



**HAL**  
open science

# Les auteurs et autrices de bande dessinée. La formation contrariée d'un groupe social

Pierre Nocérino

► **To cite this version:**

Pierre Nocérino. Les auteurs et autrices de bande dessinée. La formation contrariée d'un groupe social. Sociologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris, 2020. Français. NNT : . tel-03231779

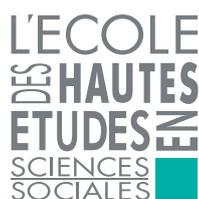
**HAL Id: tel-03231779**

**<https://hal.science/tel-03231779v1>**

Submitted on 5 Jan 2022

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

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



## ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES

École doctorale de l'EHESS  
Laboratoire interdisciplinaire d'études sur les réflexivités – Fonds Yan Thomas (Lier-Fyt)

Doctorat  
Discipline : Sociologie  
**Pierre Nocérino**

---

## LES AUTEURS ET AUTRICES DE BANDE DESSINÉE

La formation contrariée d'un groupe social

Date de soutenance : 27 novembre 2020.

- Rapporteur·e·s** | 1 **Arnaud Mias**, professeur de sociologie à l'Université Paris-Dauphine  
2 **Gwenaële Rot**, professeure de sociologie à l'IEP de Paris
- Jury** | 1 **Cyril Lemieux**, directeur d'études à l'EHESS  
2 **Sylvain Lesage**, maître de conférence en Histoire à l'Université de Lille  
3 **Arnaud Mias**, professeur de sociologie à l'Université Paris-Dauphine  
4 **Érik Neveu**, professeur émérite de science politique à l'IEP de Rennes  
5 **Gwenaële Rot**, professeure de sociologie à l'IEP de Paris  
6 **Bénédicte Zimmermann**, directrice d'études à l'EHESS



*À la mémoire d'Hubert.*

## Résumé et mots clés

**Résumé :** Le métier d'auteur/autrice de BD demeure parmi les plus méconnus, tant du grand public et des pouvoirs publics que des chercheurs et chercheuses en sciences sociales. Ces dernières années cependant, des professionnels de la BD ont cherché à faire entendre dans l'espace public français, et à faire reconnaître par les pouvoirs publics, des problèmes qu'ils/elles jugent grever leur activité : précarité économique, souffrances au travail, sexisme, manque de reconnaissance sociale, statuts juridiques et fiscaux inadaptés... Certains d'entre eux/elles se sont dès lors engagés dans la transformation de leur communauté de métier en un groupe professionnel à part entière, avec l'espoir que sa spécificité et son autonomie soient reconnues par leurs divers interlocuteurs, parmi lesquels l'État. Toutefois, beaucoup d'auteurs et d'autrices de BD se montrent sceptiques, sinon réticents, à l'idée d'une organisation et d'une régulation collectives de leur activité. La première ambition de cette thèse aura été de lever le voile sur un métier qui demeure généralement dans l'ombre et sur la réalité de son quotidien. En entrant dans les ateliers de ceux et celles qui le pratiquent, en assistant à leurs échanges journaliers et en les suivant dans ces lieux essentiels pour eux/elles que sont les festivals, il a été possible de comprendre les conditions et les logiques de leur travail. La seconde ambition de cette thèse aura été de comprendre pourquoi le métier d'auteur/autrice de BD reste si mal connu et reconnu. À cet effet, j'ai suivi plusieurs collectifs d'auteurs et/ou d'autrices tentant de conférer à leur profession une forme d'unité et de visibilité. Ces analyses m'ont conduit à défendre l'idée que les difficultés des auteurs/autrices de BD à construire des revendications collectives et à donner à leur groupe professionnel une existence politique tiennent avant tout à la manière dont leur activité s'organise. En d'autres termes, pour comprendre la limite rencontrée par certains processus critiques au sein d'un milieu professionnel, il faut en revenir à la structuration des rapports de travail et au type de relations et de normes qu'elle favorise ou qu'au contraire, elle rend plus difficiles. Cette grille d'analyse peut dès lors être appliquée sur la longue durée : une telle rétrospection permet de comprendre la difficulté persistante que le métier d'auteur/autrice de BD a rencontrée, depuis sa naissance, pour se constituer politiquement. Elle permet aussi d'interpréter les moments de son histoire où cette constitution politique a commencé à s'élaborer et ainsi, de mieux comprendre les conditions qui seraient aujourd'hui nécessaires pour que cette constitution ait pleinement lieu.

**Mots clés :** autonomie professionnelle, bande dessinée, ethnographie du travail, groupe professionnel, politisation, sociologie des mobilisations, sociologie dessinée, travail artistique.

# Abstract and keywords

**Abstract:** Comic book artist remains one of the least known professions, both to the general public and to public authorities as well as to researchers in social sciences. In recent years, however, comic book artists have attempted to be heard in the French public arena, in order to make the authorities recognize the problems that they consider to be a burden on their activity: economic precariousness, suffering at work, sexism, lack of social recognition, inadequate legal and fiscal status. Some of them have committed themselves to transform their professional community into a professional group, with the hope of making their various interlocutors recognize the specificity and autonomy of this group. In the meantime, many comic book artists remain skeptical, if not reticent, about the idea of a collective organization and regulation of their activity. The first ambition of this thesis was to lift the veil on the daily life of this profession and on a reality that usually remains in the shadows. By entering the workplace of artists, by attending their daily exchanges and by following them in conventions, it was possible to understand the conditions and logic of their work. The second ambition of this thesis will have been to understand why the profession of comic book artist remains so poorly known and recognized. For this purpose, I followed several collectives of artists, which are trying to give their profession a form of unity and visibility. These analyses led me to defend the idea that the difficulties of comic book artists, in building collective claims and giving a political existence to their professional group, are mainly due to the way in which their activity was organized. In other words, in order to understand the limits encountered by certain critical processes within a profession, we must return to the structure of work relations to observe the type of relationships and norms that it favors (or, on the contrary, makes more difficult). This analysis grid can be applied over the long term: such retrospection allows us to understand the persistent difficulty of constituting politically the profession of comic book artist since its early formation. It also helps us to identify the moments in its history when this political constitution began its development and thus, to better understand the conditions that would be necessary today for it to fully take place.

**Keywords:** artistic work, comics, graphic sociology, occupational autonomy, politicization, professional group, sociology of mobilizations, workplace ethnography.

# Table des matières

Résumé et mots clés	4
Abstract and keywords	5
<b>Propos liminaire : De la sociologie de la BD à la sociologie dessinée, l'enjeu du professionnalisme</b>	<b>21</b>
<b>1. Comprendre le professionnalisme des sociologues pour étudier celui des auteurs et autrices de BD</b>	<b>22</b>
1.1. Pluralité des critères d'évaluation et des manières de faire	23
1.2. Trouver une « bonne » manière de faire, défendre un style de professionnalisme	24
<b>2. Dispositif d'enquête : quels principes sous-jacents à l'idéal professionnel ?</b>	<b>25</b>
2.1. La récolte des données	25
2.1.1. La méthode ethnographique pour « suivre » les acteurs	25
2.1.2. Une diversité d'éléments pris en compte dans la description	27
2.1.3. Décrire des épreuves	29
2.2. L'analyse des données	31
2.2.1. Des personnes capables de réflexivité(s)	32
2.2.2. Le poids du passé	34
2.2.3. Un relativisme méthodologique	35
2.2.4. L'induction analytique comme inspiration	37
2.3. La restitution des données	38
2.3.1. La description mince	39
2.3.2. L'écriture inclusive	40
2.3.3. L'anonymisation	42
<b>3. La sociologie dessinée, une ressource dans l'affirmation d'un style de professionnalisme</b>	<b>43</b>
3.1. Créer de nouveaux supports routiniers dans l'écriture sociologique	44
3.2. Revisiter les critères d'évaluation de l'écriture sociologique	45
3.2.1. La mise en intrigue	46
3.2.2. La vérificabilité	46
3.2.3. La préférence pour la clarté	47
3.2.4. L'intertextualité	48
3.2.5. Le recours à un langage non naturel	49
3.2.6. L'articulation au politique	49
3.3. La sociologie dessinée : une mise à l'épreuve du professionnalisme	50
3.3.1. Pour une critique interne des supports routiniers de l'écriture	51
3.3.2. Revendiquer un style d'écriture	52
3.3.3. Discuter les styles idéaux professionnels des sociologues	52
<b>Chapitre introductif : sujet, objet et population</b>	<b>55</b>
<b>1. Première exploration des prénotions associées aux auteurs et autrices de BD</b>	<b>56</b>
1.1.1. Un métier (de) solitaire ?	57
1.1.2. Un métier (seulement) artistique ?	61
1.1.3. Un métier (seulement) routinier ?	65
1.1.4. Un métier plaisant ?	70
<b>2. Un état de la littérature scientifique</b>	<b>75</b>
2.1. Les sciences sociales de la bande dessinée	75
2.1.1. De rares recherches sur la production de BD	76
2.1.2. La constitution d'un champ de recherche sociologique de la BD ?	77
2.1.3. L'omniprésence de la question de la légitimité	78
2.1.4. Pour une étude du travail de production des BD	79
2.1.5. Un groupe professionnel inexistant aux yeux des recherches ?	81
2.2. La professionnalisation des auteurs et autrices de BD comme objet de recherche	83
2.2.1. À l'orée des champs, des mondes et des espaces de service : les pratiques de travail des acteurs	83
2.2.2. La difficile appréhension des professions artistiques : un retour à la question de la légitimité ?	86
2.2.3. S'inspirer de la sociologie des groupes professionnels : une approche processuelle et internaliste	88
2.2.4. Transfert de responsabilité et épreuves de professionnalité	90
2.2.5. Constituer un groupe professionnel : une politisation ?	92
<b>3. Mettre en place l'enquête : esquisse d'un groupe non constitué</b>	<b>93</b>
3.1. La morphologie du groupe des auteurs et autrices de BD	94
3.1.1. Une relative absence de chiffres	94
3.1.2. De fortes disparités parmi les professionnels	96
3.1.3. L'importance de la division du travail	99
3.1.4. Le professionnalisme : une question de réputation ?	101
3.2. Délimiter l'objet et le sujet de l'enquête	103
3.2.1. Objet et problématique	103
3.2.2. La création de BD en France	104
3.2.3. Un dispositif d'enquête ethnographique	106
<b>4. Annonce de plan de la thèse</b>	<b>108</b>

<b>Partie 1. Le travail quotidien des auteurs et autrices de BD</b>	111
<b>Chapitre 1: Règles et morale professionnelles</b>	117
<b>Au croisement des grammaires et des cadres</b>	119
<b>1. S'engager dans des relations intimes</b>	123
1.1. La participation aux moments festifs	123
1.2. L'attention à la singularité de chacun	124
1.3. La dérision	125
1.4. La passion du métier	128
<b>2. (Se) rappeler les contraintes liées à l'activité</b>	132
2.1. L'anticipation des ruptures de coopération	135
2.2. La connaissance des techniques de création	135
2.3. Le respect des formats de diffusion	138
2.4. L'anticipation des temporalités	140
2.5. La persévérance	144
<b>3. Faire preuve de désingularisation</b>	149
3.1. La connaissance et défense des droits	152
3.2. L'affirmation de l'indépendance	156
3.3. L'évaluation de la qualité des objets et des personnes	157
<b>4. Conclusions du chapitre</b>	159
4.1. Des règles valables pour tout le milieu	160
4.2. Une activité marquée par l'informalité	164
<b>Chapitre 2: La clique comme mode de structuration du groupe professionnel</b>	169
<b>1. Le professionnalisme comme performance</b>	170
1.1. Prendre en compte la singularisation des professionnels	170
1.1.1. Le style personnel	171
1.1.2. La confrontation des styles professionnels	173
1.2. La dimension collective des styles professionnels	176
1.2.1. Les espaces et temps de la socialisation aux idéaux professionnels	178
1.2.2. Un effet structurant des idéaux professionnels	180
<b>2. Les modes de structuration du groupe professionnel</b>	182
2.1. Des maisons d'édition peu structurantes	182
2.1.1. Morale et idéal professionnels des éditeurs et éditrices	182
2.1.2. Des idéaux professionnels éditoriaux aux horizons limités	186
2.2. Un marché aux effets limités sur la structuration du groupe	189
2.2.1. BD mainstream versus BD d'avant-garde	189
2.2.2. Des cliques de copains	193
2.3. Les effets de la structuration de l'activité par les cliques	198
2.3.1. Établir des collaborations: l'importance des idéaux professionnels	198
2.3.2. Établir des collaborations: l'importance du degré de professionnalisme	201
<b>3. Conclusions du chapitre</b>	203
<b>Chapitre 3: Les dangers d'une autonomisation professionnelle contrariée</b>	207
<b>1. L'autonomisation des professionnels</b>	211
1.1. De l'autonomie aux processus d'autonomisation	211
1.1.1. Franchir une épreuve en professionnel	211
1.1.2. Quand l'autonomie fait débat	213
1.1.3. L'autonomisation comme processus interactionnel	215
1.2. Les différences statutaires face à l'autonomisation	216
1.2.1. Les ressources face aux épreuves	218
1.2.2. La naturalisation des statuts	219
1.2.3. La dégradation des statuts	221
<b>2. Les défis de l'autonomisation</b>	224
2.1. La prise en compte des situations	224
2.1.1. S'autonomiser face à un commanditaire	224
2.1.2. S'autonomiser face à un collègue	227
2.1.3. S'autonomiser face à sa planche	228
2.2. Des formes contrariées d'autonomisation	230
2.2.1. La responsabilisation d'un tiers: une dénonciation	232
2.2.2. L'irresponsabilisation de soi: une victimisation	233
2.2.3. La tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices	235
<b>3. Conclusions du chapitre</b>	238
3.1. Une activité peu publique propice au rappel des contraintes plutôt qu'à l'explicitation et la discussion des règles	239
3.2. Une activité qui renforce sa propre informalité	241

<b>Partie 2. Les mobilisations d'auteurs et autrices de BD</b>	247
<b>Chapitre 4: La délicate victimisation des professionnels</b>	255
1. Informer	258
1.1. S'engager dans un collectif professionnel	260
1.1.1. Les temps de l'information	260
1.1.2. Les supports matériels de l'information	266
1.1.3. Les ressources financières	272
1.1.4. Des activités de renfort	275
1.2. Les collectifs: des cliques comme les autres?	277
1.2.1. Une valorisation du cadrage désingularisant	277
1.2.2. Les collectifs comme publics permettant la validation des transferts de responsabilité	284
1.2.3. Une tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices toujours présente	287
1.2.4. De la responsabilisation des victimes à la relativisation des préjudices	289
2. Accompagner	291
2.1. Intervenir dans les transferts de responsabilité des pairs vers des tiers	292
2.1.1. Des interventions relativement informelles	293
2.1.2. La difficile formalisation des interventions	296
2.2. De l'intervention à la victimisation	298
2.2.1. Des victimisateurs qui doivent être reconnus comme professionnels par les éditeurs et éditrices	298
2.2.2. Assumer une posture de victimisateur face aux pairs	301
3. Conclusions du chapitre	304
<b>Chapitre 5: Visibilisation et victimisation d'un groupe social</b>	309
1. Montrer les auteurs et autrices de BD en tant que groupe	311
1.1. Une mobilisation improbable?	311
1.1.1. Les épreuves liées à la mobilisation	311
1.1.2. Apprendre à se mobiliser en auteur et autrice de BD	313
1.1.3. Mobiliser les médias	315
1.2. La difficile constitution d'un problème public	320
1.2.1. L'amateurisme des mobilisations: source de discrédit ou atout?	321
1.2.2. Un groupe hétérogène qui résiste à la victimisation	324
1.2.3. Constituer le groupe contre des responsables	330
2. Démontrez l'existence de préjugés	336
2.1. De l'expérience vécue à l'expertise profane	337
2.1.1. La nécessaire administration de la preuve	337
2.1.2. La mise en place d'enquêtes profanes	340
2.1.3. La publicisation des enquêtes	342
2.2. Victimisation et relativisation des problèmes	344
2.2.1. La précarité économique des auteurs et autrices de BD	345
2.2.2. Le sexisme dans le milieu de la BD	351
2.2.3. Quels effets sur l'autonomisation?	353
3. Conclusions du chapitre	359
<b>Chapitre 6: Un corporatisme de moyenne portée</b>	363
1. L'intéressement de l'État comme activité	364
1.1. L'apprentissage des rituels politiques	365
1.1.1. S'insérer dans un réseau	365
1.1.2. Des pratiques politiques qui ne vont pas de soi	369
1.1.3. Jouer avec les règles du jeu politique	374
1.2. Affirmer l'expertise professionnelle dans la définition des problèmes	376
1.2.1. Être présent	377
1.2.2. Former les agents de l'État	380
1.2.3. Responsabiliser l'État à travers ses agents	381
2. Misères et splendeurs des corporations	387
2.1. Corporations et représentativité(s)	388
2.1.1. Représentativité, totalisation et généralisation	388
2.1.2. La réforme du RAAP comme mise à l'épreuve des représentativités professionnelles	390
2.1.3. La division du travail de victimisation	401
2.2. Un corporatisme de moyenne portée	408
2.2.1. Vers une régulation de la professionnalité des auteurs et autrices?	408
2.2.2. Les éditeurs, une morale professionnelle réfractaire à la régulation?	411
2.2.3. Des auteurs et autrices réticents à la régulation?	419
3. Conclusions du chapitre	425

<b>Chapitre conclusif: Une sociologie de la professionnalisation des auteurs et autrices de BD</b>	429
<b>1. Décrire l'activité et comprendre ses tensions</b>	430
1.1. Résumé des résultats de la thèse	430
1.1.1. Un travail marqué par l'informalité	430
1.1.2. Des mobilisations pour (mais aussi contre) le groupe professionnel	433
1.1.3. La formation contrariée du groupe des auteurs et autrices de BD	436
1.2. Une sociologie des politisations	436
1.2.1. La politisation corporatiste	437
1.2.2. La politisation individualiste	437
1.2.3. Un continuum de politisations	438
1.2.4. Perspectives de généralisation des résultats	439
<b>2. Poursuivre l'explication: un détour par l'histoire</b>	441
2.1. Un premier élan de constitution du groupe professionnel	442
2.1.1. Une professionnalisation des dessinateurs-journalistes durant l'entre-deux-guerres	442
2.1.2. La loi de 1949 et le protectionnisme face aux publications étrangères	445
2.2. La reconfiguration du groupe professionnel des années 1950 aux années 1970	448
2.2.1. Une revendication commune autour de la « loi de 1957 »	451
2.2.2. Une polarisation du groupe professionnel, entre presse et édition	453
2.2.3. L'accession au régime d'artiste-auteur: une évolution des modes de politisation	455
2.3. La reconfiguration du groupe professionnel face aux évolutions du marché	458
2.3.1. Les « Quinze mesures pour la BD » de 1983: un renouvellement des politiques publiques	459
2.3.2. Les années 1990: « 15 nouvelles mesures en faveur de la BD » et une absence de collectifs d'auteurs et d'autrices	463
2.3.3. Les années 2000: essor de la production et des mobilisations	469
<b>3. Critiquer</b>	475
3.1. Les formes auto-limitatives des politisations	475
3.1.1. Le corporatisme au risque du nationalisme	476
3.1.2. De l'individualisme à la relativisation des préjugés	479
3.2. Une tendance à la naturalisation	482
3.2.1. Une informalité qui entrave les réflexivités	483
3.2.2. Des agents de l'État qui s'intéressent inégalement aux différents modes de politisation	484
<b>Remerciements</b>	489
<b>Bibliographie</b>	495
<b>Annexes</b>	507
<b>Annexe n° 1: Chronologie de l'enquête</b>	508
Année 2013	508
Année 2014	508
Année 2015	510
Année 2016	514
Année 2017	519
Année 2018	519
Année 2019	520
Année 2020	522
<b>Annexe n° 2: Synthèse des données récoltées</b>	523
2.1. Sur le travail quotidien des auteurs et autrices de BD	523
Observations	523
Entretiens réalisés dans le cadre de la thèse	523
Entretiens réalisés dans le cadre de l'enquête des EGBD que j'ai coordonnée	523
2.2. Sur les mobilisations collectives d'auteurs et/ou autrices de BD	524
2.2.1. SNAC-BD	524
Observations menées auprès du SNAC-BD	524
Entretiens menés avec des pilotes (ou anciens pilotes) du SNAC-BD	524
Autres données Courriels échangés sur la mailing-list des pilotes	525
2.2.2. EGBD	525
Observations menées auprès du EGBD	525
2.2.3. BD-Égalité	525
<b>Annexe 3: Carnet de terrain, une journée d'observation ethnographique au sein d'un atelier partagé</b>	526
<b>Annexe n° 4: Grille d'entretien de l'enquête qualitative des EGBD (2016)</b>	548
<b>Annexe n° 5: Liste des sigles et acronymes</b>	553
<b>Annexe n° 6: Liste des séquences et figures utilisées</b>	555
Séquences utilisées dans la thèse	555
Figures utilisées dans la thèse	558
<b>Index</b>	559

# Prologue



Quelques minutes plus tard...

Les organisateurs m'ont dit que vous cherchiez de la déco... Je vous ai trouvé ça.

Y a des lampions, des guirlandes. Des roses, des bleues...

C'est moi, où c'est les déco dont personne n'a voulu ?!

Allo ?

Euh... oui, mais ça peut être sympa...

Je dois filer les gars, à toute !

Hé, t'enfuis pas, Pierre-Louis, c'est pas si moche !

Hé, laisse ! On va pas te faire accrocher nos merdes !

Pas de problème ! Je ne vais pas rester sans rien faire.

Ah ? Je croyais qu'en socio, vous vous contentiez d'observer.

Ça dépend des chercheurs en fait.

Ma méthode, l'ethnographie, consiste à devenir observateur. Quitte à s'investir sur le terrain.

Finalement, la manière dont on négocie notre place est plus importante que la place elle-même.

Ah oui ?

\*soupir\*

Eh, les gars, vous voulez voir un truc cool ?

**TADAA!**

Waa c'est classe !

On l'a eue juste à temps!

J'ai bien fait de la faire envoyer ici !

C'était cher ?

150 euros.

Ah, ça vaut le coup !

Ah ! Marc, viens voir la pancarte !

Attends, moi j'ai les tracts !

**CASE À VIVRE LE D'UN AU...**

**BRAVO !** VOUS AVEZ GAGNÉ 5000 EUROS DANS L'ANNÉE. VOUS POUVEZ VOUS RETIREDER À L'AGISSANT ET ÊTRE ENFIN RECONNU AUTEUR PROFESSIONNEL. (AVANCEZ DE 6 CASES) - LA VOIE DES ÉTOILES

**COUPS.** VOUS AVEZ GAGNÉ UN NOUVEAU SOUTIEN FINANCIER À 100% (MONTANT À DÉFINIR) ET TOUJOURS 5000 EUROS DANS L'ANNÉE. VOUS POUVEZ VOUS RETIREDER À L'AGISSANT. (AVANCEZ DE 6 CASES) - LA VOIE DES ÉTOILES

**AÏE.** L'AGISSANT VOUS DÉCLARE DÉPENDANT DE SA DÉPENDANCE. VOUS POUVEZ ÊTRE DÉPENDANT DE L'AGISSANT. VOUS POUVEZ ÊTRE DÉPENDANT DE L'AGISSANT. VOUS POUVEZ ÊTRE DÉPENDANT DE L'AGISSANT. (RETOURNEZ DE 6 CASES) - LA VOIE DES ÉTOILES

**PATATRA !** VOUS AVEZ PERDU 5000 EUROS DANS L'ANNÉE. VOUS POUVEZ ÊTRE DÉPENDANT DE L'AGISSANT. VOUS POUVEZ ÊTRE DÉPENDANT DE L'AGISSANT. VOUS POUVEZ ÊTRE DÉPENDANT DE L'AGISSANT. (RETOURNEZ DE 6 CASES) - LA VOIE DES ÉTOILES

Et c'est drôle, on est raccord avec les couleurs de la déco !

Ah oui, tiens! Par contre, euh...

... du coup, on fait vachement « Manif pour tous », non ?

Ah merde, c'est vrai !



Qu'est-ce qui s'est passé ?

Bah on s'est fait engueuler par tout le monde...

Comment ça tout le monde ?

Bah les éditeurs, qui nous accusaient de tuer le festival.

Et des auteurs, qui nous reprochaient de gâcher Saint-Malo.

Attends, mais qui exactement ?

Je sais plus... J'ai eu tellement de messages sur Facebook !

Sur Facebook ?! Ça compte pas alors !

Règle 1 : Ne pas prendre au sérieux les gens qui râlent sur Facebook !

Nempêche, vous auriez pu vous y prendre un peu plus tôt...

Attends, il a fallu réagir dans l'urgence !

D'ailleurs, nous aussi on s'est fait engueuler au syndicat !

Avec l'affaire « Paquet » ?

Ouais le délégué général nous a envoyé un mail lundi qui disait juste : « Qu'avez-vous encore fait ?! »



10 jours avant le festival, Les auteurs du SNAC-BD annoncent leur volonté de faire un débrayage. Les organisateurs de l'évènement (auteurs également) proposent des salles afin de rendre l'action possible.

3 jours plus tard, Le SNAC-BD dénonce dans un communiqué les « pressions » de certains éditeurs sur leurs auteurs, notamment les éditions Paquet. Le dirigeant de cette maison d'édition annonce alors son intention de porter plainte pour diffamation.





Et il t'a dit qu'il venait ?

Comme les autres, il a dit « je verrai ».

Me revoilà !

'Lut Pierre. Et donc, tu penses qu'ils suivront...

Franchement, j'en sais rien, il va sans doute falloir aller les chercher. Genre faire un cortège...

Non mais tu sais, y'en a plein qui m'ont demandé pourquoi on faisait un débrayage....

Sérieux ?

Euh... Je peux vous aider ?

C'EST LÀ, J'AI TROUVÉ !

Allez, rentrez tous !

C'est là, t'es sûr ?

Tain, faut trouver !

C'est drôle ces couleurs...

PAF !

On est des éditeurs ou des salariés des éditeurs... On a décidé de venir vous voir...

Bah, c'est... euh... gentil ?

Bon, vous allez nous expliquer : c'est quoi ce bordel ?

Eh bah, c'est une heure d'arrêt des dédicaces, c'est tout !

Et vous décidez ça comme ça ? À 10 jours de Saint-Malo ? Putain, on est censés bosser ensemble les gars !

Mais alors, pourquoi vous nous soutenez pas, si on est solidaires ?

Tu déconnes, là ?

Euh... Je ferais peut-être mieux de partir, c'est super tendu !

Pas sûr d'avoir le droit d'être là, moi...

PARCE QUE VOUS CROYEZ QUE JE SUIS EN CONGÉ, MOI ???

Eh ! Ferme la porte, tu veux ? Qu'on soit entre nous...

Bon... Dans ce cas...

CLAC

Mais juste... juste...  
DITES-NOUS, putain ! On peut  
vous aider en plus !

Et continuer à  
dépendre de vous ?

Non mais soyons clairs :  
La BD va mal... Mais il faut  
surtout pas le dire ! Sinon, on  
va effrayer les lecteurs. Et  
sans lecteur, pas de vente...

Attends, moi je  
suis juste un salarié,  
hein !

Eh bien,  
j'aimerais bien avoir les  
avantages d'un salarié,  
donc doucement la  
morale !

Et sans auteur ? Non, parce qu'avec  
les réformes, c'est ça qui nous pend  
au nez, faut bien comprendre ça !

'Faut pas dramatiser  
non plus...

Wow ! Ma  
compagne est auteure !  
donc j'ai plutôt une  
bonne idée de ce que  
c'est, merci !

Attendez, mais vous diriez quoi si  
tout d'un coup on vous prélevait l'équivalent  
d'un mois de salaire, sans vous demander  
votre avis ?

Bon, OK, on a fait des erreurs,  
mais 'faut que vous compreniez  
qu'on n'y connaît rien nous !

C'est une raison pour nous  
mettre devant le fait accompli  
et nous reprocher de chercher  
à nous organiser ?!

Ah, évidemment, si  
interdire de manifester  
c'est votre manière  
de vous organiser,  
alors...

La comm', le syndicat,  
c'est pas notre métier !  
Alors évidemment on fait  
des bourdes !

Eh merde, je ne  
peux pas noter  
ce qu'ils disent,  
merde, merde !





... il faut qu'on cartonne.





Avec tout ça, j'avais complètement oublié le rendez-vous !

Si ça te dérange pas, on va à l'hôtel, on n'a pas encore pu déposer nos bagages.

Mais quand est-ce que je vais pouvoir prendre des notes !?

Et puis, c'est pratique : on enchaîne avec une interview là-bas.

Ça ne sera pas long, c'est juste qu'on aimerait bien te parler d'un projet qui nous tient à cœur.



Bon alors, dis-nous... c'est quoi l'angle de ta thèse ?

Et bien c'est balbutiant encore... L'idée, ça serait de réussir à décrire le groupe professionnel des auteurs de BD.



Je vais observer les mobilisations, les moments explicites de collectif...

... Mais aussi faire des observations du travail quotidien.



Je crois que tu te trompes en parlant de groupe professionnel... on n'est pas un groupe !

Certains bossent chez eux, d'autres en atelier. On peut travailler seul ou à plusieurs. Certains vivent bien, d'autres non...

Y'a pas d'unité parmi nous.



Alors on est plusieurs à se mobiliser. S'investir dans le SNAC ou autre. Mais tant qu'on ne sait pas qui on est, on aura aucun pouvoir pour négocier.



Et là, on a eu une idée... Pourquoi est-ce qu'on ne ferait pas les stats nous mêmes ?



Avec un collègue, on a décidé de créer une association détachée du syndicat : Les États Généraux de la BD.

Avec pour but de lancer des enquêtes et créer des données objectives !



Mais Pour que ce soit irréprochable, on veut commander des enquêtes à des universitaires... Sauf qu'on connaît pas bien ce milieu.



Et te voilà !  
Me voilà ?

Ça te dirait de nous aider à créer un conseil scientifique et d'en être le secrétaire ?



Bon, tu n'es pas obligé de répondre tout de suite, hein !







---

## **Propos liminaire :** **De la sociologie de la BD à la sociologie dessinée, l'enjeu du professionnalisme**

---

Depuis octobre 2014 et le débrayage des dédicaces de Saint-Malo, six ans se sont écoulés. Six années riches en mobilisations pour les auteurs et autrices de bande dessinée (BD) : après la mobilisation contre la réforme de leur régime de retraite, ces professionnels se sont engagés dans les débats sur la réforme européenne du droit d'auteur, dans les consultations relatives à la refonte de l'association de gestion de leur sécurité sociale, dans les projets de réforme attenants à leurs diverses cotisations... et bien d'autres actions encore. Pour accompagner ces engagements, les collectifs existants comme le groupement bande dessinée du Syndicat national des auteurs et compositeur (dit SNAC-BD) se sont consolidés et d'autres ont été créés, à l'image des États généraux de la bande dessinée (EGBD), du collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme (dit BD-Égalité) ou encore de la Ligue des auteurs professionnels. Au-delà des actions relatives aux réformes les concernant directement, ces collectifs se sont impliqués dans diverses mobilisations, à l'image de Nuit Debout, des Gilets Jaunes ou, plus récemment encore, des mouvements de grève débutés en décembre 2019 autour de la réforme du régime de retraite.

Au fil de ces différentes mobilisations, les auteurs et autrices de BD ont rencontré des représentants des pouvoirs exécutifs et législatifs, notamment pour obtenir une plus grande place dans les consultations et les négociations précédant les diverses réformes évoquées. Outre une présence accrue dans ces espaces de discussion ainsi que dans les instances représentatives, ils et elles sont parvenus à obtenir des aménagements, des inflexions par rapport aux projets initialement annoncés. Par ailleurs, ces diverses actions collectives sont également à l'origine de la décision prise par les équipes du Ministère de la Culture, en partenariat avec le Centre national du livre (CNL) et la Cité internationale de la

bande dessinée et de l'image (CIBDI), de décréter que 2020 serait « l'année de la bande dessinée ». De nombreux événements et projets ont ainsi été mis en place en vue d'« accroître sa reconnaissance patrimoniale et universitaire » et d'« aider à ce que chaque acteur puisse en vivre »<sup>1</sup>.

Ces six années auraient-elles permis la reconnaissance de la BD et, plus généralement, des auteurs et autrices qui les produisent ? À en croire ces derniers, pas vraiment. En effet, la précarité économique, statutaire et sociale reste une source de préoccupation centrale et quotidienne pour de nombreux auteurs et autrices. Les personnes investies dans des collectifs restent grandement mobilisées, mais souvent épuisées, voire désabusées par ce qu'elles jugent être de trop maigres résultats au regard de l'ampleur du problème et des mobilisations. Pour certains, le constat n'est finalement pas si différent de celui que faisait Richard à Saint-Malo en 2014 : « tu te trompes en parlant de groupe professionnel... on n'est pas un groupe ».

Tel est le sujet central de cette thèse : le groupe (ou peut-être le non-groupe) professionnel des auteurs et autrices de bande dessinée. Le constat fait par Richard est effectivement pour le moins énigmatique d'un point de vue sociologique. On l'a vu dans les planches introductives, les auteurs et autrices de BD rencontrent un certain nombre de difficultés et s'accordent pour les dénoncer. Ainsi, les auteurs et autrices de BD sont capables non seulement de se montrer critiques à l'égard de leur situation, mais également de s'accorder collectivement sur la nécessité de changer les choses. Étant donné cette capacité des auteurs et autrices à se constituer comme collectif ayant obtenu certains aménagements, on serait en droit de penser qu'ils et elles constitueraient un groupe social spécifique, susceptible de défendre les intérêts de tous les professionnels. Or, comme cela a été souligné, la constitution de ce groupe professionnel ne semble pas aboutir, laissant les auteurs et autrices les plus mobilisés dans un désarroi certain. Tel sera donc l'objectif : chercher à comprendre comment ces auteurs et autrices de BD professionnels tentent de constituer un groupe social spécifique pour essayer d'expliquer pourquoi cette constitution ne semble jamais aboutir totalement.

## **1. Comprendre le professionnalisme des sociologues pour étudier celui des auteurs et autrices de BD**

Résoudre une énigme sociologique implique de nombreuses tâches. Concrètement, l'enquête s'apparente à une succession d'inscriptions : prises de note sur le terrain, rédaction de compte-rendu d'observations ou de fiches de lecture, écriture de multiples versions d'articles ou chapitres, etc. Ces inscriptions constituent des opérations de traduction successives des données, opérations qui peuvent

---

<sup>1</sup> Pour reprendre les termes de Vincent Monadé (président du CNL), cité dans Ministère de la Culture, « Programmation 2020. L'année de la bande dessinée », Dossier de presse publié le 18 déc. 2019, p.17. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/2020-Annee-de-la-bande-dessinee-La-France-aime-le-9-e-art>.

prendre des formes diverses : réduction, abstraction ou transsubstantiation<sup>2</sup>. Quand bien même les sociologues peinent à s'entendre sur la façon de procéder à ces différentes opérations, ils et elles ne peuvent faire n'importe quoi : pour que les documents produits puissent être étiquetés comme « sociologiques », il est nécessaire de soumettre les opérations réalisées à l'évaluation des pairs, ce qui implique de respecter des critères d'évaluation<sup>3</sup>. En somme, étudier le professionnalisme des auteurs et autrices de BD implique aussi de s'intéresser à celui des sociologues.

## 1.1. Pluralité des critères d'évaluation et des manières de faire

Dans une réflexion sur l'écriture, Cyril Lemieux propose six critères à partir desquels il est possible de juger la qualité « sociologique » d'un texte : la « mise en intrigue », le « recours à un langage non naturel », la « vérificabilité », l'« intertextualité », l'« articulation au politique » et la « préférence pour la clarté »<sup>4</sup>. Ces critères, même s'ils ne concernent *a priori* que l'évaluation des documents finis et non pas à l'ensemble des pratiques d'inscription, sont révélateurs. Du fait de leur nombre et de leur aspect potentiellement contradictoire, il semble impossible de tous les respecter dans la même mesure. Pour parvenir malgré tout à écrire, il est dès lors nécessaire de se risquer à une hiérarchisation de ces critères. Le fait de devoir ainsi les hiérarchiser explique la diversité des styles d'écriture des chercheurs et des chercheuses : si l'on écrit de telle ou telle manière, c'est que l'on est plus enclin à transgresser tels ou tels critères, au profit d'autres jugés non négociables<sup>5</sup>.

Ainsi, invoquer le style d'écriture des sociologues est souvent une manière de justifier à moindre coût des hiérarchisations implicites entre les critères d'évaluation : plutôt que d'explicitier chacun de nos arbitrages, on mettra en avant notre manière d'écrire. Cette économie est loin d'être scandaleuse en soi : l'explicitation permanente des choix sous-jacents à l'enquête ralentit le rythme de la lecture (ce qui reviendrait à faire une faute au regard du critère d'évaluation de la mise en intrigue). Cette économie devient toutefois critiquable si elle s'apparente à un manque de réflexivité sur les opérations réalisées aux différents moments de l'enquête. Aussi, afin de donner au lectorat des outils de vérification du travail réalisé ici (soit une volonté de respecter le critère de la vérificabilité<sup>6</sup>), il est nécessaire d'explicitier les arbitrages sous-jacents aux différentes opérations d'inscription qui définissent mon style.

2- Pour reprendre les termes et, plus généralement, l'analyse proposés par Bruno Latour dans « Le "pédofil" de Boa Vista – montage photo-philosophique » dans *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p. 171-225.

3- La notion de « critère d'évaluation » est reprise à Jack Katz, « Du comment au pourquoi. Description lumineuse et inférence causale en ethnographie » dans Daniel Cefaï (éd.), *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010, p. 40-105.

4- Cyril Lemieux, « L'écriture sociologique » dans Serge Paugam (éd.), *L'enquête sociologique*, Paris, PUF, 2010, p. 379-402.

5- Cette manière de concevoir les styles des professionnels comme des « inclinations personnelles pour certaines fautes » est inspirée du travail réalisé par Cyril Lemieux à propos des journalistes (Cyril Lemieux, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Métailié., Paris, 2000, p. 184).

6- Pour une définition détaillée de ce critère voir C. Lemieux, « L'écriture sociologique », art. cit., p. 391-394. On retrouve une idée équivalente chez Bruno Latour, qui défend le fait que le caractère scientifique d'un document est garanti par la « traçabilité » des opérations ayant été réalisées sur les données (cf. « Le "pédofil" de Boa Vista – montage photo-philosophique », art. cit., p. 216 et sq.).

## 1.2. Trouver une « bonne » manière de faire, défendre un style de professionnalisme

Cette nécessaire explicitation de mon style m'amènera assez logiquement à évoquer les travaux qui m'inspirent par leurs manières de traiter les données. Le lectorat averti reconnaîtra probablement, dans les références citées, une certaine surreprésentation de travaux appartenant à une même tradition sociologique : la sociologie dite « pragmatique »<sup>7</sup>. Au-delà de ces citations, le lectorat identifiera surtout des similarités dans les manières d'enquêter, d'analyser ou d'écrire. Autrement dit, « mon » style n'est pas tant un style individuel qu'un « style de groupe »<sup>8</sup>. L'inscription dans une tradition sociologique se traduit, très concrètement, par le partage d'un certain nombre des manières de faire de la recherche, c'est-à-dire de certaines façons de hiérarchiser les critères d'évaluation.

Il n'y a donc rien de surprenant ou de scandaleux dans le fait que des chercheurs ou chercheuses appartenant à une même école de pensée développent des styles proches : ceux-ci traduisent une préférence pour certains critères d'évaluation plutôt que d'autres, hiérarchisation qui est collectivement négociée et redéfinie « en laboratoire »<sup>9</sup>. Certes, des tics d'écriture servent parfois à marquer, de manière peu subtile, l'appartenance à telle ou telle école<sup>10</sup>. Toutefois, ces similarités d'écriture sont essentiellement des indices d'une proximité qui tient avant tout à la manière de concevoir la sociologie. Si tics il y a, ce sont donc surtout des réflexes partagés par un certain groupe de sociologues dans la hiérarchisation des critères d'évaluation propres à leur discipline. Autrement dit, le style d'écriture n'est que le reflet plus large de ce que l'on pourrait appeler un *idéal professionnel*<sup>11</sup>. Aussi, cet exposé liminaire du dispositif d'enquête reviendra surtout à exposer la forme de professionnalisme de la sociologie dans laquelle je cherche à m'inscrire.

7- Notons immédiatement que la sociologie pragmatique est une tradition somme toute très récente, dont la définition est loin de faire l'unanimité. L'un des objectifs de cette partie sera justement d'explicitier la manière dont je m'inscris dans cette sociologie. Pour une présentation synthétique des différents courants et inspirations qui traversent cette appellation générique, voir Cyril Lemieux, *La sociologie pragmatique*, Paris, La Découverte, 2018, 128 p.

8- L'idée de style appliquée à un groupe (qui partage des pratiques et représentations communes) est notamment travaillée par Nina Eliasoph et Paul Lichterman dans « Culture in Interaction », *American Journal of Sociology*, janvier 2003, vol.108, n°4, p.735-794.

9- L'idée d'une proximité entre les « styles d'écriture » et les « conceptions de la sociologie » a été évoquée par Vincent Dubois (dans « L'écriture en sociologie : une question de méthode négligée », *Transversale*, 2005, vol.1, p.208-211). On retrouve une idée proche chez Howard Becker à travers la notion de *Persona* : les différentes formes d'autorité (et donc les différentes manières d'écrire) sont liées aux manières de concevoir la pratique de la recherche (Howard S. Becker, *Écrire les sciences sociales*, Paris, Economica, 2004, p.33-48).

10- Pour exemple, Cyril Lemieux souligne que les textes de sociologie pragmatique sont souvent parsemés des formules « en train de se faire » ou « en action » (*La sociologie pragmatique*, op. cit., p.23). Si ces tics d'écriture font l'objet de critiques (notamment sous la forme de taquineries ou de moqueries), ils n'en restent pas moins, originellement, le résultat d'un arbitrage consistant à mettre en avant l'importance d'un principe anti-essentialiste dans cette sociologie.

11- La notion d'idéal professionnel s'inscrit dans le prolongement des notions évoquées de « style de groupe » (N. Eliasoph et P. Lichterman, « Culture in Interaction », art. cit.) et de « styles de professionnels » (C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p.183-246). Il s'agit de mettre l'accent sur le fait qu'un style, même s'il est personnel, peut être partagé par un grand nombre de personnes et faire l'objet d'une réflexion collective autour de sa définition. En cela, l'idéal professionnel s'apparente à une forme de déontologie relativement informelle, une manière de concilier et de hiérarchiser les différents critères d'évaluation communs à l'ensemble de la profession. Pour plus de détails sur cette manière d'aborder l'idéal professionnel, voir le chapitre 2, notamment la partie 1 « Le professionnalisme comme performance ».

## 2. Dispositif d'enquête : quels principes sous-jacents à l'idéal professionnel ?

Pour définir l'idéal professionnel défendu ici, il est nécessaire de revenir plus en détail sur les diverses opérations réalisées tout au long de l'enquête, afin d'explicitier les différents principes méthodologiques sur lesquels elles reposent. Ainsi, je reviendrais ici sur les arbitrages réalisés lors du recueil, de l'analyse et de la restitution des données. Notons immédiatement que la séparation de ces trois types de tâches relatives aux données ne signifie pas que celles-ci sont forcément consécutives et encore moins qu'elles sont exclusives les unes aux autres. Nous les distinguerons toutefois par souci de clarté (soit l'un des critères d'évaluation des textes sociologiques).

### 2.1. La récolte des données

Si plusieurs méthodes ont été mobilisées dans le recueil de données, le dispositif d'enquête a été avant tout ethnographique. Cette méthode, qui consiste à procéder à des observations longues et répétées auprès des acteurs, a fait l'objet de multiples publications destinées à discuter de ses intérêts et limites d'une part et de ses techniques et ficelles, d'autre part. J'ai été moi-même amené à préciser ailleurs certaines de mes astuces d'enquête<sup>12</sup>. Aussi, il s'agira surtout d'exposer au lectorat, au fil de la thèse, les arbitrages réalisés afin de rendre ces astuces plus faciles à évaluer. Toutefois, afin de faciliter ce travail d'évaluation des pairs, il convient d'exposer d'emblée quelques-uns des principes méthodologiques transversaux sur lesquels repose cette recherche.

J'aborderais ainsi successivement la manière dont le dispositif d'enquête a été construit, les éléments qui ont fait une attention spécifique lors du recueil de données et, enfin, ce qui a constitué l'unité d'observation.

#### 2.1.1. La méthode ethnographique pour « suivre » les acteurs

Comme cela a été évoqué, la question de recherche au centre de cette thèse a été formulée en suivant les auteurs et autrices. L'ambition est de saisir les acteurs dans leurs propres préoccupations plutôt que d'imposer un objet de recherche de l'extérieur. Ce suivisme n'a rien de particulièrement nouveau ou original en sciences sociales. Quand bien même il s'agit d'un postulat central de la sociologie dite pragmatique<sup>13</sup>, il

---

12- Partant de questions très pratiques que l'ethnographe se pose durant l'enquête, j'ai proposé une réflexion méthodologique sur cette méthode (Pierre Nocérino, « Trois ficelles du métier d'ethnographe », *Recherches qualitatives*, 2017, Hors série, n° 22, p. 59-75), mais aussi un billet plus appliqué, destiné à fournir des conseils concrets aux ethnographes débutants Pierre Nocérino, *Observations et enquêtes ethnographiques : trucs et astuces*, <https://mastersociologie.hypotheses.org/3967>, 27 juin 2019 (consulté le 29 février 2020).

13- Malgré les désaccords entre les différents acteurs de cette sociologie, ce postulat se retrouve dans l'ensemble des recherches s'y inscrivant, que ce soit dans sa dimension « pragmatiste » (voir par exemple Mathieu Berger, Daniel Cefai et Carole Gayet-Viaud, *Du Civil Au Politique: Ethnographies Du Vivre-ensemble*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 551) ; ou « pragmatique » (voir notamment C. Lemieux, *La sociologie pragmatique*, op. cit., p. 18-20). Je reviendrais sur ces différentes dimensions plus loin, dans l'encadré n° 2.

s'inscrit dans une longue tradition marquée par l'anti-essentialisme. Reste toutefois à expliciter comment ce suivisme s'est traduit durant l'enquête. L'idée était simple : suivre les acteurs dans les problèmes pratiques qu'ils et elles rencontraient dans leur activité.

J'ai ainsi mis en place un premier pan d'enquête en me rendant dans différents espaces fréquentés par les professionnels : ateliers partagés ou individuels, festivals, librairies, bureaux de maison d'édition. Cela a permis de décrire l'ensemble des formes que prend l'activité de ces auteurs et autrices, qu'il s'agisse du travail de création ou promotion, mais aussi le travail administratif. Au cours de ces observations, j'ai observé que les auteurs et autrices de BD non seulement rencontraient de nombreux problèmes pratiques, mais pouvaient aussi spontanément fournir des explications à ceux-ci. Aussi le suivi des acteurs a pu se faire physiquement (en leur « collant aux basques »), mais aussi en suivant leurs raisonnements pratiques qu'ils et elles développent afin de comprendre eux-mêmes leur propre activité.

J'ai alors constaté que ces raisonnements pratiques amenaient certains auteurs et autrices à se réunir au sein de divers collectifs. J'ai alors ouvert un second pan d'enquête pour décrire les problèmes pratiques rencontrés au sein de ces espaces spécifiques. Cela m'a conduit à suivre ces personnes au sein de divers regroupements d'auteurs et/ou d'autrices (associatif, syndical ou informel). Cela m'a permis d'observer leurs actions plus ou moins publiques (de la marche publique à la rencontre de fonctionnaires au sein d'un Ministère en passant par des réunions informelles de membres dans des cafés), mais aussi la préparation de ces actions en amont et leur évaluation en aval.

Cette enquête s'apparente donc à une ethnographie « en mouvement »<sup>14</sup>, se recomposant tout au long de l'enquête au fil des rencontres et des raisonnements pratiques des acteurs. C'est d'ailleurs ces recompositions qui ont pu m'inciter ponctuellement à mobiliser d'autres méthodes d'enquête. Ainsi, des entretiens ont été réalisés en vue d'obtenir des données sur les situations auxquelles je n'étais pas parvenu à accéder (description des pratiques d'acteurs travaillant seuls chez eux, rendez-vous ou réunions auxquels je n'avais pas eu l'autorisation de me rendre, etc.). Par ailleurs, des données quantitatives ont été produites en partenariat avec des enquêtés qui s'interrogeaient sur la diversité des pratiques et situations de leurs collègues<sup>15</sup>. Finalement, l'enquête a aussi consisté à enquêter sur les enquêtes réalisées par les enquêtés, qu'il s'agisse de vastes études revendiquant cette appellation mais aussi d'enquêtes ordinaires menées pour essayer comprendre les difficultés rencontrées dans le quotidien.

Toutefois, l'ambition n'est pas de se faire le simple relai de ces enquêtes ou même de chercher à les valider. En effet, l'objectif est de parvenir, grâce à un suivi des acteurs, à décrire et comprendre les modalités d'enquêtes mises en place par les acteurs. Ce premier objectif en vise alors un second, à savoir apporter des explications sociologiques de ce qui rend possibles ces enquêtes ou, au contraire, tend à les clore. Ainsi, la présente enquête ne se substitue pas à celles menées par les acteurs, mais

---

**14-** Pour reprendre l'expression proposée par Michaël Meyer, Adeline Perrot et Isabelle Zinn (« Entre ambition "tout-terrain" et impossible ubiquité : les ethnographes en mouvement », *SociologieS [En ligne]*, 13 novembre 2017). On retrouve une idée équivalente chez Michael Burawoy selon qui faire du terrain constitue d'une certaine manière à faire une revisite ethnographique en continu (« *rolling revisit* », voir Michael Burawoy, « Revisiter les terrains. Esquisse d'une théorie de l'ethnographie réflexive » dans Daniel Cefaï (éd.), *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010 [2003], p. 337-339).

**15-** Je reviendrais plus longuement sur ce point dans le chapitre introductif (partie 3. 1. 1. « Une relative absence de chiffres ») et, surtout, dans le chapitre 5 (partie 2. « Démontrer l'existence de préjugés »).

viser plutôt à les prendre pour objet (au point qu'il sera même nécessaire d'adopter une position critique vis-à-vis d'elles). En cela, l'expression « suivisme » peut porter à confusion : s'il est nécessaire, dans un premier temps, de suivre les acteurs, la démarche sociologique nécessite dans un second temps de s'en détacher pour produire sa propre analyse. Le suivi des acteurs n'est donc pas une fin en soi, mais un moyen pour produire une explication et une critique sociologique. Étant donné que chacune de ces étapes implique non pas tant un suivisme qu'une attention à la manière dont les acteurs appréhendent leur situation, j'utiliserai désormais le qualificatif d'« internaliste » pour qualifier ma démarche<sup>16</sup>.

### 2.1.2. Une diversité d'éléments pris en compte dans la description

Cette « filature ethnographique »<sup>17</sup> a permis de rendre compte d'un vaste ensemble d'actions, dans une grande variété de contextes. Si les discours ont fait l'objet d'une attention spécifique dans la prise de note, il était nécessaire de porter attention à d'autres types de pratiques, elles aussi porteuses de sens. Aussi, il a été nécessaire d'être attentif, au cours de l'enquête, à l'ensemble des pratiques des acteurs, qu'elles soient discursives ou interactionnelles, ou encore qu'elles relèvent de comportements *a priori* « non pertinents au déroulement significatif de l'interaction et non partagés par l'ensemble des participants »<sup>18</sup>.

#### Encadré n°1 – À propos de la précision des notes ethnographiques

La précision de la prise de note est une préoccupation centrale pour l'ethnographe, que ce soit dans le recueil ou l'analyse des données.

La qualité de ces données varie énormément selon le contexte d'enquête. Étant donné la variété des terrains observés (et donc des situations observées), les inscriptions réalisées sur le terrain se sont avérées plus ou moins précises. Une solution pour limiter cela consiste à recourir à des enregistrements (audio ou vidéo). Pourtant, j'ai rarement mobilisé de tels dispositifs (en dehors des moments « publics » : conférences, réunions ouvertes, etc.), tant ils peuvent impliquer une négociation coûteuse avec les enquêtés. J'ai ainsi réservé ces enregistrements à des moments spécifiques, où le « coût » de la négociation était « amorti » par la longueur ou l'importance du moment observé (par exemple de longues réunions syndicales).

Concernant les autres observations, afin d'affiner la qualité des données, les notes prises sur le terrain ont fait l'objet de compléments, réalisés aussi rapidement que possible (généralement juste après l'arrêt de l'observation).

16- Sur l'internalisme comme principe méthodologique, voir C. Lemieux, *La sociologie pragmatique, op. cit.*, p.18-20.

17- La métaphore de la « filature » a été développée par Don Zimmermann afin de décrire ce travail qui consiste à « décrire les événements répétitifs et les activités qui constituent les routines du groupe qu'on étudie. Il faut être à la fois en position extérieure pour écouter et être un participant des conversations naturelles dans lesquelles les significations des routines des participants émergent » (pour reprendre les termes d'Alain Coulon, « Ethnométhodologie et éducation », *Revue française de pédagogie*, 1988, n° 82, p.76). La pertinence de cette métaphore pour décrire les réseaux et dispositifs de mobilisation a été précisée dans Daniel Cefaï *et al.*, « Ethnographies de la participation », *Participations*, 2012, vol. 3, n° 4, p.7-48.

18- Albert Piette, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996, p.146. L'ensemble du chapitre 6 (p.144-186) décrit l'importance de l'attention en détail dans la démarche ethnographique, notamment pour saisir l'importance de ce qu'Albert Piette appelle le « mode mineur » de l'action. Sur l'intérêt de la notion de « mode mineur », voir également Catherine Rémy et Laurent Denizéau (éds.), *La Vie, mode mineur*, Paris, Presses des Mines, 2017, 196 p.

Si l'ethnographie revient à porter une attention à l'ensemble des pratiques des acteurs présents en situation, cela revient logiquement à prendre en compte la présence de l'ethnographe sur le terrain. Le corps de l'ethnographe étant le premier instrument de collecte de données, il est évidemment présent dans la situation et, de ce fait, fortement susceptible d'avoir un effet sur les pratiques des diverses autres personnes en présence. Notons que cette influence du chercheur ou de la chercheuse sur son objet n'a rien de spécifique à l'ethnographie ou même aux sciences sociales<sup>19</sup>. Toutefois, l'ethnographie a peut-être ceci de particulier qu'elle implique, de la part de l'ethnographe, une intégration dans le milieu social observé<sup>20</sup>. Ce processus social d'intégration, au-delà de sa nécessité pour collecter des données, constitue un nouveau matériau enrichissant l'analyse : en essayant d'obtenir une place parmi les enquêtés, on en apprend beaucoup sur la manière dont cet espace est structuré. Ainsi, une attention a été portée, tout au long de l'enquête, aux diverses places que les enquêtés m'ont successivement accordées sur ce qui est leur terrain avant d'être le mien<sup>21</sup>. Tout au long des chapitres j'aborderai, quand cela me paraîtra apporter quelque chose à la compréhension du milieu, une analyse de mes diverses postures, depuis celle d'observateur en retrait à celle d'observateur participant, en passant par celui de conjoint d'une autrice ou même d'auteur de BD non professionnel. De la même manière, il sera ponctuellement nécessaire de rendre compte de certains affects vécus sur le terrain : l'ensemble des acteurs présents réalisant un travail émotionnel (*emotional work*) en situation<sup>22</sup>, les affects de l'ethnographe sont souvent révélateurs de processus sociaux en cours<sup>23</sup>.

L'attention portée à l'ensemble des pratiques des personnes en présence (ethnographe compris) n'est toutefois pas encore suffisante. En effet, il est également nécessaire de prendre en compte la matérialité du monde dans l'action<sup>24</sup>. Tantôt ressources et tantôt obstacles, ces éléments matériels occupent pourtant une large place dans les pratiques des individus. Plus encore que de constater l'importance des objets dans le déroulement des actions, il sera intéressant d'être attentif à la manière dont ces objets sont appropriés (ou non) par les acteurs. En cela, la notion de dispositif constitue une ressource importante. Comme l'explique Nicolas Dodier, les dispositifs sont « des ensembles de repères objectivés, stabilisés, qui préparent et guident les jugements. Ils sont disponibles sous forme

---

**19-** Comme l'a montré Christian Licoppe, la sophistication des outils de mesure scientifique n'enlève rien au travail de sélection et d'interprétation mené par les chercheurs et les chercheuses (voir Christian Licoppe, *La formation de la pratique scientifique: le discours de l'expérience en France et en Angleterre, 1630-1820*, Paris, La Découverte, 1996, 346 p.).

**20-** Cette idée de l'enquête comme socialisation est notamment exposée par Albert Piette dans *Ethnographie de l'action*, op. cit., p.68-72.

**21-** Cet abus de langage qui consiste à parler de « notre » terrain alors que l'on essaie d'intégrer celui de nos enquêtés est à l'origine de nombreux troubles. Christophe Broqua a ainsi montré à quel point l'ethnographe cherche souvent à négocier sa place en anticipant les sanctions de ses pairs plutôt que celles de ses enquêtés, pourtant susceptible d'exiger un autre forme d'investissement sur le terrain (Christophe Broqua, « L'ethnographie comme engagement : enquêter en terrain militant », *Genèses*, 2009, n°2, p.109-124).

**22-** Pour reprendre l'expression théorisée par Arlie Russell Hochschild, *Le prix des sentiments*, Paris, La Découverte, 2017 [1983], 250 p.

**23-** Sur l'importance d'un point de vue sociologique de l'analyse des affects, notamment de l'ethnographe, voir le très inspirant texte de Catherine Rémy, « Accepter de se perdre. Les leçons ethnographiques de Jeanne Favret-Saada », *SociologieS [En ligne]*, 24 juin 2014.

**24-** L'importance de l'analyse de la place des objets et dispositifs sociotechniques dans l'action a été l'un des apports centraux des travaux développés au sein du Centre sociologique de l'innovation (Voir Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, *Sociologie de la traduction: textes fondateurs*, Paris, Presses des mines, 2006, 303 p.). On trouvera de nombreux exemples de l'intérêt d'une telle démarche dans Bernard Conein, Nicolas Dodier et Laurent Thévenot (éds.), *Les objets dans l'action: de la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1993, 290 p. ; ainsi que dans Nicolas Dodier, *Les Hommes et les Machines*, Paris, Métailié, 1995, 388 p. Sur la place plus spécifique des écritures comme dispositif orientant l'action, voir Gwenaële Rot, Annie Borzeix et Didier Demazière, « Ce que les écrits font au travail. Introduction », *Sociologie du travail*, 2014, vol.56, n°1, p.4-15.

de mots, de règles et d'objets»<sup>25</sup>. Ainsi, outre le fait qu'ils sont mobilisables par les acteurs, ces dispositifs ont une histoire et peuvent être modifiés. Au-delà d'avoir une approche «matérialiste» dans notre description, il s'agira donc également de comprendre la genèse des ressources matérielles dont disposent les acteurs.

### 2.1.3. Décrire des épreuves

En résumé, l'enquête a consisté à se faire enquêteur parmi des enquêteurs, en consignant des inscriptions variées dans leurs formes (dans des carnets, sur des dictaphones, des formulaires, etc.) et leurs contenus (actions et interactions, objets matériels, etc.). Afin de collecter un matériau riche, il a été nécessaire non seulement de se mouvoir sur différents terrains, mais aussi, sur chacun de ceux-ci, de varier la focale d'observation<sup>26</sup>. Ces changements de focale constituent par ailleurs une ficelle connue, notamment pour parvenir à prendre des notes lorsque l'on ne sait pas encore véritablement quoi observer<sup>27</sup>.

Plus encore, grâce à la diversité des terrains et des focales adoptées lors de l'enquête, l'ethnographe repère progressivement des éléments particulièrement significatifs. Cela peut s'apparenter à des profils d'individus ou de trajectoires, à des interactions spécifiques, à des situations particulières, etc. Ces éléments, du fait de leur redondance, peuvent ainsi constituer des unités pertinentes de description pouvant servir de bases pour l'analyse.

Au fur et à mesure des observations, j'ai ainsi constaté l'importance d'un certain type de situations particulièrement significatives au regard de ma question de recherche. Pour rappel, la thèse consiste à suivre les acteurs dans leurs tentatives d'explication de leurs difficultés à faire groupe. Cela revient à s'intéresser aux critiques qu'ils ou elles formulent, que ce soit à leur propre égard ou envers des tiers, humains ou non-humains (éléments matériels, institutions, mais aussi parfois processus sociaux). Ces critiques prennent ainsi des formes particulièrement diverses, selon le nombre de personnes impliquées ou encore le degré de publicité. Si ces critiques sont au cœur de l'analyse, elles ne constitueront pas pour autant l'unité de description. En effet, l'idée est d'entrer plus précisément dans la description de ces critiques: plutôt qu'une unité, ces critiques constituent une succession de moments, soit des processus dont il s'agit de rendre compte.

Afin de rendre descriptibles ces processus critiques, il est possible de recourir à la notion d'«épreuve». Pour Cyril Lemieux, l'épreuve peut se définir comme «toute situation au cours de laquelle des acteurs font l'expérience de la vulnérabilité de l'ordre social, du fait même qu'ils éprouvent un doute au sujet de ce qu'est la réalité»<sup>28</sup>. Toute personne rencontre, quotidiennement, un grand nombre d'épreuves. La plupart sont en réalité des micro-épreuves: un trouble léger, aisément résolu par la personne via une adaptation minimale de son action. Il arrive cependant que l'épreuve résiste et que l'acteur ait des difficultés à la résoudre. Il doit alors adapter plus ou moins fortement son action afin de trouver un moyen

25- Nicolas Dodier, *L'Expertise médicale: Essai de sociologie sur l'exercice du jugement*, Paris, Métailié, 1993, p. 47.

26- Comme l'explique Christophe Broqua: «En lien avec la construction de l'objet, la focale d'observation sera choisie elle aussi a priori ou progressivement une fois le chercheur place en situation» («Observation ethnographique» dans Olivier Fillieule, Lilian Mathieu et Cécile Péchu (éds.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, p. 384).

27- Sur ce point, voir notamment Howard S. Becker, *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002, p. 160 et sq.

28- C. Lemieux, *La sociologie pragmatique, op. cit.*, p. 39.

de franchir l'épreuve (voir fig. 1 pour des exemples issus de l'enquête). Pour cela, il pourra notamment recourir à des tiers, qui pourront prodiguer des conseils et astuces, mais aussi parfois remettre en cause les solutions envisagées et, plus généralement, émettre des jugements sur la situation. Cette approche gradualiste permet donc de rendre compte, avec le même outil, du travail tant dans son « fonctionnement "normal" » que dans son « fonctionnement "critique" » : en effet, le fonctionnement « critique » correspond à un moment où les acteurs peinent à franchir les épreuves rencontrées, quand les moments « normaux » sont ceux où les épreuves sont aisément résolues<sup>29</sup>.

Plus encore, l'analyse de ces épreuves permet de rendre compte de l'émergence des processus critiques : c'est parce que les acteurs font face à des épreuves particulièrement difficiles à résoudre qu'ils chercheront (seuls ou collectivement) à comprendre les causes de ce trouble et, éventuellement, tenteront de critiquer des entités jugées responsables. Ainsi, l'épreuve constitue une unité pertinente de description dans le sens où sa description attentive, dans le cours de l'action, permet de rendre compte de l'ensemble du processus critique, depuis son émergence jusqu'à la formulation d'une critique explicite et légitime<sup>30</sup>. Plus encore, cela permet d'expliquer pourquoi certains processus critiques parviennent à un tel degré de publicité quand d'autres ne dépassent pas la sphère intime.

FIGURE 1.  
EXEMPLES D'ÉPREUVES ISSUS DU TERRAIN



Ainsi, le fait de considérer l'épreuve comme unité pertinente de description permet de mettre en application les différents principes méthodologiques évoqués jusqu'à maintenant.

29- La distinction entre fonctionnement « critique » et « normal » est repris à Gwenaële Rot, *Sociologie de l'atelier. Renault, le travail ouvrier et le sociologue*, Toulouse, Octarès, 2006, p. 78. L'ensemble de cet ouvrage, en cherchant à décrire la performance nécessaire pour assurer la « fluidité » de la production sur une chaîne de montage fournit de nombreux exemples de ces micro-épreuves.

30- On retrouve cette idée d'approche gradualiste de l'épreuve dans Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 73-76. Afin de constater à quel point cette notion s'avère pertinente y compris à un niveau macro, il est possible de se référer à l'analyse des « épreuves d'État » proposée par Dominique Linhardt, « Avant-propos : épreuves d'État. Une variation sur la définition wébérienne de l'État », *Quaderni*, 2012, n° 78, p. 5-22.

**Encadré n° 2 – Sociologie pragmatique, sociologie pragmatiste ou sociologie des épreuves**

Étant donné d'une part la centralité de l'outil empirico-conceptuel qu'est l'épreuve et, d'autre part, le flou qui entoure l'étiquette « sociologie pragmatique », il serait tentant de parler plutôt de « sociologie des épreuves »<sup>31</sup>. Cela aurait l'avantage de rendre mieux compte de la démarche adoptée ici auprès du lectorat. Toutefois, cela reviendrait aussi à marquer une scission forte avec d'autres travaux pourtant très proches dans leurs inspirations, leurs méthodes ou leurs démarches analytiques (notamment ceux s'inscrivant dans une sociologie « pragmatiste »).

Difficile de faire un choix dans un tel contexte. On notera cependant que l'analyse en termes de « groupe professionnel » proposée au cœur de cette thèse pourrait fournir des outils opportuns pour comprendre les enjeux de cette dénomination. En effet si ce débat autour de la dénomination de ce courant peut paraître superficiel pour les acteurs qui n'y sont pas impliqués, il peut se comprendre comme le signe d'une difficulté à constituer le groupe social des sociologues pragmatiques. Comme les auteurs et les autrices de BD, ces sociologues sont donc confrontés à un enjeu majeur à leurs yeux : s'accorder sur les idéaux professionnels des uns et des autres. Revendiquer l'appellation « sociologie pragmatique » reviendrait ainsi à affirmer la nécessité d'avoir un groupe unifié doté d'un idéal professionnel commun (tout en ayant la possibilité de discuter de la forme que celui-ci devrait prendre), quand l'appellation « sociologie des épreuves » instituerait l'existence de divergences fortes en marquant encore davantage l'existence d'un autre idéal professionnel.

Parvenir à trancher impliquerait une discussion collective poussée sur ce qui rassemble, mais aussi distingue les différentes pratiques, notamment par une réflexivité sur les idéaux professionnels des uns et des autres. Une telle discussion, qui prendrait probablement la forme d'une controverse scientifique, apparaît comme particulièrement souhaitable : outre le fait qu'elle permettrait de clarifier la position de chacun, elle conduirait plus généralement à interroger la morale professionnelle que partagent les sociologues.

N'ayant moi-même pas de place stabilisée dans l'espace universitaire, il m'est difficile d'affirmer une position. J'utiliserais ainsi de façon synonyme les expressions de sociologie pragmatique et sociologie des épreuves<sup>32</sup>.

**2.2. L'analyse des données**

En m'inscrivant dans une sociologie des épreuves, j'ai ainsi collecté (ou plutôt produit) des données variées en suivant les acteurs. Ces premières inscriptions réalisées sur le terrain dans mes carnets d'enquête ont cependant vite été complétées par une deuxième série d'inscriptions. Ces données étaient en effet retraitées, annotées et commentées. Elles étaient également mises en relation les

31- Comme a pu par exemple le défendre Cyril Lemieux (dans « À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2007, vol. 25, n°1, p. 191-192, note numéro 3).

32- Une autre solution aurait consisté à trouver une tierce appellation. Étant donné mon implication dans le milieu de la BD, j'aurais pu parler de « sociologie pragmatix », insistant sur le fait que ce courant est peuplé d'irréductibles sociologues qui résistent encore et toujours à la définition. Toutefois, cela reviendrait à remettre en cause le principe méthodologique évoqué consistant à suivre les acteurs dans leur travail de définition de leur groupe social.

unes avec les autres, voire avec des inscriptions réalisées cette fois à partir de documents sociologiques produits par d'autres: annotations dans les marges des articles, compte-rendu de lecture d'ouvrages, etc. Ainsi, et sans même forcément m'en rendre compte, je commençais l'analyse.

Le fait que je n'associe pas spontanément ces annotations avec de l'analyse est assez significatif: si la question de la récolte de données en sociologie a fait l'objet de multiples publications, les opérations d'analyse ont été en revanche beaucoup moins traitées frontalement. Bien que de nombreux documents traitent de théories sociologiques ou d'épistémologie, peu sont ceux qui exposent la cuisine (et donc les recettes) de l'analyse sociologique. Ainsi, l'analyse est souvent constituée en une sorte de boîte noire, où les opérations concrètes réalisées se déroberaient aux yeux du lectorat. Contrairement à ce que certains pourraient penser, il ne s'agit pas là d'un complot visant à dissimuler à quel point les sciences sociales manqueraient en réalité de scientificité. Est plutôt en cause la difficulté, déjà évoquée, à concilier différents critères d'évaluation dans l'écriture: si la vérifiabilité des données est nécessaire, il est aussi important de garantir une mise en intrigue<sup>33</sup>. Difficile en effet de faire plus rébarbatif que le récit exhaustif des différentes opérations d'inscriptions successives qui caractérisent le travail d'analyse. De plus, toujours pour fournir au lectorat une certaine mise en intrigue, les sociologues usent de l'astuce consistant à entretenir la fiction selon laquelle la récolte et l'analyse des données constituent deux temps bien séparés les uns des autres. S'il s'agit bien d'opérations différentes, celles-ci sont souvent menées de front par le ou la sociologue. Plus encore, ces allers et retours entre récolte et analyse permettent justement de redéfinir l'objet tout au long de l'enquête et de réorienter le recueil de données.

Il serait bien prétentieux que d'annoncer ici réussir à ouvrir cette boîte noire: cela nécessiterait en réalité une enquête spécifique du travail de sociologue. Il s'agira donc plutôt d'exposer trois principes analytiques afin d'exposer au lectorat les postulats épistémologiques sous-jacents à cette recherche. J'aborderai ainsi successivement les places accordées aux réflexivités des acteurs, au passé et au relativisme méthodologique. Dans l'espoir d'ouvrir malgré tout un peu plus la boîte noire, je reviendrai finalement sur la méthode de l'induction analytique, particulièrement adaptée au respect de ces trois principes.

### **2.2.1. Des personnes capables de réflexivité(s)**

L'un de ces postulats a trait aux capacités des personnes observées. Celles-ci seront considérées comme capables de faire preuve de réflexivité. Dans les documents sociologiques, la réflexivité mise en avant est souvent celle des sociologues sur le terrain. Cela a été évoqué, cette analyse réflexive de la posture et des affects des enquêteurs et enquêtrices est incontournable. Pourtant, il est important

---

<sup>33</sup>- L'ethnographie notamment a été marquée par un « tournant narratif » (dont le contexte historique est relaté dans Nicolas Dodier et Isabelle Baszanger, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, 1997, p. 47-48), faisant de la mise en récit de l'enquête de terrain un élément central de l'administration de la preuve. Sur ce point voir aussi James Clifford, « De l'autorité en ethnographie. Le récit anthropologique comme texte littéraire » dans Daniel Cefaï (éd.), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003, p. 263-294; ainsi que George E. Marcus et Dick Cushman, « Ethnographies as texts », *Annual Review of Anthropology*, 1982, p. 25-69.

de rappeler que toute personne est capable d'effectuer un retour sur elle-même et sur la situation dans laquelle elle est impliquée, afin de donner du sens à son action. L'analyse des réflexivités est d'autant plus centrale ici qu'il s'agit de rendre compte des processus critiques des acteurs.

Une telle analyse peut toutefois conduire à s'interroger sur la dimension sociologique de la démarche. En effet, le risque est grand de tomber dans une forme de mentalisme, qui consisterait à préjuger de ce que les personnes ont dans la tête pour expliquer les processus critiques. Afin d'éviter un tel risque de surinterprétation des données, il convient de donner une définition de la réflexivité, qui établisse des critères de description de ce en quoi elle consiste. Afin de repérer les fondements pratiques de la réflexivité, elle sera donc entendue ici comme le fait d'adapter son action dans une situation d'épreuve<sup>34</sup>.

En effet, cela a été dit, les épreuves sont des situations où l'émergence d'un trouble incite une ou plusieurs personnes présentes à mettre en doute le bien-fondé de leur action. Dès lors, les épreuves peuvent conduire les acteurs à dénaturiser leur rapport au monde. En passant suffisamment de temps auprès des acteurs, il est possible de décrire ces opérations de dénaturalisation. On constate ainsi que la réflexivité, comme les épreuves, gagne à être analysée de façon gradualiste: si l'émergence d'une épreuve peut parfois conduire à un bouleversement des représentations d'un acteur, elle entraîne souvent une réflexivité minimale, pouvant même se traduire par une réaffirmation des pratiques anciennes<sup>35</sup>. Ce n'est pas parce que votre lacet de chaussure se défait que vous allez forcément investir dans des chaussures à scratch. Toutefois, si vous constatez que ce maudit lacet se défait toutes les cinq minutes et finit par causer votre chute dans un escalier, vous envisagerez peut-être d'attaquer son fabricant en justice, notamment si vous rencontrez des amis ou des avocats qui abondent dans votre sens et se proposent de vous aider dans cette lutte, ô combien importante. Tel est l'intérêt d'une analyse sociologique des réflexivités: par une description attentive de l'action, il est possible de comprendre les raisons sur lesquelles les acteurs peuvent s'appuyer, en situation, pour agir de telle ou telle manière (raisons qui ne sont donc pas seulement dans la tête des individus, mais bien tout autour d'eux: le lacet qui casse, la chute, les personnes aux alentours qui invitent à tenter une action juridique ou plutôt de privilégier un simple repos, etc.). Ainsi, cette analyse des pratiques des individus permet d'expliquer ce qui permet de favoriser ou, *a contrario*, limiter la montée en réflexivité. On pourrait ainsi dire que les épreuves constituent une unité pertinente de description et les réflexivités une unité pertinente d'analyse<sup>36</sup>. Utilisés conjointement, ces deux outils permettent l'analyse des processus critiques intentés par les acteurs, que ce soit la dénonciation des mauvaises pratiques d'un éditeur, la responsabilisation des collègues auteurs et autrices, la mise en cause des politiques culturelles ou le dépôt d'une plainte contre un fabricant de lacets.

---

**34-** Cette définition de la réflexivité s'inspire des principes exposés dans Yannick Barthe *et al.*, « Sociologie pragmatique: mode d'emploi », *Politix*, 2013, n°103, p.187-190. Il n'est évidemment pas anodin que le terme de réflexivité ait, par la suite, été intégré à l'intitulé du laboratoire créé par certains signataires de cet article (le Laboratoire interdisciplinaire d'études sur les réflexivités – Fonds Yan Thomas). Et moins anodin encore que j'accorde à la réflexivité une place importante étant donné que je fais moi-même partie de ce laboratoire.

**35-** Cette analyse gradualiste de la réflexivité est au centre de l'analyse grammaticale proposée par Cyril Lemieux (voir *Le Devoir et la grâce*, Paris, Economica, 2009, p. 226).

**36-** On retrouve une réflexion similaire distinguant unités pertinentes pour l'observation et unité pertinente d'analyse dans A. Piette, *Ethnographie de l'action*, *op. cit.*, p.115-120.

### 2.2.2. Le poids du passé

Appréhender les compétences réflexives des acteurs ne doit pas laisser croire que cette démarche revient à nier l'existence d'effets liés aux dispositions ou aux trajectoires des acteurs. Il serait absurde et anti-sociologique de supposer que la position sociale d'un individu et les dispositions acquises au cours de sa socialisation n'ont pas eu d'effets sur ses manières d'agir. L'une des ambitions de la discipline est justement de réussir à expliquer le poids de ces diverses positions et dispositions dans la détermination de l'action. Pour le dire de façon caricaturale, les sociologues doivent donc, entre autres, réussir à analyser le poids de l'histoire (que ce soit celle de l'individu ou de la société dans laquelle il s'inscrit) dans l'action.

Une solution consiste à rendre compte précisément des dispositions des acteurs en adaptant le dispositif d'enquête pour réunir de telles données (reconstitution des trajectoires, analyses des parcours, prosopographie, etc.). Telle n'a pas été pas la solution retenue ici : pour répondre à ce défi du passé, je me reposerai sur un « présentisme méthodologique ». Inspiré par la sociologie des controverses socio-techniques, cette posture consiste à reconnaître que « l'action ne saurait être déduite simplement ou mécaniquement du passé, dans la mesure où elle introduit toujours, par rapport à ce dernier, une indétermination propre »<sup>37</sup>. Dans cette perspective, plutôt que de chercher à expliquer les actions d'une personne par ses dispositions ou sa trajectoire, l'objectif est de parvenir à décrire les manières dont ce passé s'invite concrètement dans cette action, que cette activation des dispositions soit calculée (dans le cas d'une action stratégique par exemple) ou non (ce dont Pierre Bourdieu donne un exemple à travers l'« effet d'hysteresis »<sup>38</sup>). Le concept d'épreuve constitue pour cela une ressource analytique :

L'expérience-acquisition n'est pas indépendante des épreuves, mais s'en nourrit à travers un processus d'incorporation réflexive. De la même manière, l'expérience-épreuve, ancrée dans le présent, puise dans le passé des schèmes de référence permettant de guider l'action, tout en révélant éventuellement une incomplétude ou leur inadéquation<sup>39</sup>.

Ainsi, il est possible de parler d'une cumulativité des épreuves : parce que ces dernières créent un trouble dans la situation, les acteurs développent des formes de réflexivités, lesquelles constituent des expériences susceptibles d'être réactivées par la suite. Autrement dit, quand les personnes cherchent à mettre en cohérence leur action avec leurs dispositions ou leurs trajectoires, elles se livrent à un accroissement de la réflexivité qui « conduit donc à une problématisation de l'histoire. Le retour sur soi s'effectue du présent vers le passé »<sup>40</sup>. Il s'agira donc de rendre compte de la manière dont les auteurs et autrices de BD se saisissent de l'histoire et/ou de leurs histoires dans la compréhension de leur situation et leurs tentatives d'explication de leurs difficultés<sup>41</sup>.

37- Y. Barthe et al., « Sociologie pragmatique », art. cit., p. 184.

38- Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 2003 [1997], p. 230-231.

39- Bénédicte Zimmermann, *Ce que travailler veut dire. Une sociologie des capacités et des parcours professionnels*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Economica, 2014, p. 61.

40- Yannick Barthe, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime*, Paris, Le Seuil, 2017, p. 221-222.

41- En cela, il s'agira de mettre en place une « revisite archéologique » en reconstruisant des périodes passées pour essayer de leur appliquer les analyses produites à partir des données du présent (sur cette méthode, voir M. Burawoy, « Revisiter les terrains. Esquisse d'une théorie de l'ethnographie réflexive », art. cit., p. 343-345). Cette tentative de comparaison historique sera au cœur du chapitre conclusif (cf. partie 2. « Poursuivre l'explication : un détour par l'histoire »).

Il est possible de voir dans cette démarche une réduction de la portée explicative accordée aux positions et dispositions sociales. En réalité, cela revient surtout à s'imposer un travail de démonstration de l'effet de celles-ci dans les actions des acteurs. Grâce à cette description, il est possible d'atteindre un mode de « totalisation » propre à « une ethnographie combinatoire qui, en circulant simultanément sur différents terrains, réunit une jurisprudence de cas propre à identifier les différentes formes d'action dans lesquelles les personnes peuvent s'engager, ainsi que leurs combinaisons possibles »<sup>42</sup>. De ce fait, ce n'est pas tant que la portée explicative est réduite, mais qu'elle est différente. En l'occurrence, il s'agit de rendre l'action prévisible en identifiant les éléments susceptibles de l'orienter. Pour atteindre toutefois une explication pleine et entière, il convient d'adopter une perspective historique plus poussée encore. Grâce à une mise en perspective historique, certains travaux ont permis de repérer des tendances sur la longue durée: l'accroissement de la division du travail chère à Émile Durkheim, la rationalisation de la production décrite par Max Weber, ou encore de l'augmentation de l'interdépendance mutuelle dans la société chez Norbert Elias. En faisant de ces tendances des éléments d'explication des actions des acteurs, on se dote alors d'une « théorie sociologique de l'histoire » permettant l'explication de divers présents, quelle que soit la période où ces derniers prennent place<sup>43</sup>. Sans forcément pouvoir prétendre, dans la présente thèse, à développer une telle théorie sociologique de l'histoire, c'est vers un tel idéal qu'il s'agira de tendre.

### **2.2.3. Un relativisme méthodologique**

Les pratiques d'historicisation des acteurs créent parfois un trouble chez les sociologues, que ce soit en tant qu'enquêteur ou en tant que lecteur. En effet, une telle consignation des dires des enquêtés revient souvent à faire face à des relectures historiques somme toute très discutables d'un point de vue sociologique, si ce n'est parfois carrément révoltantes tant elles peuvent remettre en cause les principes mêmes de la discipline. Il est pourtant important, lors de l'analyse, de ne pas nier l'existence de ces formes d'historicisation ou de les disqualifier d'emblée sous le prétexte qu'elles seraient sociologiquement incorrectes. En effet, quelles que soient ces explications proposées par les enquêtés-enquêteurs, elles ont potentiellement des effets sur la situation. Ainsi, la posture internaliste affirmée précédemment oblige à faire preuve d'un certain relativisme méthodologique: au-delà du crédit que peuvent leur accorder les sociologues au regard de leurs propres normes de démonstration, il convient de leur accorder une même importance dans l'analyse. Ce principe s'applique en réalité à l'ensemble des actions des enquêtés: si celles-ci peuvent susciter du dégoût ou de l'admiration de la part des sociologues, en passant par un relatif désintérêt, il convient de toutes les analyser. Autrement dit, l'idée est de ne pas juger *a priori* de la qualité relative des raisonnements ou des actions des acteurs, mais de les décrire avec précision pour espérer comprendre leurs logiques sous-jacentes. Cette étape est notamment nécessaire car elle permettra de comprendre pourquoi une interprétation donnée remportera ou non l'adhésion des personnes présentes.

<sup>42</sup>- N. Dodier et I. Baszanger, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », art. cit., p. 38.

<sup>43</sup>- Sur les théories sociologiques de l'histoire, la réticence qu'elles peuvent susciter et leur utilité, voir Cyril Lemieux, « Paradoxe de la modernisation », *Politix*, 2018, n° 123, n° 3, p. 135-136.

Un tel positionnement ne s'apparente pas pour autant à une forme de naïveté, consistant à croire cet acteur sur parole. Ainsi, prendre au sérieux cet auteur qui, au cours d'un repas avec ses collègues, se présente comme un autodidacte alors même que je sais par ailleurs qu'il a suivi une formation en arts appliqués, revient à comprendre que, aux yeux de cet acteur dans cette situation précise, la formation qu'il a suivie n'est pas significative pour présenter son parcours. Il serait évidemment tentant de s'empresser de dévoiler que l'acteur se trompe par ignorance des théories sociologiques les plus évidentes. Plus encore, on pourrait dénoncer ce comportement, en l'accusant de mentir effrontément pour dissimuler ce que lui a apporté cette formation (en l'occurrence, elle lui aura quand même permis d'élaborer des liens privilégiés avec des personnes devenues depuis des coauteurs. Par ailleurs, la fréquentation de cette école a été un argument de communication de l'éditeur lors de la sortie de son premier album). Toutefois, de telles opérations de dévoilement ou de dénonciation se basent sur des interprétations difficiles à démontrer d'un point de vue sociologique. Aussi, il est possible de laisser cette tâche aux acteurs eux-mêmes, qui en réalité remplissent bien souvent ce rôle. Mis face à ses contradictions par ses collègues d'atelier, l'auteur a ainsi été invité à s'expliquer: selon lui, ses compétences et donc son succès viennent davantage «des années de travail acharné» que de «cette école pourrie». L'analyse sociologique s'enrichit alors: face à une épreuve (la critique de collègues), l'acteur est tout à fait capable de produire une réflexivité sur son parcours et ses dispositions. Plus encore, on constate que cet acteur semble prompt à expliquer sa réussite par un mérite personnel plutôt que par des processus sociaux. Explication qui semble convaincre la plupart des collègues présents et que l'on retrouve, en réalité, dans de nombreuses situations similaires (ce sur quoi nous aurons l'occasion de revenir dans le chapitre 3, notamment la partie 1. 2. « Les différences statutaires face à l'autonomisation »).

Il ne s'agit pas de croire que les explications des acteurs sont sociologiquement valides, y compris lorsqu'elles sont reconnues comme juste par les personnes présentes. L'ambition est plutôt de reconnaître que les acteurs ont la capacité de développer une réflexivité, laquelle s'apparente parfois à un raisonnement de type sociologique (à l'image des collègues de cet auteur, qui lui rappellent le poids de la formation dans les trajectoires individuelles). Si les enquêtés n'ont que rarement le temps de procéder à une enquête respectant les nombreux réquisits méthodologiques associés à la sociologie (ce qui, nous le verrons, peut toutefois arriver !), il faut veiller à leur reconnaître la capacité à avoir une «imagination sociologique»<sup>44</sup>. Et justement s'interroger sur les éléments qui vont, au contraire, limiter les chances d'émergence d'une telle réflexivité.

Telle est donc l'intérêt d'une démarche ethnographique dans l'analyse des réflexivités: elle permet d'observer ce qui, en situation, permet des formes de montée en réflexivité et ce qui influence les formes que celles-ci peuvent prendre<sup>45</sup>.

---

**44-** Pour reprendre l'expression définie dans Charles Wright Mills, *L'imagination sociologique*, Paris, La Découverte, 2006 [1959], p. 7.

**45-** Contrairement à l'observation, l'entretien sociologique revient en effet à créer une situation artificielle destinée à inciter l'enquêté à monter en réflexivité. Cela ne signifie pas pour autant que cela rend impossible l'analyse des réflexivités (en proposant par exemple un «entretien praxéologique», consistant à rendre compte des pratiques des acteurs, parmi lesquelles les pratiques réflexives. Voir C. Lemieux, *La sociologie pragmatique, op. cit.*, p. 69). De même, cela ne veut pas dire que l'ethnographe doit s'interdire d'inciter l'acteur à procéder à des montées en réflexivité en amenant lui-même de nouveaux éléments dans la discussion (sur ce point, voir P. Nocérino, «Trois ficelles du métier d'ethnographe», art. cit., p. 69-70). Plus encore, si l'ethnographe fait face à une situation ou une réflexion particulièrement scandaleuse à ses yeux, ses réactions (maîtrisées ou non) peuvent déclencher chez ses interlocuteurs et interlocutrices des réactions de montée en réflexivité. Nous rejoignons ici le principe méthodologique déjà évoqué, consistant à souligner l'importance de la description et de l'analyse des comportements de l'ensemble des acteurs, ethnographe compris.

### 2.2.4. L'induction analytique comme inspiration

Si le relativisme méthodologique peut être difficile à gérer, notamment quand les acteurs tiennent des discours ou agissent de façon contraire à nos propres valeurs ou représentations, il est aussi difficile à réaliser très concrètement. Quand bien même il est possible de procéder à une analyse comme j'ai pu le faire à propos de cet auteur prétendument autodidacte, il est difficile de rendre compte des opérations qui ont été nécessaires pour la produire. Finalement, en présentant ainsi le résultat, je tombe dans le même écueil que celui évoqué plus haut : je n'ai pas réellement ouvert la boîte noire de l'analyse !

Comment faire donc, très concrètement, pour passer de cette situation particulière à une analyse en termes de tendance à l'explication par le mérite individuel ? Un premier élément a été abordé : pour atteindre une forme de totalisation des données, il « suffit » de repérer des modes d'action observés sur différents terrains. « Autant de manières épistémochiques de parler des problèmes, tout en esquivant de parler de l'aspect concret de ces problèmes ! », comme disait l'autre<sup>46</sup>. Comment, concrètement, est-il possible d'identifier des régularités dans la masse des matériaux récoltés sur une diversité de terrain ? Pour faire face à la masse de données, le ou la sociologue peut s'équiper d'outils techniques, à l'image de logiciels comme N-Vivo ou Atlas.ti<sup>47</sup>. Toutefois, ces outils ne peuvent que répondre aux commandes du ou de la sociologue. Aussi, au-delà de cet outil technique, j'ai trouvé une inspiration dans l'induction analytique : cette méthode vise à démontrer l'existence de relations causales en procédant à une mise à l'épreuve systématique de ces relations causales.

En cherchant des cas négatifs, le chercheur met à l'épreuve l'explication au regard des affirmations qui consistent à affirmer qu'à d'autres époques, qu'en d'autres lieux ou que dans d'autres circonstances sociales que celles qui caractérisent la collecte initiale, l'explication ne tiendrait pas. Au fur et à mesure que l'explication est redéfinie, elle devient à la fois plus nuancée et plus large dans la démonstration de sa validité. La validité externe dépend de la variété interne, et non de la quantité et de l'uniformité logiquement présupposée de l'ensemble des données<sup>48</sup>.

Telles sont donc les opérations concrètement réalisées durant l'analyse : la formulation d'hypothèses à partir des données, lesquelles étaient immédiatement mise à l'épreuve par la recherche systématique de contre-exemples, destinés à donner lieu à une reformulation de ces hypothèses, et ce jusqu'à trouver une hypothèse *a priori* non remise en cause par des données récoltées<sup>49</sup>.

Cette démarche permet d'honorer différents principes de méthode évoqués jusqu'alors. Au-delà même d'un présentisme et d'un relativisme méthodologique, cette approche permet également de mettre en

46- P. Nocérino, « Observations et enquêtes ethnographiques », art. cit.

47- Pour une explicitation des opérations réalisables sur ces logiciels et leurs intérêts, voir Geneviève Musca, « Une stratégie de recherche processuelle : l'étude longitudinale de cas enchâssés », *M@n@gement*, 2006, Vol. 9, n° 3, p. 153-176.

48- J. Katz, « Analytic Induction » dans Neil J. Smelser et Paul B. Baltes (éds.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Amsterdam, Elsevier, 2001, p. 480-484. Traduction de « By seeking negative cases, the researcher tests the explanation against claims that in times, places and social circumstances other than those defining the initial collection, the explanation will not hold. As the explanation is redefined, it becomes both more nuanced and more wide-ranging in demonstrated validity. External validity depends on internal variety, not on the quantity and logically pre-derived uniformity of the data set ».

49- On notera que cette démarche devrait plutôt être qualifiée d'« induction analytique pas-trop-rigoureuse » selon les termes d'Howard Becker (*Les ficelles du métier*, op. cit., p. 319). Non pas qu'elle serait incorrecte, mais parce qu'en essayant d'expliquer symétriquement les cas majoritaires et leurs contre-exemples (cf. *Ibid.*, p. 323), elle diverge de son usage initial qui consistait à exclure les cas négatifs de l'analyse (*Ibid.*, p. 318). Pour un usage particulièrement exemplaire de la mise en application de cette forme d'induction analytique et de son apport dans la définition d'outils empirico-conceptuels, voir Marion Ink, « Plaisanteries d'initiés. Définition et usages », *Réseaux*, 6 juillet 2016, vol. 197-198, n° 3, p. 253-278.

avant l'indétermination relative propre aux situations<sup>50</sup>. S'il est possible de repérer des régularités dans l'action des individus, ceux-ci disposent malgré tout d'une capacité réflexive susceptible de les faire agir de façon imprévue ou improbable au regard des sociologues. Cette imprévisibilité est cependant relative: en assumant que les sciences sociales s'inscrivent dans un raisonnement probabiliste hérité de Max Weber<sup>51</sup>, on peut dire que les acteurs sont tributaires de déterminants sociaux qui s'appliquent sur eux de manière non mécaniste (si bien que la reproduction apparente des situations antérieures est toujours une performance qui nécessite forcément un minimum d'adaptation de la part des acteurs). Aussi, les diverses opérations sur lesquelles repose l'induction analytique permettent la compréhension des actions des acteurs, mais les rendent également prévisibles. En cela, elles permettent d'ouvrir la voie à l'explication, telle que nous avons pu l'aborder dans la partie précédente.

Si l'induction analytique s'avère particulièrement pertinente pour traiter des données récoltées dans le respect des principes proposés ici, il serait toutefois impossible de consigner chacune de ces reformulations successives des hypothèses. Une telle succession de cas et de micro-reformulations rendraient effectivement la lecture passablement insupportable. Reste qu'il convient malgré tout de rendre visibles ces opérations afin d'en permettre le contrôle par les pairs.

Nous faisons face ici à une contradiction pratique dans l'activité de recherche. En effet, toute la présentation du dispositif d'enquête s'inscrit dans une volonté de permettre aux pairs de vérifier les différentes opérations réalisées au cours de cette enquête. Toutefois, vouloir à tout prix rendre visible l'ensemble de ces opérations reviendrait à noyer le lectorat d'informations et, paradoxalement, de rendre celles-ci moins visibles (en tout cas moins lisibles) et donc moins aisément vérifiables. Cette contradiction est à l'origine de nombreux problèmes concrets, qui doivent être résolus dans la restitution de l'enquête. C'est donc à cette étape qu'il convient maintenant de s'intéresser.

### 2.3. La restitution des données

J'ai longuement insisté, dans les pages qui précèdent, sur la nécessité de rendre visibles non seulement les principes méthodologiques évoqués, mais également leur mise en application, dans l'espoir de donner accès aux coulisses de la production de cette thèse. Cette exploration des coulisses, bien qu'elle ne permette pas d'ouvrir totalement la boîte noire de l'enquête, a déjà permis de souligner l'importance de certains principes et outils, mais, aussi, l'existence de nombreuses difficultés relatives à la conciliation de tels ou tels critères d'évaluation.

Or, ces outils et principes repérés nous permettent justement de mieux comprendre ces difficultés de conciliation. Sans prétendre faire ici une sociologie du métier de sociologue (ce qui mériterait évidemment une enquête plus poussée<sup>52</sup>), il est possible de relire les difficultés dans l'enquête comme des épreuves rencontrées par les sociologues. On comprend mieux dès lors l'importance de la place

---

50- L'indétermination relative est un principe méthodologique central de la sociologie pragmatique / des épreuves (voir C. Lemieux, *La sociologie pragmatique, op. cit.*, p. 33-35).

51- Tel qu'expliqué par Max Weber, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales » dans *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965 [1904], p. 153-154.

52- La thèse en cours de Johan Giry apportera d'ailleurs probablement de nombreux éclaircissements sur le sujet (« Sociologues et sociologies dans l'économie du savoir: une comparaison franco-québécoise des transformations des champs de la sociologie face aux évolutions des politiques scientifiques » [titre provisoire], sous la direction de Jean-Philippe Heurtin et Yves Gingras).

accordée à la réflexivité des chercheurs et chercheuses : quand l'épreuve s'avère particulièrement coriace, les sociologues accroissent leur réflexivité pour trouver une solution. Cette hausse de la réflexivité est particulièrement souhaitable tant elle incite à l'explicitation des règles qui encadrent l'activité, facilitant alors le contrôle des différents arbitrages réalisés au cours de l'enquête. Reste qu'un tel niveau de réflexivité est coûteux, en temps et en énergie. On comprend mieux également que les sociologues aient tant besoin de s'appuyer quotidiennement sur des astuces, des techniques ou des ficelles dans leurs pratiques d'enquête : il s'agit d'autant de moyens de s'affranchir à moindre coût de cet exercice de réflexivité en se reposant sur des manières de franchir l'épreuve qui ont déjà été considérées comme efficaces et scientifiquement admissibles.

L'élaboration de tels *supports routiniers* destinés franchir aisément les épreuves n'a rien de scandaleux. C'est au contraire ce qui permet de poursuivre l'activité, mais aussi de finaliser une recherche en s'affranchissant de nombreuses opérations de logiques et de démonstration. Toutefois, dans un souci de rendre les choix réalisés contrôlables par les pairs, il est nécessaire de s'imposer à soi-même une épreuve en revenant sur ces différentes astuces que l'on développe afin d'en montrer le bien-fondé, au regard de la pratique sociologique. En cela, les supports routiniers peuvent également conduire à accroître la réflexivité des chercheurs et chercheuses.

Ces ficelles ont pour fonction de suggérer de nouvelles manières de manipuler les choses, de permettre d'observer les choses sous un angle différent, afin de faire progresser la recherche en suscitant de nouvelles questions, de nouvelles possibilités de comparaison, d'invention de nouvelles catégories, etc<sup>53</sup>.

Ainsi, les différents principes méthodologiques évoqués précédemment, au-delà de leur importance épistémologique, constituent autant de supports routiniers sur lesquels je peux m'appuyer pour essayer de franchir plus facilement les épreuves rencontrées durant l'enquête.

Dans cette partie, il s'agira donc d'explorer les supports routiniers que j'ai développés spécifiquement dans l'écriture. Ceux-ci ayant grandement orienté la forme de cette thèse, il est important d'interroger la pertinence des principes qui les sous-tendent (que ce soit parce que j'y suis particulièrement attaché ou que j'anticipe le fait que mes pairs le seront). J'aborderai successivement mes pratiques relatives à la description mince, à l'écriture inclusive et à l'anonymisation.

### **2.3.1. La description mince**

Le fait de choisir des principes d'écriture a été grandement orienté (et facilité) par la méthode centrale de cette thèse. En effet, l'ethnographie implique de fait une réflexion forte sur les pratiques d'inscription. Aussi, quand bien même les critères d'évaluation de l'ethnographie sont souvent implicites et sont loin de faire l'unanimité<sup>54</sup>, les ethnographes ont produit de nombreux textes relatifs à l'écriture. Ainsi, ils et elles ont fourni aux chercheurs et chercheuses un certain nombre de principes constituant autant de potentiels supports routiniers dans l'écriture.

53- H.S. Becker, *Les ficelles du métier*, op. cit., p. 29-30.

54- J. Katz, « Du comment au pourquoi. Description lumineuse et inférence causale en ethnographie », art. cit., p. 45-46.

Au regard de ces réflexions, je revendiquerai ici une « description mince ». L'ambition de la description mince est de détacher, autant que possible, la description ethnographique de son interprétation<sup>55</sup>. Une telle démarche peut être interprétée comme une volonté d'honorer le critère de la vérificabilité, en rendant l'analyse plus facilement identifiable et donc critiquable par le lectorat. Seront pour cela proposées à la lecture des séquences, détachées du reste du texte par des effets graphiques (changement dans la marge et le corps de la police, introduction d'un titre pour chaque séquence, etc.)<sup>56</sup>. Ces séquences seront parfois relativement longues, afin de rendre compte de la dynamique de l'action. Notons qu'il est évidemment illusoire de scinder totalement la description de l'interprétation : outre la partialité du regard et des prises de note sur le terrain, les opérations de sélection des scènes, de découpage en séquences, de l'attribution d'un titre et de choix relatif à l'ordre des scènes induisent, de fait, une interprétation. Cette interprétation minimale est pourtant nécessaire pour respecter d'autres critères d'évaluation de l'écriture, notamment celui de la mise en intrigue : la restitution d'une enquête ethnographique implique forcément un travail de narration, dans le sens où le lectorat est forcément accompagné dans sa découverte des matériaux et des analyses. La description mince joue en grande partie contre ce critère : en multipliant les données « brutes », elle ralentit considérablement le rythme de lecture. Pourtant, il ne faut pas pour autant nier le fait que demeure toujours une forme d'interprétation dans l'écriture, même sous la forme d'une description mince. Au contraire, il semble plutôt nécessaire de l'assumer et de la revendiquer : cette interprétation est rendue nécessaire par des impératifs narratifs qui n'ont rien de scandaleux, puisqu'ils répondent à d'autres critères d'évaluation de l'écriture sociologique. Il s'agira donc ici de développer une description mince pour permettre la vérificabilité des résultats, tout en veillant à respecter le critère de la mise en intrigue (notamment en donnant un certain rythme dans l'enchaînement des séquences), mais aussi celui l'impératif de clarté (noyer le lectorat sous des matériaux risque de lui faire perdre le fil de la démonstration et, donc, de l'argumentation).

### 2.3.2. L'écriture inclusive

L'écriture inclusive est une pratique qui tend à se répandre dans l'université, au fil des controverses qu'elle a pu susciter<sup>57</sup>. En opposition à l'utilisation du masculin neutre, elle permet de visibiliser la présence de femmes dans les groupes cités. Aussi, au regard du critère de la vérificabilité tant revendiqué dans cette thèse, il est nécessaire de s'inscrire dans une telle démarche. De fait, parler « d'auteurs de BD » pour rendre compte d'un groupe impliquant des hommes et des femmes s'apparente à une faute de description. Une faute qui serait d'autant plus inexcusable que la question de la visibilité des autrices de BD a été thématifiée par les auteurs et autrices pendant l'enquête : parler simplement d'« auteurs de BD »

55- La description mince a été formalisée par Vincent Descombes (« La confusion des langues », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1998, n° 6, p. 35-54), proposant une alternative à la description épaisse prônée par Clifford Geertz (« La description dense », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1998, n° 6, p. 73-105). On en trouve une utilisation exemplaire dans l'ethnographie de Catherine Rémy (*La Fin des bêtes. Une ethnographie de la mise à mort des animaux*, Paris, Economica, 2009, 224 p.).

56- Ce modèle d'écriture est directement inspiré de l'ouvrage de Catherine Rémy sur la mise à mort des animaux (ses choix relatifs à la restitution sont évoqués dans *La Fin des bêtes. Une ethnographie de la mise à mort des animaux*, op. cit., p. 18-20).

57- Sur ce point, voir Claudie Baudino, « De la féminisation des noms à la parité : réflexion sur l'enjeu politique d'un usage linguistique », *E.L.A. Études de linguistique appliquée*, 2006, vol. 142, n° 2, p. 187-200 ; et, plus récemment, Marie Loison-Leruste et Gwenaëlle Perrier (éds.), « Dossier "Genre, langue et politique". Le langage non sexiste en débat », *Cahiers du Genre*, À paraître.

reviendrait donc aussi à commettre également une faute selon le principe d'internalisme évoqué précédemment. Il serait particulièrement ironique et inopportun, dans une thèse qui interroge la manière dont les auteurs et autrices tentent de constituer des groupes sociaux, de ne pas rendre compte des termes qu'ils et elles utilisent eux-mêmes pour se désigner<sup>58</sup>.

Reste à définir la forme de cette écriture inclusive. Il serait en effet plus juste de parler d'écritures inclusives au pluriel, tant les modalités en sont diverses. Le choix a été ici de décliner autant que possible les termes au masculin et au féminin. Ce choix est imparfait : une telle pratique, coûteuse en signes, allonge des phrases déjà complexes. On peut donc le critiquer au regard du critère d'évaluation de la clarté. Afin de réduire la longueur des phrases, il aurait été possible d'opter pour d'autres formes d'écriture inclusive, comme l'usage de points médians (ce qui donnerait donc « auteur-ice-s de BD »). Toutefois, au cours de mes diverses expériences de publication, j'ai constaté que le point médian entraînait des réticences. Nombre de lecteurs et de lectrices affirment effectivement que ce symbole rendait difficile leur lecture. Notons que cette difficulté n'a rien de naturelle : elle est liée à des usages, des habitudes d'écriture et de lecture. Cela n'enlève toutefois rien à la difficulté pratique rencontrée : pour reprendre à nouveau les outils déjà décrits, il est possible de dire que le point médian constitue une épreuve, que certaines personnes ont du mal à surmonter<sup>59</sup>. Prenant acte de cela, j'ai donc décidé d'utiliser la déclinaison des termes et l'usage d'expressions épiciques (« personnes » ou « lectorat », pour exemples), techniques qui me semblent apporter un meilleur confort de lecture au lectorat.

Ce choix est critiquable : on pourrait notamment m'accuser de commettre une faute au regard du critère d'évaluation de l'articulation au politique. En effet, l'usage du point médian serait une manière de rendre plus visible l'importance de l'écriture inclusive dans l'écriture scientifique, dans le sens où il permettrait de rappeler aux pairs la nécessité, dans la description des faits sociaux observés, de se montrer attentif à la place du genre dans un contexte où les femmes font régulièrement l'objet d'une invisibilisation<sup>60</sup>. Autrement dit, parce que ce dispositif d'écriture fait épreuve pour le lectorat, il contribue à renforcer les réflexivités relatives aux pratiques de restitution.

Toutefois, il me paraissait aussi nécessaire, dans cette (très longue) thèse, de chercher à assurer un certain confort de lecture au plus grand nombre de lecteurs et lectrices. Aussi, l'usage de l'écriture inclusive sur le mode de la déclinaison au masculin et au féminin s'apparentait à un compromis conciliant ces diverses exigences.

---

**58-** Le terme « autrice » a fait l'objet d'un travail de revendication important dans le milieu de la BD. Ce point sera abordé dans le chapitre 6, partie 2.1.3. « La division du travail de victimisation ».

**59-** Moi-même, je n'ai pas été formé à ce mode d'écriture et peine souvent à l'utiliser. Pour poursuivre l'analyse, l'usage de point médian constitue pour moi une épreuve dans l'écriture, plus difficile à surmonter que l'usage d'autres formes d'écriture inclusive. Je m'inclus donc totalement dans ce groupe des personnes qui peinent (encore) à mobiliser les points médians dans une forme qu'ils ou elles jugent satisfaisante. Notons également que les points médians peuvent constituer une épreuve technique dans le cas des chercheurs et chercheuses atteints de déficience visuelle : les synthèses vocales qui permettent la lecture de ces textes ne gèrent pas encore ces symboles typographiques (sur ce point, voir Marion Ink, *Sociologie et micropolitique des sociabilités : ethnographies comparées dans trois résidences universitaires internationales – France, États-Unis, Canada*, Thèse de sociologie, sous la direction de Daniel Cefaï et Catherine Rémy, EHESS, Paris, 2018, p. 7).

**60-** Sur l'invisibilisation des femmes, voir Christine Guionnet et Érik Neveu, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2014, p. 381 notamment.

### 2.3.3. L'anonymisation

L'anonymat est, avec l'écriture inclusive, un second élément de restitution des données qui a nécessité une attention particulière. Nous aurons l'occasion d'y revenir : la BD est « un petit milieu ». L'interconnaissance y est d'autant plus forte qu'elle constitue une dimension importante du professionnalisme. Au-delà de cette interconnaissance, il existe en BD comme dans l'ensemble des espaces professionnels, des enjeux de réputation importants<sup>61</sup>. Aussi, la garantie d'anonymat a souvent été un élément facilitateur dans le recueil des données. Si les auteurs et les autrices m'ont facilement ouvert les portes de leurs ateliers, ils et elles se montraient rassurés quand je leur promettais une forme d'anonymat. Changer les noms et prénoms semblait donc un minimum. Toutefois, l'usage de pseudonymes ne saurait garantir totalement l'anonymat. En effet, afin d'honorer (encore et toujours) le critère de vérifiabilité des données, il sera souvent nécessaire de préciser des éléments de contextualisation des situations ou des personnes observées. Dans de telles conditions, une personne fortement socialisée dans le milieu de la BD peut facilement émettre des hypothèses sur qui est qui.

L'enjeu est important, notamment en ethnographie tant la présence prolongée sur le terrain peut conduire à créer un flou sur ce qui peut ou non être restitué publiquement (contrairement à l'entretien où l'enquêteur peut plus facilement intervenir directement sur le recueil en désactivant le dictaphone). Il n'est donc pas étonnant que les ethnographes aient développé une réflexivité sur le sujet<sup>62</sup>. Ainsi, face au constat d'une difficile (voire parfois d'une impossible) anonymisation, il peut être nécessaire de recourir à une certaine reconstitution de cas sociologiquement justes<sup>63</sup>. Si le fait d'introduire de la fiction dans la restitution d'une enquête peut surprendre, cela n'est pas forcément totalement contradictoire avec une démarche sociologique : en admettant l'existence d'un critère de mise en intrigue, il est possible de défendre de telles démarches. Toutefois, pour pouvoir revendiquer l'appellation de « sociologique », il est nécessaire de rendre compte de ce processus de reconstruction au lectorat, afin de le rendre vérifiable.

C'est ce principe d'explicitation au lectorat des modalités d'anonymisation qui guidera les arbitrages réalisés ici. À chaque acteur intervenant dans cette thèse ont ainsi été attribués des pseudonymes pour les prénoms, noms et noms de plume le cas échéant<sup>64</sup>. Dans les situations où l'anonymisation me semblerait insuffisante, je me réserve le droit de retenir certaines informations. Il convient aussi de signaler l'existence de situations où les noms réels seront conservés. Il s'agit essentiellement de situations où la dimension

61- Sur l'importance de la réputation comme processus social dans les milieux artistiques et, plus généralement, dans l'ensemble des activités professionnelles, voir Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 348 et sq.

62- Cela a notamment été le cas au sein de la revue *Genèses*, qui a reçu la plainte d'une enquêtée suite à la publication d'un article. Cette affaire a constitué une épreuve, incitant les ethnographes à développer une réflexivité sur leurs pratiques de recherche, à propos de l'anonymisation (notamment par Florence Weber, « Publier des cas ethnographiques : analyse sociologique, réputation et image de soi des enquêtés », *Genèses*, 2008, n° 70, n° 1, p. 140-150) mais aussi, plus généralement sur la place de la critique en sociologie (Alain Desrosières, « Quand une enquêtée se rebiffe : de la diversité des effets libérateurs, ou les arguments des trois chatons », *Genèses*, 2008, n° 71, n° 2, p. 148-159).

63- F. Weber, « Publier des cas ethnographiques », art. cit., p. 142-143.

64- Il a été nécessaire, dans le choix de ces noms, de prendre en compte le fait que ces noms constituent des « outils de synthèse » porteurs de significations sociales importantes, notamment en termes d'origines sociales (Baptiste Coulmont, « Le petit peuple des sociologues », *Genèses*, 2017, n° 107, n° 2, p. 159). Si des outils peuvent permettre d'aider dans ces choix (à l'image de l'application en ligne proposée par Baptiste Coulmont : <http://coulmont.com/bac/>), ceux-ci sont encore très limités (ladite application se base sur les prénoms des bacheliers de l'année 2012). Encore une fois, une réflexion collective à l'échelle de la profession serait souhaitable pour constituer des outils techniques susceptibles d'aider les sociologues dans cette anonymisation.

publique des données observées rend l'usage de pseudonymes inefficace pour garantir l'anonymat. Dans les très rares cas où des noms réels ont été conservés alors que les données récoltées font référence à un contexte non public (réunions de préparation, discussions en coulisses, etc.), les séquences concernées ont fait l'objet d'une demande d'autorisation de la part des personnes concernées<sup>65</sup>.

Pour finir sur les pratiques d'anonymisation, il convient également d'évoquer la manière dont les personnes seront concrètement désignées dans l'écriture. La manière de désigner une personne (par prénom et/ou nom, surnom, titre) est en effet significative, au moins autant que les noms ou prénoms eux-mêmes. Elle dépend de la nature des relations entre les personnes concernées (désignante, désignée, public), de la situation donnée (certaines situations publiques impliquant une « distanciation énonciative », quand bien même les personnes seraient par ailleurs intimes<sup>66</sup>), ou encore de la socialisation. Ceci est valable pour l'ensemble des personnes présentes en situation et, donc, également pour l'ethnographe. Aussi, la manière dont je ferai référence aux enquêtés dans l'analyse sera similaire à la manière dont je pouvais m'adresser à eux sur le terrain. Ce faisant, je donne des indices du type de relation que nous pouvions avoir dans la situation analysée. Un tel choix est une fois encore critiquable. Cela peut notamment conduire à « désincarner le processus de domination » en intégrant dans le texte sociologique une différence de traitement entre les « grands » (désignés par leur nom de famille ou un titre) et le « petit peuple » (réduit à un prénom voire un surnom)<sup>67</sup>. Toutefois, en respectant les principes méthodologiques évoqués, il me semblait important d'assumer la place que j'occupais sur le terrain et donc les relations spécifiques que j'entretenais avec telles ou telles personnes. De la sorte, le lectorat sera en mesure de contrôler le traitement différencié que je peux opérer entre les différents acteurs et critiquer, le cas échéant, la manière dont je participe à ces processus de domination.

### **3. La sociologie dessinée, une ressource dans l'affirmation d'un style de professionnalisme**

Pour finir cet exercice réflexif sur les modalités pratiques de l'écriture sociologique, il convient d'aborder un dernier point : la mobilisation de la bande dessinée non pas comme objet de recherche, mais comme outil d'écriture sociologique à part entière. En effet, outre les planches ayant ouvert cette thèse,

---

**65-** En anticipant un peu sur la partie suivante relative à la sociologie dessinée, il convient d'évoquer le fait que des arbitrages similaires ont été réalisés quant à la représentation graphique des enquêtés. Bien que la retranscription en BD, contrairement aux autres méthodes visuelles, ne perturbe pas le recueil de données (étant donné qu'elle est réalisée après l'enquête), elle nécessite malgré tout une réflexion déontologique, laquelle repose trop souvent sur la bonne volonté des chercheurs et chercheuses (voir notamment Anne Jarrigeon, « Sociologie visuelle et droit à l'image. La demande d'anonymat en question », *L'Année sociologique*, 2015, vol. 65, n°1, p. 225-246). Les planches ont donc fait l'objet d'un envoi spécifique aux enquêtés qui y sont représentés nommément (que ces noms soient leurs noms réels ou des pseudonymes).

**66-** Cela se retrouve notamment dans les relations entre les journalistes et leurs sources, dans la continuité de ce qui a été décrit par C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p. 142-144 et 156-157.

**67-** B. Coulmont, « Le petit peuple des sociologues », art. cit., p. 169.

d'autres passages seront rédigés sous la forme de BD. Cette démarche n'a rien d'anecdotique tant elle s'inscrit dans le prolongement des réflexions présentées ici autour de l'enquête sociologique comme pratique sociale méritant d'être analysée comme telle. Il s'agira donc, dans cette dernière partie, de revenir tout d'abord sur la manière dont l'usage de la BD conduit forcément à une reconfiguration des manières d'écrire la sociologie. Ceci amènera ensuite à une explicitation de cette reconfiguration, en revenant plus en détail sur les manières dont cet usage de la BD revient à revisiter les critères de l'évaluation de l'écriture sociologique. Ce qui permettra enfin de conclure sur la vertu dénaturante d'une telle pratique, qui invite à une discussion collective sur les formes possibles d'idéal professionnel en sociologie.

### 3.1. Créer de nouveaux supports routiniers dans l'écriture sociologique

Faire de la BD en sociologue revient à faire intervenir dans l'enquête un nouvel outil qui, parce qu'il déclenche de nombreuses épreuves, incite à redéfinir les routines de travail<sup>68</sup>. Les sociologues-auteurs ou autrices de BD doivent en effet gérer des critères d'évaluation issus non plus seulement de la sociologie, mais aussi de la BD.

Cette reconfiguration n'a rien d'évident. En effet, étant donné la diversité des critères, le risque est grand que le document finalement produit ne puisse plus revendiquer avec succès le statut de document sociologique. Ce n'est pas forcément un problème en soi : selon que l'on priorise le respect de critères d'évaluation issus de l'un ou de l'autre de ces milieux professionnels, on tendra plus ou moins fortement vers la réalisation de « BD d'inspiration sociologique » ou vers de la « sociologie dessinée »<sup>69</sup>. Aucune de ces démarches n'est mauvaise par essence. En revanche, en fonction de l'endroit où l'on souhaite diffuser la publication concernée, il convient de vérifier que la hiérarchisation des critères d'évaluation défendue au sein de cet espace n'est pas contradictoire avec celle qui a guidé la production du document. Pour le dire plus clairement, une BD d'inspiration sociologique aura bien du mal à être reconnue comme un document sociologique par des universitaires, quand symétriquement un article scientifique en BD sera probablement considéré comme mauvais du point de vue d'un éditeur de BD.

En créant un blog avec Léa Mazé, j'ai eu la possibilité d'expérimenter différentes manières de croiser sociologie et BD, sans pour autant m'imposer de respecter un seul style de hiérarchisation entre les différents critères d'évaluation. Il est important de noter que malgré la liberté liée à la maîtrise de l'espace de publication, nous ne pouvions pas pour autant « faire n'importe quoi ». Conscients d'être potentiellement lus par des pairs, Léa Mazé et moi-même avons dû trouver des manières de

---

**68-** Le fait de voir les pratiques de recherche bouleversées par l'introduction de nouveaux outils sociotechniques n'a rien de nouveau. Dès les années 1960, une analyse des instruments audio-visuelles était proposée par Pierre Naville, « Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie », *Revue française de sociologie*, 1966, vol. 7, n° 2, p. 158-168. Notons que l'intégration de nouveaux outils peuvent concerner l'ensemble des pratiques d'écriture, y compris l'écriture tapuscrite, comme le montre Howard Becker lorsqu'il explique à quel point l'usage d'un ordinateur oriente les pratiques des chercheurs et chercheuses (voir le chapitre « "Frottement" et traitement de texte » dans *Écrire les sciences sociales*, op. cit., p. 157-169).

**69-** Ces deux catégories constituent ainsi les deux pôles opposés d'un même *continuum* sur lequel il est possible de situer les différentes expérimentations croisant BD et sociologie (tel que j'ai pu l'esquisser dans Pierre Nocérino, « Faire de la sociologie en BD (ou l'inverse) » dans Cécile de Hossou et al. (éds.), *Actes de la 2<sup>e</sup> édition du colloque international Telling Science Drawing Science - TSDDS#2*, Paris, IREM de Paris, 2020, p. 132-136).

hiérarchiser les critères d'évaluation qui nous paraissaient suffisamment satisfaisants pour ne pas être taxés de « mauvais » professionnels par nos collègues. Autrement dit, au fil de nos collaborations, nous nous sommes initiés respectivement aux critères d'évaluation propres à nos métiers, tout en discutant des diverses manières de les hiérarchiser. Pour éviter de reconfigurer cette hiérarchisation à chaque collaboration, nous avons ainsi fixé des formats qui, pour reprendre les outils repérés précédemment, constituaient pour nous des supports routiniers.

En m'inscrivant dans une professionnalisation dans le milieu de la recherche, j'ai toutefois progressivement cherché à créer des formats qui tendent à valoriser les critères issus de la sociologie. En m'appuyant sur mes propres expériences, ainsi que sur les travaux de chercheurs et chercheuses issus de disciplines variées<sup>70</sup>, il m'est possible d'affirmer que la sociologie dessinée s'apparente à une « sociologie en image »<sup>71</sup>, pleinement capable de remplir les critères d'évaluation scientifique.

### 3.2. Revisiter les critères d'évaluation de l'écriture sociologique

Un tel respect des critères d'évaluation scientifique n'en reste pas moins difficile, notamment parce que la réalisation d'une BD implique un apprentissage et une certaine maîtrise des critères issus de la BD (y compris donc lorsque le ou la sociologue reçoit l'aide d'un ou d'une autrice de BD<sup>72</sup>). Plus encore, les évaluateurs et évaluatrices doivent, eux aussi, se livrer à un tel apprentissage. En effet, l'évaluation implique de fait une connaissance minimale des différents critères d'évaluation relatifs à l'écriture<sup>73</sup>. Or, si les sociologues ne sont pas formés à écrire en BD, ils et elles ne sont pas non plus formés à la lire comme le ferait un professionnel chargé de l'évaluer au sein d'une maison d'édition spécialisée en BD. Il serait impossible de fournir ici un guide pour l'évaluation d'une BD sociologique. Toutefois, dans l'idée de proposer quelques outils, je propose une relecture des critères d'évaluation de l'écriture sociologique déjà évoqués. Cela permettra également de montrer plus concrètement en quoi la sociologie dessinée participe de la dénaturalisation des formats ou autres supports routiniers de l'écriture sociologique. Et, ainsi, qu'elle est susceptible de conduire à une réflexivité sur l'écriture de la sociologie en général, quel que soit l'outil utilisé dans sa rédaction.

**70-** Il serait trop long de lister ici tous les articles, chapitres, voire mémoires ou thèses rédigés sous la forme de BD. Outre les articles déjà cités, le lectorat curieux pourra explorer la riche bibliographie proposée dans Kuttner Paul J., Nick Sousanis et Marcus B. Weaver-Hightower, « How to Draw Comics the Scholarly Way: Creating Comics-Based Research in the Academy » dans Patricia Leavy (éd.), *Handbook of Arts-Based Research*, New York, The Guilford Press, 2017, p. 398-422. À ces références, quasi exclusivement anglophones, j'en ajouterai deux autres qui me paraissent particulièrement aboutis dans leur forme : Morgane Parisi, « Le processus créatif, un regard anthropologique », *Essais*, 2017, Hors série n°5, p. 23-47 ; Iván Zigarán, *El monte, crianza y predación. Una historieta etnográfica sobre la relación de las familias campesinas de APENOC con el monte en el marco de la implementación de la ley de bosques*, Mémoire de Licence d'anthropologie, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2018, 148 p.

**71-** Pour reprendre l'expression de Sylvain Maresca et Michaël Meyer (*Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 109 p.). Ils distinguent en effet la « sociologie sur les images » (analyse des pratiques relatives à l'image), la « sociologie des images » (analyse de contenu), la « sociologie avec des images » (où les images servent uniquement d'illustration) et la « sociologie en image » (proposant une écriture non entièrement textuelle de la sociologie).

**72-** Les planches comprises dans cette thèse ont été scénarisées et dessinées par mes soins. En dehors des planches constituant le prologue, la colorisation a été réalisée avec l'aide de Léa Mazé, qui m'a également prêté sa typographie numérique. Puisse-t-elle être encore remerciée.

**73-** Pour des retours sur les difficultés rencontrées lors de l'évaluation par des chercheurs souhaitant faire publier des articles scientifiques en BD dans des revues à comité de lecture, voir Nicolas Labarre, *Écrire un comics universitaire (2) : Intermédialité et lieu de publication*, <https://picturing.hypotheses.org/39>, 12 juillet 2013, (consulté le 19 mars 2019) ; ainsi que la note d'intention dans Léa Mazé et Pierre Nocérino, « Analyser l'accueil des personnes âgées en institution. De l'autonomie aux transferts de responsabilité », *ethnographiques.org [En ligne]*, 2017, Numéro 35-Vieillir en institution, vieillesse institutionnalisées. Nouvelles populations, nouveaux lieux, nouvelles pratiques.

### 3.2.1. La mise en intrigue

Honorer ce critère revient à assumer que tout texte sociologique induit des « artifices de présentation » destinés à « dramatiser » des contradictions ou à créer des formes de suspens afin de mettre en valeur l'intérêt du travail d'enquête<sup>74</sup>. Ce critère dépasse en réalité très largement le cadre sociologique et semble valable pour tout type d'écriture destiné à être diffusé. Ainsi l'écriture en BD, parce qu'elle doit également respecter ce critère, constitue une ressource forte sur ce point : l'usage d'images permet effectivement de renforcer des effets de mise en intrigue ou de dramatisation (par exemple en « mettant en lumière » littéralement des éléments). Plus encore, la narration en planche implique des effets de rythme pouvant appuyer cette mise en intrigue, comme par exemple le fait de chercher à susciter une attente en fin de « belle page » (c'est-à-dire la page de droite) dans le but d'inciter le lectorat à passer à la page suivante, ou encore à jouer avec les pleines pages pour justement créer une surprise lorsque la page est tournée (voir par exemple la sixième page du prologue dessiné, page 15).

### 3.2.2. La vérifiabilité

Ce critère, probablement celui qui a été le plus évoqué jusqu'à maintenant, invite à donner au lectorat « le moyen de juger par lui-même de la validité du lien que l'auteur a construit entre ces données et son analyse »<sup>75</sup> en présentant un vaste éventail de matériaux ainsi que la manière dont ceux-ci ont été recueillis, agencés et analysés. Ainsi, la manière de respecter ce critère est directement liée au type de méthode mobilisée. Concernant l'ethnographie, la BD constitue un apport central. Certes, la transcription en BD d'observations ethnographiques a un coût important, en termes de temps passé à dessiner, mais aussi de place occupée par les données : ce qui « tiendrait » en une séquence de quelques lignes retranscrites en dix minutes nécessitera alors la réalisation d'une voire plusieurs planches, soit plusieurs (longues) heures de travail. Il est donc difficile de traduire toute une thèse ethnographique en BD, tout du moins si l'on s'inscrit dans une démarche de description mince<sup>76</sup>. Toutefois, l'ethnographie dessinée présente de nombreux avantages relatifs à la précision de la description et, de ce fait, à la vérifiabilité des données. En effet, le fait de devoir représenter graphiquement les données rend obligatoire l'insertion de certains éléments susceptibles d'être « oubliés » dans une retranscription tapuscrite : vêtements, postures, couleurs, etc. Aussi, la BD fournit des descriptions plus riches. Plus encore, elle implique un niveau supplémentaire de réflexivité par rapport aux données récoltées, en incitant l'ethnographe à s'interroger sur les raisons qui l'ont poussé, sur le terrain, à noter telle chose

74- C. Lemieux, « L'écriture sociologique », art. cit., p. 386-387.

75- *Ibid.*, p. 393.

76- En cela, le mémoire réalisé par Iván Zigarán est instructif (*El monte, crianza y predación, op. cit.*). Intégralement réalisé sous la forme de BD, il respecte bien les différents critères évoqués ici, pouvant ainsi légitimement revendiquer le qualificatif de scientifique. Toutefois, il procède à une description dense (où l'analyse est largement intégrée à la description), ce qui lui permet de ne pas présenter *in extenso* les séquences observées. De la même manière, dans les pages introduisant la présente thèse, il m'a été nécessaire de retranscrire une partie des données de façon dense et non mince (voir en particulier la planche représentée page 18).

plutôt qu'une autre. Ce qu'il peut ensuite mettre en valeur graphiquement<sup>77</sup>. Plus généralement, le recours à la BD permet de rappeler, tant à l'auteur ou autrice du texte qu'à ses pairs, que les données font toujours l'objet d'une reconstruction<sup>78</sup>. Ce faisant, la BD incite les sociologues à davantage de prudence tant dans la retranscription que dans l'évaluation des documents ethnographiques et, plus généralement, sociologiques<sup>79</sup>.

### 3.2.3. La préférence pour la clarté

Ce critère s'inscrit dans la continuité du précédent. Comme l'explique Cyril Lemieux : « le choix d'être clair ne garantit donc nullement au sociologue qu'il produira des vérités sociologiques. Mais il l'assure que ses pairs disposeront de tous les éléments dont ils ont besoin pour évaluer si tel est le cas »<sup>80</sup>. En cela, la BD constitue une ressource importante étant donné qu'elle partage très largement cet impératif. En effet, la BD est, concrètement, constituée de différentes cases : la mise en scène d'une action nécessite donc de découper celle-ci en séquences, représentées par des images fixes séparées les unes des autres par des ellipses (d'où l'expression d'« art séquentiel »).

L'un des enjeux de la BD est donc d'assurer au lectorat la bonne compréhension de ce qu'il se passe entre les cases. De nombreux techniques sont nécessaires à cette compréhension : respect du sens de lecture, mise en évidence d'un ordre entre les bulles, équilibre entre le texte et les images, etc. De même, il est nécessaire de veiller à garantir la lisibilité, que ce soit par l'usage d'une typographie adaptée, un dessin clairement réalisé ou encore un équilibre entre le texte et l'image qui évite une surcharge d'informations<sup>81</sup>. Ainsi, l'importance de la clarté induite dans la pratique de l'écriture en BD ne peut que bénéficier à la clarté de l'exposé sociologique.

Toutefois, il faut reconnaître que le degré de clarté est directement lié aux compétences du lectorat. Tout comme un texte sociologique pourra être facilement considéré comme facile à lire par les pairs

<sup>77</sup>- Pour prendre un exemple concret, je me suis rendu compte en réalisant les planches d'introduction que je n'avais noté, sur le terrain, aucune information relative aux couleurs, en dehors des badges dont disposaient les personnes rencontrées. J'ai ainsi compris que mon intérêt pour les couleurs était significatif : toute personne en festival cherche à repérer le statut de ses interlocuteurs ou interlocutrices, notamment en observant les couleurs de badge. Aussi, pour permettre d'aborder cela, j'ai décidé d'assumer une colorisation en noir et blanc, intégrant uniquement des couleurs mobilisées explicitement par les acteurs (parmi lesquels l'ethnologue). Pour d'autres exemples des apports de l'ethnographie dessinée à la description, voir Pierre Nocérino, « Ce que la bande dessinée nous apprend de l'écriture sociologique », *Sociologie et sociétés*, 2016, vol. 48, n° 2, p. 169-193.

<sup>78</sup>- Contrairement à d'autres instruments audio-visuels, comme les photographies ou les vidéos : l'apparente « objectivité » de l'image tend à faire oublier les choix réalisés en termes de cadrage ou de sélection des séquences. Sur ce point, voir Howard S. Becker, « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, 3 octobre 2007, vol. 37, n° 1, p. 33-42. Les apports et limites de la photographie en sciences sociales sont également abordés par Albert Piette (*Ethnographie de l'action*, op. cit., p. 140-152). Ce dernier a également souligné l'intérêt d'un retravail graphique à partir des images : le fait de redessiner des photos conduit à « épurer » et « structurer » les images, rendant évident l'importance des détails dans les interactions (*Ibid.*, p. 125-129 et 156-166).

<sup>79</sup>- On notera que l'ensemble des méthodes peut bénéficier d'une représentation graphique, y compris les approches quantitatives. Pour exemple, voir Whitney Battle-Baptiste et Britt Rusert (éds.), *La ligne de couleur de W.E.B. Du Bois : Représenter l'Amérique noire au tournant du XXe siècle*, Paris, B42, 2019, 144 p. La partie en BD dans le chapitre introductif (voir partie 3.1.2. « De fortes disparités parmi les professionnels ») avait ainsi pour objectif d'explorer une manière, parmi d'autres possibles, de traiter des données quantitatives sous la forme de BD.

<sup>80</sup>- C. Lemieux, « L'écriture sociologique », art. cit., p. 402.

<sup>81</sup>- L'idée de « clarté du dessin » ne fait ici nullement référence au style dit de « la ligne claire », expression créée par le dessinateur Joost Swarte pour décrire le style des *Aventures de Tintin*. En effet, quand bien même ce style se caractérise par traits constants et un usage spécifique de la couleur, il ne garantit pas pour autant la compréhension. Au mieux, il facilitera la lecture des personnes qui sont déjà familières à ses codes (et il rebutera probablement d'autres, habitués à lire des BD aux dessins radicalement différents). Le travail de Marion Montaigne est en cela significatif : autrice spécialisée dans la vulgarisation scientifique et la BD-documentaire, elle développe un style graphique lâché aux décors minimalistes, lequel permet de se concentrer sur son propos (pour un exemple de son travail traitant justement de sociologie, voir Marion Montaigne, Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Riche, pourquoi pas toi ?*, Paris, Dargaud, 2013, 136 p.).

tout en paraissant obscur à un néophyte, certaines BD s'avèrent difficiles à lire si l'on n'est pas familier des codes qu'elle mobilise. Conscient du fait que mes pairs ne sont pas forcément de grands lecteurs de BD, j'essaie donc, dans ma pratique de la BD, de mobiliser des codes largement répandus, moins susceptibles de susciter des épreuves de compréhension lors de la lecture.

### **3.2.4. L'intertextualité**

Une fois encore, ce critère s'inscrit dans le prolongement de l'impératif de vérifiabilité, dans le sens où il consiste à faire des références explicites envers les travaux scientifiques qui ont servi d'inspiration ou qui ont fourni des outils d'analyse. Ce critère de l'intertextualité va toutefois plus loin : au-delà de questions de formes (sur la manière de rendre les inspirations identifiables), il s'agit surtout de montrer qu'en tant que sociologue, on souhaite s'intégrer dans un champ de recherche, ce qui passe par la discussion des travaux préexistants. Au-delà de cet objectif de cumulativité des savoirs, d'autres enjeux se jouent toutefois autour de ce critère d'intertextualité, comme par exemple la revendication d'un ancrage théorique spécifique<sup>82</sup>.

Si cette intertextualité est donc primordiale, il faut reconnaître que ce critère ne fait guère de sens dans l'écriture en BD. Dans le chapitre introductif, vous trouverez par exemple une quinzaine de pages consacrées à un état de la littérature : celle-ci se prêterait bien mal à une mise en scène graphique tant les dessins seraient écrasés par les multiples références ! Pourtant, cela ne signifie pas que la BD est incompatible avec le respect de ce critère de l'intertextualité. En effet, il est tout à fait possible, dans une certaine mesure, de procéder à des référencements (sous la forme de « notes de bas de cases » notamment, comme on pourrait le voir à plusieurs reprises dans les planches présentées ici). Plus encore, la BD permet de rendre les citations plus dynamiques. En effet, étant donné le caractère central de la mise en intrigue en BD (cf. plus haut), il est préférable que la mobilisation d'une référence soit pleinement intégrée dans la narration. Aussi, une solution consiste à faire en sorte que les références citées « s'incarnent », par exemple à travers une représentation graphique des sociologues<sup>83</sup>. Loin d'être anecdotiques, ces mises en scène ont l'avantage d'inciter les sociologues pratiquant le dessin à entrer véritablement en discussion avec leurs références, plutôt que de se contenter de les évoquer rapidement, en ne leur accordant guère plus de place qu'une note de bas de page<sup>84</sup>. Si la BD oblige à se montrer économe dans les citations, elle incite à en faire un usage plus riche.

---

**82-** Sur les différents usages sociaux de la littérature par les sociologues, voir le chapitre « terrorisé par la littérature scientifique » dans H.S. Becker, *Écrire les sciences sociales*, op. cit., p. 143-156. Comme ce dernier le souligne, cette pluralité des enjeux autour des pratiques de citation a de quoi faire peur, notamment chez les jeunes sociologues : que ce soit par sa dimension formelle ou du fait de ses enjeux implicites, le travail de référencement est souvent un moyen de mettre à l'épreuve son professionnalisme (pour une réflexion sur les enjeux professionnels de la citation et quelques ficelles destinées à les gérer, voir Pierre Nocérino, *L'art de l'état de l'art*, <https://mastersociologie.hypotheses.org/3907>, 5 avril 2019 [consulté le 29 février 2020]).

**83-** Pour exemple, dans un article publié avec Léa Mazé, j'ai mis en scène cette mobilisation des citations par la mise en scène d'une « caisse à outil du sociologue débrouillard », dans laquelle on peut « piocher » des sociologues, lesquels deviennent alors capables de « déclamer » leurs écrits (L. Mazé et P. Nocérino, « Analyser l'accueil des personnes âgées en institution. De l'autonomie aux transferts de responsabilité », art. cit., p. 3 et 7). Cela n'empêchait pas par ailleurs l'intervention d'autres sociologues, que ce soit parce qu'ils s'invitent dans la conversation (*Ibid.*, p. 10) ou qu'ils ont été glissés dans un élément de décor (*Ibid.*, p. 11).

**84-** On en trouvera un exemple dans la séquence dessinée du chapitre 4 (partie 1. 2. 1. « Une valorisation du cadrage désingularisant ») en mettant en scène l'aide qu'Erving Goffman fournit à l'analyse. Notons que dans une telle mise en scène des chercheurs et chercheuses cités, il convient de trouver des signes graphiques pour distinguer ce que ces personnes ont réellement écrit et ce que le sociologue-dessinateur fait dire à leurs personnages pour justifier leur présence dans les planches (afin d'honorer l'éternel critère de la vérifiabilité des données).

### 3.2.5. *Le recours à un langage non naturel*

La qualité d'un document sociologique sera directement liée à la manière dont sont utilisés des concepts sociologiques destinés à comprendre et expliquer ce que le ou la sociologue aura décrit. S'il peut être tentant de multiplier les concepts (notamment au regard du critère d'intertextualité évoqué ci-dessus), il est également important de veiller à ne pas perdre le lecteur sous une avalanche de références (dans le respect du critère de la clarté cette fois). Surtout, il convient de veiller à une certaine cohérence épistémologique, notamment en exposant les principes méthodologiques et analytiques sous-jacents au choix de ces concepts (ce que j'ai tenté de faire dans les parties précédentes).

Tout comme le fait d'exposer sa bibliographie, ce critère résiste beaucoup à une mise en BD. Mais à nouveau, cela ne signifie pas que celle-ci n'a rien à apporter à ce critère d'évaluation. La BD permet par exemple d'introduire des métaphores graphiques pour rendre compte de ces concepts. Ainsi, dans un article de sociologie dessinée réalisé avec Léa Mazé, nous avons représenté le concept de responsabilité par un ballon rouge afin de mettre en avant les opérations de transferts de responsabilité auxquelles peuvent se livrer les acteurs dans la prise en charge de personnes âgées<sup>85</sup>. Cet exemple montre à quel point l'écriture en image peut permettre de se concentrer sur des métaphores porteuses de sens dans l'écriture<sup>86</sup>.

### 3.2.6. *L'articulation au politique*

Ce dernier critère d'évaluation a trait à la manière dont l'écriture sociologique exprime une articulation au politique. Ce critère invite notamment à réfléchir à la place que peut occuper la critique sociale dans l'écriture sociologique. Il s'agit d'un enjeu majeur tant les sociologues réfléchissent, depuis les débuts de la discipline, aux enjeux politiques de la sociologie. Se pose ainsi la question de la spécificité d'une critique d'inspiration sociologique vis-à-vis de la critique sociale, notamment pour interroger la plus-value de la discipline vis-à-vis des actions militantes. De ce fait, la critique sociologique a ainsi pris des formes variées et causé de nombreux débats à l'intérieur de la profession, notamment pour distinguer les postures des uns et des autres<sup>87</sup>. Étant donné mon attachement, déjà évoqué, au principe de l'internalisme, j'estime nécessaire de rendre compte avec attention des processus critiques portés par

<sup>85</sup>- L. Mazé et P. Nocérino, «Analyser l'accueil des personnes âgées en institution. De l'autonomie aux transferts de responsabilité», art. cit.

<sup>86</sup>- Pour une discussion autour de la pertinence de l'usage des métaphores en sciences sociales, voir H.S. Becker, *Écrire les sciences sociales*, op. cit., p. 90-94.

<sup>87</sup>- En suivant Claude Gautier, il est possible de défendre l'idée que les choix conceptuels orientent le regard des sociologues et donc, de fait, leurs perspectives critiques (Claude Gautier, « La domination en sociologie n'est-elle qu'une fiction ? », *Actuel Marx*, 19 mai 2011, n° 49, n° 1, p. 32-45). Reprenant la formulation répandue qui consiste à opposer « sociologie critique » et « sociologie de la critique » (voir notamment Luc Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard, 2009, 312 p.), Claude Gautier explique que la sociologie de la critique s'apparenterait à une sociologie conservatrice du fait qu'elle se résignerait à relayer la critique des acteurs, lesquels seraient trop pris dans leur réalité quotidienne pour pouvoir pour souhaiter un changement dans les rapports sociaux (C. Gautier, « La domination en sociologie n'est-elle qu'une fiction ? », art. cit., p. 45). Cette mécompréhension n'est pas étonnante étant donné l'aspect caricatural de cette opposition entre sociologie critique et sociologie de la critique (cette dernière va bien plus loin que le simple relai des critiques des acteurs : voir Y. Barthe et al., « Sociologie pragmatique », art. cit., p. 186-187). Une description plus juste des diverses manières de produire une analyse sociologique (et des effets de celles-ci sur la tâche critique) est proposée par Nicolas Dodier (« Ordre, force, pluralité. Articuler description et critique autour des questions médicales » dans Pascale Haag et Cyril Lemieux (éds.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Éditions de l'EHESS., Paris, 2012, p. 319-345).

les acteurs afin de rendre compréhensible ce qui les rend possibles ou, au contraire, les entraves. Cette description et cette analyse compréhensive des processus critiques n'empêchent pas, dans un second temps, d'apporter moi-même une critique d'inspiration sociologique.

Telle sera donc l'articulation au politique qui sera proposée ici: il s'agira de faire en sorte de tendre, autant que possible, vers une forme de neutralité axiologique dans l'écriture non pas pour s'interdire toute forme de critique, mais pour justement s'efforcer de produire une critique qui ne s'apparente pas à un simple relai de celles formulées par les acteurs (voir supra à propos du relativisme méthodologique). Autrement dit, il s'agit d'assumer pleinement le rôle social de la sociologie en veillant à bien distinguer la forme spécifique de critique que cette discipline peut induire, notamment par rapport à celles portées par les personnes suivies lors de l'enquête (quand bien même ces personnes peuvent parfois faire preuve d'une véritable imagination sociologique, comme nous aurons l'occasion de le voir dans le chapitre conclusif, partie 3 « Critiquer »).

À première vue, la BD ne constitue pas un apport spécifique à cette tâche critique, en dehors peut-être de rendre plus insupportables encore certaines formes de violence en leur donnant une dimension visuelle. Pourtant, l'usage de la BD en lui-même constitue une autre manière d'honorer ce critère. En effet, la BD s'apparente à un médium particulièrement apprécié et consommé en France<sup>88</sup>. Si la lecture de BD est, comme les autres formes de lecture, socialement déterminée<sup>89</sup>, elle n'en reste pas moins une pratique familière à de nombreuses personnes. Bien plus en tout cas que ne peut l'être la lecture des textes scientifiques! Dans un contexte où s'est affirmée une BD dite « du réel » (intégrant la BD de reportage et BD consacré à la diffusion des savoirs), adopter une écriture scientifique en BD constitue alors un potentiel moyen de faire lire des textes sociologiques (et non pas uniquement des textes d'inspirations sociologiques) à des personnes non formées à cette discipline.

Bien qu'il soit impossible de connaître les effets réels d'une telle initiative, il me semble important d'expérimenter ainsi une innovation susceptible « de faire mieux connaître, mais aussi mieux aimer, les sciences sociales à ceux que les raisonnements de ces sciences mettent mal à l'aise ou laissent indifférents »<sup>90</sup>.

### **3.3. La sociologie dessinée : une mise à l'épreuve du professionnalisme**

Afin que l'écriture de la sociologie en BD soit reconnue comme sociologiquement pertinente, le sociologue-dessinateur ne peut faire l'économie d'une réflexivité sur les critères d'évaluation de ces deux disciplines. De ce fait, la sociologie dessinée implique nécessairement une dénaturalisation de l'écriture de la sociologie: en se forçant à ouvrir la boîte noire des pratiques d'écriture, on constate

---

**88-** En 2012, 77% des français et françaises affirmaient avoir déjà lu de la BD, dont 16 millions qui seraient des lecteurs ou lectrices réguliers (Christophe Evans et Françoise Gaudet, « La lecture de bandes dessinées », *Culture études*, 2012, n° 2, p. 1-8).

**89-** Pour le dire rapidement: dans les milieux populaires, la lecture de BD est souvent considérée comme un loisir attaché à l'enfance, dont la pratique s'arrête souvent à la fin de l'adolescence contrairement aux milieux favorisés (pour plus de détails, voir Christophe Evans, « Profils de lecteurs, profils de lectures » dans Benoît Berthou (éd.), *La bande dessinée: quelle lecture, quelle culture?*, Paris, Éditions de la BPI, 2015, p. 17-44; et Sylvain Aquatias, « Le goût de la bande dessinée: acquisitions, transmissions, renforcements et abandons » dans Benoît Berthou (éd.), *La bande dessinée: quelle lecture, quelle culture?*, Paris, Éditions de la BPI, 2015, p. 45-73).

**90-** Cyril Lemieux, « Penser autrement la place des sciences sociales dans les médias », *Tracés*, 2012, hors-série n°12, p. 161.

que celles-ci s'appuient sur des supports routiniers, qu'il s'agisse de formats, de ficelles, de principes méthodologiques ou autre. Rappelons-nous que ces supports routiniers sont incontournables et nécessaires dans toutes les formes d'écriture : au-delà de nous permettre de gagner du temps dans la production de nos documents, ils permettent d'honorer des critères d'évaluation et, donc, de revendiquer une scientificité.

### **3.3.1. Pour une critique interne des supports routiniers de l'écriture**

Cette dénaturalisation des pratiques d'écriture de la sociologie conduit toutefois au constat que certains aspects de ces supports routiniers n'ont, en réalité, rien à voir avec la scientificité. Les formats de publication peuvent par exemple être soumis à des impératifs techniques de réalisation, comme par exemple l'impossibilité de faire des BD en couleurs dans certaines revues puisque l'impression en couleurs n'est pas compatible avec les budgets serrés qui leur sont accordés. De telles situations doivent alors faire l'objet d'une critique interne : les institutions universitaires sont contradictoires entre leur ambition (ici de diffusion des savoirs) et les moyens qu'elles y consacrent. Il existe cependant des cas plus insidieux, méritant aussi une critique interne. Il s'agit de situations où des supports routiniers de l'écriture ont été constitués en vertu d'une vision de la scientificité qui pourrait être discutée. La BD a pu souffrir de cela : le fait qu'elle ait été considérée un temps comme un objet de recherche indigne a probablement réduit les chances que les sociologues s'en saisissent comme outil d'écriture<sup>91</sup>.

Pour mieux comprendre la critique proposée ici, il est intéressant de se tourner vers d'autres pratiques qui font encore aujourd'hui l'objet d'une méfiance, si ce n'est de sanctions quasi systématiques dans les instances d'évaluation universitaire. L'humour constitue en cela un bon exemple : souvent sanctionné négativement, il peut être considéré comme incompatible avec la démarche scientifique. Après tout, un texte scientifique est tellement empreint de critères d'évaluation qu'il implique forcément un grand sérieux dans sa production. Sérieux que l'on peut donc légitimement s'attendre à retrouver dans sa forme.

Le lien logique entre ces deux dernières phrases est en réalité incorrect. Plus encore, il est potentiellement dangereux car il peut conduire à considérer que l'humour est quelque chose de léger, sans importance, ne devant pas être réfléchi. C'est probablement ce qui justifie les « pics » que des sociologues peuvent adresser à des collègues au détour d'une note de bas de page. C'est aussi ce qui peut justifier que l'on se moque plus ou moins implicitement d'un ou d'une enquêtée, en sélectionnant des matériaux, voire des concepts, qui les tournent en ridicule. De telles pratiques méritent pourtant d'être critiquées. Soit parce qu'elles ignorent le fait que l'humour puisse être un outil d'intégration comme d'exclusion<sup>92</sup> et n'envisagent donc pas leurs effets potentiels sur les personnes faisant l'objet de moqueries. Soit parce qu'elles procèdent ainsi à des sanctions implicites, sans pour autant faire l'effort de faire la démonstration du raisonnement conduisant à cette critique (empêchant de ce fait le contrôle des pairs, quand bien même la critique pourrait être tout à fait pertinente). Ainsi l'humour,

<sup>91</sup>- Sur ce point, voir l'encadré numéro 3 dans le chapitre introductif. Je n'ai pas eu à souffrir d'une telle mise à l'écart de la BD dans le milieu de l'enseignement supérieur et de la recherche, que ce soit en tant qu'objet ou en tant qu'outil d'écriture. Toutefois, les nombreuses questions que j'ai eues à ce sujet laissent penser que cette période n'est pas si lointaine.

<sup>92</sup>- Sur ce point, voir l'analyse des taquineries et des moqueries proposée par M. Ink, « Plaisanteries d'initiés. Définition et usages », art. cit.

souvent disqualifié des documents sociologiques car *a priori* « pas assez sérieux », est finalement rarement pris au sérieux. Pourtant, d'autres formes d'humour s'avèrent moins critiquables, à l'image des formes de dérision dont font souvent preuve les ethnographes lorsqu'ils ou elles racontent les déboires rencontrés au cours de leur enquête. Plutôt que de s'interdire de recourir à l'humour ou même de le considérer spontanément comme suspicieux, il conviendrait plutôt de mener une réflexion déontologique poussée sur ses usages potentiels et, ainsi, réfléchir à nos pratiques de recherche<sup>93</sup>.

### **3.3.2. Revendiquer un style d'écriture**

Si j'insiste en conclusion de ce propos liminaire sur cette question de l'humour, c'est pour souligner à quel point le changement d'instrument dans l'écriture permet de dénaturiser les pratiques de recherche. En effet, le fait de produire des documents sociologiques en BD nécessitait un tel changement des pratiques (d'écriture, mais aussi d'évaluation) que cela semblait autoriser un ton plus léger, mobilisant divers éléments humoristiques. Cette brèche ayant été ouverte, il m'était plus facile de revendiquer l'usage, si tant est que cette utilisation fit l'objet d'une réflexivité.

Il serait ainsi intéressant de détailler ici en quoi l'humour permet de revisiter chacun des critères d'évaluation de l'écriture sociologique. Toutefois, cela reviendrait à repousser plus que de raison le début effectif de la thèse. Aussi, je me contenterai ici de prévenir le lectorat (au cas où il ne l'aurait pas déjà remarqué) qu'il risque de rencontrer, çà et là, des marques d'humour. Je ne peux malheureusement lui garantir qu'il les trouvera amusantes. En revanche, je peux lui assurer qu'elles ont fait l'objet d'un choix réfléchi, ainsi que de nombreux débats avec mes différents relecteurs et relectrices à propos de leur intérêt, au regard des différents critères d'évaluation susmentionnés.

Autrement dit, l'humour fait partie du style d'écriture dans lequel j'entends m'inscrire. Non pas en tant que nouveau critère de l'évaluation de l'écriture sociologique, mais comme une manière spécifique d'honorer et combiner certains de ces critères. Plus encore, je suis convaincu que l'humour est un outil pouvant susciter un accroissement des réflexivités sur les pratiques de recherche, que ce soit parce qu'il met à l'épreuve nos manières habituelles de lire la sociologie ou parce qu'il nécessite un travail de distanciation vis-à-vis des critères d'évaluation lors de l'écriture. Ce style d'écriture intégrant l'humour pourrait alors se résumer de la manière suivante : écrire la sociologie sérieusement sans se prendre au sérieux.

### **3.3.3. Discuter les styles idéaux professionnels des sociologues**

Ce style, comme tous les autres styles d'écriture, a été forgé au fil d'épreuves. Et comme tous les autres il est discutable, dans le sens où il mériterait d'être discuté. Comme le dit Howard Becker, « discuter de "tout cela" sera intéressant parce que, si cela vous pose problème, c'est qu'il y a là un dilemme intéressant pour le travail en cours »<sup>94</sup>. Les difficultés rencontrées dans l'écriture de cette thèse sont en effet révélatrices de problèmes que chacun ou chacune peut rencontrer dans l'écriture. Malheureusement, la gestion de ces problèmes est trop souvent solitaire. Quand bien même il est

<sup>93</sup>- Pour des premiers éléments de réflexion autour de ce sujet, voir Pierre Nocérino, *Sociologie de l'humour, humour de la sociologie*, <https://mastersociologie.hypotheses.org/3940>, 14 juin 2019 (consulté le 29 février 2020).

<sup>94</sup>- H.S. Becker, *Écrire les sciences sociales*, op. cit., p. 69.

possible de recourir à diverses publications ayant trait à l'écriture ou à des collègues de confiance pour bénéficier de relecture, la rédaction elle-même se fait majoritairement seul (notamment dans le cas d'une thèse).

Pourtant, nous l'avons vu, l'élaboration d'un style d'écriture n'a rien d'individuel : il s'agit d'une composante de l'idéal professionnel, qui définit une manière spécifique de concevoir le métier de sociologue. Il me semble donc primordial qu'au-delà des résultats de la thèse, ce soit aussi ce style qui soit proposé à la discussion collective. Non pas pour en faire un standard de l'écriture sociologique sous prétexte qu'il serait meilleur qu'un autre. Au contraire, l'idée est plutôt de prendre ce style comme support pour se rendre collectivement plus réflexifs sur les critères communs qui permettent, à travers des expressions très diverses, de produire de la sociologie. À travers cet exercice réflexif sur les pratiques d'inscriptions dans la recherche, j'espère donc donner au lectorat des éléments de discussion sur ce que peut (et peut-être ce que ne devrait pas) être un « bon » professionnel de la sociologie.

Au-delà de cette discussion sur les formes possibles que peut prendre l'idéal professionnel des sociologues, ce propos liminaire aura *a minima* fourni au lectorat des outils susceptibles de l'aider à comprendre et critiquer les choix opérés dans l'enquête.

Il est dès lors plus que temps d'entrer dans le vif du sujet.





---

## Chapitre introductif: sujet, objet et population

---

L'enquête a rapidement permis de repérer diverses tensions autour de la pratique des auteurs et autrices de BD : précarité économique, souffrances physiques et/ou psychologiques liées au travail, manque de reconnaissance sociale ou de considération par les interlocuteurs professionnels ou institutionnels, incompréhension des statuts juridiques, administratifs et fiscaux, méconnaissance des droits, etc. Ces difficultés, bien qu'elles portent sur des dimensions très variées de l'activité, se trouvent réunies dans une même difficulté soulignée par les acteurs eux-mêmes : malgré un contexte de fortes mobilisations inscrites dans une longue tradition d'actions collectives et portées par divers collectifs, les auteurs et autrices peinent à constituer un groupe susceptible de conduire à l'acquisition de droits spécifiques. Cette énigme empirique est aussi une énigme au regard de la littérature sociologique : d'après différents travaux en sociologie des professions, on pourrait s'attendre à ce que l'ancienneté de l'activité conduise à une affirmation du groupe social concerné.

Cette énigme a servi de point de départ à cette recherche. À partir d'un sujet – les auteurs et autrices de BD face à leurs difficultés – se dessinait un objet : la constitution (ou peut-être le délitement) d'un groupe professionnel. Pour autant, le sujet comme l'objet de la recherche restent passablement flous : Qui ont été les auteurs et les autrices de BD rencontrés durant l'enquête ? En quoi ces rencontres ont-elles permis d'appréhender la constitution de leur groupe professionnel ?

Ces questions relatives à la construction de l'objet de recherche ont en réalité été précédées par une autre, plus élémentaire encore : en fait, c'est quoi un auteur ou une autrice de BD ? Bien que naïve, cette question est bien réelle pour les acteurs : dans un contexte où les auteurs et autrices ne parviennent pas eux-mêmes à se constituer comme groupe, il semble délicat de donner une définition préalable à cette activité dont la compréhension est au cœur de l'enquête. Afin de résoudre ce défi, il est possible d'adopter une posture internaliste en suivant les acteurs dans leurs propres tentatives de description de l'activité et de ses limites.

Dans un premier temps, nous suivrons donc ici le sujet lui-même, ou plutôt les sujets de l'enquête dans leurs tentatives d'autodéfinition. En effet, si les acteurs peinent à constituer un groupe social des auteurs et autrices, ils et elles n'en ont pas moins un avis sur les représentations qui circulent à propos de leur métier. À partir d'une première exploration du terrain (qui sera aussi l'occasion de donner à voir la diversité des matériaux recueillis), nous pourrions interroger les différentes prénotions associées au métier d'auteur de BD et, surtout, les effets pratiques de ces prénotions.

Dans un deuxième temps, il sera possible de suivre un autre type d'acteurs dans leurs tentatives de définition de l'activité de création en BD : les universitaires. En effet, en revenant sur les différents travaux portant sur le milieu de la BD, nous pourrions affiner la définition de notre objet de recherche, notamment en explicitant en quoi la présente enquête constitue un apport supplémentaire de connaissance, que ce soit à propos de la bande dessinée, mais aussi de thématiques de recherches plus générales en sociologie.

Dans un troisième temps, grâce à une meilleure connaissance du sujet d'une part et une meilleure définition de l'objet d'autre part, il sera alors possible de préciser comment une réponse pourra être apportée aux énigmes évoquées.

## **1. Première exploration des prénotions associées aux auteurs et autrices de BD**

Il est difficile de dresser un portrait de ce que peut être, en France et aujourd'hui, un auteur ou une autrice de BD, surtout lorsque l'on a répété à plusieurs reprises qu'il n'y a pas d'unité dans le groupe. Pourtant, la dénomination « auteur de BD » semble faire sens pour l'immense majorité des professionnels rencontrés sur le terrain, mais aussi plus généralement dans la société. Étant donné qu'il est difficile de définir ce que sont les auteurs et autrices de BD nous allons, dans cette première partie, chercher à définir ce qu'ils et elles ne sont pas. Plus précisément, il s'agit de mettre à l'épreuve certaines prénotions associées à ce métier dont la justesse est discutable, si elles ne sont pas parfois complètement fausses. Quel que soit le degré de justesse de ces prénotions, elles restent néanmoins intéressantes en soi, car révélatrices : « Non seulement elles sont en nous, mais, comme elles sont un produit d'expériences répétées, elles tiennent de la répétition, et de l'habitude qui en résulte, une sorte d'ascendant et d'autorité »<sup>95</sup>. Aussi, la présentation de ces prénotions doit être aussi pensée à partir de la question des effets qu'elles ont sur les acteurs concernés. Outre le fait que les auteurs et

---

95- Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, 13<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 2007 [1895], p.19.

autrices souffrent de voir la réalité distordue (à leurs yeux) par leurs interlocuteurs ou interlocutrices, ils et elles peuvent eux-mêmes avoir une vision tronquée (aux yeux de leurs interlocuteurs ou des sociologues) de leur situation ou de celle de leurs collègues<sup>96</sup>.

Ainsi, nous verrons que ces différentes prénotions sont relatives à des tensions constitutives de l'activité : activité solitaire *versus* collective ; dimension artistique *versus* non artistique du travail ; métier routinier *versus* non-routinier ; plaisir *versus* souffrance au travail. Plus précisément, si ces prénotions ont toutes un fondement indéniable dans la pratique, elles contribuent à minimiser les tensions de l'activité du fait même qu'elles en privilégient un seul pôle. L'objectif sera donc de remettre la pratique des acteurs « en tension ». Non pas pour dénoncer le fait que ces prénotions sont fausses, mais pour rappeler que, parce qu'elles sont partielles, elles tendent à annuler les tensions (voire les contradictions) pourtant constitutives de la pratique.

### 1.1.1. Un métier (de) solitaire ?

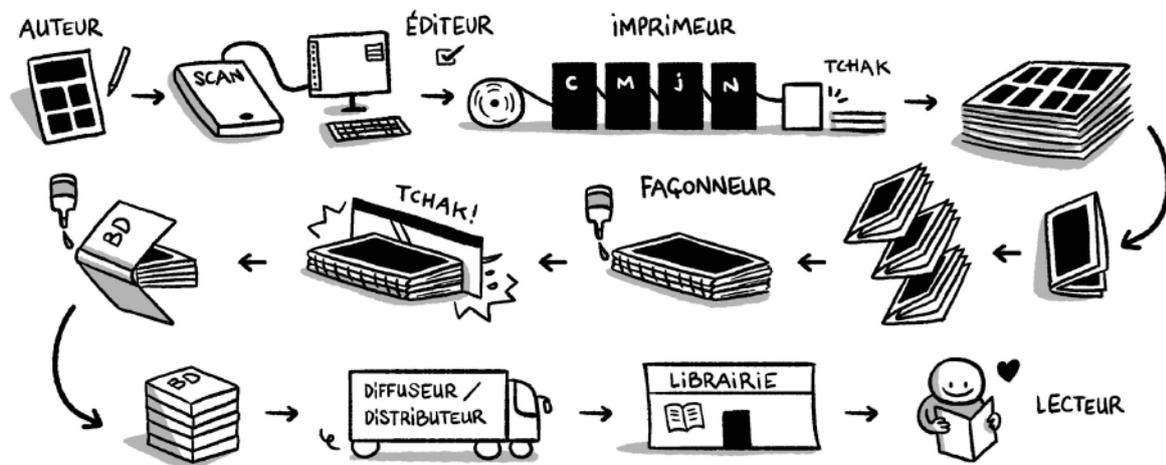
« La BD, c'est un métier solitaire ». J'ai tellement entendu cette phrase dans la bouche même d'auteurs et d'autrices qu'il serait impossible d'en compter les occurrences. Spontanément, j'acquiesçais de la tête. Et, pourtant, je ne pouvais pas m'empêcher de noter l'ironie du contexte dans lequel cette affirmation prenait place : dans un bar en marge d'un festival réunissant des dizaines d'auteurs et d'autrices, lors d'une assemblée générale de syndicat réunissant une trentaine de personnes, dans une conférence face à un public de plus de cent personnes, devant la porte d'un atelier partagé par une douzaine d'auteurs et d'autrices, etc. Et pourtant, malgré tout, j'acquiesçais. Comme toutes les autres personnes présentes, d'ailleurs.

Il y a là un phénomène étrange : contrairement à ce que tous ces acteurs pensent spontanément, le travail d'auteur de BD est donc loin d'être solitaire du fait même qu'il implique généralement une coopération avec différents interlocuteurs. Les auteurs et autrices échangent sans cesse avec différents acteurs qui constituent ce que l'on appelle la « chaîne du livre » (cf. figure n° 2 « La chaîne du livre illustrée » ci-dessous). Si cette dernière varie sensiblement d'un projet à l'autre, elle intègre potentiellement un très grand nombre de personnes. De fait, les auteurs et autrices sont donc en contact avec divers acteurs. Ces contacts, au-delà de la question de la solitude, contribuent aussi à remettre en cause l'isolement supposé des auteurs et autrices<sup>97</sup>. Cette nécessaire coopération conduit effectivement les auteurs et autrices à quitter leurs espaces de travail quotidien pour aller à la rencontre de leurs interlocuteurs : rendez-vous avec les éditeurs, supervision des impressions, interview à la radio, dédicace en librairie, etc.

96- J'ai pu moi-même partager tout ou partie des prénotions évoquées ici. Étant donné que ce sont les auteurs et autrices qui sont ici les sujets de l'enquête, il s'agira surtout de retenir les prénotions susceptibles d'avoir un effet sur leur activité plutôt que de m'épandre sur mes propres représentations.

97- Pour une définition plus détaillée de l'isolement (comme un écart physique vis-à-vis des autres) et de la solitude (comme expérience vécue), voir Cécile Van de Velde, « Présentation : sociologie de la solitude : concepts, défis, perspectives », *Sociologie et sociétés*, 2018, vol. 50, n° 1, p. 5-20.

FIGURE 2.  
LA CHAÎNE DU LIVRE ILLUSTRÉE (PAR M. PARISI<sup>98</sup>)



Parmi ces événements nécessitant un déplacement, les festivals de BD et autres salons du livre sont des moments particulièrement intenses de rencontres pour les auteurs et autrices. Sont en effet réunis dans ces espaces de nombreux acteurs du milieu, ce qui permet l'instauration de moments festifs, mais aussi des réunions de travail intense qui dépassent largement la simple activité de promotion des nouvelles sorties. Certains festivals, en raison de leur importance, constituent des temps marquants, qui rythment l'année du monde de la BD.

Si les temps de promotion comme les festivals sont des moments de coprésence particulièrement importants entre auteurs et autrices, ces derniers se rencontrent par ailleurs. En effet, outre la production matérielle des albums imprimés, la réalisation de planches originales peut également impliquer une diversité de personnes. Pour faire des planches de BD, plusieurs étapes sont nécessaires : scénario/dialogue, *story-board* (découpage du scénario en pages, avec des dessins sommaires), crayonné (dessin au brouillon), encrage (dessin finalisé), colorisation. Or, chacune de ces étapes peut être réalisée par une ou plusieurs personnes différentes. Dans le cas d'une collaboration entre plusieurs auteurs et/ou autrices, il est évident que des contacts réguliers se mettent en place.

Ces contacts sont facilités par l'utilisation de divers moyens de communication. Grâce à internet, les auteurs et autrices peuvent facilement échanger tout au long de la production, sans pour autant être physiquement en coprésence. De plus, des auteurs et autrices utilisent quotidiennement les réseaux numériques pour converser de bien d'autres choses que de leurs projets respectifs. Outre des espaces de discussions privés restreints à des groupes d'amis spécifiques, il existe également des lieux d'échanges davantage publics : groupes Facebook qu'il est possible d'intégrer par simple proposition d'un membre, forums de discussion, listes de diffusion, etc. Ces espaces sont quotidiennement utilisés par de nombreux auteurs et autrices, que ce soit pour demander des aides techniques, des conseils administratifs, ou simplement pour partager une inquiétude, un désarroi ou la dernière blague à la mode.

98- Extrait de M. Parisi, « Le processus créatif, un regard anthropologique », art. cit., p. 41.

Ces espaces numériques, notamment quand ils permettent une discussion instantanée sans modération, reproduisent finalement des pratiques observables au sein d'ateliers partagés. En effet, dans de nombreuses villes, des auteurs et autrices se réunissent pour obtenir des locaux collectifs dans lesquels ils et elles peuvent travailler côte à côte voire ensemble. Cette pratique du travail en atelier, outre le fait qu'elle permet d'obtenir un espace consacré au travail à moindre coût, permet d'accéder à des formes d'échanges quotidiens avec des collègues. Cette configuration de travail n'est pas la plus répandue<sup>99</sup>. Toutefois, étant donné les déplacements nombreux et les réseaux numériques, il semble abusif de dire que les auteurs et autrices sont des solitaires. Et pourtant, quand quelqu'un l'affirme, nous acquiesçons.

### SÉQUENCE N°1.

#### « VOUS PASSEZ VOTRE JOURNÉE À DESSINER EN SLIP DANS VOTRE GROTTTE ! »

*Fin d'année 2015, j'assiste à un dîner entre auteurs et autrices appartenant à une même maison d'édition le soir d'un festival. Est également présent Benjamin, attaché presse de la maison d'édition. Mon enquête commence tout juste et plusieurs personnes présentes insistent pour que j'explique le type de scènes que j'observe. Je leur raconte une anecdote : plus tôt, j'ai croisé un groupe d'auteurs en panique, qui cherchait leur ami Arthurino. Ce dernier venait de recevoir un prix, mais ne s'était pas présenté à la remise de prix et restait complètement injoignable. Benjamin explose de rire.*

**Benjamin :** Je le cherchais aussi, en fait ! Oui, je suis aussi attaché de presse pour [La maison d'édition où a été publié le livre récompensé]. Non, mais alors Arthurino, c'est le pire je crois. Vraiment ! Ça fait des années que je le suis : j'en aurais des anecdotes à raconter. Bon, quand personne ne le connaissait, ça allait. Il faisait deux-trois interviews et j'arrivais à gérer. Mais avec [Le livre ayant obtenu le prix], c'est n'importe quoi. Toutes les radios le veulent. Même des télé ! Mais c'est un grand timide, c'est... c'est impressionnant ! Bon, comme tous les auteurs de BD j'ai envie de dire [Il rit]. C'est vrai que c'est n'importe quoi que de vous demander d'aller passer au "Petit journal"<sup>100</sup> alors que vous passez votre journée à dessiner en slip dans votre grotte ! [Tout le monde rit], Mais bon, Arthurino, c'est un autre niveau ! Lui, c'est maladif.

**Éric, avec un sourire :** Comme beaucoup d'auteurs en fait !

**Benjamin :** C'est pas faux ! Vous êtes pas mal de grands malades dans ce métier ! [Rire général autour de la table]. En même temps, vous avez vu un boulot de dingue, hein !

Au regard de cette séquence, il est possible de trouver une piste d'explication à la persistance de cette prénotation : si les auteurs et autrices tendent à adhérer à l'idée que leur métier est solitaire, c'est qu'ils et elles reconnaissent une tension dans la nature des tâches qu'ils et elles sont censés assurer. En effet,

<sup>99</sup>- D'après l'enquête statistique des EGBD, 20 % des auteurs et autrices se déclarant comme « professionnels précaires » disposeraient d'une place en atelier, ainsi que 25 % des auteurs et autrices se déclarant comme « professionnels installés » (EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, Angoulême, États Généraux de la Bande Dessinée, 2016, p.16).

<sup>100</sup>- Émission de télévision alors diffusée en clair sur Canal + à 20 h 30, réputée réunir un grand nombre de téléspectateurs.

l'activité de création constitue un « boulot de dingue » nécessitant une concentration forte. Même dans un atelier, où les personnes sont physiquement en coprésence, les auteurs et les autrices prennent le soin de mettre en scène leur isolement afin de ne pas prendre le risque d'être déconcentrés par des pairs. Outre le fait que cette règle tacite est partagée dans tous les ateliers où je me suis rendu, elle a été la seule qui m'y a systématiquement été explicitée.

## SÉQUENCE N°2.

### « ILS ONT BESOIN DE SE RETROUVER SEULS FACE À LEUR PLANCHE »

**Octobre 2014 : sur l'invitation de l'autrice Charlotte, je réalise ma première observation à l'atelier *Chocolat* qui réunit une douzaine d'auteurs à Paris. L'ambiance est détendue: trois ou quatre auteurs restent accoudés au petit bar dans un coin de l'atelier et discutent bruyamment. Plusieurs personnes interviennent dans les discussions depuis leurs places. Les autres ont tous un casque audio sur les oreilles. Charlotte, après avoir travaillé un casque sur les oreilles, vient au bar se servir un thé.**

**Charlotte, à ses collègues :** Ce que vous êtes bruyants, les gars ! Vous êtes intenable aujourd'hui ! [Elle se tourne vers moi] Tu vois, un moment j'ai mis mon casque, parce que les conneries, c'est rigolo, mais à un moment, il faut bien un peu de concentration pour bosser. Des fois c'est calme, mais y a des jours comme ça où ça n'arrête pas ! Après, c'est sympa aussi, plutôt qu'un silence de mort. Mais il y en a beaucoup qui, au bout d'un moment, préfèrent retourner chez eux. Parce qu'ils ont besoin de concentration, de se retrouver seuls face à leur planche... un truc comme ça. [Elle sourit] Un truc de *geek* quoi [Rires].

Le travail, parce qu'il nécessite de la concentration, conduit à créer un isolement réel ou mis en scène. Cet isolement est d'autant plus nécessaire dans les moments de difficultés où l'on ne sait pas comment résoudre le problème. Ceci explique finalement le sentiment de solitude qui peut se déployer quand on est « seul face à ses planches ». Même s'il est possible de solliciter des collègues (que ce soit des voisins d'ateliers ou d'autres via les réseaux numériques) et même si l'on retrouve ceux-ci fréquemment en festival, un sentiment de solitude peut se développer dans les épreuves quotidiennes. Bien que cette solitude puisse être valorisée, notamment comme une ressource pour la création (« il y en a beaucoup qui [...] préfèrent retourner chez eux. Parce qu'ils ont besoin de concentration »), les auteurs et autrices de BD la présentent souvent comme une source de souffrances<sup>101</sup>.

Si les auteurs et autrices de BD s'amusent du cliché de l'auteur dessinant en slip seul chez lui, ils et elles semblent y reconnaître une part de vérité. De la même manière, ils et elles participent activement à entretenir l'idée que nombres d'auteurs et autrices sont en fait d'anciens enfants isolés qui, faute de vie sociale, se sont mis au dessin. Il sera impossible ici de trancher sur la justesse de ce cliché, n'ayant

<sup>101</sup>- Le lien entre sentiment de solitude (au-delà de la question de l'isolement physique) et souffrance psychologique a été explicité par Jean-Louis Pan Ké Shon et Géraldine Duthé, « Trente ans de solitude... et de dépression », *Revue française de sociologie*, 2013, vol. 54, n° 2, p. 225-261.

pas procédé à une analyse extensive de la manière dont ces auteurs et autrices ont vécu leur enfance et leur adolescence. Toutefois, la persistance de ce discours nous informe d'autre chose : la tendance à une interprétation personnelle, voire psychologique, des causes de l'isolement et/ou de la solitude. En affirmant, même sur le ton de l'humour, que la BD est « un boulot de dingue », un « truc de geek » ou encore un milieu de « grands malades », les auteurs et autrices participent eux-mêmes de l'invisibilisation de la dimension sociale du sentiment de solitude. Pour le dire autrement, si le métier induit bien une dimension solitaire, les auteurs et autrices de BD tendent à oublier qu'ils sont seuls ensemble.

### **1.1.2. Un métier (seulement) artistique ?**

La production d'une bande dessinée nécessite des compétences pouvant être qualifiées d'artistiques : maîtriser le dessin, la narration, la couleur, etc. Aussi, il est courant de présenter cette activité comme un métier artistique. Le fait que de nombreux auteurs et autrices voient leurs planches exposées (en galerie ou dans certains musées) ou vendues aux enchères participe de ce phénomène<sup>102</sup>. De fait, la majorité des auteurs et autrices de BD en France appartiennent au régime de sécurité sociale des artistes-auteurs.

Pour autant, le travail de ces auteurs et autrices (tout comme celui des artistes-auteurs d'ailleurs) est loin de se limiter à des tâches artistiques. Une autre dimension du travail a déjà été évoquée : la promotion des albums qui implique d'aller à la rencontre des lecteurs et des lectrices ou de journalistes. Outre les dédicaces et interviews, il convient de noter l'existence d'un cas spécifique : les interventions rémunérées. Elles sont spécifiques dans le sens où il est reconnu que l'auteur ou l'autrice ne se contente pas de faire la promotion de son ouvrage, mais qu'il ou elle assure une animation auprès d'un public, nécessitant une rémunération. Cette animation peut introduire une dimension artistique forte (illustration en direct de conférence, participation à un concert dessiné, etc.), mais aussi prendre un aspect beaucoup plus pédagogique (par exemple les ateliers menés au sein des écoles auprès de scolaires). Ces activités sont loin d'être marginales dans l'activité des auteurs et des autrices tant elles constituent un revenu complémentaire parfois central. Une illustration de cela s'est présentée au moment même où je rédigeais ce paragraphe.

## **SÉQUENCE N°3. « C'EST VRAIMENT LA MERDE »**

***13 mars 2020 : Alors que je rédige ma thèse, j'aperçois ma compagne Léa Mazé, autrice de BD, entrer dans la pièce. Elle s'effondre sur un canapé avec une mine grave : elle vient de voir les déclarations d'Emmanuel Macron qui annonçaient la fermeture provisoire des écoles en vue d'endiguer la propagation du Coronavirus.***

---

<sup>102</sup>- La place de ces expositions et ventes aux enchères dans l'activité de certains auteurs et autrices a fait l'objet d'une thèse spécifique : Jacques-Erick Piette, *Le neuvième art, légitimations et dominations*, Thèse de sociologie, sous la direction de B. Péquignot, Université Sorbonne Nouvelle/Paris Descartes, Paris, 2016, 538 p. L'auteur précise toutefois que ces dispositifs concernent en réalité un « microcosme », soit un nombre très limité de personnes au regard de la population globale des auteurs et autrices de BD (voir *Ibid.*, p. 418).

**Léa, le regard dans le vide :** Je ne pensais pas qu'ils fermeraient les écoles. Je viens de calculer... sur avril-mai, je perds 2400 euros. Toutes des interventions scolaires. Bon, c'est pas confirmé, mais c'est presque sûr. D'ailleurs, depuis ce matin, je n'ai reçu aucun mail. Alors que d'habitude, ça n'arrête pas. Là, rien. C'est injuste : je me crève à la tâche et en échange, on a le droit à aucune protection ! Bon, ça va laisser du temps pour bosser, c'est sûr... mais tout le temps que j'ai passé à préparer ces putains d'interventions [Elle marque une pause et secoue la tête]. Le nombre, mais le nombre d'heures à répondre à des mails, pour essayer d'organiser ça au mieux. Tout ce temps-là, là, il sera jamais payé, jamais ! C'est... c'est juste injuste. Et bon, j'ai encore un contrat d'édition en cours. Comment ils vont faire, ceux qui comptaient sur les interventions scolaires ? C'est la merde... C'est vraiment la merde... [Elle déglutit] Si ça dure, ça va être horrible.

S'il s'agit évidemment d'un cas singulier, celui-ci est loin d'être isolé<sup>103</sup>. Cela n'a d'ailleurs rien d'étonnant au regard des données statistiques réunies lors de l'enquête des EGBD, dont le questionnaire invitait les auteurs et les autrices à déclarer la part occupée par ces interventions dans leurs revenus liés à la BD : parmi les auteurs et autrices se déclarant comme professionnels et qui ont rempli cet item (n = 833), environ 25 % ont plus d'un quart de leurs revenus liés à la BD qui proviennent de ce genre d'intervention. Pour 10 % de ces auteurs et autrices, il s'agit même de plus de la moitié de leurs revenus (exploitation personnelle de la base de données des EGBD). Ces interventions, bien qu'administrativement déclarées comme « revenus accessoires » auprès des institutions de gestion de la sécurité sociale des artistes-auteurs, sont donc loin d'être accessoires pour de nombreuses personnes. Ces dernières, à l'image de Léa Mazé, se préoccupent finalement assez peu de la nature artistique ou non de ces revenus : il s'agit juste de revenus qui permettent d'éviter que ce soit « vraiment la merde ».

Toutefois, les auteurs et autrices peuvent aussi trouver une dimension artistique dans certaines tâches dont on pourrait penser qu'elles en sont dépourvues. D'une manière générale, il est souvent bien difficile de distinguer ce qui relève de l'artistique de ce qui ne l'est pas.

#### SÉQUENCE N°4.

#### « VOUS FAITES NOTRE TAF, EN FAIT ! »

***Janvier 2019, un soir du Festival international de BD d'Angoulême, j'accompagne deux auteurs et une autrice au bar de l'hôtel Mercure : ce dernier héberge de nombreux professionnels et constitue un lieu de passage important. Maude, l'autrice que je suis, rencontre la community manager d'une grande maison d'édition.***

<sup>103</sup>- Les membres du collectif la Ligue des auteurs professionnels a ainsi mené une enquête auprès de 351 auteurs et autrices du livre pour mesurer les pertes liées au confinement. Concernant spécifiquement le secteur de la BD (soit 32,6% des réponses), les pertes moyennes après 45 jours de confinement sont de 2 093,96 euros (voir « Première enquête auteurs et autrices – COVID-19 : résultats », Site internet de la Ligue des auteurs professionnels, 17 avril 2020, URL : <https://ligue.auteurs.pro/2020/04/17/1ere-enquete-auteurs-et-autrices-covid-19-resultats/>).

**La community manager :** Non, mais c'est hallucinant le travail que vous faites, vous les auteurs, sur Instagram, Twitter et autre. Franchement, c'est pas normal que vous y passiez autant de temps... c'est notre job de communiquer autour de votre travail ! Après, je trouve ça super que vous puissiez le faire. Tu vois, les dessins que tu postes Maude, ils sont super. C'est trop beau ! Mais le temps que ça doit te prendre.

**Maude :** Oui, c'est vrai, je ne le fais pas tout le temps d'ailleurs. Mais c'est intéressant aussi, de pouvoir discuter avec les gens. Ça m'a permis d'apprendre plein de techniques de dessin d'ailleurs !

**La CM :** Oui, oui, c'est sûr, c'est difficile de mettre une limite. Mais bon, quand vous défendez les bouquins qui sont édités chez nous bah... vous faites notre taf en fait ! Si vous voulez le faire, OK ! Mais ça mériterait de rentrer dans vos rémunérations finalement. Parce que ça fait autant de boulot en moins pour nous. Enfin pour moi surtout ! [Rires].

Si Maude joue elle-même le rôle de *community manager*, c'est que cela lui permet de diffuser rapidement un travail créatif et, de ce fait, d'obtenir des retours immédiats pouvant enrichir sa pratique (« Ça m'a permis d'apprendre plein de techniques de dessin d'ailleurs ! »). Toutefois, la tâche de diffusion, lorsqu'elle concerne des albums spécifiques, entre dans le champ d'activité des structures éditoriales.

Les auteurs et autrices se chargent ainsi de nombreuses tâches techniques à la marge de l'activité de création. Outre l'animation d'une communauté de lecteurs et lectrices en ligne, il est possible d'évoquer la numérisation des planches, la réalisation d'une typographie informatique, le maquettage des albums, la supervision des impressions, etc. L'intérêt porté à ces diverses tâches varie fortement d'une personne à l'autre, notamment en fonction de l'impact supposé sur le produit final. Des auteurs ou autrices tiendront par exemple à créer eux-mêmes une typographie informatique à partir de leur propre écriture car celle-ci participe de la qualité artistique de leur œuvre<sup>104</sup>. De la même façon, la numérisation, le maquettage ou l'impression sont des tâches techniques qui peuvent avoir un impact direct sur la production des albums, au point que certains auteurs ou autrices souhaitent être impliqués.

## SÉQUENCE N°5.

### « C'EST QUAND MÊME MIEUX D'Y ÊTRE »

**Novembre 2014 :** *Après une semaine d'observation à l'atelier Chocolat, j'ai l'impression d'avoir trouvé ma place. Que ce soit depuis une place inoccupée dans l'atelier ou accoudé au bar, je prends en note les actions des uns et des autres. N'ayant pas de casque audio, les auteurs et autrices qui font des pauses viennent régulièrement discuter avec moi. Cet après-midi, c'est notamment le cas d'Arnaud, scénariste et coloriste. Il me raconte ses dernières semaines de travail avec Augustin, un auteur de l'atelier que je n'ai jamais rencontré : ensemble, ils viennent de finir un album.*

<sup>104</sup>- C'est par exemple le cas de la typographie utilisée dans les planches présentes dans cette thèse : il s'agit d'une version numérique de l'écriture de Léa Mazé, créée par ses soins.

**Arnaud**, *accoudé au bar* : On a fait un bouclage en une semaine : c'était complètement fou ! On ne fait jamais ça normalement. Mais bon, là, ils avaient prévu une sortie le 17 décembre. Ce qui faisait un peu court pour Noël et tout. Et [Il prend une gorgée de café], du coup [Il marque un temps de pause, un sourire en coin] on a décidé d'avancer la date au 3 ! [Je marque ma surprise] Oui ! C'était un peu la folie. Mais bon, je crois que ça va bien marcher [...] Donc voilà, on est content. Et demain, je vais à Tournai pour suivre les impressions. C'est vraiment du flux tendu, mais ça va être bien ! Tournai, c'est des impressions... [Il siffle]. Quand j'ai su que c'était là-bas, j'étais super content. Ils font toujours du super boulot. Au début, ils parlaient de faire imprimer ça en Chine [Il lève les yeux au ciel]. Heureusement, vu les délais, ce n'était pas possible.

**Ethnographe** : Et vous allez faire quoi concrètement ?

**Arnaud** : Normalement, on vérifie que les couleurs rendent bien. Que c'est fidèle. Là, on est sur du noir et blanc, donc bon... mais c'est important d'y être, pour chercher la profondeur des noirs, etc. Après, franchement eux, je leur fais confiance. Pour te dire, j'ai même envisagé de ne pas y aller. Mais bon Augustin [Le dessinateur] voulait y aller. Et puis, c'est quand même mieux d'y être.

L'impression des albums est une tâche technique nécessitant des connaissances, des compétences et un matériel spécifique, justifiant le recours à des imprimeurs-relieurs professionnels, parfois spécialisés en BD. C'est notamment le cas de cet imprimeur de Tournai. Toutefois, quand bien même les imprimeurs sont considérés comme très compétents, nombreux sont les auteurs ou autrices qui, comme Arnaud, préfèrent être présents lors de l'impression afin de contrôler le travail réalisé. Il ne regrettera d'ailleurs pas son choix.

## SÉQUENCE N°6. « LE PIRE, C'EST LE DERNIER CAHIER »

**Décembre 2014** : *Après quelques semaines, le livre d'Arnaud et Augustin vient de sortir en librairie. Arnaud ramène un exemplaire à l'atelier Chocolat. Au cours de la journée, plusieurs personnes viennent regarder le livre posé sur son bureau et en discuter avec lui. C'est notamment le cas de Paco (scénariste de BD).*

**Paco**, *manipulant le livre* : Ralala, ça rend vraiment bien la finition ! Le gris est top !

**Arnaud**, *souriant* : Oui ! Bon, on a galéré, parce que c'est de la quadrichromie... Du coup il y a de petites variations tout du long<sup>105</sup>. Mais le pire, c'est le dernier cahier... En fait, on était déjà parti pour prendre le train. Du coup, il y a certaines pages qui sont carrément bleues ! Regarde ! [Il pointe l'index sur une page]. Bon, c'est pas très grave... On retouchera ça pour la réimpression.

**105**- La quadrichromie est une technique d'impression qui consiste à venir apposer successivement quatre teintes : le cyan, le magenta, le jaune et le noir (les fichiers envoyés doivent ainsi être codés en CMJN). Cela permet d'obtenir des noirs très francs (vu que la couleur noire est appliquée). Toutefois, dans cette technique, le gris est recomposé par un mélange de diverses couleurs. Il peut donc prendre une teinte spécifique, selon le dosage des couleurs.

En validant chacun des réglages opérés lors de l'impression, un auteur ou une autrice peut ainsi s'assurer que son travail sera bien mis en valeur. Ainsi, album après album, les auteurs et autrices développent un ensemble de connaissances techniques, y compris concernant des opérations qu'ils et elles ne réalisent pas eux-mêmes. Parce que la question de la qualité artistique est toujours susceptible d'être invoquée par les acteurs, les auteurs et autrices se retrouvent régulièrement impliqués dans toutes les tâches techniques intervenant dans la production matérielle de la BD. Ainsi, la répartition des tâches relatives à la production et la diffusion de BD fait toujours l'objet d'une redéfinition, en fonction des personnes impliquées dans le projet.

Toutefois, cette répartition ne fait pas forcément l'objet d'une explicitation forte. Dans la séquence n° 4 par exemple (« Vous faites notre taf, en fait ! »), c'est parce que Maude et la *community manager* se rencontrent par hasard en festival qu'elles discutent ensemble de cette répartition. Ainsi de nombreuses tâches paracrées se répartissent de façon informelle, au fil des échanges entre les uns et les autres. Nous reviendrons tout au long de la thèse sur les effets, notamment en termes de rémunérations, de cette informalité de la répartition. Toujours est-il que, du fait de ces pratiques, il serait faux de réduire le travail des auteurs et autrices de BD à un simple travail de création.

Plus encore, il est important de rappeler que les auteurs et autrices prennent également en charge un ensemble d'autres tâches qui n'impliquent absolument aucune dimension artistique. En effet, une part non négligeable de leur temps de travail est consacré à l'administratif : répondre à des mails, constituer des dossiers (pour proposer un projet à une maison d'édition, pour obtenir une bourse, pour déclarer ses activités), faire des factures, etc. Pour reprendre l'expression de Léa Mazé : « Le nombre, mais le nombre d'heures à répondre à des mails, pour essayer d'organiser ça au mieux » (cf. séquence n° 3 « C'est vraiment la merde »). Quand bien même certains auteurs et autrices parviennent à sous-traiter une partie de ces tâches, celles-ci constituent un « sale boulot »<sup>106</sup> qui fait partie intégrante du métier. Si « auteur de BD » est un métier que l'on peut qualifier d'artistique étant donné les tâches réalisées, les auteurs et autrices honorent en réalité une multiplicité de tâches. L'attachement des professionnels à l'une ou l'autre de ces tâches n'est d'ailleurs pas uniquement justifié par la dimension artistique de celles-ci. Toutefois, le fait de considérer cette activité comme seulement artistique revient à passer sous silence les tensions qui peuvent surgir lorsque les auteurs et autrices essaient de s'investir dans certaines tâches ou, au contraire, de s'en détacher. Tensions qu'il conviendra alors de réintroduire en les décrivant *in extenso*.

### **1.1.3. Un métier (seulement) routinier ?**

Le métier d'auteur de BD est donc composé d'une multitude de tâches possibles, prises en charge différemment selon les auteurs et autrices. Plus encore, nous avons vu que ces tâches peuvent conduire ces professionnels à circuler dans une grande variété de lieux. Il est alors facile de penser qu'il s'agit d'un métier non seulement créatif, mais particulièrement stimulant étant donné la pluralité des activités qu'il suppose. Pourtant, les auteurs et autrices de BD rencontrés lors de cette enquête sont prompts à présenter leur travail comme essentiellement routinier.

---

106- Everett C. Hughes, *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, p. 81-85.

## SÉQUENCE N°7.

## «ÇA ME PERMET DE NE PAS M'ENDORMIR EN COURS DE ROUTE»

*30 juin 2016, je suis au domicile de Claire Bonnet, autrice de BD (scénariste, dessinatrice et coloriste) pour un entretien semi-directif<sup>107</sup>. L'entretien se déroule dans son salon, à côté de sa table à dessin et d'un bureau sur lequel est posé un ordinateur (après avoir fréquenté trois ateliers, elle a décidé de travailler à son domicile).*

**Ethnographe :** Comment s'organise votre travail, que ce soit à la semaine, à la journée ?

**Claire Bonnet :** Mes journées sont assez organisées, de manière qui amuserait, je pense, certains qui continuent de... [Pause] C'est pas tellement les confrères que ça amuse, mais des gens totalement extérieurs, qui ont encore l'image assez romanesque de l'artiste qui se lève en pleine nuit [Elle sourit]. Ça ne marche pas du tout comme ça, surtout sur des trucs de longue haleine. Bon, il se trouve que moi, je travaille mieux le matin, donc je garde des activités qui me demandent le plus de concentration le matin. Je fais de préférence de l'encrage le matin, par exemple. Et puis, la suite de la journée, ça va être des activités qui me demandent de moins en moins de concentration. Si bien que je travaille, en fait, sur plusieurs planches différentes dans la même journée. Par exemple, je fais un encrage le matin d'une planche, et l'après-midi, bon comme là, actuellement, je fais des niveaux de gris, je vais faire de niveaux de gris d'une planche déjà encrée, et/ou le crayonné d'une planche suivante, ou une autre étape, voyez. Donc, ça me permet d'une part, de pas m'endormir en cours de route, de pas trop me lasser, parce que je suis quand même très, très impatiente, ce qui est... [La pause dure]

**Ethnographe :** ... Pas forcément compatible avec la bande dessinée ?

**Claire Bonnet, hochant la tête :** Pas compatible avec la bande dessinée... Donc voilà, j'arrive à faire avec mes limites, en changeant de... Et ça évite la saturation en fait, en changeant toutes les deux trois heures, en me mettant une autre tâche sous les yeux. Plus, un aspect quand même qu'il ne faut pas minimiser, parce qu'il prend de plus en plus de temps, et que je fais en général en soirée, qui est tous les à-côtés : c'est-à-dire les mails, la promotion, l'autopromotion... Enfin, tout ce qui est petit secrétariat, qui peut facilement prendre une à deux heures par jour.

De fait, Claire Bonnet nous décrit ici une routine de travail. D'expérience, elle connaît ses capacités de concentration et optimise son travail en constituant une journée typique. Finalement, l'activité des auteurs et autrices de BD, même dans leur dimension *a priori* la plus créative, induit des formes de lassitude du fait du caractère répétitif des gestes. Plus encore que l'ennui, ce sont souvent des douleurs physiques qui s'invitent à la table à dessin. Pour tromper l'ennui et soulager les douleurs, les auteurs et autrices développent, comme Claire, des stratégies. Outre le fait de changer de tâche, cela passe

<sup>107</sup> - Cette campagne d'entretien a été lancée à l'initiative des personnes à la tête des EGBD, en vue d'apporter un complément à l'étude statistique déjà produite. En tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD, c'est moi qui ai produit la grille d'entretien (voir annexe n°4). Je reviendrais ultérieurement sur la place que j'ai occupée au sein de cette association.

également par la recherche de petites satisfactions tout au long de l'activité, à l'image des travailleurs à la chaîne observés par Donald Roy<sup>108</sup>. Aussi, à « l'image romanesque » de leur métier, les auteurs et autrices sont plutôt prompts à opposer la représentation d'un métier routinier, voire ennuyeux.

Toutefois, cette dimension routinière est elle aussi, d'une certaine manière, une prénotation. En effet, le discours de Claire montre que cette routine n'a rien de mécanique. Ce ne sont pas des scripts stricts qui encadrent le passage d'une tâche à l'autre, mais l'atteinte d'une forme de « saturation ». Si l'activité peut être très répétitive, le fait de « s'endormir en cours de route » constitue surtout une épreuve<sup>109</sup>. C'est justement parce que Claire aura piqué du nez une ou deux fois qu'elle va finalement décider de passer à une autre tâche. Finalement, si l'activité peut être perçue comme routinière, les auteurs et autrices font sans cesse face à des difficultés dans la réalisation des différentes tâches dont ils ont la charge. Plus qu'une habitude consistant à tenter de reproduire à l'identique des journées de travail, les routines sont donc avant tout des performances que les auteurs et autrices peinent souvent à réaliser. Cette description de la routine comme performance n'enlève rien au côté répétitif de l'activité. Cela se retrouve d'ailleurs à propos des différents déplacements dont on a vu qu'ils étaient centraux dans l'activité. En effet, le fait d'aller à Tournai pour superviser des impressions s'apparente *a priori* à un changement de rythme pour Arnaud (cf. séquence n°5 « C'est quand même mieux d'y être »). De même, le fait d'aller « faire une radio ou une télé » semble constituer un bouleversement pour un auteur habitué à « rester dans sa grotte » (cf. séquence n°1 « Vous passez votre journée à dessiner en slip dans votre grotte ! »). Pourtant, là aussi des formes de routines peuvent se mettre en place.

### SÉQUENCE N°8.

#### « SINON JE SERAIS DE FESTIVALS TOUS LES WEEK-END »

*Poursuite de l'entretien avec Claire Bonnet (cf. séquence n°7 « Ça me permet de ne pas m'endormir [...] »).*

**Ethnographe :** Et justement, pour les festivals, j'imagine que depuis un an, vous avez dû en faire un paquet, si déjà, dans le dernier mois, vous en avez fait...?

**Claire Bonnet :** Mmmh, un paquet non. C'est-à-dire qu'il y a toujours beaucoup de festivals immédiatement après la sortie d'un album. Après, ça s'étale un petit peu. Oui, c'est vrai que là, j'en ai fait quand même beaucoup. Bon là, [L'album] est sorti en mars. Il se trouve que c'est une période de l'année où les festivals redémarrent. Bon, il y a un trou quand même après Angoulême, parce que c'est une période hivernale, qui n'est pas très propice. Et en même temps, c'est vrai qu'il y a de plus de plus de manifestations [...] Je crois qu'il y a au moins un festival quelque part chaque week-end, en fait. [Pause] Quand je dis « Au moins un », en fait il y en a un, cinq, voire dix. Donc c'est énorme, il y a énormément de manifestations.

**Ethnographe :** Et comment vous choisissez d'aller à un festival, ou au contraire de ne pas y aller ?

<sup>108</sup>- Donald F. Roy, « "Banana Time" Job Satisfaction and Informal Interaction », *Human Organization*, 1959, vol.18, n°4, p.158-168.

<sup>109</sup>- Pour rappel, le concept d'épreuve est central dans cette thèse, constituant l'unité pertinente de description (voir, dans le propos liminaire, la partie 2. 1. 3. « Décrire des épreuves »).

**Claire Bonnet:** J'ai tendance à répondre... c'est un peu au pif. Bon, il y a les festivals que l'on connaît, qu'on apprécie. Après, ça va être dans l'ordre d'apparition, j'ai envie de dire [...] Après, avant de dire oui, je me renseigne un peu sur le festival en question, je vois qu'il y a bidule ou machin qui est invité, et que j'ai pas vu depuis des lustres. "Hé tiens, lui ou elle vient, ça va être sympa". Des fois, c'est juste par curiosité. Il y a aussi un élément, un critère, qui n'est pas secondaire, c'est que le cours que je donne a lieu le samedi matin. Et que du coup... Mais ça, c'est presque bien en fait, parce ça élimine les festivals trop éloignés. Et c'est pas plus mal, parce que des fois, on se laisse assez vite emballer, emporter, entre le côté convivial, plaisant, parce qu'on sait que telle ou telle connaissance va y être; et le côté pro, quand un album sort, on sait qu'il y a la promo, qu'il faut être un peu là. Je crois que je n'arriverais pas à dire non, sinon je serais donc de festivals tous les week-ends, ce qui est quand même extrêmement fatigant! [Rires] Donc là, c'est vrai que le fait que je ne puisse pas partir le vendredi soir, c'est à la fois embêtant pour certaines destinations, mais c'est pas plus mal, parce que du coup je trie, et il faut que le festival ait lieu dans un endroit accessible en moins de trois heures de train. Enfin, je vous dis ça, cependant, je suis allée à Nice le week-end dernier, mais en avion. Donc, quand il y a une destination plus lointaine, par exemple à Antibes, ils ont eu la très grande gentillesse de m'inviter, d'insister, et de me payer l'avion.

Par leur régularité, les déplacements en festival deviennent une habitude. Dans l'organisation en amont tout d'abord, comme l'explique ici Claire Bonnet : on regarde qui vient, les conditions proposées par le festival, on évalue la pertinence au regard de l'impératif de promouvoir l'album, etc. De même, il est possible de développer des stratégies routinières pour se soustraire à une invitation (« je crois que je n'arriverai pas à dire non »). La participation au festival en lui-même finit par répondre à des routines *a priori* bien rôdées. Celles-ci portent tant sur la préparation en amont (après quelques mois à peine de pratiques, les auteurs et autrices disposent de tenues spécifiques, d'un ensemble de supports pour leurs interventions, d'un nécessaire à dédicace, etc.), sur l'optimisation des transports (par exemple en travaillant pendant le trajet ou en profitant d'un changement pour faire une course ou voir des amis), ou le déroulement des festivals (souvent organisés sur des modèles similaires).

Mais une fois encore, ces routines sont des performances. Celles-ci sont sans cesse mises à l'épreuve : une proposition difficile à refuser (comme ici ces festivals à Nice ou à Antibes), un retard de train, des conditions d'accueil déplorable, un oubli de matériel, une pandémie mondiale, etc. Face à ces épreuves, les auteurs et autrices sont donc contraints à revoir leurs routines, quitte à les modifier un peu. Pour néanmoins gagner du temps, les auteurs et autrices n'hésitent pas à partager leurs routines. Outre des discussions lors de ces déplacements, cela passe également par des espaces dédiés, à l'image de ce groupe Facebook où les auteurs et autrices consignent leurs impressions sur les différents festivals où ils et elles se sont rendus afin de se partager les « bons » ou « mauvais » plans.

Malgré ces épreuves permanentes qui ne manquent pas de surgir à chacun de leurs déplacements, les auteurs et autrices continuent à percevoir leur métier comme routinier. Ceci s'explique par l'ampleur de ces déplacements (comme l'explique Claire Bonnet, elle pourrait « être de festival tous les week-ends »). Plus encore, ces festivals s'inscrivent dans une temporalité annuelle, qui se reproduit année après année (ce qui permet à Claire Bonnet d'affirmer « Il se trouve que c'est une période de l'année

où les festivals redémarrent. Bon, il y a un trou quand même après Angoulême»). Ces temporalités sont véritablement structurantes dans l'activité : si les auteurs et autrices finissent par les connaître et les anticiper, elles n'ont rien d'évident ou de naturel de prime abord.

**SÉQUENCE N°9.**  
**« ON M'A DÉJÀ FAIT COMPRENDRE QUE J'ÉTAIS CHIANTE  
 AVEC MON ORGANISATION À L'AVANCE »**

*1<sup>er</sup> février 2018, une amie autrice qui est en train de finir son premier album chez les éditions Rossignol, demande en urgence de l'aide sur les réseaux numériques à propos de questions de droits à l'image. Étant donné notre proximité, je lui exprime mon soutien. Quelques jours plus tard, elle m'interpelle en message privé.*

**Léonie :** Merci, c'est hyper gentil. C'est juste que la façon de bosser de Rossignol est assez irrespectueuse et stressante. On te répond pas pendant des mois et un jour on t'appelle "il nous faut ça, ça et ça pour AUJOURD'HUI!!!". Hier ils me l'ont refait pour la énième fois et j'ai fait une remise au point musclée. [...] Mais on m'a déjà fait comprendre que j'étais chiante avec mon organisation à l'avance et hyper carrée. "Ohlala Léonie c'est vraiment celle qui prévoit un RDV à 14h32 un mois à l'avance". Ouais, mais en attendant quand eux sont en dilette, c'est moi la variable d'ajustement. Bref, c'est dur parce que je me sens un peu seule contre tous en plus. Mais là ça m'a fait du bien d'écrire ce mail même si on m'a répondu, en substance "Relax Léonie". Bref hâte que ce soit fini.

Le traitement réservé à Léonie a de quoi choquer : il peut sembler injuste que ses interlocuteurs ou interlocutrices se soient soudain tournés vers elle pour lui demander des rendus qui n'étaient pas prévus. Toutefois, une personne habituée aux temporalités de la BD trouvera facilement une explication en observant la date : le premier février, soit le lendemain du festival d'Angoulême. Ainsi, si les demandes se sont accumulées dans les semaines qui ont précédé, c'était pour recueillir des visuels destinés à annoncer l'album aux divers professionnels réunis lors de ce festival. À cette occasion, une question s'est posée sur les droits relatifs à une image reproduite dans l'album : l'éditrice chargée du projet, soucieuse qu'il puisse être diffusé, s'est donc empressée de contacter au plus vite Léonie. Toutes ces actions, bien qu'elles puissent être critiquées comme un manque d'organisation en amont, s'expliquent ainsi par le rythme annuel qui prévaut dans le milieu de la BD et donc le festival d'Angoulême est probablement l'un des repères les plus importants : avant Angoulême, il faut avoir fini des choses pour pouvoir les montrer ; après Angoulême, on débriefe sur ce qu'il reste à faire.

Finalement, il est possible de dire que le métier d'auteur de BD est effectivement routinier, mais uniquement dans le sens où il nécessite de développer de multiples ficelles pour parvenir à franchir les épreuves quotidiennes rencontrées dans l'activité. Ceci explique ainsi pourquoi les auteurs et autrices peuvent se plaindre des aspects négatifs liés à la routine de leur travail, mais aussi dans le même temps mettre en avant les difficultés rencontrées face à des épreuves que les routines ne suffisent à franchir. Autrement dit, le fait de présenter cette activité comme uniquement routinière ou, au contraire, d'en construire une image « romanesque » revient à passer sous silence les tensions liées à la difficulté de produire cette routine.

### 1.1.4. Un métier plaisant ?

La résolution des différentes tensions évoquées précédemment participe probablement du fait que le métier d'auteur de BD est souvent considéré spontanément comme plaisant. De fait, les auteurs et autrices rencontrés durant l'enquête évoquent eux-mêmes leur chance de faire ce métier. Ils et elles mettent en avant les moments exceptionnels que cela les a conduits à vivre : voyages à l'étranger, rencontre de personnes médiatiques et/ou admirées, obtention d'un prix consacrant un album ou une carrière, etc. Ces moments s'apparentent ainsi à des situations de reconnaissance professionnelle, consacrant la résolution d'épreuves rencontrées tout au long de la carrière. Mais c'est aussi la résolution quotidienne des épreuves qui est source de grande satisfaction : parce que les auteurs ou autrices seront parvenus à maintenir, jour après jour, leur activité malgré les difficultés, ils et elles pourront en tirer des satisfactions plus ou moins importantes. Plus encore que la résolution des épreuves (et les formes de reconnaissance qui peuvent en découler), les auteurs et autrices mettent aussi en avant la dimension festive qui peut accompagner le métier.

## SÉQUENCE N°10. « DUR DUR, LA VIE D'AUTEUR »

*Juin 2016, j'assiste à un festival de BD accueillant une quarantaine d'auteurs et d'autrices. La journée du samedi est chargée pour ces derniers : interviews, conférences, dédicaces... De plus, certains et certaines ont passé la semaine à faire des interventions scolaires en amont du festival dans des collèges et lycées alentour. À la fermeture du festival, je retrouve Maude, Romain, Agathe et Calisson (du pseudonyme d'une autrice, Alisson) à la buvette du festival, tous auteurs. Après avoir bu une première bière, nous assistons au repas du festival, bien arrosé. À minuit, nous décidons de rejoindre la « soirée bénévoles ». Romain, survolté, motive quatre autres auteurs à nous accompagner. Lorsque nous arrivons sur place, presque tout le monde est déjà parti. Cela n'entame pas la motivation du petit groupe qui se saisit de la sono et d'un pack de bière pour relancer la soirée. À deux heures du matin, Maude, Romain, Agathe et moi-même retournons à l'hôtel.*

**Maude**, rompant un moment de silence : Hé bien, c'était chouette !

**Romain**, acquiesçant de la tête : Ouais, trop ! Ça m'a fait du bien là, après la semaine ! J'avais besoin de faire n'importe quoi !

**Agathe** : Carrément ! Et demain [Elle chantonne] pas d'interventioooooon ! La, la, laaaa ! [Elle rit]. Ça va faire tellement du bien ! Une bonne grasse mat' !

**Maude**, prenant un air sérieux : Euh... je sais pas hein ! Parce que bon... il y a le petit-déj' !

**Romain**, se retournant d'un air dramatique : Mais c'est vrai ça ! Mince !

**Agathe** : C'est vrai c'est vrai. Mais bon, on va encore manger trop le midi...

**Romain**, fermant les yeux : Han, c'était trop bon ce midi !

**Agathe**, continuant sa phrase : Pas sûre que ça vaille le coup de petit-déjeuner.

**Maude** : Mais peut-être que ça sera tard ?

**Romain**, riant : Ah, tu y tiens à ton petit-déj' !

**Maude** : Ouiii ! Hi hi hi !

**Agathe** : C'est toujours le même dilemme en festival. Grasse mat' ou petit-déj'...

**Romain**, fronçant les sourcils : Dur dur, la vie d'auteur [Nous rions].

Agathe nous le rappelle ici: les festivals, comme le reste de l'activité, disposent d'une dimension fortement routinière (« c'est toujours le même dilemme en festival »). Pourtant, cette soirée (qu'il serait trop long de décrire *in extenso*) sort de l'ordinaire pour les auteurs et autrices suivis: outre la différence avec le travail quotidien impliquant une certaine forme de calme (cf. séquence n° 2 « Ils ont besoin de se retrouver seuls face à leur planche »), c'est aussi une rupture avec la semaine de travail intense qui vient de se dérouler auprès des scolaires. Lorsque ces personnes se recroiseront par la suite, elles évoqueront avec émotion diverses anecdotes issues de cette soirée, que ce soit des répliques absurdes ou des situations comiques: ensemble elles auront constitué des plaisanteries d'initiés, qui permettent non seulement la création d'une « communauté vaporeuse »<sup>110</sup>, mais sa réaffirmation au cours du temps<sup>111</sup>. Véritable moment d'intense plaisir, cette soirée a donc été constitutive de relations privilégiées parmi les diverses personnes présentes, notamment les auteurs et autrices.

Pourtant, aussi extraordinaire que soit ce moment pour les acteurs qui le vivent, il est aussi très ordinaire, dans le sens où les auteurs et autrices vivent régulièrement de tels moments d'effervescence collective<sup>112</sup>. Cela n'a rien de bien surprenant: outre la rupture avec la routine déjà évoquée, les auteurs et autrices qui se rendent en festival sont dans une situation où ils et elles ne connaissent pas forcément de personnes présentes ainsi que les habitudes locales liées au festival. Les moments festifs (notamment alcoolisés) sont alors l'occasion de résoudre les troubles causés de telles situations d'« imprévisibilité interactionnelle »<sup>113</sup>. Ainsi, bien qu'exceptionnels à l'échelle d'un auteur ou d'une autrice, ces moments sont considérés par les professionnels comme véritablement inhérents à leur métier. Et, en cela, contribuent à renforcer l'image du métier comme étant particulièrement sympathique.

Reste que les séquences mobilisées précédemment permettent aussi de constater à quel point les épreuves rencontrées par les auteurs et autrices peuvent constituer des sources de souffrance, que ce soit quand ces épreuves sont franchies de façon routinière (créant des formes d'ennui, d'isolement ou de solitude) ou au contraire quand elles mettent en péril la poursuite de l'activité (cf. par exemple dans la séquence n° 3 « C'est vraiment la merde »). Étant donné ma posture d'écoute au cours de l'enquête, de nombreux auteurs et autrices ont ainsi pu m'évoquer leur mal-être ou celui de certains de leurs collègues. Ont ainsi été évoqués la récurrence dans le milieu des troubles musculo-squelettiques, des dépressions ou des *burn-out*, des consommations de psychotropes divers pouvant aller jusqu'à l'addiction, des suicides, etc. L'évocation de ces souffrances dépasse parfois le cadre des confidences.

**110-** Le concept de communautés vaporeuses (« *wispy community* ») est défini par Gary Alan Fine comme des petits groupes sociaux évanescents, au sein desquels les acteurs vivent des expériences fortes. Ces groupes vaporeux peuvent disparaître rapidement comme être réactivés ultérieurement, au point parfois de constituer de véritables cliques (voir Gary Alan Fine, *Tiny Publics. A Theory of Group Action and Culture*, New York, Russell Sage Foundation, 2012, p. 152-153).

**111-** Pour une analyse détaillée de la manière dont la plaisanterie d'initié permet de consolider des cliques d'individus, en participant de l'intégration ou de l'exclusion des personnes, voir M. Ink, « Plaisanteries d'initiés. Définition et usages », art. cit. Je reviendrais en détail sur ce point dans le chapitre 1.

**112-** Pour reprendre la célèbre formule d'Émile Durkheim, qu'il ne réserve pas aux événements religieux « C'est pourquoi l'idée même d'une cérémonie religieuse de quelque importance éveille naturellement l'idée de fête. Inversement, toute fête, alors même qu'elle est purement laïque par ses origines, a certains caractères de la cérémonie religieuse, car, dans tous les cas, elle a pour effet de rapprocher les individus, de mettre en mouvement les masses et de susciter ainsi un état d'effervescence, parfois même de délire, qui n'est pas sans parenté avec l'état religieux. » (Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 1960 [1912], p. 547).

**113-** Le concept d'imprévisibilité interactionnelle est proposé par Ray L. Birdwhistell (*Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970, 352 p.); L'idée que les moments festifs sont un moyen de réduire ces troubles est explicitée dans M. Ink, « Plaisanteries d'initiés. Définition et usages », art. cit., p. 258.

**SÉQUENCE N°11.**  
**« COMBIEN DE VICTIMES ? »**

***Février 2020, le scénariste et coloriste Hubert décède brutalement à 49 ans, juste après avoir signé les bons à tirés de son dernier album. Les hommages se succèdent sur les réseaux sociaux et dans la presse. Quelques jours plus tard, une amie proche poste un message sur le groupe Facebook privé du collectif « Auteurs et autrices en action » (AAA), regroupant 1 058 auteurs et autrices. Dans ce message, l'autrice évoque la nécessité de mener des actions collectives pour dénoncer l'absence de rémunération en festival et l'absence de considération des auteurs et autrices dans les politiques publiques.***

[...] De façon pragmatique, serait-il toujours mort si il avait pu bénéficier de congés payés qui lui auraient permis de prendre du repos ? De chômage, comme les intermittents, pour avoir le temps de créer sereinement plutôt que de tuiler les projets ?

Si il n'avait pas eu si peur de la précarité ?

Si il avait pu se rassurer sur sa condition de vie pour ses vieux jours ?

Etc.

Bref, si il n'avait pas subi cette pression constante.

Et je parle d'une période longue, de 25 ans de ce traitement irrespectueux que nous endurons tous, tous les créateurs de l'image en général, dans les métiers du livre, mais pas que.

La question que je me pose aussi c'est combien de victimes ? Silencieuses, invisibles...

L'ampleur des réactions au décès d'Hubert est significative. Si nombre de personnes ont ainsi été profondément affectées, c'est aussi parce qu'au-delà de son cas individuel, les auteurs et autrices ont pu élaborer une relation directe entre sa mort et les conditions de travail du métier partagées par toutes et tous.

Ainsi, si cette mise en relation des souffrances et des conditions de travail sont régulièrement évoquées dans des sphères relativement privées (dans des moments de relâche, en atelier ou en marge des festivals), certaines épreuves conduisent les auteurs et autrices à en faire une formulation davantage publique, à l'image de ce message mais aussi en les intégrant à certaines certaines de leurs productions<sup>114</sup>. Malgré tout, la publicisation de ces souffrances, notamment les risques psychosociaux liés à l'activité, reste trop limitée pour pouvoir donner lieu à la constitution d'un véritable problème public<sup>115</sup>.

Se pose alors la question : « auteur de BD » est-il un métier plaisant ou, au contraire, une source de souffrances sans cesse renouvelées ? Ces prénotions relatives à l'activité sont en réalité justes

<sup>114</sup>- La question des souffrances liées au travail des auteurs et autrices a ainsi été évoquée tant dans des récits fictionnalisés (Olivier Martin et Sylvain Runberg, *Cases blanches*, Charnay-lès-Mâcon, Bamboo, 2015, 82 p.), mais aussi dans des proto-enquêtes en BD destinées à comprendre la récurrence de ces souffrances (Lewis Trondheim, *Désœuvré*, Paris, L'Association, 2005, 72 p.).

<sup>115</sup>- Arnaud Mias a ainsi souligné à quel point les risques psychosociaux, plus encore que les autres risques professionnels, nécessitent la mise en place d'une médiatisation pour être reconnus. Plus encore, il explique que même une médiatisation n'empêchait pas une certaine tendance à considérer ce type de troubles comme « un dysfonctionnement individuel sur lequel il convient d'agir » plutôt que le résultat d'une organisation spécifique du travail (Arnaud Mias, *Les risques professionnels. Peut-on soigner le travail ?*, Paris, Ellipses, 2010, p. 38).

toutes les deux. De fait, il existe de nombreux aspects vécus et présentés comme agréables par les auteurs et autrices. Toutefois, ils et elles constatent l'existence de nombreuses difficultés, lesquelles peuvent être considérées comme collectivement partagées par les pairs. Il existe ainsi une tension profonde dans l'activité, qui tend toutefois à être passée sous silence, notamment en insistant plutôt, dans les situations publiques, sur sa dimension récréative plutôt que sur les souffrances qu'elle peut induire.

## SÉQUENCE N°12. « BIEN CON DE SE FAIRE PAYER UNE MISÈRE »

*Novembre 2014, je poursuis mes observations en atelier. L'ambiance est calme : tous les auteurs et autrices sont au travail à leur table. Soudain, j'entends Nicolas pousser un gros soupir et murmurer un « Putain fait chier ! » en repoussant son clavier de la main et lançant son stylet sur la table. Il enlève le casque de ses oreilles et le laisse tomber violemment sur le bureau en se levant de son siège. Il se dirige vers le bar de l'atelier où, sans rien dire, il attrape une madeleine qu'il engloutit et se sert un café dont il boit une longue gorgée avant de soupiner en fermant les yeux. À côté, Melvin se redresse à son tour, s'étirant et se massant les bras. Il s'approche du bar où il se sert aussi un café.*

**Melvin**, regardant Nicolas du coin de l'œil : Ça va ?

**Nicolas**, faisant une moue : Mouais... mais je galère...

**Melvin**, haussant les sourcils : Ah ouais ? Pourquoi ?

**Nicolas**, souriant : Parce que je suis mauvais !

**Melvin** : Pff n'importe quoi ! [Il pouffe] Tu sais, il y a toujours des trucs sur lesquels on galère. [Montrant la salle de la main] Tout le monde ici a ses limites.

**Nicolas**, soupirant : Mouais, mais là je galère vu que je n'ai pas un niveau de ouf en anatomie, il faut que je trouve un moyen dans le dessin pour que ça passe. Mais putain... [Il soupire à nouveau]

**Melvin**, souriant : Mais tu vas t'en sortir ! Tu t'en sors vachement bien, sérieux.

**Nicolas** : Ouais je sais, mais là aujourd'hui, c'est dur. Ça me fait chier !

**Melvin** : Non, mais ça, c'est normal ! Il y a toujours des jours où ça va bien se passer... et des jours où tu vas galérer, alors qu'en soit tu fais la même chose. [Pause] C'est comme ça pour tout le monde, tu sais.

**Nicolas** : Ouais, ouais, mais... mais putain quel boulot de merde quand même ! [Il pouffe]

**Melvin** : On est quand même bien con de faire ça ! [Rires]

**Nicolas** : Bien con de se faire payer une misère, surtout.

*Silence. Après quelques secondes, Nicolas se dirige à sa table pendant que Paco se lève en étirant ses épaules. En le croisant ils échangent un regard pendant quelques secondes. Paco fait un sourire forcé et lui donne une petite tape sur l'épaule, comme un encouragement. Nicolas esquisse un sourire et rejoint sa place.*

Les auteurs et autrices reconnaissent aisément que la manière dont le travail est organisé induit, ou *a minima* aggrave les difficultés, à l'image de Nicolas qui évoque le problème des rémunérations (« bien con de se faire payer une misère surtout »). Toutefois, les auteurs et autrices sont également prompts à relativiser ces difficultés (« tu t'en sors vachement bien, sérieux »). Ainsi, les difficultés rencontrées, quand bien même les acteurs reconnaissent qu'elles prennent en partie source dans le travail, font régulièrement l'objet d'une relativisation. De cette manière, les auteurs et autrices contribuent à naturaliser ces difficultés. Cette naturalisation prend probablement sa forme la plus forte quand les auteurs et autrices interprètent leurs difficultés comme un manque de qualité propre (« parce que je suis mauvais »). Il est ainsi intéressant de voir comment, dans l'interaction, les auteurs et autrices mettent en discussion l'interprétation à donner des difficultés : quand bien même ils et elles peuvent chercher à remettre en cause une explication uniquement basée sur les compétences personnelles (« tout le monde ici a ses limites »), ils et elles peuvent facilement s'accorder sur le fait qu'il est normal d'avoir des difficultés (« Il y a toujours des jours où ça va bien se passer... et des jours où tu vas galérer, alors qu'en soit tu fais la même chose. [Pause] C'est comme ça pour tout le monde, tu sais »). Parce que les difficultés, dans l'interaction, peuvent faire l'objet d'une relativisation et d'une naturalisation, les auteurs et autrices apprennent progressivement à moduler leurs plaintes. Ceci explique la persistance de l'idée selon laquelle le métier d'auteur de BD est plaisant : s'il l'est par bien des aspects, c'est surtout que les auteurs et autrices anticipent souvent le fait que l'évocation des aspects déplaisants du métier serait inaudibles. Et ce y compris parfois face à des pairs pourtant susceptibles de partager les mêmes difficultés.

Cela n'aura en réalité rien de bien surprenant aux yeux des sociologues. En effet, de telles logiques se retrouvent au sein de nombreuses professions artistiques ou, plus généralement, dans les « métiers à forte composante vocationnelle »<sup>116</sup>. Ainsi, des résultats équivalents ont pu être relevés dans divers travaux sociologiques consacrés à des métiers du secteur culturel<sup>117</sup>. Pourtant, même si les auteurs et autrices eux-mêmes peuvent chercher à minorer cette tension (notamment dans les espaces les plus publics), elle n'en reste pas moins constitutive de l'activité. Aussi, il s'agira de mettre cette tension au centre de l'analyse, notamment pour chercher à expliquer cette tendance à sa relativisation (qui sera notamment traitée dans le chapitre 3).

**116-** Pour reprendre l'expression de Eliot Freidson (« Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue Française de Sociologie*, 1986, vol. 27, n° 3, p. 431-443).

**117-** Voir, entre autres, Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions Points, 2014 [2009], 973 p. ; Vincent Cardon et Olivier Pilmis, « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *Sociétés contemporaines*, 2013, vol. 91, n° 3, p. 43-65 ; Jérémy Sinigaglia, « Le bonheur comme rétribution du travail artistique : De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, 2013, vol. 91, n° 3, p. 17-42.

## 2. Un état de la littérature scientifique

L'exploration des prénotions attachées au métier d'auteur de BD s'inscrit dans la démarche inductive et d'internalisme méthodologique défendue ici : au-delà de donner une idée de ce qu'est (mais aussi de ce que n'est pas) le métier d'auteur de BD, cela a permis d'identifier plusieurs tensions constitutives de l'activité. Afin de poursuivre l'analyse de ces tensions et de la manière dont les acteurs cherchent à les résoudre, il est désormais nécessaire de se livrer à une exploration similaire de la littérature scientifique. Il est en effet primordial de se livrer à une exposition et une discussion des travaux réalisés par les pairs, que ce soit pour reconnaître l'apport de recherches précédentes, les emprunts qui y ont été faits, ou encore pour signaler l'originalité de la présente contribution.

D'une certaine manière, cette lecture de la littérature scientifique s'est apparentée elle aussi à une forme de suivi des acteurs. Les chercheurs et chercheuses sont effectivement des acteurs du monde social, susceptibles d'être mobilisés par les enquêtés, mais aussi d'intervenir dans les controverses publiques. Ainsi, il s'agira ici de voir comment des chercheurs et chercheuses ont constitué (ou peuvent nous aider à constituer) un objet de recherche autour de la situation des auteurs et autrices de BD.

Dans un premier temps, nous aborderons les recherches ayant abordé directement la BD comme sujet d'étude. Ce panorama des sciences sociales de la BD permettra alors de constater la manière dont ces chercheurs et chercheuses ont constitué leur objet sur ce sujet précis.

Face au constat que ces approches reviennent à laisser en grande partie de côté les préoccupations des professionnels du milieu de la BD, nous nous tournerons dans un second temps vers les enquêtes sociologiques se concentrant justement sur les questions relatives au professionnalisme. Cette nouvelle exploration de la littérature nous amènera à considérer des travaux *a priori* plus éloignés de notre sujet initial, mais peut-être davantage susceptibles de nous aider à résoudre notre énigme.

En exposant ici en quoi cette thèse s'inscrit dans différents champs de recherche sociologiques, il sera aussi possible d'esquisser les perspectives de généralisation envisageables. Surtout, cela nous permettra, dans la partie suivante, d'en tirer les conséquences pratiques pour notre enquête, notamment en termes de définition des populations et de méthodes impliquées dans l'enquête.

### 2.1. Les sciences sociales de la bande dessinée

Les discours académiques sur la BD ne sont pas nouveaux. Dès 1964 est créée la Société d'études et de recherche sur les littératures dessinées (SOCERLID), à l'origine de diverses expositions, cycles de conférences et autres ouvrages universitaires. Ce collectif de chercheurs est, à l'origine, issu d'une association de bédéphiles qui proposent essentiellement une analyse esthétique et/ou sémiologique du contenu des ouvrages<sup>118</sup>.

---

118- À propos de la SOCERLID et, plus généralement, des liens entre discours universitaires et bédéphilie, voir Julie Demange, *Bédéphilie*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1169>, 2017 (consulté le 17 juillet 2019).

Que ce soit sous l'action d'universitaires ou de praticiens du médium, ces discours sur la BD se sont par la suite multipliés et diversifiés, que ce soit dans l'espace francophone ou ailleurs. Il ne s'agira pas ici de faire l'histoire des pensées universitaires et théoriques sur la bande dessinée<sup>119</sup>, mais bien de souligner en quoi ces travaux peuvent servir d'inspiration à la présente recherche.

### 2.1.1. De rares recherches sur la production de BD

Malgré la multiplication et la diversification des travaux sur la BD, les potentielles sources d'inspiration pour une recherche sociologique sont à première vue limitées. En effet, la majorité des recherches se concentrent encore aujourd'hui sur une analyse des contenus des ouvrages. Ceci se perçoit tout d'abord par l'ancrage disciplinaire de ces recherches (majoritairement en arts ou en littérature), mais surtout par les démarches analytiques proposées<sup>120</sup>. Il n'est ainsi pas étonnant que cet état de l'art n'aborde que marginalement les auteurs considérés par ailleurs comme « incontournables » des travaux sur la BD<sup>121</sup>. De la même manière, les travaux sociologiques qui proposent une analyse des contenus des BD ne pourront constituer ici des références centrales<sup>122</sup>, tant nos objets sont éloignés. Il ne s'agira pas ici d'analyser le contenu des ouvrages, mais plutôt de décrire le travail qui entoure la réalisation et la diffusion de ces ouvrages afin de mieux comprendre le groupe (ou non-groupe) d'auteurs et autrices qui les produit. Pour la même raison, les travaux portant sur la lecture des BD ne seront également que peu mobilisés<sup>123</sup>. Ainsi, comme la sociologie du cinéma est marquée par un certain oubli du « hors-champ pratique »<sup>124</sup>, il serait possible d'affirmer que la sociologie de la BD est souvent marquée par un certain oubli du hors-case.

Notons toutefois que ces travaux ont récemment conduit à affirmer l'importance d'une analyse de la « culture matérielle » de la BD : partant du constat que la matérialité des ouvrages oriente les pratiques de lecture, Bounthavy Suvilay et Sylvain Lesage appellent à procéder à une analyse des diverses matérialités de la BD, impliquant de fait une analyse de la manière dont cette production

**119-** Pour un aperçu synthétique de ces différents travaux, il est possible de se référer à Julien Baudry, *Jeune recherche en bande dessinée : introduction (1/2)*, <https://graphique.hypotheses.org/512>, 18 janvier 2015 (consulté le 3 janvier 2020). Concernant une période antérieure, il est également possible de se référer à Eric Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n° 67, p. 113-140.

**120-** Pour une analyse des travaux de recherche sur la bande dessinée, voir la série d'articles réalisés par Julien Baudry, notamment *Jeune recherche : pluridisciplinarité innée ou acquise ?*, <https://graphique.hypotheses.org/632>, 27 février 2015 (consulté le 3 janvier 2020).

**121-** La liste de ces « incontournables » est explicitée par Julien Baudry, *Jeune recherche : contours bibliographiques*, <https://graphique.hypotheses.org/711>, 21 avril 2015 (consulté le 3 janvier 2020).

**122-** À l'image de Bruno Frère, « Penser "Le combat ordinaire", ou Comment plonger dans la chair sociologique du monde », *Hermès*, 27 août 2009, n° 54, p. 27-34 ; Thierry Rogel, *Sociologie des super-héros*, Paris, Hermann, 2012, 256 p. ; ou encore Pascal Robert, *De l'incommunication au miroir de la bande dessinée*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2017, 144 p. On notera également l'exercice qui consiste à prendre des personnages de BD pour illustrer des concepts sociologiques. Bruno Latour s'est livré à plusieurs reprises à cet exercice, notamment avec les personnages de Gaston Lagaffe (« Portrait de Gaston Lagaffe en philosophe des techniques » dans *La clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p. 14-24) ; mais aussi Mafalda (« Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement » dans André Micoud et Michel Peroni (éds.), *Ce qui nous relie*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 189-208). L'analyse de contenu s'apparente, dans ces cas, à une sorte de mise en scène analytique, destinée à créer un certain décalage (pouvant faciliter la compréhension).

**123-** Parmi lesquels on peut citer le travail de Christine Détrez et Olivier Vanhée (*Les mangados : lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Éditions de la BPI, 2012, 320 p.) qui concerne un public spécifique ; mais aussi plus récemment le travail dirigé par Benoît Berthou (*La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la BPI, 2015) qui permet une vision plus élargie de cette pratique culturelle.

**124-** Gwenaële Rot, *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, p. 9.

s'organise<sup>125</sup>. En cela, cette démarche constitue une inspiration pour la présente recherche : à l'image des séquences n° 5 (« C'est quand même mieux d'y être ») et 6 (« Le pire c'est le dernier cahier ») à propos des impressions, il s'agira de considérer en quoi des dispositifs matériels peuvent orienter les pratiques des individus (en l'occurrence, en quoi la difficulté à imprimer des gris en quadrichromie implique une anticipation des erreurs qui encourage les deux auteurs à prendre une journée pour se rendre en Belgique)<sup>126</sup>.

### **2.1.2. La constitution d'un champ de recherche sociologique de la BD ?**

Ce récent appel à prendre en compte la culture matérielle de la BD est révélateur de la relative absence des études portant sur la production de la BD. Absence d'autant plus regrettable que les professionnels du milieu de la BD ne cessent eux-mêmes de prendre en compte cette dimension matérielle, que ce soit en anticipant les formats de production ou, plus généralement, en s'interrogeant collectivement sur la forme que prendra tel ou tel ouvrage.

Cela ne veut toutefois pas dire que cette thématique n'a jamais été abordée en sciences sociales. Il s'avère même que l'un des premiers textes universitaires publiés sur la BD consacre une place centrale aux auteurs et autrices. Ce document est d'ailleurs devenu un classique incontournable pour tout chercheur travaillant sur la question de la BD. Basé sur une enquête sociologique, il a été publié dans le premier numéro d'une revue devenue depuis incontournable dans la discipline, par un auteur tout aussi incontournable : il s'agit de « La constitution du champ de la bande dessinée », paru en 1975 dans *Les Actes de la recherche en sciences sociales*, par Luc Boltanski<sup>127</sup>. Dans cet article, Luc Boltanski livre les résultats d'une enquête menée auprès de dessinateurs français pour dresser le portrait d'un champ de la BD, jugé en cours de constitution. Il défend l'idée selon laquelle une nouvelle génération d'auteurs (mais aussi d'autrices), en quête de légitimité, s'autonomise progressivement des impératifs liés au champ économique. Ces derniers se tournent alors davantage vers la reconnaissance des pairs, notamment grâce à la construction d'un « appareil » (au sens de Louis Althusser) qui rend possible l'objectivation des places respectives des auteurs dans le champ (grâce à des prix, des journaux spécialisés, des commentateurs universitaires, etc.), lequel est polarisé entre auteurs « novateurs » et « conservateurs ». Cette approche stimulante et documentée constitue une source d'inspiration pour de nombreux travaux<sup>128</sup>. De fait, elle fournit des outils efficaces pour rendre compte des réalités pratiques des auteurs et autrices de BD. Toutefois, la présente recherche se distingue de cette approche pour trois raisons.

---

**125-** Bounthavy Suvilay et Sylvain Lesage, « Introduction thématique : pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée », *Comicalités [En ligne]*, 21 décembre 2019.

**126-** Pour rappel, cette importance de la matérialité a été soulignée dans le propos liminaire de la thèse (voir partie 2.1.2. « Une diversité d'éléments pris en compte dans la description »).

**127-** Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n°1, p. 37-59.

**128-** Par exemple Benjamin Caraco, « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association », *Comicalités [En ligne]*, 28 septembre 2013.

Premièrement, il est possible de voir dans cette analyse une approche dualiste trop caricaturale pour rendre compte des réalités de l'époque<sup>129</sup>.

Deuxièmement, il est possible de s'interroger sur la pertinence de la notion de champ pour rendre compte de la situation actuelle de la BD<sup>130</sup>, dont la production pourrait davantage s'apparenter à un « espace de service », lequel permettrait de mettre l'accent sur l'hétéronomie de cette activité (qui doit prendre en compte nombre de contraintes économiques sur lesquelles les auteurs et autrices n'ont finalement que peu de prise)<sup>131</sup>.

Troisièmement, cette approche revient finalement à concentrer l'attention non pas tant sur l'activité des auteurs et autrices, mais plutôt sur la question de la légitimité du médium. Ou, pour être plus exact, cette approche revient à analyser le processus de légitimation de la BD et de ses différents acteurs.

### 2.1.3. L'omniprésence de la question de la légitimité

Cette question de la légitimation de la BD est évidemment intéressante et il ne s'agit en aucun cas de remettre en cause son intérêt. Toutefois, cette question a, depuis l'article de Luc Boltanski, occupé la majeure partie des travaux sociologiques portant sur la BD. Éric Maigret a ainsi cherché à montrer, par une exploration de la littérature hagiographique et scientifique sur la BD que le médium bénéficiait d'une « reconnaissance en demi-teinte »<sup>132</sup>. Quelques années plus tard, il prolonge son objectif de remise en cause des hiérarchisations culturelles en proposant une analyse de la BD comme une « médiaculture »<sup>133</sup>. Éric Maigret participe ainsi volontairement à l'objet même de ses recherches, œuvrant pour la reconnaissance de la légitimité de la BD au même titre que les travaux qu'il étudie.

Sans forcément avoir le même objectif explicite de remise à plat des hiérarchies culturelles, plusieurs travaux ont proposé d'analyser ce processus de légitimation. C'est notamment le cas des thèses de Vincent Seveau (portant sur les mobilisations et modes d'engagement des auteurs dans leur métier) et Jacques-Érik Piette (à propos des expositions et ventes d'originaux)<sup>134</sup>. Les travaux du premier ont notamment servi d'inspiration à Nathalie Heinich qui a fait de la BD un « cas d'école » du processus d'artification, à savoir le processus qui résulte d'un ensemble d'opérations au cours desquelles les acteurs s'accordent sur le caractère artistique ou non d'un objet ou d'une activité<sup>135</sup>. Ce faisant, elle s'intéresse

**129-** Ces limites ont été également évoquées par de nombreux chercheurs et chercheuses, parmi lesquels Sylvain Lesage, *L'effet codex: quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, Thèse d'Histoire, sous la direction de J.-Y. Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Versailles, 2014, p.52; ou Jessica Kohn, « Travailler dans les Petits Mickeys » : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968, Thèse d'Histoire, sous la direction de L. Martin et de J.-P. Gabilliet, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2018, p. 65-69.

**130-** Voir par exemple Benoît Berthou, *Le « champ » de la bande dessinée: quels acteurs, quelle approche?*, <http://graphique.hypotheses.org/615>, 23 février 2015 (consulté le 29 mars 2016).

**131-** L'idée de l'affirmation des espaces de service vis-à-vis des champs est développée dans Cyril Lemieux, « Le crépuscule des champs. Limites d'un concept ou disparition d'une réalité historique ? » dans Michel de Fornel et Albert Ogien (éds.), *Bourdieu, théoricien de la pratique*, Éditions de l'EHESS., Paris, 2011, p.75-100.

**132-** É. Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », art. cit.

**133-** voir Éric Maigret et Matteo Stefanelli (éds.), *La bande dessinée: Une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, 162 p.

**134-** Vincent Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle: une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, Thèse de sociologie, sous la direction de P. Tacussel, Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier, 2013, 561 p.; J.-E. Piette, *Le neuvième art, légitimations et dominations*, op. cit.

**135-** Nathalie Heinich, « L'artification de la bande dessinée », *Le Débat*, 2017, vol. 3, n°195, p.6; qui est explicitement basé en grande partie sur les travaux présentés dans Vincent Seveau, « La bande dessinée » dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (éds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012, p.253-260. On notera que l'ensemble du numéro de la revue *Le Débat*, intitulé « Le sacre de la Bande Dessinée », est consacré à la question de la légitimité de ce médium.

à une part spécifique du processus de légitimation, à savoir celui qui consiste à faire de la BD (ou tout du moins d'une partie de la BD) un art à part entière. Ce concept d'artification a alors été mobilisé par d'autres chercheurs et chercheuses travaillant sur la BD<sup>136</sup>. Il présente en effet plusieurs intérêts : inspiré, entre autres, par *Les mondes de l'Art* d'Howard Becker, il incite notamment à développer une approche historicisée des pratiques concrètes de légitimation, dépassant la simple analyse de discours (dans un contexte où, pour rappel, nombre d'études sur la BD portent justement sur une analyse de contenus).

Toutefois, l'intérêt du concept d'artification pour la présente recherche reste limité. En effet, tout comme le travail d'Éric Maigret, l'approche par l'artification revient à nouveau à discuter du degré de légitimité de la BD. S'il s'agit d'un enjeu social important, cela n'est pas l'objet qui nous intéresse ici. Il est certes évident que le degré de reconnaissance sociale et symbolique du métier a un impact sur ses conditions d'exercice. De fait, la question de la légitimité est centrale dans les diverses actions mises en place par les pouvoirs publics, notamment autour de l'opération « 2020, année de la BD »<sup>137</sup>. Pour autant, il ne s'agit pas de la manière dont les auteurs et autrices appréhendent leurs difficultés. Comme cela a été évoqué, leurs préoccupations ne portent pas tant sur la reconnaissance du médium que sur les difficultés pratiques rencontrées dans le travail. Aussi, s'il y a un enjeu de reconnaissance pour les auteurs et les autrices, c'est surtout la reconnaissance de leur activité de création plutôt que celle des œuvres créées. Aussi, plutôt que d'étudier la manière dont les BD sont considérées, il s'agira plutôt de chercher à décrire comment se déroule l'activité concrète de ces professionnels. Et, de cette façon, de combler un pan presque aveugle des connaissances sur la BD, un médium qui est aussi populaire que sa production est méconnue.

#### **2.1.4. Pour une étude du travail de production des BD**

Pour analyser la production des BD, ce n'est pas tant vers les travaux de sociologie qu'il faut se tourner pour chercher des inspirations que vers les recherches en histoire sociale. Rompant avec une longue tradition d'histoire informative (et souvent hagiographique) du médium ou de certains acteurs, des historiens et historiennes ont effectivement développé des travaux ambitieux, faisant de la BD un objet de recherche à part entière. Outre le travail fondateur de Thierry Crépin dans les années 2000<sup>138</sup>, les récentes recherches de Sylvain Lesage et Jessica Kohn déjà citées constituent des apports de première importance. Grâce à leurs conséquentes explorations d'archives, ces deux chercheurs parviennent à décrire la dimension concrète de l'activité des auteurs et autrices de BD par le passé. Ainsi, leurs différentes publications, grâce à la richesse de leurs données et de leurs analyses, pourront servir de point d'appui à une mise en perspective historique, laquelle nous aidera à mieux comprendre la situation actuelle des auteurs et autrices (cf., dans le chapitre conclusif, la partie 2. « Poursuivre l'explication : un détour par l'histoire »).

Il est également possible de réaliser une mise en perspective internationale en convoquant des travaux sociologiques s'étant intéressés à la production de BD dans d'autres espaces culturels. Sharon Kinsella

<sup>136</sup>- Outre les travaux déjà évoqués de Vincent Seveau et Jacques-Erik Piette, on peut également citer Benjamin Caraco, « Enseigner la bande dessinée : le cas de l'atelier d'illustration de l'École des arts décoratifs de Strasbourg », *Sociétés & Représentations*, 2019, n° 47, p. 237-259 ; Zoé Vangindertael, « La représentation muséale de l'auteur de bande dessinée : enjeux d'une dialectique entre l'artiste et l'artisan », *Comicalités [En ligne]*, 6 avril 2019.

<sup>137</sup>- Nous reviendrons sur la manière dont les élus et membres des administrations appréhendent les questions liées aux auteurs et autrices de BD (et, plus généralement, des artistes-auteurs) dans le chapitre 6 ainsi que dans la partie historique du chapitre conclusif.

<sup>138</sup>- Thierry Crépin, « Haro sur le gangster ! » *La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS Éditions, 2001, 493 p.

nous permet ainsi une double mise en perspective: dans le livre issu de sa thèse, elle restitue une ethnographie réalisée dans les années 1990 au sein d'une grande structure éditoriale japonaise<sup>139</sup>. Elle rend ainsi compte de la manière dont le travail de publication s'organise dans ce pays, notamment en décrivant les interactions entre artistes et éditeurs. Ces analyses restent, une nouvelle fois, très centrées sur la question de la légitimité du médium au sein de la société nippone. Cela n'empêche pas d'y trouver des réflexions stimulantes. Par exemple, en reprenant la démarche de Stanley Cohen à propos de la couverture médiatique réservée aux *Mods* et aux *Rockers*, Sharon Kinsella s'intéresse à diverses « paniques morales autour du manga ». Cela la conduit à analyser la manière dont les éditeurs comme les artistes adaptent leurs pratiques, notamment de façon collective par la création d'associations ou de comités de régulation lancés à l'initiative des professionnels du milieu. Toutefois, la centralité dans l'enquête de la thématique de la légitimité du médium conduit parfois l'auteur à des analyses homogénéisantes: elle affirme ainsi que les productions des mangakas forcément « anti-bourgeois », car issus de milieux modestes sont détournées par des éditeurs issus des classes moyennes et dominantes<sup>140</sup>. Les données proposées par Sharon Kinsella sont pourtant éminemment plus riches et subtiles que ce que ses analyses affirment parfois, au point que le lectorat peut regretter les oppositions binaires proposées (anciens mangakas exigeants *versus* jeunes mangakas aux ordres des éditeurs ; éditeurs issus de « major » uniquement guidés par des impératifs commerciaux *versus* jeunes éditeurs indépendants passionnés ; etc.) et auxquelles on serait tenté de faire des reproches identiques à ceux déjà évoqués à propos du travail de Luc Boltanski. Outre la mise en perspective historique et géographique que ce travail permet, on en retiendra donc essentiellement un enseignement méthodologique. En effet, du fait de la qualité des données, Sharon Kinsella démontre la pertinence d'une approche ethnographique pour aborder le travail de production des mangas plutôt qu'une analyse des contenus<sup>141</sup>.

La littérature anglophone apporte d'autres sources d'inspiration au présent travail: en effet, l'ouvrage de Sharon Kinsella s'est avéré précurseur des *Comics studies* qui se sont développés par la suite. Ce domaine de recherche a connu un acte fondateur dans l'ambitieux travail coordonné par Casey Brienza et Paddy Johnston. Ces deux chercheuses, considérant la faible connaissance du travail dont procède la production de BD autour du monde, ont ainsi coordonné un ouvrage visant à commencer à combler cette lacune: *Culture of comics work*<sup>142</sup>. De toute évidence, la présente recherche s'inscrit dans une démarche similaire, insistant sur la nécessité de rendre compte « de la myriade de travaux qui conduisent à la création de BD » plutôt que de se centrer sur une « analyse formelle ou textuelle » de

139- Sharon Kinsella, *Adult Manga. Culture & Power in contemporary Japanese society*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000, 228 p.

140- *Ibid.*, p. 9.

141- Sharon Kinsella a d'ailleurs développé, dans sa thèse, une réflexion inspirante sur la posture qu'elle occupait sur le terrain. En tant que femme blanche américaine, elle dénotait forcément dans une maison d'édition japonaise où les auteurs et éditeurs étaient presque exclusivement des hommes. Pour autant, loin d'être mise à l'écart, elle a été largement invitée à participer à l'activité (voir Sharon Kinsella, *Editors, artists and the changing status of manga in Japanese society, 1986-1995*, Thèse de sociologie, sous la direction de Roger Goodman et Arthur Stockwin, University of Oxford, Oxford, UK, 1996, p. 27-30). Je reviendrai plus loin dans ce chapitre sur les formes d'injonction, en partie similaires, que j'ai rencontrées sur mes propres terrains d'enquête.

142- Casey Brienza et Paddy Johnston (éds.), *Cultures of comics work*, New York, NY, U.S.A., Palgrave Macmillan / Springer, 2016, 308 p.

ces ouvrages<sup>143</sup>. Ce faisant, les chercheuses permettent d'évincer certains débats pourtant centraux dans la littérature scientifique sur la BD, notamment du fait du tropisme autour de la légitimité. Elles expliquent par exemple refuser de donner une définition essentialiste de ce que serait la BD.

[L'analyse du] travail de bande dessinée rejettent également les tentatives répétées et continues de définition du médium ou de répondre à la question de ce que sont ou ne sont pas les bandes dessinées, dans la mesure où cela exclut certains acteurs. Au lieu de cela, la démarche d'analyse du travail de bande dessinée se concentre sur les personnes à l'intérieur du champ de production culturelle<sup>144</sup>.

Ainsi, l'ouvrage propose des pistes particulièrement intéressantes, notamment en invitant à porter attention aux spécificités locales de production (ce qui permet une mise en perspective internationale) et aux formes d'autonomie (ou de manque d'autonomie) des créateurs et créatrices dans leur travail. Ces différentes contributions pourront donc servir à la fois d'inspiration à la présente recherche, mais aussi de mise en perspective, en fonction des thématiques qui seront abordées dans la thèse.

### 2.1.5. Un groupe professionnel inexistant aux yeux des recherches ?

Les travaux s'inscrivant dans les *comics studies* constituent des contributions pertinentes par leur ambition de proposer des descriptions (plus ou moins détaillées) des activités des professionnels et de leurs configurations de travail. Aussi riches et instructives que puissent être les descriptions réunies dans *Cultures of comics work*, elles ne conduisent toutefois que rarement à des explications concernant l'absence de groupes consolidés. Si, dans certaines contributions, les chercheurs ou chercheuses proposent des formes de généralisation en évoquant des pratiques supposées partagées par les *comic artists* ou *comic creators*, il n'y a finalement pas vraiment d'analyse qui rendrait compte de l'existence de tels groupes sociaux. Il est probable que cela soit imputable à l'angle retenu par l'ouvrage, qui met l'accent sur une culture du travail plutôt que sur l'organisation de groupes sociaux. Toujours est-il que dans le cadre de cette thèse, il s'agira de prolonger encore l'analyse.

Cette absence des groupes sociaux s'observe également dans l'une des rares publications en langue française décrivant le travail concret des auteurs et autrices de BD. Elle-même autrice de BD, Morgane Parisi a suivi un master en anthropologie, donnant lieu à la publication d'un mémoire de recherche, puis d'un article<sup>145</sup>. On y retrouve une description détaillée du processus créatif, permettant de souligner l'existence de tensions dans la production de BD. Plus encore, Morgane Parisi parvient à développer une analyse configurationnelle du travail de création, permettant de souligner l'interdépendance de nombreux acteurs dans la production de BD. Ainsi, si son travail porte sur le processus créatif, celui-ci est ré-ancré dans son contexte social de production, fait d'interdépendances fortes et de conventions orientant l'activité. Toutefois, ce travail pourrait être prolongé en proposant une description plus large encore de l'activité des auteurs et autrices de BD, notamment dans leurs

143- Casey Brienza et Paddy Johnston (éds.), « Introduction: Understanding comics work » dans *Cultures of comics work*, New York, NY, U.S.A., Palgrave Macmillan/Springer, 2016, p.2.

144- *Ibid.*, p. 7, souligné par les autrices. Notre traduction de « *Comics work also rejects repeated and continued attempts to define the medium or to answer the question of what comics are or are not, inasmuch as this excludes certain actors. Instead, comics work is about the people within this field of cultural production.* ».

145- Morgane Parisi, *Le processus créatif, un regard anthropologique. Les modes de coopération en œuvre dans le processus créatif, chez des auteurs de bande dessinée d'Angoulême*, Mémoire de Master, sous la direction de S. Chave-Dartoen, L. Barthélémy et T. Smolderen, Bordeaux 2 - EESI, Angoulême, 2011, 120 p. ; M. Parisi, « Le processus créatif, un regard anthropologique », art. cit.

nombreuses dimensions non créatives dont nous avons pu avoir un aperçu plus haut. Assumer cette focale élargie conduit ainsi à observer de nouvelles tensions (difficultés économiques, administratives, etc.), que les auteurs et autrices eux-mêmes signalent comme étant centrales dans leur activité.

Ainsi, à l'issue de cette exploration des travaux de sciences sociales consacrés à la BD, nous pouvons repérer deux enjeux : décrire plus encore le travail des auteurs et autrices de BD (dans toutes ses dimensions) et, surtout, documenter le rôle éventuel d'un ou plusieurs groupes sociaux dans la régulation collective de cette activité. Autrement dit, il conviendra d'inscrire cette thèse au croisement de la sociologie du travail et de la sociologie des professions.

### Encadré n° 3 : Pour une étude de la professionnalisation des études sur la BD

Au regard de cette première exploration de la littérature, il est ainsi possible d'être un peu déçu : n'existerait-il pas de travaux en sciences sociales qui à la fois porteraient sur la bande dessinée, en même temps qu'ils pourraient constituer une référence centrale à cette thèse ?

De fait, en France comme à l'étranger, la création de BD est une activité qui reste grandement méconnue des sociologues. Il est possible de regretter que ces derniers ne se soient pas encore véritablement consacrés à la description de cette production – notamment en France, où elle est pourtant particulièrement importante. Toutefois, au-delà de la déception, ce panorama devrait plutôt nous réjouir. En effet, les discours sur la BD ont longtemps été tenus par des bédéphiles, des praticiens-théoriciens ou des « experts profanes »<sup>146</sup> menant des enquêtes en parallèle de métier dans le milieu de la BD. Seuls quelques universitaires parvenaient à travailler sur la BD, souvent en parallèle de leurs recherches « officielles ».

Or, depuis les années 2010, de nombreuses journées d'études et conférences se sont tenues, des thèses ont été menées dans de nombreuses disciplines, des chercheurs ou enseignants-chercheurs ont été recrutés sur ces thématiques, des revues ont été créées<sup>147</sup>. Autrement dit, la BD est devenue un sujet acceptable, au point même d'être finançable. Dès lors, cette « nouvelle » génération de chercheurs et chercheuses, malgré les statuts encore précaires de ses membres, propose aujourd'hui des recherches et des espaces davantage professionnalisés. D'aucuns souhaiteraient aller plus loin dans la structuration de cette recherche, au point même de faire de la BD une discipline spécifique sur le modèle des « *comics studies* », pouvant s'appuyer sur des laboratoires, des formations ou même une section spécifique au CNRS<sup>148</sup>.

Les travaux qui s'inscrivent dans une telle perspective sont intéressants, dans le sens où ils peuvent m'apporter des pistes de recherche et, peut-être surtout, d'écriture. Ce n'est pourtant pas la démarche revendiquée ici tant il me semble impossible d'abandonner mon propre ancrage disciplinaire. Autrement dit, si la BD est pour moi un sujet de recherche et un outil d'écriture, mes objets, eux, relèvent de la sociologie.

Notons qu'il serait passionnant de se livrer à une analyse de la professionnalisation de la recherche sur la BD. En cela, les outils développés dans la présente thèse pourraient même se révéler pertinents.

Reste qu'un tel travail nécessiterait une enquête spécifique, distincte de celle proposée ici.

146- La notion d'expert profane est reprise à Madeleine Akrich, Yannick Barthe et Catherine Rémy (éds.), *Sur la piste environnementale. Menaces sanitaires et mobilisations profanes*, Paris, Presses des mines, 2010, 308 p. (voir définition p.25-28).

147- J. Baudry, « Jeune recherche en bande dessinée », art. cit.

148- Pour exemple, voir Benoît Berthou, « La recherche sur la bande dessinée a gagné en visibilité » ; Plus récemment voir les propositions n° 3 et 4 faites au ministère de la Culture dans Pierre Lungheretti, *La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle. 54 propositions pour une politique nationale renouvelée*, Angoulême, DGMIC-Service du Livre et de la Lecture / CIBDI, 2019, p. 86-87.

## 2.2. La professionnalisation des auteurs et autrices de BD comme objet de recherche

L'exploration de la littérature scientifique consacrée à la BD a permis de constater à quel point il était nécessaire d'inscrire la présente recherche non pas tant dans une sociologie de la BD qu'au croisement de deux domaines : la sociologie du travail et la sociologie des professions. On y retrouve de multiples enquêtes, qui prennent parfois pour sujet des populations relativement proches de celle des auteurs et autrices de BD. Ainsi, il semble nécessaire de procéder à un déplacement vers des travaux menés sur des métiers proches afin d'enrichir la construction de notre objet de recherche.

### 2.2.1. À l'orée des champs, des mondes et des espaces de service : les pratiques de travail des acteurs

L'idée de procéder à une sociologie du travail artistique est loin d'être nouvelle. Une publication a fait, à cet égard, date : *Les mondes de l'art* d'Howard Becker, publié en 1982. S'inscrivant explicitement dans une sociologie du travail inspirée par les travaux d'Everett C. Hughes<sup>149</sup>, cet ouvrage met l'accent sur la « coopération » entre l'ensemble des acteurs contribuant chacun à la production des œuvres artistiques dans différents « mondes » : artistes producteurs, diffuseurs, mais aussi institutions étatiques, consommateurs et, d'une manière générale, l'ensemble des acteurs produisant d'une façon ou d'une autre un soutien à la création. Plus encore, ce livre permet de comprendre comment cette coopération est possible en analysant la production (et la redéfinition) de « conventions » spécifiques partagées (et renégociées) par les acteurs, dont on trouve évidemment de nombreux exemples en BD (cf. encadré n°4 ci-dessous). Ce travail présente, pour cette thèse, de nombreux intérêts analytiques. Il propose ainsi une approche à la fois pluraliste (il existe plusieurs mondes de l'art concurrents, à l'intérieur desquels évoluent un grand nombre d'acteurs) et processuelle (les mondes, comme les conventions, évoluent sans cesse, au fil des innovations). De la sorte, Howard Becker parvient à repérer différents modes d'organisation dans les mondes de l'art, qui s'incarnent dans des types idéaux de figures d'artistes (« professionnel intégré », « franc-tireur », « naïf » et « populaire »). Toutefois, le fait de se concentrer sur de tels idéaux-types est représentatif d'une limite de l'ouvrage : s'il s'agit d'une forte ressource pour comprendre les dynamiques qui traversent les divers mondes de l'art, il ne fournit malheureusement guères d'outils relatifs à l'analyse des groupes sociaux impliqués dans des formes de reconnaissance professionnelle. En effet, si l'ouvrage rend compte de la création comme processus collectif de production et qu'il interroge le rôle de l'État dans la constitution des mondes de l'art, il ne dit finalement que peu de chose sur les collectifs de professionnels défendant des intérêts communs.

149- H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p.21.

#### Encadré n° 4 – Le « 48 CC », exemple typique de convention en BD

S'il existe aujourd'hui une grande variété de formats d'album en BD, cela n'a pas toujours été le cas. L'album lui-même n'a rien d'une évidence. À l'origine, la BD était essentiellement diffusée dans la presse : seules les séries rencontrant un vif succès avaient le droit à une publication en albums. Afin d'optimiser la rentabilité de ces éditions en album, les éditeurs ont progressivement standardisé la production : les albums sont alors en couleurs (afin d'attirer le lectorat) et dotés d'une couverture cartonnée (pour renforcer la dimension luxe par rapport aux pré-publication dans les journaux), d'une taille de 48 pages (pour qu'il y ait le moins de perte possible dans les feuilles servant à l'impression). La convention matérielle du 48 CC est donc avant tout justifiée par des contraintes techniques. Elle a des effets directs sur le travail des auteurs et des autrices tant elle implique des contraintes de format (couleurs, taille de la page) et de rythme (il est obligatoire de boucler l'histoire dans un nombre de page fixe).

Même après la disparition progressive de la prépublication, cette convention est longtemps demeurée prépondérante. Elle a toutefois progressivement fait l'objet de nombreuses critiques de la part des acteurs du milieu, notamment du fait de la standardisation des produits<sup>150</sup>. Progressivement, d'autres standards se sont développés, eux aussi guidés par des impératifs techniques et économiques (ainsi, le choix du noir et blanc dans les publications alternatives se justifiait tant par raisons artistiques qu'un souci d'économie des coûts d'impression).

Aujourd'hui, les innovations relatives à l'impression permettent une plus grande modulation des formats de production, laissant *a priori* davantage de liberté artistique aux auteurs et autrices. Toutefois, loin de disparaître, les conventions se diversifient, chaque éditeur ayant tendance à déterminer les siennes afin de renforcer la cohérence des productions qu'il publie. En outre, le « 48 CC » reste une convention encore très présente dans la production de BD.

Il est alors possible de se tourner vers une autre référence incontournable lorsqu'il s'agit de parler de l'activité des artistes, à savoir l'ouvrage de Pierre Bourdieu intitulé *Les règles de l'art*, publié dix ans après celui de Howard Becker. Plutôt qu'une analyse par les mondes de l'art, Pierre Bourdieu propose une étude des dynamiques sociales conduisant à la genèse d'un champ artistique – en l'occurrence, le champ littéraire dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Il décrit ainsi une structure dualiste, où coexistent deux modes de production : l'un orienté vers la recherche d'une reconnaissance symbolique, l'autre vers la réussite économique<sup>151</sup>. Malgré ces tensions internes, Pierre Bourdieu repère une lutte commune aux agents du champ en faveur de l'autonomie de ce dernier. En d'autres termes, les agents du champ tentent de se mettre collectivement en capacité de définir les règles de cet art (la littérature), sans avoir à recourir à l'intervention d'acteurs extérieurs au dit champ (journalistes, experts, agents de

<sup>150</sup>- L'appellation 48 CC elle-même a été consacrée par Jean-Christophe Menu, auteur et éditeur de BD, dans un pamphlet très critique de ce format, qu'il considère comme représentatif de la « BD commerciale » (Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes: janvier 2005*, Paris, L'Association, 2005, 76 p.). L'histoire de la construction de cette convention a été étudiée en détail par Sylvain Lesage (voir *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2018, 424 p. ; et pour une présentation synthétique de ces résultats, voir *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019, p. 71-84).

<sup>151</sup>- Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 1998 [1992], p. 235-236.

l'État, etc.). En somme, Pierre Bourdieu propose dans cet ouvrage une analyse des processus de légitimation, finalement assez semblable à ce que l'on peut rencontrer dans certaines analyses portant sur la BD, à commencer par l'étude déjà mentionnée de Luc Boltanski de 1975 qui recourrait elle aussi au concept de champ. On peut donc lui adresser un reproche similaire : il est impossible d'affirmer avant d'avoir mené l'enquête si oui ou non il existe, aujourd'hui, un champ de la BD où les acteurs seraient parvenus à constituer un capital spécifique permettant l'autonomisation du champ. Il est en effet possible que l'organisation du milieu de la BD réponde à une toute autre organisation. Selon l'interprétation de la théorie de Pierre Bourdieu que propose Cyril Lemieux, le champ constituerait un modèle d'organisation spécifique, situé dans le temps et dans l'espace<sup>152</sup>. Plus encore, l'auteur précise que l'autonomie de champ dans une activité professionnelle serait aujourd'hui presque inatteignable étant donné l'accentuation de la division du travail, laquelle implique une plus grande interdépendance des acteurs, si bien que le modèle organisationnel le plus commun ne serait donc plus le champ, mais l'« espace de services ». Sans pouvoir préjuger, avant l'enquête, de la manière dont un espace est organisé, il est néanmoins possible de recourir à un autre outil formulé par Pierre Bourdieu, à savoir celui de « jeu » qui permet une description plus anthropologique des rapports sociaux.

C'est à partir d'un constat relativement similaire que Bernard Lahire propose une « spécification de la théorie des champs » basée plutôt sur une analyse du « jeu littéraire »<sup>153</sup>. Une telle approche lui permet de rendre compte de la « variation intra-individuelle des inscriptions sociales (le fait que des acteurs aient à gérer en permanence le passage d'un univers social à l'autre) », afin d'analyser « les conditions de double vie ainsi que les problèmes concrets que rencontrent les écrivains soumis à ces contraintes dans leur travail (son organisation, sa mise en route ou ses discontinuités) »<sup>154</sup>. L'objectif est ainsi de comprendre la diversité des situations des écrivains en dépassant les limites à la fois de l'approche par les champs (qui reviendrait à opérer une réduction des écrivains à la frange la plus professionnalisée / intégrée de ce groupe<sup>155</sup>) et de l'approche par les mondes de l'art (qui délaisserait la place des dispositions sociales des individus dans les chances d'intervenir dans ces mondes<sup>156</sup>). Bernard Lahire dresse ainsi une description des différentes formes d'engagement dans le métier d'écrivain<sup>157</sup>, tout en soulignant l'importance des dispositions sociales dans l'inscription dans telle ou telle forme d'engagement. Pourtant, une fois encore, l'analyse proposée ne permet pas véritablement de rendre compte de l'effet des collectifs sur l'activité. Ainsi, si l'ouvrage propose une analyse détaillée des pratiques des écrivains et de leurs trajectoires, il ne donne que peu d'éléments sur les revendications ou même l'existence d'un groupe professionnel : l'accession au statut d'écrivain (et donc l'intégration dans un milieu de professionnels) est ainsi davantage liée à des enjeux de prestige individuel plutôt qu'à une professionnalisation dont les modalités seraient collectivement discutées<sup>158</sup>. Si les données

152- C. Lemieux, « Le crépuscule des champs. Limites d'un concept ou disparition d'une réalité historique ? », art. cit.

153- Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, p. 37.

154- *Ibid.*, p. 29.

155- *Ibid.*, p. 67-72.

156- *Ibid.*, p. 80.

157- Bernard Lahire distingue ainsi quatre formes d'investissement dans l'activité : le « sous-investissement littéraire plus ou moins "contraint" ou "choisi" », « l'investissement de type "professionnel" », le « surinvestissement "en tendance ou en intention" » et le « surinvestissement "totale" » (*Ibid.*, p. 167-168).

158- Voir *Ibid.*, p. 172-177.

présentées dans l'ouvrage confirment cette analyse, elles semblent bien différentes, comme nous le verrons, des réalités observées dans le milieu de la BD. Plus encore, il est possible de s'interroger sur les effets induits par la méthode. Si en effet les questionnaires récoltés et les entretiens complémentaires permettent d'apporter une description riche des pratiques des acteurs, ils semblent également orienter l'analyse vers une explication des engagements par les trajectoires et dispositions des acteurs, sans vraiment rendre compte des dynamiques collectives à l'œuvre à l'échelle de la profession. Les approches par les mondes de l'art ou par le jeu littéraire, bien que différentes, constituent des apports forts à la présente recherche. Tout d'abord, chacune d'elles met l'accent sur la nécessaire analyse de la matérialité du travail artistique, dans le sens où elles s'intéressent à la manière dont les œuvres sont très concrètement produites. De même, il sera possible de s'en inspirer pour décrire, comprendre et expliquer la pluralité des engagements des auteurs et autrices de BD dans leur activité. Toutefois, il convient de trouver une solution pour décrire non seulement la dimension collective de l'activité, mais surtout les tentatives (pas forcément réussies) de formation d'un groupe social spécifique pouvant prendre la forme d'une profession.

### **2.2.2. La difficile appréhension des professions artistiques : un retour à la question de la légitimité ?**

L'absence d'analyse de ces métiers en terme de profession n'a en réalité rien de très surprenant tant ceux-ci s'avèrent difficiles à appréhender sous cet angle. Comme le constate Eliot Freidson dans un texte devenu classique, si on qualifie spontanément de « professions » les métiers artistiques, la définition d'un statut de professionnel s'avère difficile dans la pratique<sup>159</sup>. En effet, contrairement aux professions libérales, les artistes ne peuvent *a priori* pas se prévaloir d'une activité rémunératrice consistant à fournir un service à des profanes (à l'inverse du médecin ou de l'avocat qui fournit un service à ses clients). De même, les artistes ne peuvent que rarement profiter d'un emploi associé à un service ou à une charge administrative lequel leur permettrait de poursuivre en parallèle leur activité de création (à la différence des universitaires américains qui profitent de leur statut d'enseignant pour faire des recherches non rémunératrices en soi). Selon Eliot Freidson, l'activité artistique est spécifique en cela qu'elle consiste presque exclusivement à l'engagement dans un travail de vocation plutôt que dans un travail « aliéné » (c'est-à-dire destiné uniquement à assurer la satisfaction du besoin matériel de subsistance). Pourtant, la nécessité de poursuivre l'activité entraîne différents arrangements, contribuant à brouiller ce qui relève de l'activité artistique ou d'un métier annexe.

Cette difficulté à aborder l'activité artistique, fortement vocationnelle, sous l'angle de la profession s'explique historiquement. Raymonde Moulin décrit ainsi trois modes de structuration concurrents de l'activité artistique qui se sont succédés depuis le Moyen-Âge, sans jamais se substituer totalement les uns aux autres : la « corporation » réunissant des artisans, l'« Académie » nommant des académiciens et le « marché » régulant les artistes<sup>160</sup>. Si les deux premiers modèles impliquent de fait une professionnalisation, le modèle du marché s'y trouve en partie opposé, mettant plutôt en avant l'idée d'une

159- E. Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », art. cit.

160- Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 1983, vol. 25, n° 4, p. 388-403.

vocation désintéressée. De fait, il est difficile de repérer des critères de professionnalité pertinents : le temps consacré à l'activité artistique, le type de formation suivi ou même la validation par des pairs ne sauraient être totalement satisfaisants pour distinguer le professionnel de l'amateur. Partant de ce constat, Raymonde Moulin relève l'existence d'un paradoxe : malgré l'apparente « dé-professionnalisation » de l'art, les artistes revendiquent le droit à une reconnaissance fiscale et sociale de leur professionnalité. Afin de définir cette dernière, des institutions étatiques formulent un « faisceau d'indices » *a priori* pertinents, tout en laissant aux artistes une place dans des commissions censés arbitrer sur l'octroi d'un statut de professionnel. L'analyse par Raymonde Moulin de cette re-professionnalisation est une source d'inspiration dans le sens où elle nous invite à considérer l'engagement des professionnels dans la labellisation de leur activité, notamment par un recours à l'État. Ce travail a notamment été poursuivi par Pierre-Michel Menger, qui voit dans le recours aux institutions étatiques une manière pour les artistes de réduire l'incertitude intrinsèque aux professions artistiques grâce à l'obtention de droits spécifiques<sup>161</sup>. Reste cependant à décrire concrètement ce travail de labellisation entrepris par les artistes.

C'est justement le défi que proposent de relever Gisèle Sapiro et Cécile Rabot dans le récent ouvrage collectif qu'elles ont dirigé : *Profession ? Écrivains*<sup>162</sup>. Résultant d'une enquête commandée par le MOTIF (Observatoire du livre et de l'écrit en Île-de-France), ce travail entend rendre compte de la dynamique professionnelle à l'œuvre dans divers métiers du livre. Afin de contextualiser l'enquête, les sociologues reprennent à Pierre Bourdieu l'idée d'un champ littéraire, structuré en deux pôles<sup>163</sup>. Un « pôle de grande production » est ainsi dirigé par une « logique de profit », quand le « pôle de production restreinte », de son côté, se caractérise par la croyance en « l'irréductibilité de la valeur de l'œuvre à sa valeur marchande mesurée par les chiffres de vente »<sup>164</sup>. L'une des ambitions de l'ouvrage est ainsi de montrer que le métier d'écrivain conjugue une « reconnaissance symbolique » (acquise notamment par le pôle de production restreinte) et une « reconnaissance professionnelle » (soit une reconnaissance de la dimension professionnelle de l'activité) dont les modalités d'attribution sont au cœur de nombreux débats et mobilisations. Ainsi, cette analyse permet de revisiter le tropisme déjà repéré autour de la légitimation : il ne s'agit plus seulement de la légitimation d'un médium, mais aussi de professions. Toutefois, comme l'explique les deux chercheuses, la question de la reconnaissance symbolique occupe une place centrale pour une grande partie des écrivains, bien plus que la reconnaissance professionnelle. Ainsi, la légitimation de la profession serait directement liée à la légitimité des biens produits par ces écrivains, pas forcément prompts à se définir comme professionnels.

161- P.-M. Menger, *Le travail créateur*, op. cit. Voir notamment pp. 309-324.

162- Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017, 350 p.

163- Ainsi, Gisèle Sapiro reproche à l'approche de Bernard Lahire (mais aussi à celle de Nathalie Heinich) de se concentrer « sur la dimension individuelle de l'activité, que ce soit au niveau du vécu ou des conditions d'exercice du métier, sans prendre en compte les instances représentatives ni les formes de socialisation et de sociabilité, ce qui conduit à ignorer voire à nier le développement professionnel de cette activité » (Gisèle Sapiro, « Introduction » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 10). Bien que non évoqué, on imagine que le travail d'Howard Becker se verrait adresser la même critique.

164- *Ibid.*, p. 9.

Une telle approche semble résister aux données recueillies auprès des auteurs et autrices de BD. En effet, si divers acteurs se posent la question de la légitimité en soi de la BD<sup>165</sup>, ce n'est pas le cas des auteurs et autrices qui demandent essentiellement une reconnaissance de leur professionnalité, quelle que soit la légitimité des biens produits. Pour le dire autrement, ce n'est pas le degré de légitimité des œuvres produites qui, aux yeux des auteurs et autrices de BD, constitue un critère pertinent pour leur permettre d'accéder à une reconnaissance sociale. Ce phénomène est d'ailleurs décrit dans la contribution de Julien Gaffiot à l'ouvrage dirigé par Gisèle Sapiro et Cécile Rabot et qui touche spécifiquement aux auteurs et autrices de BD. Le chercheur y affirme effectivement que les auteurs et autrices de BD s'apparenteraient à un cas limite, à savoir celui où la professionnalisation a précédé la légitimation du médium<sup>166</sup>. Mais s'il s'agit d'un cas limite par rapport aux autres métiers qui peuvent revendiquer le titre d'écrivain, c'est surtout, selon moi, parce que ces auteurs et autrices de BD rencontrent des tensions pratiques au sein de leur activité qui n'ont finalement pas grand-chose à voir avec la question de la légitimité de leur production en soi. Plutôt que de s'interroger sur la nature de leur œuvre, ils et elles se questionnent sur les conditions concrètes de l'exercice de leur métier (dont nous avons eu un bon exemple dans la séquence n°3 « C'est vraiment la merde »). Dans ce contexte, nombre d'auteurs et autrices s'engagent dans une professionnalisation dans le sens où ils ou elles s'inscrivent dans une activité guidée par une morale professionnelle commune. Ainsi, conformément au principe d'internalisme évoqué dans le propos liminaire, il s'agira de n'aborder la question de la légitimité que lorsque celle-ci sera abordée par les acteurs et plutôt nous concentrer sur la description et l'analyse des tensions rencontrées dans l'activité.

De la sorte, les études en sociologie des professions artistiques apporteront ici des outils analytiques importants, notamment dans l'étude du travail et des conditions de professionnalité des acteurs. Toutefois, il semble pertinent de se tourner vers une sociologie des groupes professionnels moins spécifique aux artistes, pour mieux comprendre peut-être le processus de professionnalisation des auteurs et autrices de BD. Une telle compréhension permettra, à terme, de voir en quoi cette professionnalisation est spécifique aux auteurs et autrices de BD, ou si les « autres » écrivains s'inscrivent dans un processus similaire.

### **2.2.3. S'inspirer de la sociologie des groupes professionnels : une approche processuelle et internaliste**

Comme la sociologie du travail, la sociologie des groupes professionnels est un champ de recherche particulièrement riche. Comme l'expliquent Didier Demazière et Charles Gadéa, « loin de se réduire à un objet empirique, ou à un sous-domaine thématique, elle s'apparente plutôt à un niveau d'analyse qui apporte un éclairage vif sur les mutations du travail, sa recomposition permanente, sa division continue »<sup>167</sup>. Parmi les différents travaux de ce champ, *Le Système des professions* d'Andrew Abbott

<sup>165</sup>- Nous l'avons vu jusqu'ici, cette recherche de légitimité a pu être faite par des élus et administrations publiques (comme l'illustrent les ambitions du programme « 2020 : année de la BD » lancé par le ministère de la Culture et le CNL), des chercheurs ou des chercheuses ou autres théoriciens du médium (cf. partie 2. 1. 3. « L'omniprésence de la question de la légitimité ») dans le présent chapitre.

<sup>166</sup>- Julien Gaffiot, « La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur-e-s et marchandisation des œuvres » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p.165-190.

<sup>167</sup>- Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p.436.

constitue un ouvrage central, permettant de saisir « comment les sociétés structurent l'expertise »<sup>168</sup>. S'inspirant des approches interactionnistes des professions, mais aussi de la sociologie de la construction des problèmes publics, l'appareil analytique d'Andrew Abbott s'organise autour de l'idée de « revendication de juridiction » (*claiming for jurisdiction*). L'enjeu des groupes professionnels est en effet de revendiquer avec succès le droit à traiter d'un problème spécifique, que celui-ci soit « objectif » (lié à des impératifs exogènes, naturels ou technologiques) ou « subjectif » (construit par les groupes eux-mêmes, à partir d'« abstraction »)<sup>169</sup>. Pour cela, ils peuvent mobiliser un savoir spécifique, une expertise dans la réalisation de tâches censées permettre la résolution du problème.

Au-delà des nombreux outils analytiques proposés, l'ouvrage s'avère particulièrement en accord avec les principes méthodologiques et analytiques défendus dans cette thèse, notamment sur la nécessité d'adopter une approche processuelle<sup>170</sup>. Refusant toute définition essentialiste des professions, l'auteur invite à se concentrer sur la constitution des groupes plutôt que sur les groupes eux-mêmes. Il insiste notamment sur l'intérêt de convoquer l'histoire dans cette entreprise de dénaturalisation des juridictions professionnelles, notamment les plus anciennes qui peuvent sembler aller de soi (tout en reconnaissant que la conciliation des démarches historiques et sociologiques s'apparente souvent à un « cauchemar épistémologique »<sup>171</sup>). Cette approche processuelle nécessite ainsi une analyse des processus de disputes, incitant à considérer l'indétermination relative à laquelle sont soumis les groupes professionnels<sup>172</sup>.

Cette démarche n'est pas sans rappeler celle de Luc Boltanski quand ce dernier essayant de comprendre comment s'est formé, en France, le groupe social des cadres malgré la grande hétérogénéité de sa population<sup>173</sup>. Comme Andrew Abbott, Luc Boltanski revendique une démarche anti-essentialiste : afin de dénaturer l'objet, il convient de ne pas se forcer à produire une définition substantielle du groupe pour plutôt s'intéresser à l'action des acteurs<sup>174</sup>. Concrètement, le chercheur propose la démarche suivante :

À l'entreprise désespérée consistant à établir, une fois pour toutes, la définition réaliste de l'objet, on peut alors substituer l'analyse du champ des définitions concurrentes de l'objet socialement en usage – qu'elles proviennent de statisticiens, des administrations, des organismes paritaires, des syndicats, des partis, etc. (toutes n'ont pas rencontré leur objectivation statistique) – et se donner pour tâche prioritaire l'enregistrement et la mise en fonctionnement dialectique de toutes les données (notamment statistiques) produites, au moyen de définitions différentes dans le champ de représentation<sup>175</sup>.

168- Andrew Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, p.323.

169- *Ibid.*, p. 35.

170- Pour plus de détails sur l'intérêt de la dimension processuelle de cette démarche, voir « 2. 2. 2. Le poids du passé » dans le propos liminaire.

171- A. Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, *op. cit.*, p.319.

172- Approche qui semble largement répandue dans ce champ de la sociologie, en témoigne la préface du livre *Sociologie des groupes professionnels* rédigée par H. S. Becker : « Puisqu'il s'agit de questions politiques, qui concernent la distribution et l'exercice du pouvoir, le statut de professionnel est toujours soit en devenir, au centre d'un conflit avec d'autres, soit le résultat d'un conflit ayant trouvé une solution provisoire » (Howard S. Becker, « Préface » dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels: acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p.11).

173- Luc Boltanski, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, 528 p.

174- Voir notamment *Ibid.*, p. 50-58.

175- *Ibid.*, p.300.

Ainsi, plutôt que de chercher à établir une définition préalable du groupe, il semble plus pertinent d'assumer la posture internaliste en suivant les acteurs dans leurs propres tentatives de définition de leur groupe d'appartenance. Dans le cas des cadres, la cohésion passe par la « stylisation » d'une représentation spécifique du cadre, correspondant au « noyau dur » historique du groupe. Ce dernier joue alors un rôle d'« attracteur » pour les professionnels qui évoluent dans le champ des entreprises et qui tentent de s'y rattacher<sup>176</sup>. Luc Boltanski défend ainsi l'idée selon laquelle les cadres bénéficient d'un ensemble de représentations associées à leur statut, qui constituent une « identité sociale », tout en soulignant que ces représentations ne sont pas tant mentales que basées sur des « instruments cognitifs (schèmes, catégories, concepts, etc.) » qui sont un « produit intériorisé et réifié » et que les individus « reproduisent à leur tour chaque fois qu'ils sont mis en pratique »<sup>177</sup>. La constitution d'une telle identité sociale participe de l'objectivation du groupe qui, pour être véritablement accompli, doit aussi faire l'objet d'une institutionnalisation : celle-ci est rendue possible par l'intervention de divers acteurs sociaux qui appuient la définition que se donne le groupe des cadres (sociologues, juristes, élus, journalistes, etc.)<sup>178</sup>.

Ainsi, l'analyse des prénotions dans la première partie de ce chapitre introductif atteste d'une certaine difficulté rencontrée par les auteurs et autrices de BD à produire une stylisation de leur groupe social. Aussi, il est intéressant de se demander dans quelle mesure cette difficile stylisation ne participe pas de la difficile institutionnalisation du groupe. Pour atteindre un tel résultat, il sera alors nécessaire de rendre compte de la manière dont différents acteurs sont susceptibles de participer à cette institutionnalisation (y compris les sociologues, même si on a montré qu'ils et elles s'étaient finalement peu intéressés de la question du groupe des auteurs et autrices de BD).

Que ce soit en vertu de leurs approches processuelles ou à d'une certaine forme d'internalisme méthodologique, les travaux de Andrew Abbott et Luc Boltanski constitueront donc ici des sources d'inspiration centrale. Notons qu'au-delà de leur proximité méthodologique, ces ouvrages fournissent également des proximités dans les thématiques et analyses proposées, qui se retrouveront forcément dans la présente thèse<sup>179</sup>.

#### **2.2.4. Transfert de responsabilité et épreuves de professionnalité**

Parmi ces différentes thématiques, une attire particulièrement notre attention : la notion d'autonomie. La question de l'autonomie est centrale dans l'approche par le champ (où l'existence d'un champ est liée à la définition du *nomos* propre à celui-ci) mobilisée dans l'analyse *Des cadres*, mais aussi dans l'approche par le *Système des professions*<sup>180</sup>. Cette centralité de la notion d'autonomie dépasse largement ces deux références, se retrouvant dans l'ensemble des travaux issus de la sociologie des groupes professionnels. Comme l'explique Howard S. Becker :

176- *Ibid.*, p. 236.

177- *Ibid.*, p. 463.

178- *Ibid.*, p. 239-303.

179- Outre la proximité des éléments observés par l'un et l'autre, Andrew Abbott explique que la notion de « système » s'apparente par bien des aspects à celle de champ (*The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, op. cit., p. 343), s'approchant encore de l'analyse de Luc Boltanski qui vise à analyser la formation (et le maintien) d'un groupe social spécifique au sein du « champ des entreprises » (*Les cadres*, op. cit., p. 371).

180- Voir notamment A. Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, op. cit., p. 125-129.

La caractéristique clé, celle qui est au cœur de la prétention à être une profession est, comme je l'ai déjà dit, l'autonomie (...). L'autonomie est l'enjeu principal de toute discussion concernant le professionnalisme. Les critères avancés pour définir les professions sont donc plutôt des arguments destinés à justifier la prétention à l'autonomie<sup>181</sup>.

L'existence d'un groupe professionnel dépend donc de sa capacité à revendiquer avec succès une autonomie. Pourtant, l'autonomie est un concept complexe et difficile à mobiliser. Notion polysémique, utilisée par les chercheurs mais aussi par les acteurs eux-mêmes, il est difficile d'en faire un usage sociologique<sup>182</sup>. Il est notamment possible de reprocher à cette notion de centrer l'attention sur « l'acte de travail et sa réalisation » tout en omettant « les autres dimensions de la vie professionnelle »<sup>183</sup>. Ainsi, l'un des enjeux de la présente thèse sera justement de fournir une analyse sociologique de cette autonomie. Plus précisément, suivant les principes méthodologiques de l'analyse processuelle et de l'internalisme, il s'agira ici de proposer une analyse sociologique des fondements pratiques de l'autonomie des auteurs et autrices professionnels de BD.

Concrètement, il s'agira de rendre descriptibles les processus d'autonomisation auxquels se livrent les acteurs, ainsi que l'ensemble des espaces (où des arènes, pour reprendre le terme d'Andrew Abbott) au sein desquels ils prennent place. Pour cela, il est possible de reprendre une définition déjà travaillée lors d'une précédente enquête : sera ainsi définie comme autonomisation le fait de réussir à intervenir avec succès dans la répartition des responsabilités relatives à une situation donnée, que ce soit par la responsabilisation ou l'irresponsabilisation de soi ou d'un tiers<sup>184</sup>.

L'analyse des processus d'autonomisation des professionnels par la description des « transferts de responsabilité » nous conduira à rendre compte des réflexivités développées par les acteurs dans le contexte de leur travail. Comme l'explique Everett C. Hughes à propos du travail des infirmières, les revendications autour de la (re)définition d'un « faisceau de tâches » associé à tel ou tel métier participent de la mise en discussion de la « distribution des rôles sociaux », discussion pouvant conduire à la professionnalisation de certains groupes impliqués dans l'activité<sup>185</sup>. Le fait de réussir à revendiquer des responsabilités ou de parvenir à les transférer vers des tiers (comme c'est le cas du « sale boulot »<sup>186</sup>) s'apparente donc bien à une autonomisation des professionnels, susceptible de mener à l'affirmation d'un groupe social capable de revendiquer une expertise spécifique.

Plutôt que la notion d'expertise, les auteurs et autrices rencontrés évoquent plus spontanément la notion de « professionnalisme ». Ce terme spécifique est intéressant du fait qu'il met l'accent tant sur la dimension singulière que collective du processus de professionnalisation. En effet, « les qualités individuelles font l'objet de cotations et en ce sens le professionnel défaillant peut être sanctionné, invalidé, rétrogradé ou exclu. Ainsi chaque acte quotidien de travail met en jeu son professionnalisme

181- H.S. Becker, « Préface », art. cit., p.10-11.

182- Cette difficulté est notamment soulignée dans Gisèle Sapiro, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques / Symbolic Goods [En ligne]*, 27 juin 2019, n°4.

183- B. Zimmermann, *Ce que travailler veut dire*, op. cit., p. 211.

184- L. Mazé et P. Nocérino, « Analyser l'accueil des personnes âgées en institution. De l'autonomie aux transferts de responsabilité », art. cit., p. 3-5.

185- Everett C. Hughes, « Pour étudier le travail des infirmières » dans *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996 [1951], p. 69-73.

186- Everett C. Hughes approfondit ce concept dans *Le regard sociologique. Essais choisis*, op. cit., p. 81-85.

et celui-ci n'est donc jamais définitivement garanti<sup>187</sup>. Si le professionnalisme s'apparente à un statut accordé ou non à un individu, l'acquisition de ce statut est un processus social, impliquant l'évaluation par des collègues. En cela, pour mettre plus encore en conformité les outils analytiques avec la démarche défendue ici, il sera nécessaire de rendre compte des «épreuves de professionnalité» auxquelles se livrent les acteurs, qu'il s'agisse d'épreuves «émotionnelles», «organisationnelles» ou «politico-éthiques»<sup>188</sup>. Les épreuves de professionnalité ont l'avantage de concentrer l'attention sur les tensions concrètes opérées dans le travail, «davantage que sur la rhétorique de qualification à l'œuvre dans la définition et la défense collectives de la profession»<sup>189</sup>. Pourtant, elles n'empêchent pas de prendre en compte la gestion collective de ces épreuves de professionnalité : si les tensions font l'objet d'une gestion en situation par les professionnels, ceux-ci peuvent développer une réflexivité sur ces difficultés et, ensemble, produire des instruments dédiés à la régulation de ces épreuves<sup>190</sup>.

### 2.2.5. Constituer un groupe professionnel : une politisation ?

Si les tensions peuvent être vécues individuellement, le professionnalisme est le résultat d'une définition proprement collective. Même lorsqu'une personne gère seule les épreuves rencontrées dans l'activité, elle convoque un ensemble de dispositifs de régulation plus ou moins explicites. Plus encore, cette manière d'appréhender les épreuves est toujours susceptible de faire l'objet de sanction par des tiers (que ce soit positivement ou négativement). Ainsi, quand bien même une personne transférerait sur elle-même des responsabilités, l'attribution des responsabilités demeure une activité collective, devant être appréhendée dans une perspective relationnelle.

La question qui se pose plutôt est celle du degré de publicité qui entoure les débats autour du professionnalisme et/ou de la professionnalisation. Comme l'expliquent Didier Demazière et Charles Gadéa :

il n'y pas d'étalon du professionnalisme, ni de voie «normale» de la professionnalisation, mais une série de processus empruntant des routes variées, tantôt vers la profession, tantôt vers des logiques tout autres. La professionnalisation, à la fois concept en vogue et catégorie récurrente des débats publics sur le travail, n'a rien d'un processus univoque et linéaire<sup>191</sup>.

Tout l'enjeu de cette thèse sera donc de parvenir à décrire ce processus qui n'a rien d'univoque ou de linéaire. Pour cela, il sera nécessaire de se tourner vers une autre littérature sociologique, permettant d'analyser la mise en place d'une régulation collective de l'activité.

Il sera ainsi possible de s'inspirer de la sociologie des problèmes publics, notamment dans la lignée des travaux de Joseph Gusfield. En effet, cela a été évoqué, la question du professionnalisme prend sa

187- Valérie Boussard, Didier Demazière et Philip Milburn (éds.), *L'injonction au professionnalisme. Analyse d'une dynamique plurielle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 16-17.

188- Bertrand Ravon et Pierre Vidal-Naquet, « Les épreuves de professionnalité, entre auto-mandat et délibération collective. L'exemple du travail social », *Rhizome*, 14 mai 2018, vol. 67, n° 1, p. 74-81. Comme l'expliquent les auteurs de l'article, la distinction proposée entre ces différentes épreuves ne revient pas à affirmer que ces dimensions sont détachées les unes des autres : au contraire, elles peuvent se retrouver combinées, sous diverses modalités, dans chacune des épreuves de professionnalité.

189- Bertrand Ravon et Pierre Vidal-Naquet, « L'épreuve de professionnalité : de la dynamique d'usure à la dynamique réflexive. Introduction au dossier "Relation d'aide et de soin et épreuves de professionnalité" », *SociologieS [En ligne]*, 16 juin 2016, paragraphe n°2.

190- Voir sur ce point Christine Dourlens et Pierre Vidal-Naquet, « Éviter l'inacceptable, douter de l'acceptable. Régulation des pratiques, épreuves de régulation », *SociologieS [En ligne]*, 16 juin 2016. Les supports routiniers de l'écriture, évoqués dans le propos liminaire de cette thèse, constituent de telles régulations, prenant sources dans l'activité concrète mais pouvant faire l'objet d'une régulation collective (par l'explicitation de critères et de dispositif d'évaluation).

191- D. Demazière et C. Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels*, op. cit., p. 437.

source dans la gestion des épreuves quotidiennes de l'activité, lesquelles peuvent prendre notamment la forme d'une mise en discussion des responsabilités des uns et des autres. Or, les discussions autour de l'attribution des responsabilités sont au cœur du processus de construction du problème public, les acteurs impliqués cherchant à attribuer des « responsabilités causales » et « politiques »<sup>192</sup>. Il est ainsi possible de dire que la formation d'un groupe professionnel s'apparente à la construction d'un problème public relatif à la situation des auteurs et autrices professionnels : les auteurs et autrices, constatant des difficultés, cherchent à imposer leurs interprétations des responsabilités de divers acteurs dans cette situation. Il est dès lors intéressant de voir qui parvient à se faire « propriétaire » du problème public donné, c'est-à-dire qui sont les acteurs qui ont « la capacité à créer ou à orienter la définition publique d'un problème »<sup>193</sup>. Ainsi, il sera nécessaire dans cette thèse d'appréhender les processus d'autonomisation en s'intéressant à la manière dont divers acteurs, parmi lesquels les auteurs et autrices, cherchent à rendre publics les débats entourant la constitution d'un groupe social spécifique de professionnels de la BD. En cela, il s'agira d'être attentif aux différentes modalités de politisation du problème<sup>194</sup>.

### 3. Mettre en place l'enquête : esquisse d'un groupe non constitué

L'analyse des prénotions relatives au métier d'auteur de BD nous a permis de constater à quel point les auteurs et autrices (ainsi que leurs interlocuteurs et leurs interlocutrices) avaient du mal à rendre compte, entre eux et publiquement, des tensions constitutives de leur activité. Toutefois, comme l'a montré Luc Boltanski à propos des cadres, l'hétérogénéité d'un groupe social ne l'empêche pas forcément de se constituer comme tel. Si les sociologues n'ont que peu participé à l'institutionnalisation du groupe social des auteurs et autrices de BD, ils et elles ont fourni par ailleurs un ensemble d'outils méthodologiques et analytiques pouvant nous aider à comprendre les échecs comme les réussites de la formation du groupe des auteurs et autrices de BD.

**192-** Joseph Gusfield, *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica, 2009 [1981], p.14-17.

**193-** *Ibid.*, p.11. Notons que la proximité entre la constitution d'un groupe professionnel et d'un problème public est soulignée par Andrew Abbott lui-même, dans le sens où il explique dans une note que la notion de juridiction est assimilable à celle de propriété (*ownership*) décrite par Joseph Gusfield (A. Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, op. cit., p.332).

**194-** Politisation sera ici entendue comme toute opération qui consiste d'une part à constater qu'il existe une pluralité de manières de considérer le problème, potentiellement antagonistes, et, d'autre part, à opérer une montée en généralité (ou d'une désingularisation, au sens de Luc Boltanski, Yann Darré et Marie-Ange Schiltz, « La dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1984, vol.51, n°1, p.3-40 ; Cette définition est inspirée de Camille Hamidi, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation : engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », *Revue française de science politique*, 2006, vol.56, n°1, p.10). Une telle définition à l'avantage d'insister sur la dimension processuelle et gradualiste de la politisation, contrairement à d'autres qui impliquent forcément une « double opération de mise en critique dans l'espace public et de revendication d'une action publique » (Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, 7<sup>e</sup> éd., Paris, La Découverte, 2019, p.11). Si la publicisation des processus critiques et l'appel à l'État constituent l'horizon d'attente de ces opérations, rien ne garantit en effet qu'elles pourront y parvenir.

Si l'objet de la recherche s'en trouve mieux défini, il reste néanmoins à s'interroger sur la manière d'atteindre les personnes qui sont les sujets de l'enquête. En effet, comment procéder à l'enquête sur un groupe social donné alors même que ses membres présumés peinent à le définir ? Comment parvenir à délimiter la population qui est au cœur du recueil de données ?

Afin de justifier les choix réalisés dans l'enquête, il s'agira de finir ce chapitre par une esquisse de la morphologie<sup>195</sup> de ce groupe en cours de constitution, en vue d'espérer donner une idée plus précise de ce qu'« être auteur ou autrice de BD professionnel » veut dire.

### 3.1. La morphologie du groupe des auteurs et autrices de BD

#### 3.1.1. Une relative absence de chiffres

Les auteurs et autrices de BD sont particulièrement démunis en termes de données statistiques, que ce soit en France ou à l'étranger. Outre l'absence relative de travaux scientifiques portant sur cette population, le métier ne correspond à aucune catégorie juridique ou légale, ce qui limite grandement la production de données objectivées sur celles et ceux qui le pratiquent. Entre 2000 et 2015, les seules données disponibles pour la France sont issues d'un comptage réalisé par le journaliste critique de BD Gilles Ratier à partir des catalogues des sorties annuelles de chaque éditeur. Ces chiffres sont régulièrement critiqués par les acteurs du milieu de la BD, y compris par l'auteur lui-même. Par ailleurs, ce comptage n'est assorti d'aucune d'information sur les conditions sociales et économiques dans lesquelles travaillent ces auteurs et autrices.

En 2014, dans le contexte d'inquiétude relatif à la réforme de leur régime complémentaire de retraite des artistes-auteurs professionnels (le RAAP), plusieurs auteurs et autrices ont créé l'association « les États généraux de la BD » dans le but de produire de telles données objectivées. Débauché comme « secrétaire du conseil scientifique des EGBD » (voir le prologue dessiné), j'ai ainsi été chargé de réunir une équipe de chercheurs et chercheuses ayant pour mission de réussir à dresser un portrait de ce groupe aux contours flous<sup>196</sup>.

#### SÉQUENCE N°13.

#### « C'EST UNE DÉFINITION, EN EFFET. MAIS IL NE FAUT PAS OUBLIER LES AUTRES ! »

***15 juin 2015, quatre membres du conseil scientifique des EGBD se réunissent à Paris avec l'un des auteurs à la tête de l'association<sup>197</sup>. En tant que secrétaire, je prends en note les discussions sur ordinateur. L'objectif de cette deuxième réunion est de discuter de la première version du questionnaire que j'ai produite, à partir des échanges ayant eu lieu lors de la précédente réunion (le 3 avril 2015) puis par courriel. La discussion s'oriente rapidement sur la population visée par le questionnaire.***

<sup>195</sup>- L'expression de morphologie est reprise à Émile Durkheim, qui expliquait « Nous savons, en effet, que les sociétés sont composées de parties ajoutées les unes aux autres. [...] Comme ils sont d'ordre morphologique, on pourrait appeler *morphologie sociale* la partie de la sociologie qui a pour tâche de constituer et de classer les types sociaux » (É. Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, op. cit., p. 80-81).

<sup>196</sup>- Le conseil scientifique était alors composé de Thierry Groensteen, Nathalie Heinich, Bernard Lahire, Éric Maigret, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory et Thomas Paris (source : <http://www.etatsgenerauxbd.org/etat-des-lieux/conseil-scientifique/>). Il s'est pour partie réuni à trois reprises à Paris en 2015 pour définir des modalités du questionnaire statistique, qui a par la suite fait l'objet d'échanges de courriels. Le conseil a ensuite échangé à plusieurs reprises à distance pour traiter les données statistiques, puis pour discuter de la grille d'entretien ayant servi de base à l'enquête qualitative complémentaire mise en place en 2016.

<sup>197</sup>- Afin de garantir l'anonymat des interventions, les personnes seront signalées par un numéro. Seul l'auteur de BD présent sera distingué des autres, ses interventions étant signalées par un A.

1: Au fait, la question d'ouvrir à des amateurs... c'est toujours d'actualité ?

2, *se frottant le menton* : Il vaut mieux, je pense.

3: Mais attendez, si on part du principe qu'il y a des amateurs, c'est que les autres sont professionnels non ?

**Ethnographe** : C'était pour ça qu'on voulait ouvrir. Ça permettait de ne pas présumer qui était pro ou pas. Vu que c'est pas très clair.

1, *se redressant* : Attendez, on n'avait pas défini le professionnel comme celui qui publie au moins un album par an ?

**A**, *faisant une moue* : C'est une définition, en effet. Mais il ne faut pas oublier les autres !

1, *hochant la tête* : Oui, oui, je suis d'accord, bon. Mais on ne va pas diffuser le questionnaire dans les écoles par exemple, si ?

**A** : L'idée est plutôt de partir sur une démarche volontaire. De diffuser largement donc.

1: OK, mais dans ce cas, il faut des questions éliminatoires. Sinon on va avoir n'importe qui !

2: Peut-être qu'il faudrait trouver le critère le plus minimal... par exemple euh...

**A** : Avoir publié au moins un album chez un éditeur professionnel ?

4: Oui, ça serait intéressant... mais de là à faire des questions éliminatoires, non. Par contre, mettre la question de la publication à compte d'éditeur, ça permettrait de pouvoir écarter rapidement les personnes qui n'ont jamais publié autrement qu'en autopublication, mais en gardant ces données...

2: Oui voilà, et comme ça si on a 150 amateurs qui répondent, on se garde la possibilité de les traiter plus tard.

**A** : Oui, ça me paraît une bonne idée. Surtout avec les nouveaux usages comme le blog qui rendent les frontières beaucoup plus floues. D'autant plus que les éditeurs surveillent les blogs qui marchent ! Donc quelqu'un qui publierait sur un blog très suivi est un potentiel professionnel !

1: Je pense quand même qu'on va se retrouver avec plein d'étudiants qui eux ne sont pas forcément de potentiels professionnels !

4: Mais ça disparaît ce problème, vu qu'on demande le nombre d'albums publiés... non ?

**Ethnographe** : Surtout qu'on peut avoir publié des albums et être encore étudiant.

4: C'est vrai !

3: C'est très intéressant de se garder un maximum de réponse, pour avoir une variété de profil. Peut-être qu'on pourrait définir les professionnels à partir du nombre d'albums et des activités menées en parallèle. Mais ça commence à devenir compliqué. Et de faire un long questionnaire surtout...

**A** : Normalement, c'est déjà ce qu'on demande. Peut-être qu'on peut juste laisser la catégorie "amateur", mais sans détailler ? [Tout le monde hoche la tête] Comme ça on a tout le monde qui se considère comme auteur. Qu'il soit sans travail ou pas.

3: Mais sans travail, ça veut dire quoi en fait ? Parce que si j'ai bien compris, on peut avoir du travail ponctuellement. Finalement, même en se limitant aux professionnels... l'auteur peut être précaire ou installé. Qu'importe s'il a travail ou non, à ce moment-là. Ce n'est pas forcément corrélé si je comprends bien.

**A** : Oui. Mais en fait c'est très subjectif... il faudrait peut-être dire "Vous vous définissez comme..." et proposer des choix.

2: Là, oui, ça serait intéressant de distinguer installé/précaire d'un point de vue subjectif. Après, je ne suis pas sûr que ça apporte grand-chose...

**A** : On valide ça quand même ? [Tout le monde hoche la tête] On avance !

Cette séquence est une illustration de la difficulté qu'il y a, dans ce milieu, à distinguer les professionnels des amateurs. En effet, toutes les définitions retenues (avoir publié un album par an, avoir publié au moins un album chez un éditeur professionnel, avoir un blog très suivi) ne peuvent être considérées comme satisfaisantes étant donné que des contre-exemples peuvent toujours leur être opposés. Ainsi, comme le souligne l'auteur présent, les amateurs sont en réalité toujours considérés comme de « potentiels professionnels ».

Aussi, afin de récolter un maximum de données, les chercheurs s'accordent ici sur le fait de laisser aux auteurs et autrices la possibilité de se définir comme amateur, professionnel précaire ou professionnel intégré. S'ils s'inquiètent de la dimension subjective (« je ne suis pas sûr que ça apporte grand-chose ») de cette autodéfinition, celle-ci a l'intérêt de donner à voir la manière dont les auteurs et autrices peuvent considérer leur intégration dans le milieu de la BD. Suivant le principe méthodologique de l'internalisme, ce questionnaire permet de suivre les acteurs dans la définition de leur activité, sans pour autant imposer une définition de l'extérieur qui ne saurait faire consensus (à l'image de la publication d'album, « une définition en effet. Mais il ne faut pas oublier les autres »). L'ambition était alors, si l'enquête atteignait un nombre suffisant de réponses, de justement réussir à identifier ce qui peut conduire des personnes à se considérer comme amateur ou professionnel d'une part, et comme précaire ou installé d'autre part.

Le questionnaire a été diffusé en ligne en octobre 2015, relayé par nombre d'auteurs et autrices ainsi que par diverses organisations professionnelles (notamment le SNAC-BD). Quarante-huit heures après la diffusion du questionnaire, plus de 800 réponses étaient récoltées. Ce sont finalement 1469 réponses exploitables qui ont été recueillies. Les répondants et répondantes se sont ainsi répartis entre « professionnel intégré » (32 %), « professionnel précaire » (53 %) et « amateur » (15 %). Finalement, ce sont 1242 personnes qui se sont déclarées comme « auteur professionnel ». Si ce chiffre ne recouvre évidemment pas l'ensemble des auteurs de BD professionnels, il est important de noter qu'il s'agit sans doute d'une part conséquente de cette population. À titre de comparaison, sur la même année, 1602 auteurs sont parvenus à publier au moins un album<sup>198</sup>.

### 3.1.2. De fortes disparités parmi les professionnels

Cette enquête statistique a permis d'atteindre une grande variété de profils, que ce soit en termes d'âge, de sexe, de situations familiales, de revenus, de lieu de résidence, ou même de pratiques de travail (type de tâches réalisées, outils utilisés, etc.). Il serait trop long de présenter ici l'ensemble des résultats de cette enquête<sup>199</sup>. Il est cependant important de noter que bien qu'ils soient critiquables par bien des aspects, les chiffres produits sont devenus une référence sur cette population. Depuis la publication en janvier 2016 du premier rapport d'étude, ils sont repris par les journalistes, les pouvoirs publics (qui ont par la suite amendé leurs études en réaction aux données produites), et les chercheurs et chercheuses<sup>200</sup>.

198- Gilles Ratier, *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen 2015 : L'année de la rationalisation*, Paris, ACBD, 2016, p. 34.

199- Pour une synthèse des résultats, voir EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, op. cit.

200- Concernant les travaux de recherche, voir pour exemples Jessica Kohn, « Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s: Making Them Invisible », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 19 décembre 2016, n°6 ; Emmanuel Négrier, *Retours à la marge : Les revenus connexes des auteurs du livre. Enquête Interrégionale (Données 2013-2014)*, Paris, FILL, 2016, 110 p. ; Benjamin Caraco, « L'influence des espaces de sociabilité sur la création en bande dessinée. Le cas des auteurs de L'Association », *COnTEXTES [En ligne]*, 10 décembre 2017, n°19 ; Fabrice Pialat, « Naissance d'un marché », *Le Débat*, 8 juin 2017, n°195, p. 33-43 ; J. Gaffiot, « La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur-e-s et marchandisation des œuvres », art. cit.

Si une minorité d'auteurs ou autrices tirent des revenus conséquents de la BD, c'est loin d'être le cas de toutes les personnes, y compris celles se déclarant comme « professionnelles ».

En 2014, les 10 % les plus favorisés parmi les personnes se déclarant comme professionnelles (précaires ou intégrées) touchaient des revenus issus de la BD supérieurs à 47 144 euros bruts annuels\*.

← 53 % de ces professionnels déclarent disposer de revenus liés à la production de BD inférieurs au SMIC annuel brut (17 345 euros).

← Pour 36 % de ces professionnels ces revenus sont inférieurs au seuil de pauvreté (12 024 euros annuels brut).



Les chiffres marqués d'une astérisque\* proviennent d'une exploitation personnelle de la base de données des EGBD. Les autres chiffres sont évoqués dans dans EGBD, Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques, op. cit.

Quand bien même on se limite aux auteurs se déclarant les plus « installés », la précarité reste importante : 25 % sont sous le Smic et 11 % sous le seuil de pauvreté.

QUOI ? MOI, GRAND PRIX À ANGOULÊME ? GÉNIAL !!!

Euh, par contre... Le prix est doté ?

Le revenu médian de ces « installés » est de 2 200 euros bruts/mois.

Cette situation s'explique (et est rendu possible) par le recours massif à un emploi parallèle : c'est le cas de 78 % des professionnels précaires et de 55 % des professionnels installés.

Ah, La remise de prix est le 29... Mince.

Non, ça ne va pas être possible...

Non, je serai en train de faire cours.

Ces chiffres, relativement sommaires, ont été complétés par la suite.

Voilà la base de données ! Et n'oubliez pas de nous faire de beaux graphiques, hein : ces premières rencontres des EGBD doivent envoyer du lourd !

Et n'oubliez pas : tout doit être prêt pour le 18 septembre 2016 !

Euh... En parlant d'envoyer, du lourd vous auriez pu envoyer un courriel plutôt, non ?

Colin Marchika (alors ingénieur d'études au Collège de France)

Pierre-Michel Menger (professeur au Collège de France)

Dans... dans 2 mois ?! C'est un peu juste quand même...

Parfait ! Accomplir dans l'incertain, c'est votre spécialité, non ?

Le texte support et les diapositives associées à la présentation de ces nouveaux chiffres ont fait l'objet d'une publication : Pierre-Michel Menger, « Réflexions sur la carrière d'auteur de bande dessinée », Angoulême, Neuvièmeart 2.0 [En ligne], 2016.

il est possible de mesurer la professionnalisation en croisant la structuration des revenus et la manière dont les auteurs se déclarent.

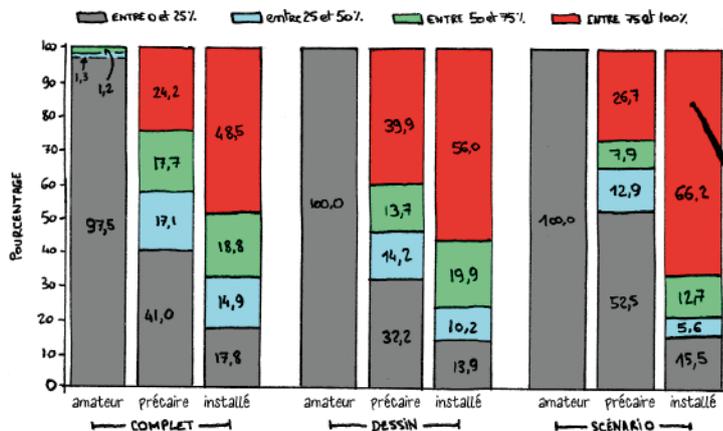
Plus la part des revenus issus de la BD sera différente entre amateur et professionnel, plus on pourra considérer le métier comme étant professionnalisé.

Ce qui est intéressant, c'est que cet écart est différent selon que l'on est dessinateur, scénariste, ou auteur complet.

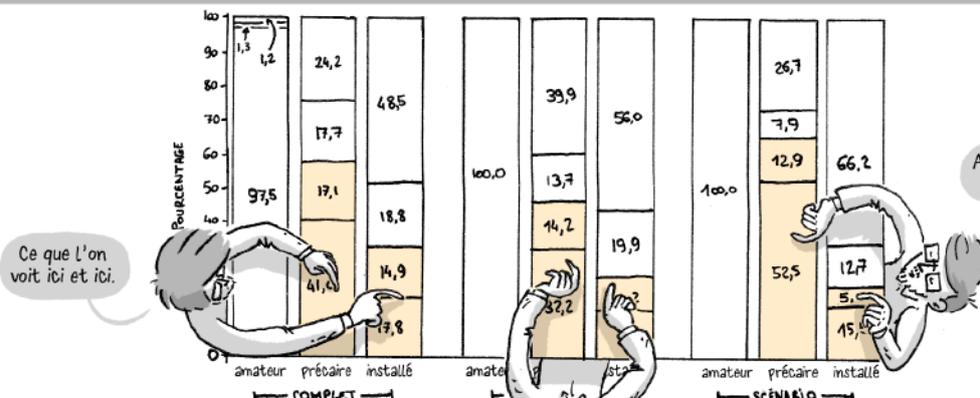


En suivant cette définition, on peut affirmer que les scénaristes correspondraient au métier le plus professionnalisé, dans la mesure où d'une part il semble impossible d'être scénariste amateur et, d'autre part, parce que ces scénaristes sont plus nombreux que les autres auteurs et autrices à avoir une majorité de leurs revenus issus de la BD.

Figure 3. La part des revenus liés à la BD selon le métier et le statut déclaré (amateur, précaire, ou installé)<sup>201</sup>



Surtout que le graphique nous montre aussi que l'on peut complètement se considérer comme « professionnel intégré », MÊME si la majorité des revenus ne vient pas de la BD.



Ce que l'on voit ici et ici.

Ainsi que là et là.

Ou encore là et là.

Les auteur-riche-s dit « complet » ou les dessinateur-riche-s ne se considèrent pas « moins » professionnalisés que leurs collègues scénaristes.



Pour eux, la structuration des revenus n'est « pas la seule définition » de leur degré de professionnalisme.

(comme on l'a vu d'ailleurs dans la séquence n° 13 « C'est une définition, en effet [...] »).

Cela nous renseigne toutefois sur la diversité des manières de vivre ce métier d'auteur de BD en fonction de la configuration de production dans laquelle on prend part.



Ou, pour le dire dans des termes durkheimiens, la situation des auteurs et autrices de BD changent selon la place qu'ils et elles occupent dans...

LA DIVISION DU TRAVAIL !



201- P.-M. Menger, « Réflexions sur la carrière d'auteur de bande dessinée », art. cit. diapositive n°7.

### 3.1.3. L'importance de la division du travail

Au regard de ces analyses, il apparaît que la manière dont le travail est divisé et la place que l'on occupe dans cette division du travail ont un effet fort sur les conditions de la pratique. Toutefois, il faut se garder de penser qu'une division du travail induit forcément, chez les personnes concernées, de meilleures rémunérations. En effet, si l'on s'intéresse cette fois aux niveaux des revenus, on constate que les situations des auteurs et autrices « complets » sont relativement similaires à celles de leurs collègues dessinateurs ou dessinatrices (respectivement 10 332 € de revenu médian parmi les auteurs et autrices complets précaires, 25 846 € chez les installés ; 12 426 € de revenu médian parmi les dessinateurs et dessinatrices précaires, 23 462 € chez les installés), alors que les niveaux de revenus des scénaristes sont supérieurs (15 338 € de revenu médian parmi les précaires, 40 488 € chez les installés).

En revanche, il est possible de défendre l'idée selon laquelle la division du travail parmi les auteurs et autrices de BD semble participer de la professionnalisation dans sa définition donnée par Pierre-Michel Menger, dans le sens où sont les auteurs et autrices spécialisés qui voient la part des revenus issus de la BD augmenter avec le sentiment d'intégration dans le milieu. Une autre manière de lire ces données serait d'affirmer que cette division du travail participe de la production d'inégalités entre les différents auteurs et autrices (en cela, le cas des coloristes est particulièrement significatif, cf. encadré n° 5 ci-dessous). Pour le dire de manière caricaturale, il semblerait que la division du travail conduise à une inégalité en faveur des scénaristes et en défaveur des dessinateurs/dessinatrices et coloristes.

#### Encadré n° 5 – Quand le faible niveau de revenu n'empêche pas de se considérer comme professionnel : l'exemple des coloristes

L'intervention de coloriste s'apparente à l'une des modalités les plus fortes de division du travail en France (même si elle peut être plus importante dans d'autres pays, où d'autres tâches comme le story-board, l'encrage, le lettrage ou même la couverture peuvent être confiés à des personnes spécifiques). Pour plusieurs auteurs et autrices rencontrés durant l'enquête, l'activité de coloriste se cumule à la réalisation d'autres projets (à l'image d'Arnaud, évoqué dans les séquences n° 5 et 6, qui cumule cette activité avec celle de scénariste). Toutefois, certains auteurs et autrices se consacrent uniquement à cette tâche. Ils et elles représentent 4 % des répondants à l'enquête des EGBD.

Intéressons-nous ici exclusivement aux coloristes se déclarant comme professionnels. Nous retrouvons effectivement une population extrêmement « professionnalisée » selon la définition proposée par Pierre-Michel Menger : la part des coloristes dont les revenus proviennent presque exclusivement de leur travail de colorisation augmente fortement à partir du moment où ils et elles se considèrent comme intégrés.

Toutefois, il convient de noter que cette intégration n'assure pas des revenus importants, le revenu médian étant de 19 700 € pour ces coloristes se déclarant installés. Plus généralement, on retrouve un constat équivalent à l'ensemble des autres « types » d'auteurs repérés par Pierre-Michel Menger : un niveau de revenu faible n'empêche pas de se considérer comme professionnel.

	Ensemble des coloristes professionnels	Ensemble des coloristes professionnels précaires	Ensemble des coloristes professionnels installés
Population	59	40	19
Revenu médian en 2014	11 868 €	9 800 €	19 700 €
Part des revenus provenant des colorisations supérieure à 75 %	34 personnes (57,6% des coloristes professionnels)	17 personnes (42,5% des coloristes professionnels précaires)	16 personnes (84,2% des coloristes professionnels installés)

(Exploitation personnelle de la base de données des EGBD).

Un tel résultat pourrait s'expliquer par une certaine hiérarchisation des métiers : si le métier de scénariste est davantage recherché par les éditeurs que celui de dessinateur ou coloriste, alors on pourrait s'attendre à ce que ceux-ci soient mieux rémunérés. Or, il n'en est rien. En effet, les avances sur droit d'auteur touchées par les scénaristes sont généralement inférieures à celles touchées par leurs collègues dessinateurs<sup>202</sup>. Cette différence de niveau de revenu s'explique plutôt par les pratiques spécifiques à chacun de ces métiers. En effet, le temps de travail nécessaire au dessin est souvent supérieur à celui nécessaire à l'écriture d'un scénario. Aussi, quand bien même le ou la scénariste reçoit généralement des avances sur droit inférieures à son co-auteur ou co-autrice prenant en charge le dessin, ce dernier devra consacrer un temps incompressible au dessin. Pendant ce temps, le ou la scénariste pourra développer d'autres projets avec d'autres dessinateurs ou dessinatrices. De son côté, l'auteur ou l'autrice complet sera aussi contraint par le temps de réalisation de l'album, devant assurer non seulement le dessin, mais aussi le scénario. Toutefois, en étant seul, l'auteur ou l'autrice s'assure des droits d'auteurs plus importants par rapport à une collaboration où les droits se répartissent entre co-auteurs/autrices.

Reste à expliquer la surreprésentation de la part des revenus issus de la BD dans l'ensemble des revenus des scénaristes et des coloristes par rapport à leurs autres collègues. Encore une fois, il est possible de trouver une explication simple. Celle-ci repose sur la place des revenus dits « accessoires », déjà évoqués (cf. séquence n° 3 « c'est vraiment la merde »). Nous l'avons dit, nombre d'auteurs et d'autrices s'assurent des revenus importants par la réalisation d'interventions diverses et variées. Il se trouve que les scénaristes et coloristes sont peu mobilisés dans ces interventions. En effet, les bibliothèques, écoles et autres organisateurs d'événements culturels semblent plus spontanément inviter des auteurs ou autrices qui pratiquent le dessin. De ce fait, les coloristes et scénaristes n'ont guère d'autres choix que de tirer leurs revenus de leur production d'album.

Cela signifie-t-il pour autant que les dessinateurs/dessinatrices ou auteurs/autrices complets sont moins professionnalisés ? Pas vraiment. S'il s'agit bien d'une contrainte, la réalisation de ces interventions n'enlève rien au fait de se considérer comme professionnel du milieu. Plus encore, le fait d'être régulièrement invité à présenter son ouvrage peut également constituer un signe fort du professionnalisme<sup>203</sup>. Une telle interprétation semble d'ailleurs être confirmée par les autres analyses

**202-** Pour plus de détails sur les modes de rémunérations, se référer à l'encadré n° 7 (« À propos de la rémunération des auteurs et autrices de BD ») dans le chapitre 1.

**203-** Ce qui est d'ailleurs valable pour l'ensemble des écrivains : comme l'explique Gisèle Sapiro, les revenus accessoires contribuent pleinement à la « reconnaissance professionnelle » de ces personnes (voir Gisèle Sapiro, « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 31-34).

proposées par Pierre-Michel Menger. Ce dernier a en effet cherché à isoler les variables significatives dans la professionnalisation des auteurs et autrices de BD. Il explique ainsi que le fait de se considérer comme intégré dans la profession, outre l'importance de la part des revenus liés à la BD dans l'ensemble des revenus, est essentiellement causé par le nombre d'albums publiés et par l'importance du temps consacré à la BD dans la semaine. Ce qui le conduit à conclure :

L'intensité de travail et de production est un mécanisme renforçant [la] différenciation des trajectoires : plus on travaille, plus on conquiert l'autonomie financière permettant de travailler davantage dans son art<sup>204</sup>.

Ou, pour le dire autrement, on se sent d'autant plus appartenir au milieu professionnel de la BD qu'on pratique la BD comme un professionnel. Si cette affirmation peut paraître quelque peu tautologique, elle n'en reste pas moins importante. Elle nous montre que le fait de se considérer comme professionnel n'est pas lié aux tâches réalisées ou aux revenus que l'on tire de cette activité. Reste toutefois à savoir ce qui permet de se considérer comme professionnel.

### **3.1.4. Le professionnalisme : une question de réputation ?**

Nous l'avons vu, l'hypothèse selon laquelle serait davantage professionnelle la personne qui tire la majeure partie de ses revenus de son activité de production de BD n'est que partiellement exacte. Il existe d'ailleurs nombre de contre-exemples qui viennent infirmer cette définition de la professionnalisation. Prenons un exemple concret : Marc-Antoine Mathieu est auteur de BD depuis 1988. Il a publié une vingtaine de BD chez divers éditeurs reconnus (Futuropolis, Delcourt, l'Association) et a été lauréat de plusieurs prix prestigieux. Malgré cette forte production, son activité professionnelle principale est la scénographie. Il y a fort à parier que la BD n'occupe finalement qu'une part minime de ses revenus. Pour autant, il serait absurde de dénier sa qualité d'auteur professionnel et de le considérer comme amateur.

Cela signifierait-il que la réputation prévaut sur la structuration des revenus ? Tout dépend de ce que l'on entend par réputation. Pour cela, il est possible de recourir à un autre cas singulier.

## **SÉQUENCE N°14. « T'ES AUTEUR, C'EST TOUT »**

***Janvier 2020 : étant donné les fortes mobilisations annoncées par les collectifs d'auteurs et autrices de BD, je décide d'interrompre la rédaction de la thèse pour me rendre au festival d'Angoulême. Dès le premier jour, j'essaie d'entrer au « Magic Mirror », un espace dédié aux auteurs et autrices et au sein duquel ont lieu différentes réunions d'information. Le vigile à l'entrée me refuse l'entrée : mon badge n'indique pas « Auteur », mais « Professionnel ». Alors que j'essaie d'expliquer ma situation, j'aperçois Pierre-Louis et Cécilia, tous deux investis au sein du SNAC-BD.***

***Cécilia, avec un grand sourire : Ah Pierre, trop bien, t'es venu ! Ça faisant longtemps ! [Nous nous faisons la bise].***

204- P.-M. Menger, « Réflexions sur la carrière d'auteur de bande dessinée », art. cit.

**Ethnologue** : Oui, j'essaie de me concentrer sur la thèse [Pause]. Comme tu vois, ça ne marche pas !  
[Je fais la bise à Pierre-Louis]

**Pierre-Louis** : Non, mais c'est bien, tu réponds à l'appel du syndicat ! Tu viens pour la réunion ?

**Ethnologue** : Oui, mais je n'ai pas le badge qu'il faut pour rentrer.

**Pierre-Louis** : Comment ça ? [Il regarde mon badge], Mais pourquoi t'as un badge pro, toi ?

**Ethnologue** : Euh, bah c'est via les EGBD...

**Pierre-Louis, au vigile** : Non, mais il peut rentrer, il est auteur ! [Je souris un peu gêné]

**Cécilia, voyant ma gêne** : Bah si t'es auteur. T'as bien essayé de nous le cacher, mais maintenant on le sait ! [Elle sourit]

**Pierre-Louis, toujours au vigile** : Oui, je peux témoigner, il m'a même dessiné ! [À mon intention]  
Non, mais tu dessines donc t'es auteur, c'est tout. Qu'est-ce que tu veux que je te dise : t'es foutu maintenant !

**Ethnologue** : C'est pas faux [Je ris]. Bon, par contre je suis nul pour négocier mes droits, vu que j'ai pas touché un kopek sur mes planches.

**Pierre-Louis, me tapant sur l'épaule** : Ah bah, comme un vrai auteur alors ! Tu vois, t'es foutu j'te dis !  
[Nous rions et rentrons dans le Magic Mirror].

Pendant longtemps, je me suis refusé à dire, sur le terrain, que je dessinais. Ce n'est qu'en 2015 où, pour publier mes premières planches d'ethnographie dessinée, j'ai dû avouer cette pratique afin d'obtenir l'autorisation des enquêtés qui y étaient représentés. À partir de ce moment-là, j'ai été surpris de constater que les personnes à qui j'expliquais que je dessinais me considéraient spontanément comme un auteur. Certes pas comme un auteur professionnel, mais pas non plus comme un amateur. Aux yeux de mes interlocuteurs, je suis un praticien de la BD, susceptible d'en faire un usage professionnel. Cette intégration rapide de la part de mes interlocuteurs est aussi significative que mes réticences à me voir qualifié ainsi d'auteur. En effet, il m'apparaît absurde de revendiquer un tel qualificatif. Pourtant, je pratique régulièrement la BD depuis 2013. Plus encore, j'ai eu l'occasion d'être rémunéré pour la réalisation de certaines planches, dont plusieurs ont même fait l'objet d'une publication dans un livre papier. Et pourtant, je ne me considère toujours pas comme un auteur de BD. La principale raison à ma réticence repose probablement sur le fait que les publications pour lesquelles j'ai été rémunéré ont pris place dans un milieu académique (illustration d'un livre publié par une maison d'édition spécialisée en sciences sociales, participation à un blog hébergé par un département de science politique, interventions publiques dans le milieu universitaire sur l'intérêt de croiser sciences et BD). Aussi, si je pouvais me considérer comme un universitaire professionnel, ma pratique de la BD ne me semblait pas m'autoriser à revendiquer un autre statut que celui d'auteur amateur. Reste que ces diverses productions pourraient être assimilées à de travaux de commande. De ce fait, les enquêtés pouvaient spontanément me reconnaître un statut d'auteur, quand bien même ils n'étaient pas dupes quant au fait que je ne comptais pas faire de la BD mon métier.

La singularité de mon cas est ainsi significative : ce n'est pas tant la réputation qui prévaut sur les revenus quand il s'agit d'intégrer le groupe des auteurs et autrices professionnels, mais plutôt la reconnaissance par des professionnels comme faisant partie intégrante de ce groupe social. Ainsi, la

réputation d'auteurs ou d'autrices comme Marc-Antoine Mathieu correspond ainsi à la validation de leur statut de professionnel par un grand nombre de pairs, faisant de lui un auteur très intégré. Pour ma part, étant donné la faible diffusion de mes travaux dans le milieu de la BD, je peux difficilement prétendre à un tel statut. Il ne m'en reste pas moins possible d'être considéré comme à la marge de ce milieu. Les réputations sont donc des signes de professionnalisme, mais elles ne sauraient expliquer à elles seules l'obtention du statut de « professionnel ». On comprend dès lors que, pour les acteurs du milieu, la distinction entre amateur et professionnel ne fait guère de sens : la question pour eux est plutôt de savoir dans quelle mesure un individu est intégré dans le milieu professionnel. Mesure qui nécessite d'identifier les différentes dimensions qui peuvent être signes de cette intégration.

Il faut souligner que cela n'a rien de spécifique aux auteurs et autrices de BD. Comme l'expliquait Catherine Paradeise à propos des comédiens : « les métiers de création se distinguent des métiers ordinaires en ce que les gratifications qu'ils fournissent s'ordonnent moins facilement selon une seule dimension où s'associeraient étroitement évolution de revenu, de prestige, de pouvoir »<sup>205</sup>. S'intéressant aux carrières de ces artistes, la sociologue repère différents types de rapport au travail. Comme elle, il s'agira ici d'adopter une démarche inductive en allant voir comment les artistes « vivent » leur métier. Toutefois, plus que d'analyser des trajectoires, l'un des enjeux de cette thèse sera de comprendre comment le professionnalisme se définit en action, au sein même de l'activité de ces personnes.

## 3.2. Délimiter l'objet et le sujet de l'enquête

Nous l'avons évoqué plus tôt, l'ambition de cette thèse est de parvenir à comprendre le processus de professionnalisation des auteurs et autrices de BD, notamment leur difficulté à constituer un groupe professionnel. Nous avons pour cela évoqué la nécessité de rendre compte de l'autonomisation des professionnels en donnant à ce terme une définition spécifique, fondée sur l'idée de « transfert de responsabilité ».

Or, nous avons depuis constaté à quel point il était difficile de répondre à cette question, étant donné que la qualité de « professionnel » est elle-même difficile à saisir. Si cela participe forcément du problème (difficile de constituer un groupe quand on peine à définir qui en fait partie ou non), cela pose aussi un problème technique au niveau du dispositif de recherche.

### 3.2.1. Objet et problématique

Nous l'avons évoqué, la définition du professionnalisme se fait essentiellement au cours d'épreuves de professionnalité. Lors de ces épreuves, les acteurs formulent parfois des critiques à l'encontre de leur manière de faire et sur les problèmes rencontrés au sein de leur groupe professionnel. S'exprime ainsi, à travers ces critiques, une morale professionnelle *a priori* partagée par tous les auteurs et autrices de BD. Attachés à leur activité, ces acteurs défendent en effet collectivement des manières de faire et de ne pas faire.

Toutefois, quand bien même il existe une morale professionnelle commune (qu'il sera nécessaire de décrire en détail), les auteurs et autrices ne semblent pas s'accorder sur la manière de la défendre.

<sup>205</sup>- Catherine Paradeise, *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF, 1998, p. 97.

Autrement dit, si les personnes impliquées dans cette activité partagent une certaine idéalité de la pratique professionnelle, elles ne partagent pas un même idéal de ce à quoi doit ressembler leur profession. Les critiques relatives à l'activité peuvent alors prendre des formes très différentes d'un acteur à l'autre dès lors qu'elles conduisent à formuler un idéal de la profession : si certains critiquent le manque de solidarité entre les professionnels (à l'image de Richard dans le prologue : « on n'est pas un groupe ! » affirmait-il), d'autres remettent en cause l'idée même qu'un groupe serait nécessaire au maintien de l'activité, invitant plutôt leurs collègues à prendre chacun leurs responsabilités.

Cette situation est assez énigmatique : étant donné que les auteurs et autrices de BD partagent collectivement une morale professionnelle et que cela les conduit à discuter ensemble de ce à quoi devrait idéalement ressembler leur profession, on pourrait s'attendre à ce que se constitue un groupe professionnel unifié partageant un idéal commun. Or, comme cela a été évoqué, les auteurs et autrices peinent à s'accorder sur la forme que devrait prendre le groupe social auquel ils et elles revendiquent pourtant appartenir.

Telle sera la problématique à laquelle nous tâcherons de répondre : pourquoi les auteurs et autrices ne parviennent-ils pas à définir collectivement un groupe professionnel, alors même qu'ils et elles défendent spontanément une morale commune et qu'ils et elles établissent ensemble des idéaux de ce à quoi devrait correspondre leur profession ?

Pour répondre à cette problématique, il convient donc de se tourner vers les processus critiques des acteurs en vue de retracer la production des images idéalisées de leur profession. Cela permettrait alors de comprendre non seulement la diversité de ces idéaux, mais aussi pourquoi certains de ceux-ci ont davantage de chances de rencontrer l'approbation des auteurs et autrices de BD. Alors seulement il sera possible d'expliquer pourquoi les auteurs et autrices se reconnaissent dans un groupe social spécifique alors même qu'ils et elles peinent à le délimiter.

En cela, l'autonomisation professionnelle sera bien l'objet central de cette thèse. En effet, que l'idéal professionnel soit celui d'un groupe unifié marqué par une forte solidarité ou, au contraire, celui d'un ensemble de personnes qui doivent prendre en charge leur professionnalisation, l'enjeu est finalement le même. Il s'agit en effet d'interroger la manière dont les auteurs et autrices peuvent parvenir à intervenir avec succès dans les attributions de responsabilité qui les concernent. Là où certains défendent l'idée que ces répartitions de responsabilité méritent d'être collectivement encadrées, d'autres affirment plutôt que ce sont aux auteurs et autrices seuls de parvenir à s'autonomiser. Ainsi, l'ambition de la thèse sera de rendre compte non seulement des tensions liées aux transferts (et tentatives de transferts) de responsabilité, mais plus généralement de la manière dont les auteurs et autrices de BD parviennent à s'autonomiser, que ce soit en tant qu'individu ou comme groupe social spécifique.

### **3.2.2. La création de BD en France**

Si nous avons ainsi pu définir l'objet central de la thèse, reste toutefois à mieux définir celles et ceux qui en seront le sujet. Comme cela a été souligné à maintes reprises, les auteurs et autrices de BD ne constituent pas un groupe aux frontières clairement délimitées. Afin de rendre compte malgré tout de ce groupe social, il serait possible de multiplier les acteurs rencontrés, notamment en allant

au-delà de la population des auteurs et autrices. En effet, étant donné que la revendication d'une juridiction de la part d'un groupe professionnel se joue dans les « arène[s] publique » et « légale »<sup>206</sup>, il pourrait être pertinent de se tourner vers une analyse des politiques culturelles. Dès lors, il serait pertinent d'aborder symétriquement les acteurs politiques et les artistes engagés dans la prise en compte par l'État de leur situation<sup>207</sup>. De même, il serait pertinent d'accorder une vaste place aux différents acteurs constituant les chaînes de coopération de ce monde de la BD afin de rendre compte des relations d'interdépendance qui les relient.

Pourtant, le choix a été fait ici de se concentrer sur ces créateurs et créatrices de BD. Cette décision est en partie liée à une contrainte de faisabilité : dans un contexte où cette activité a très peu été étudiée (voir supra, partie 2. 1. 4. « Pour une étude du travail de production des BD »), il semble pertinent de chercher à en donner une description aboutie. Toutefois, cette entrée « par les auteurs et autrices » n'est pas uniquement guidée par des impératifs techniques d'enquête. Ce recentrement sur l'activité des auteurs et autrices de BD permet également de montrer l'importance de l'« arène du lieu de travail » (« *workplace* ») dans les revendications d'une juridiction spécifique : comme le note Andrew Abbott, cette arène est d'autant plus centrale que les revendications impliquent un groupe professionnel peu homogène<sup>208</sup>.

Cela ne signifie pas pour autant que l'ensemble des interlocuteurs politiques ou des collaborateurs de la chaîne du livre seront exclus de nos données. Au contraire, il s'agira bien de décrire l'activité des auteurs et autrices dans leur écologie de travail. Toutefois, honorant le principe méthodologique de l'internalisme (voir, dans le propos liminaire, la partie 2. 1. 1. « La méthode ethnographique pour “suivre” les acteurs »), il s'agira de voir plutôt comment les auteurs et autrices s'inscrivent dans des collaborations et comment ils et elles tentent « d'intéresser » d'autres acteurs à leurs difficultés<sup>209</sup>.

Reste toutefois à définir qui sont ces auteurs et autrices que nous suivrons tout au long de cette thèse. Même si les données récoltées par les EGBD ont permis d'en donner un aperçu, ce groupe ne saurait être défini précisément. Dès lors, il convient de donner non pas une définition préalable du sujet de l'enquête (le groupe), mais de délimiter quels ont été les sujets de l'enquête, c'est-à-dire les personnes qui ont été rencontrées au cours de ce travail de recherche.

Comme je l'ai expliqué, le dispositif d'enquête s'est organisé autour d'une ethnographie « en mouvement »<sup>210</sup>. Si, dans un premier temps, l'idée était de proposer une comparaison entre la France et la Belgique, j'ai progressivement dû abandonner ce projet au profit d'une enquête centrée sur la situation des

**206-** A. Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, op. cit., p. 59.

**207-** Sur l'intérêt d'une telle démarche par rapport aux approches classiques des métiers artistiques, voir Vincent Dubois (éd.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire : (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2012, p. 8.

**208-** A. Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, op. cit., p. 65.

**209-** L'intéressement concerne l'ensemble des actions qui consiste à formuler une « problématisation » spécifique d'une situation et de donner une « identité » aux entités impliquées dans cette situation (Michel Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, 1986, vol. 36, p. 185-186). En cela, la notion d'intéressement est particulièrement appropriée à la revendication d'une juridiction spécifique : les auteurs et autrices de BD, soulignant l'existence de difficultés les concernant, tentent de définir un problème et de définir des rôles spécifiques à différents acteurs.

**210-** M. Meyer, A. Perrot et I. Zinn, « Entre ambition “tout-terrain” et impossible ubiquité », art. cit. Pour plus de détails concernant l'intérêt et les implications de la démarche ethnographique, voir la partie 2. 1. « La récolte de données » dans le propos liminaire de cette thèse.

seuls auteurs et autrices de BD travaillant en France. En effet, bien que les frontières avec la Belgique s'avèrent poreuses (notamment parce que s'y trouve un certain nombre d'acteurs de la chaîne du livre et que certaines structures ont des antennes dans les deux pays), le cadre juridique et administratif est bien différent du cadre français. La comparaison aurait été d'autant plus difficile que le milieu de la BD en Belgique mériterait une comparaison interne : si la Wallonie et la Flandre partagent un certain nombre d'institutions, les marchés francophones et néerlandophones restent majoritairement séparés et souvent dotés d'entités spécifiques<sup>211</sup>. Ainsi, la présente étude porte sur la situation française, abordant des acteurs et institutions opérant en France.

Cela n'empêchera pas pour autant de suivre, ponctuellement, des auteurs et autrices belges résidents en France, des auteurs et autrices français résidents en Belgique, ou plus généralement d'aborder la question des échanges entre les différents pays, au-delà de ceux-ci. En effet, en suivant le principe d'internalisme méthodologique, il a été nécessaire d'accorder une importance à ces échanges internationaux, les acteurs eux-mêmes ayant souligné l'existence de ce paramètre dans leur activité, voire en m'invitant à les suivre à travers les frontières. Toutefois, si cette dimension internationale pourra parfois être abordée, l'enquête se concentre sur la situation des auteurs et autrices de BD en activités en France.

### 3.2.3. Un dispositif d'enquête ethnographique

Plus précisément, le dispositif ethnographique s'est organisé sur deux « terrains » principaux, qui correspondent de fait à deux niveaux potentiels de définition par les acteurs de leur expertise.

Premier niveau : le travail des auteurs et autrices de BD. J'ai observé les divers espaces fréquentés par les professionnels : des ateliers partagés ou individuels d'une part, mais aussi des lieux dans lesquels les auteurs et autrices pouvaient se rendre, à l'image des festivals, des librairies, des bureaux de maison d'édition, mais aussi des espaces plus explicitement dédiés à la détente comme des restaurants ou des bars. Ainsi, une attention a été portée tant aux moments de travail qu'aux moments de relâchement, tout aussi importants dans la définition d'un groupe professionnel<sup>212</sup>. Plus encore, l'objectif de cette observation au plus près du travail visait à décrire l'ensemble des formes que prend cette activité (travail de création et de promotion, mais aussi administratif).

Second niveau : les mobilisations d'auteurs et/ou d'autrices de BD. Durant la thèse, j'ai suivi les actions de trois collectifs aux statuts variés : un groupement syndical (le SNAC-BD), une association (les EGBD) et un collectif sans statut légal (BD-Égalité, le collectif des créatrices de BD contre le sexisme). Les observations visaient à décrire l'ensemble de leurs activités, quel que soit leur niveau de publicité (de la marche publique à la réunion privée entre membres en passant par des

<sup>211</sup>- Pour une étude des institutions et acteurs de la BD en Belgique, voir Pascal Lefèvre et Morgan di Salvia, *Bande dessinée et illustration en Belgique : état des lieux et situation socio-économique du secteur*, Bruxelles, SMartBe, 2010, 181 p.

<sup>212</sup>- La centralité des moments de détente dans l'autonomisation des professionnels a notamment été décrite par Anne Monjaret (voir notamment « La fête, une pratique extra-professionnelle sur les lieux de travail », *Cités*, 2001, vol. 8, n° 4, p. 87-100). Dans un article, j'ai déjà eu l'occasion de revenir sur l'importance de l'informalité dans la constitution de groupes sociaux et, conséquemment, l'élaboration d'un groupe professionnel (Pierre Nocérino, « Faire groupe entre la poire et le fromage. Informalité et autonomie dans le travail des auteurs et autrices de BD », *Sociologie du travail*, 2020, vol. 62, n° 3). Cette question sera abordée dans les chapitres 1 et 2, permettant notamment de définir plus précisément ce qui sera entendu par l'expression « informalité ».

rencontres de représentants de l'État). Plus encore, il s'agissait de rendre compte de l'ensemble des étapes de ces actions, c'est-à-dire de l'observation de l'action elle-même, mais aussi (et peut-être surtout) de sa préparation en amont et de son évaluation en aval.

Ce dispositif ethnographique s'appuiera également sur d'autres données, collectées dans deux contextes spécifiques méritant d'être explicités même s'ils ont déjà été évoqués.

Le premier concerne les données collectées au sein des EGBD. D'une part, un questionnaire destiné aux auteurs et autrices a permis de collecter 1469 réponses exploitables<sup>213</sup>, où les répondants étaient invités à s'autodéfinir comme « amateur » (15 %), « professionnel précaire » (53 %) ou « professionnel installé » (32 %)<sup>214</sup>. D'autre part, ont été menés des entretiens approfondis avec un échantillon représentatif de cette population (n = 15). Étant donné la place que j'ai occupée dans la production des questionnaires et des grilles d'entretien (cf. partie 3. 1. 1. « Une relative absence de chiffres » ci-dessus), ces données pourront aisément être mobilisées dans la présente analyse. Notons toutefois que d'autres entretiens ont été conduits en dehors des EGBD afin de compléter les données, notamment concernant des moments ou des espaces auxquels je n'ai pas pu accéder.

Le second contexte de recueil annexe de données concerne mon expérience personnelle : cocréateur avec ma compagne en 2013 d'un « blog BD » consacré à la sociologie, j'ai expérimenté une partie des aspects concrets du travail d'auteur de BD, que ce soit dans sa dimension créative (scénario, dessin et colorisation), administrative (négociation de contrats, suivi éditorial, etc.) ou promotionnelle (dédicaces dans un festival, promotion sur les réseaux sociaux). Par ailleurs, ma compagne étant elle-même autrice, j'ai eu l'occasion non seulement de vivre son quotidien et ainsi remplir le rôle de « renfort »<sup>215</sup>, mais aussi de participer plus directement à l'activité (discussion autour des scénarios, aide sur la colorisation, gestion des difficultés administratives, etc.). Bien qu'anodin en apparence, un tel apprentissage contribue à une meilleure compréhension de l'activité dans ses divers aspects<sup>216</sup>. Plus encore, ces divers statuts (auteur « amateur », conjoint d'autrice) ont des effets sur l'observation, dans le sens où cela pouvait me donner un accès privilégié à certains espaces, généralement réservés aux auteurs et autrices.

**213-** EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, op. cit.

**214-** Si les données produites n'ont pas permis d'évaluer précisément le nombre d'auteurs et d'autrices de BD, elles semblent représentatives de la population concernée (P.-M. Menger, « Réflexions sur la carrière d'auteur de bande dessinée », art. cit.). Surtout, ces chiffres sont désormais utilisés comme références tant par les auteurs et autrices que par leurs interlocuteurs institutionnels ou les chercheurs. Outre l'exploitation personnelle de cette base de données, il s'agira donc aussi de voir comment ces chiffres sont saisis par les acteurs.

**215-** H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 30.

**216-** La pertinence de la participation à l'activité artistique pour mieux en comprendre ses ressorts a déjà été démontrée (voir par exemple Magali Sizorn, « Une ethnologue "Trapéziste" : sport, art ou spectacle ? », *Ethnologie française*, 2008, vol. 38, n°1, p. 79-88). Elle permet effectivement de faire l'expérience de la pénibilité inhérente à ce type d'activité, mais aussi de trouver plus facilement « du sens » aux petites satisfactions ordinaires qui peuvent paraître bien étranges de prime abord (comme a pu le montrer brillamment D.F. Roy, « "Banana Time" Job Satisfaction and Informal Interaction », art. cit.).

## 4. Annonce de plan de la thèse

Désormais dotés d'un objet de recherche constitué, d'une population délimitée et d'une méthode appropriée, nous pouvons donc entrer pleinement dans le cœur de cette thèse. Celle-ci s'organisera, à l'image du recueil de données, en deux parties. La première sera constituée d'une analyse du travail des auteurs et autrices de BD, avec pour ambition de saisir les fondements pratiques de leur autonomisation en tant que professionnels. La seconde partie, centrée sur les mobilisations menées au sein de divers collectifs d'auteurs et autrices, permettra de rendre compte de tentatives de défense de cette autonomisation par les auteurs et autrices de BD, ce qui nous amènera *in fine* à rendre compte des fondements pratiques des processus de politisation dans lesquels ils et elles s'impliquent. Plus précisément, le propos s'articulera de la manière suivante :

Dans un premier chapitre, nous rendrons compte des diverses règles professionnelles qui constituent la morale professionnelle des auteurs et autrices de BD. Cette analyse nous permettra alors de mieux comprendre les différentes raisons qui poussent ces professionnels à agir de telle ou telle façon, notamment en rendant compte de l'informalité qui caractérise cette activité.

Dans un deuxième chapitre, nous pourrons alors rendre compte des effets de cette morale professionnelle sur les modalités d'organisation et de régulation du groupe des auteurs et autrices de BD, cherchant à comprendre comment ces règles professionnelles sont traduites concrètement dans la pratique des auteurs et autrices. Nous verrons ainsi que l'activité est ainsi majoritairement structurée par des cliques, au sein desquelles les auteurs et autrices développent des idéaux professionnels.

Dans un troisième chapitre, nous poursuivrons cette analyse en nous intéressant plus spécifiquement aux situations où les auteurs et autrices se disputent sur leur professionnalisme respectif. Ainsi, nous verrons que si les auteurs et autrices de BD parviennent bien à s'autonomiser en intervenant dans la distribution des responsabilités qui les concernent, il s'agit bien souvent d'une autonomisation contrariée du fait d'une forte tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices.

Le quatrième chapitre sera alors l'occasion de poursuivre l'analyse en se tournant cette fois vers les collectifs d'auteurs et/ou autrices de BD, soit des cliques spécifiques dans le sens où leur ambition est justement de renforcer l'autonomisation des professionnels. En effet, que ce soit en informant leurs collègues ou en les aidant à résoudre des épreuves spécifiques, les membres de ces collectifs interviennent dans les transferts de responsabilité des auteurs et autrices qui font appel à eux. Nous verrons toutefois que ces interventions ne suffisent toutefois pas à développer l'autonomisation des professionnels, dans le sens où perdure une certaine tendance à la relativisation des préjugés, y compris au sein des collectifs mobilisés.

Le cinquième chapitre aura ainsi pour objectif de rendre compte des formes de mobilisation qui ont pour objectif de produire une victimisation de tout ou partie du groupe des auteurs et autrices de BD. En effet, grâce à un travail de monstration du groupe et de démonstration des préjugés, les

auteurs et autrices mobilisés peuvent espérer constituer un problème public, mais aussi revendiquer une expertise spécifique que ce soit dans la définition de ces problèmes ou la dénonciation de la responsabilité, politique ou causale, de tiers.

Le sixième chapitre visera alors à suivre encore davantage la publicisation des processus critiques en analysant la manière dont les auteurs et autrices mobilisés cherchent à proposer des résolutions des problèmes professionnels qu'ils et elles ont soulevés. Nous verrons ainsi que cette entreprise consiste à intéresser des agents de l'État à la cause des auteurs et autrices, mais aussi à chercher à constituer un groupe susceptible d'être jugé suffisamment représentatif (tant à l'intérieur qu'hors du groupe) pour parvenir à participer à la définition d'une régulation collective de l'activité. Nous verrons alors que les formes de politisation dans lesquelles s'inscrivent les auteurs et autrices de BD sont loin d'être homogènes et pas forcément favorables à la formation d'un groupe professionnel à part entière.

Suite aux examens successifs du travail et des mobilisations des auteurs et autrices de BD, nous pourrions alors proposer, dans un chapitre conclusif, une formalisation de nos différents résultats. Outre un résumé des principaux apports de la thèse, il s'agira alors de proposer des éléments pour une sociologie des modes de politisation. Ce modèle analytique pourra alors être mis à l'épreuve par la production d'une histoire de la professionnalisation des auteurs et autrices de BD. Plus encore, ce détour historique permettra d'ouvrir vers de nouvelles pistes explicatives de pourquoi la formation du groupe social des auteurs et autrices de BD est si contrariée. Fort de cette analyse, il sera alors possible de donner une dimension pratique à cette recherche en s'essayant à une critique d'inspiration sociologique des différents modes de politisation dans lesquels s'engagent les auteurs et autrices de BD.



# Partie 1.

## Le travail quotidien des auteurs et autrices de BD





**D**essiner, aller à la rencontre des publics, négocier un contrat, se former aux outils numériques, faire la fête avec des collègues... comme nous l'avons vu dans le chapitre introductif, le travail des auteurs et autrices de BD regroupe des tâches très variées. Le but de la première partie de cette thèse est d'explorer tout à la fois cette diversité interne à ce travail et d'en comprendre les formes de cohérence globales.

Plus même qu'un travail, il s'agira de décrire la pluralité des dimensions et formes que peut prendre cette activité<sup>217</sup>. Au-delà du temps de création, il sera donc important de décrire les autres tâches s'apparentant à du travail (promotion, administratif) mais, aussi, de rendre compte des moments de relâche. Comme dans tout métier, le professionnalisme des auteurs et autrices est en effet susceptible de se jouer à tout moment, même dans des activités *a priori* ludiques<sup>218</sup>. Cette description de l'économie globale des pratiques est particulièrement nécessaire pour éclairer les tensions dans l'activité que nous avons déjà pu soulever dans le chapitre introductif (voir partie 1 « Première exploration des prénotions associées aux auteurs et autrices de BD »). Comme l'explique Cyril Lemieux :

En considérant la pratique comme un tout, on se donne en effet les moyens d'analyser comment les moments où l'activité se fait plus autonome peuvent générer certains effets compensateurs par rapport aux séquences de travail les plus contraintes<sup>219</sup>.

Ainsi, la description de cette activité dans sa globalité permettra de rendre compte des tensions liées à l'autonomie professionnelle des auteurs et autrices de BD. Nous l'avons souligné, la question du professionnalisme est un enjeu pour les acteurs eux-mêmes : quand bien les frontières de leurs groupes

---

**217-** Sur l'intérêt d'aborder le travail comme une activité, notamment dans une démarche se revendiquant comme pragmatique, voir Pascal Ughetto, *Les nouvelles sociologies du travail. Introduction à la sociologie de l'activité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2018, 160 p.

**218-** Sur ce point, voir Alexandra Bidet et Manuel Boutet, « Pluralité des engagements et travail sur soi : Le cas de salariés ayant une pratique ludique ou bénévole », *Réseaux*, 2013, vol. 182, n° 6, p. 119-152.

**219-** Cyril Lemieux (éd.), *La subjectivité journalistique : Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010, p. 122.

professionnels ne sont pas bien définies, il leur est nécessaire de s'accorder sur la professionnalité (ou, à défaut, la non-professionnalité) de leurs interlocuteurs. En somme, pour étudier l'autonomisation des auteurs et autrices de BD, il convient de chercher à comprendre avec eux ce qu'est un « professionnel de la BD ».

Pour cela, nous nous intéresserons dans un premier temps aux formes de sanctions auxquelles se livrent les enquêtés, lorsqu'ils et elles tentent de définir qui sont de bons ou de mauvais professionnels. Cela permettra notamment de distinguer de règles, constitutives d'une morale professionnelle, valable pour l'ensemble des personnes qui fréquentent le milieu (chapitre 1).

Cela nous amènera, dans un deuxième temps, à observer les diverses manières dont les auteurs et autrices investissent cette morale professionnelle commune. En effet, si cette dernière est partagée par toutes et tous, les pratiques des acteurs sont largement différentes les unes des autres. Aussi, il s'agira de comprendre comment les acteurs peuvent s'accorder autour d'idéaux professionnels, mais aussi développer des styles singuliers en marquant des écarts vis-à-vis de ces idéaux. Autrement dit, cela nous permettra de comprendre les modalités de structuration et d'organisation du milieu (chapitre 2).

Cela nous conduira, dans un troisième temps, à nous intéresser aux effets de cette structuration du groupe professionnel, notamment en termes de statuts. Une attention particulière sera portée aux processus critiques initiés par les acteurs, en particulier ceux qui concernent les différences statutaires, tantôt pleinement acceptées (et reconnues comme légitimes), tantôt remises en cause et dénoncées. À travers l'analyse de ces critiques, nous pourrons dès lors expliquer les facteurs socio-organisationnels qui renforcent ou *a contrario* limitent le développement d'une autonomisation des auteurs et autrices de BD (chapitre 3).







---

## Chapitre 1 :

# Règles et morale professionnelles

---

Il est impossible que des hommes vivent ensemble, soient en commerce fréquent, sans qu'ils prennent le sentiment du tout qu'ils forment par leur union, sans qu'ils s'attachent à ce tout, s'en préoccupent, en tiennent compte dans leur conduite. Or cet attachement à quelque chose qui dépasse l'individu, aux intérêts du groupe auquel il appartient, c'est la source même de toute activité morale. Que ce sentiment se précise, qu'en s'appliquant aux circonstances les plus ordinaires et les plus importantes de la vie commune, il se traduise en formules plus ou moins définies, et voilà un corps de règles morales en train de se fonder<sup>220</sup>.

**À** en croire Émile Durkheim, il est impossible que les auteurs et autrices de BD n'aient pas développé une morale professionnelle. En effet, régulièrement en contact, travaillant parfois sur des projets communs, ils et elles développent forcément différentes « règles morales » guidant leur activité. Ces différentes règles forgeant la morale professionnelle, parce qu'elles permettent la sanction (positive comme négative des comportements), servent de support pour définir (ce) qui est non seulement « professionnel », mais aussi « bon » professionnel.

### SÉQUENCE N°15.

**« JE NE BOSSE QU'AVEC DES POTES AVEC QUI JE M'ENTENDS BIEN ! »**

*Jeudi 28 janvier 2016, première journée du Festival internationale de la BD à Angoulême. Il est près de 15h quand je passe devant un café en bordure du festival. J'y aperçois Maude et Lucas, assis à une table: après une séance de dédicaces qui s'est éternisée, ces deux auteurs sont venus déjeuner ici. À leur invitation, je m'assois à leur table et commande un café alors qu'ils commandent leurs plats. Très vite, la discussion s'oriente vers leurs projets respectifs.*

**Lucas :** Là, j'ai une proposition de projet chez Citrouille. Mais je crois que ça va pas le faire...

**Maude :** Comment ça ?

---

220- Émile Durkheim, *Leçons de sociologie*, Paris, PUF, 1990 [1950], p. 62.

**Lucas :** Bah, je sais ce qui se fait chez eux : c'est 2500 euros l'album. Moi, je peux pas ! C'est mon seul métier. Alors oui, quand t'as un boulot à côté, ou que tu veux te lancer... à la limite ! Et encore... Mais moi dans tous les cas, je peux pas me permettre de bosser pour 2000 boules les 90 pages en couleurs ! Mon pote, qui fait le scénar', me dit qu'ils pourraient revaloriser... que c'était à moi de faire un effort. Mais moi, je suis désolé, il faudrait qu'ils montent à 10 000, voire 12 000 pour que ça se fasse. Et c'est délicat... Ils vont me dire "Attends, pour qui tu te prends". Bah oui, mais c'est mon boulot les mecs ! [Maude et moi acquiesçons de la tête] Du coup, je crois que je vais aller les voir et leur dire que c'est mort, sans même faire de proposition. Donc je crois que je vais partir sur carrément autre chose, ailleurs.

**Ethnographe :** T'as déjà une idée ?

**Lucas :** Oui ! Chez Legrand du coup. Bon c'est dommage, parce que l'autre projet là, c'était génial ! Mais bon, le nouveau est cool aussi. Et puis, c'est avec un pote.

**Ethnographe :** C'était pas avec un pote l'autre projet ?

**Lucas :** Si, si, mais... enfin... Oui, un mec que je connais quoi. Mais chez Legrand, là c'est un vrai pote quoi. Un mec avec qui je m'entends super bien, donc c'est super ! Non l'autre, c'est... Si c'est un mec sympa... De toute façon, moi, il faut vraiment que ça passe bien avec le scénariste. Sinon, je ne le fais pas. Bon, c'est au *feeling*, hein ! Mais c'est important !

**Maude, hochant la tête :** Oui, c'est déjà suffisamment pénible comme boulot pour en plus que ça soit galère !

**Ethnographe, à Lucas :** Ça t'es déjà arrivé ?

**Lucas :** Oui, avec un coloriste. On a fini par s'engueuler à la fin de l'album, c'était... [Il roule des yeux] C'est con ! Ou plutôt c'était un con [Rires]. Attention, hein, il est très bon ! C'est juste que c'était pas ce que j'attendais et qu'il en faisait qu'à sa tête.

**Maude, avec un sourire en coin :** Il est pas si bon que ça du coup !

**Lucas, pouffant :** En effet ! On a eu des échanges... pas très pro ! [Il rit] Non, donc, je ne refais plus la même erreur maintenant : c'est peut-être stupide, mais je ne bosse qu'avec des potes avec qui je m'entends bien !

Très vite dans la discussion, Lucas souligne ici l'importance d'être considéré comme un professionnel. En effet, une telle reconnaissance est nécessaire pour pouvoir exercer son métier dans de bonnes conditions, si bien qu'il affirme qu'il est hors de question d'accepter des conditions tout juste acceptables quand on a un autre métier à côté ou que l'on débute dans le métier (« et encore » précise-t-il). Toutefois, cette discussion nous révèle autre chose : il est possible d'être « bon » et « pas très pro » à la fois. Ce paradoxe apparent est si récurrent dans l'activité que les auteurs et autrices ne cessent de s'interroger, au fil de leurs discussions, sur la définition du « bon professionnalisme ».

Il peut sembler difficile au premier abord de comprendre ce qui va permettre de qualifier une même personne tantôt comme une bonne professionnelle, tantôt comme mauvaise. Et pourtant, à force de discussions et d'observations, il est possible de repérer des règles professionnelles exprimées à travers les sanctions que les auteurs et autrices formulent les uns envers les autres. La qualité des personnes est donc à appréhender à travers ces règles.

Notons que ces règles ne sont pas contraignantes en elles-mêmes. Elles s'apparentent plutôt à des principes pouvant servir de support aux professionnels pour orienter l'action (la leur ou celle de leurs interlocuteurs)<sup>221</sup>. Bien loin d'empêcher les acteurs de mener l'activité comme ils ou elles le souhaitent, ces règles au contraire ce qui rend l'action possible : elles expriment des valeurs qui recouvrent un sens positif pour les professionnels, servant alors d'appui pour ces derniers<sup>222</sup>.

Ainsi, respecter ces règles revient à agir en bon professionnel, quand les enfreindre s'apparente à une faute qui peut conduire à se voir qualifier de « mauvais » professionnel. L'objectif de ce chapitre sera ainsi, dans un premier temps, de décrire ces règles en vue de dessiner la morale professionnelle du milieu de la BD.

## Au croisement des grammaires et des cadres

Décrire la diversité des règles qui composent la morale professionnelle est un exercice difficile. Cela s'explique par la diversité des manières de faire de la BD en professionnel (comme l'explique Lucas, certains ont un boulot à côté, alors que pour d'autre il s'agit de leur « seul métier »). Toutefois, là n'est peut-être pas le défi majeur. En effet, la description est rendue d'autant plus complexe que certaines de ces règles font l'objet d'un très faible degré d'explicitation. Si certaines règles constituent de véritables normes professionnelles explicites, d'autres s'apparentent davantage à de vagues principes moraux. Pourtant, chacune de ces règles est susceptible d'orienter l'action des acteurs, et ce quel que soit son degré d'explicitation.

La socialisation au milieu professionnel de la BD passe donc par le repérage et l'apprentissage de cette pluralité de règles, y compris les plus implicites. Pour ce faire, une attention doit être portée aux sanctions auxquelles se livrent les acteurs : que celles-ci soient positives ou négatives, elles s'apparentent à des explicitations (plus ou moins fortes) des règles professionnelles. Toutefois, concernant les règles les plus implicites, les acteurs doivent également être attentifs aux régularités dans les pratiques des pairs. En effet, même si ce n'est pas systématiquement le cas, ces régularités sont souvent le signe de l'existence d'une règle tacite ne donnant que rarement lieu à des sanctions du fait de leur anticipation par les acteurs<sup>223</sup>. Notons que cette dimension implicite des règles ne signifie pas que les auteurs et autrices ne développent pas forcément une réflexivité envers les règles. Quand bien même une règle est particulièrement implicite, elle n'est pas moins susceptible d'inciter les

---

**221-** Cette approche consistant à repérer des règles à partir des sanctions s'inspire de l'analyse grammaticale de l'action développée par Cyril Lemieux à propos du travail des journalistes (voir notamment *Mauvaise presse*, *op. cit.*, p. 107-124).

**222-** En cela, l'approche consiste à « dépasser la notion réductrice de rationalité comme calcul coûts/avantages, pour lui substituer le critère de l'action *raisonnable*, dont les acteurs ou l'analyste peuvent rendre raison » (É. Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, *op. cit.*, p. 83-84).

**223-** Pour un exemple classique et particulièrement parlant de cette démarche compréhensive des régularités *a priori* anodine dans le travail, voir D.F. Roy, « "Banana Time" Job Satisfaction and Informal Interaction », art. cit.

personnes à adapter leur action, notamment lorsqu'il s'agit d'apprendre des règles que l'on ne connaît pas à partir des actions des interlocuteurs. Il est en revanche possible d'affirmer que le fort degré implicite des règles est le signe d'une forte adhésion de la part des professionnels : c'est parce qu'ils et elles reconnaissent la pertinence de ladite règle que son explicitation ne semble pas nécessaire. À l'inverse, une explicitation de la règle est souvent le signe que celle-ci est moins suivie par certains et, de ce fait, davantage discutée.

De par l'enquête ethnographique, j'ai suivi un processus similaire d'apprentissage des règles professionnelles. Outre le fait que mon comportement faisait l'objet de sanctions, j'étais moi-même régulièrement invité à participer à la sanction d'autres personnes<sup>224</sup>. Fort de cette expérience, il s'agira ici de proposer une formalisation de ces règles, en veillant à ce que les professionnels eux-mêmes puissent s'y reconnaître. Une telle explicitation des règles n'est pas un objectif en soi : chaque acteur rencontré est en effet capable de formaliser un tel catalogue de règles sans recourir à l'aide de sociologues. Aussi, se livrer à un simple répertoire de règles relèverait d'un « réflexe de brocanteur du social, non d'analyste »<sup>225</sup>. L'idée est plutôt de saisir les principes sous-jacents qui organisent ces règles.

Pour cela, il est possible de s'appuyer sur différentes approches théoriques. Étant donné l'intérêt porté aux sanctions, il aurait été possible de reprendre l'analyse grammaticale de l'action développée par Cyril Lemieux. En effet, par l'analyse des devoirs (sanctions négatives) et grâces (sanctions positives) auxquelles se livrent les acteurs, Cyril Lemieux parvient à distinguer des grammaires de l'action, c'est-à-dire des ensembles de règles qu'il s'agit de suivre « pour être reconnu dans une communauté, comme sachant agir et juger correctement »<sup>226</sup>. Il identifie ainsi trois grammaires, soit trois manières différentes de donner du sens à l'action : la grammaire naturelle (dont les règles visent à valoriser l'engagement et la restitution), la grammaire réaliste (dont les règles donnent un sens positif au fait de s'autocontraindre en vue de réaliser une activité) et la grammaire publique (dont les règles invitent à faire preuve de distanciation notamment en s'appuyant sur des représentations collectives). L'analyse grammaticale s'inscrit alors dans un universalisme méthodologique, dans le sens où chacune des grammaires permet l'expression de « capacités anthropologiques élémentaires » (soit respectivement aimer, réaliser ses limites et se distancier)<sup>227</sup>. De ce fait, ces trois grammaires pourraient être mobilisées pour appréhender les données récoltées dans le cadre de la présente thèse. Une telle utilisation serait d'ailleurs d'autant plus cohérente que les grammaires ont été initialement repérées par une analyse de l'activité d'un autre groupe professionnel, à savoir les journalistes<sup>228</sup>.

Si ce modèle grammatical s'est rapidement révélé pertinent pour traiter les données collectées, l'analyse a néanmoins été nourrie par une autre approche, développée cette fois par Erving Goffman

---

**224-** Ce qui est un trait commun à l'ensemble des enquêtes ethnographiques. Voir, entre autres, M. Burawoy, « Revisiter les terrains. Esquisse d'une théorie de l'ethnographie réflexive », art. cit., p. 306.

**225-** Pour reprendre l'expression d'Érik Neveu à propos de l'exercice de labellisation des mouvements sociaux par les sociologues (dans *Sociologie des mouvements sociaux*, op. cit., p. 6).

**226-** C. Lemieux, *Le Devoir et la grâce*, op. cit., p. 21.

**227-** *Ibid.*, p. 69.

**228-** Une première formulation du modèle analytique des grammaires est ainsi proposée dans C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p. 110 et sq.

dans *Les cadres de l'expérience*. Comme l'analyse grammaticale, une approche en termes de « cadre » permet de rendre compte de la pluralité des sens que les acteurs peuvent trouver dans la situation et donner à leur action.

Les cadres primaires nous permettent de localiser, de percevoir, d'identifier et de classer un nombre apparemment infini d'occurrences entrant dans leur champ d'application. Le fait que nous ne distinguons pas consciemment leurs traits constitutifs et que nous soyons dans l'incapacité de les décrire de manière exhaustive si l'on nous demande de le faire n'est en rien un obstacle à leur usage et à la maîtrise pratique que nous en avons<sup>229</sup>.

En cela, les approches grammaticale et par les cadres s'avèrent proches par bien des aspects : dans chacune d'elle, il s'agit de voir comment les personnes s'imposent collectivement de respecter certaines règles, que celles-ci soient dérivées d'une grammaire spécifique ou d'un cadre particulier. Nathalie Heinich fait un constat similaire : selon elle, l'approche développée par Cyril Lemieux s'apparenterait à une « transposition grammaticale » de la « cadre-analyse » goffmanienne<sup>230</sup>.

Sans forcément aller jusqu'à décrire l'approche d'Erving Goffman comme une « grammaire cadre-analytique »<sup>231</sup>, la mise en relation de ces deux appareils analytiques semble particulièrement pertinente. Surtout, elle permet de prendre de la distance avec certains usages de la notion de cadre, finalement assez éloignés de l'approche proposée ici. En effet, la notion de cadrage a également fait l'objet d'un usage important dans la sociologie des mouvements sociaux, notamment autour des travaux de chercheurs comme Robert D. Benford, David A. Snow ou encore William A. Gamson<sup>232</sup>. Ces réappropriations du concept goffmanien, aussi fondatrices et novatrices qu'elles aient été dans ce domaine d'étude, ont été la cible de diverses critiques, en particulier du fait qu'elles pourraient conduire à une lecture essentiellement stratégique des situations<sup>233</sup>. Cette tension se retrouve tout particulièrement autour de la notion centrale de « processus d'alignement des cadres » (*frame alignment processes*)<sup>234</sup> : il s'agit, pour les auteurs, d'identifier les différentes manières dont les organisations porteuses de mobilisation parviennent à recruter des personnes en leur proposant des cadrages adaptés à leur propre façon de considérer un problème donné. Si cette approche a le mérite de permettre une compréhension des processus interactionnels de recrutement, elle tend également à faire de celui-ci une démarche uniquement tactique, où les membres des organisations se révèlent capables de manipuler les cadrages afin de susciter l'adhésion de leurs interlocuteurs. Erving Goffman avait effectivement consacré une grande partie de son ouvrage aux fabrications de cadres, soit « des efforts délibérés, individuels ou collectifs, destinés à désorienter l'activité d'un individu ou d'un ensemble d'individus et qui vont jusqu'à fausser leurs convictions sur le cours des choses »<sup>235</sup>. Mais cette dimension stratégique n'est finalement qu'une part infime de l'analyse par les cadres (comme l'indiquait la définition des cadres primaires déjà

**229-** Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991 [1974], p.30.

**230-** Nathalie Heinich, *La cadre-analyse d'Erving Goffman. Une aventure structuraliste*, Paris, CNRS Éditions, 2020, p. 87-92.

**231-** *Ibid.*, p. 80.

**232-** Pour une synthèse de ces différents travaux, voir Robert D. Benford et David A. Snow, « Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment », *Annual Review of Sociology*, 2000, vol. 26, p. 611-639.

**233-** Voir, entre autres, Lilian Mathieu, « Rapport au politique, dimensions cognitives et perspectives pragmatiques dans l'analyse des mouvements sociaux », *Revue française de science politique*, 2002, vol. 52, n°1, p. 84-91; et É. Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, *op. cit.*, p. 104-105.

**234-** David A. Snow *et al.*, « Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation », *American Sociological Review*, 1986, vol. 51, n° 4, p. 464-481.

**235-** E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, *op. cit.*, p. 93.

citées : « Le fait que nous ne distinguions pas consciemment leurs traits constitutifs et que nous soyons dans l'incapacité de les décrire de manière exhaustive si l'on nous demande de le faire n'est en rien un obstacle à leur usage et à la maîtrise pratique que nous en avons »).

L'ambition ici est donc de revisiter la cadre-analyse goffmanienne en évitant de se limiter à une lecture stratégique. Pour cela, l'approche grammaticale constitue un atout. Outre le fait que chacune de ces approches permet de rendre compte de la pluralité des logiques sous-jacentes à l'action, l'analyse grammaticale incite à formaliser davantage lesdites logiques. Aussi, en s'inspirant des grammaires identifiées par Cyril Lemieux, il s'agira de regrouper les règles repérées ici en trois ensembles. Ceux-ci diffèrent par leurs degrés d'explicitation mais également, et surtout, par le « cadrage » spécifique de l'interaction qu'elles participent à définir. En effet, on considèrera que le fait de baser son action sur telle ou telle règle revient à réaliser une opération de cadrage c'est-à-dire, comme chez Erving Goffman, à donner un sens spécifique aux différentes interactions. En distinguant ainsi ces trois cadrages, nous pouvons alors espérer non seulement rendre plus compréhensible l'action des individus, mais aussi apporter des explications à la manière dont se déroule l'activité. Autrement dit, il s'agira de rendre compte de la morale professionnelle tout en fournissant des outils éclairant les diverses façons dont cette morale peut se traduire dans les pratiques.

Nous distinguerons donc les règles très implicites relatives à l'engagement dans des relations intimes (1), celles ponctuellement explicitées relatives aux différentes contraintes qui encadrent l'accomplissement de l'activité (2) et, enfin, les règles les plus explicites qui incitent les acteurs à désingulariser leurs situations (3). Autrement dit, les règles prennent sens dans le cours de l'action du fait du cadrage qu'elles contribuent à mettre en place, lesquels seront qualifiés de *cadrage intime*, de *cadrage de l'accomplissement technique* et de *cadrage de la désingularisation*.

Comme les cadres décrits par Erving Goffman ou les grammaires repérés par Cyril Lemieux, ces cadrages peuvent se superposer ou d'entrer en conflit dans le cours de l'action<sup>236</sup>. Le repérage de ces trois cadrages permettra donc de rendre compréhensibles les tensions liées à cette pluralité de cadres, mais aussi d'expliquer la prédominance de tel ou tel cadrage selon la situation. Nous verrons ainsi que, parmi ces règles qui composent les cadrages, il existe des règles particulières, distinctes des autres, qui participent au renforcement du cadrage dans lequel elles s'inscrivent.

L'appareil analytique étant désormais clarifié, commençons donc la description des différentes règles de l'activité constituant la morale professionnelle.

<sup>236</sup>- Erving Goffman évoque ainsi une « stratification des cadres », quand bien même on désigne souvent ceux-ci par la « frange » la plus évidente pour les acteurs (*Ibid.*, p. 91-92). De son côté, Cyril Lemieux affirme que « le conflit n'est pas une pathologie de la vie sociale mais plutôt une conséquence irrémédiable du pluralisme grammatical sur lequel celle-ci repose » (*Le Devoir et la grâce*, *op. cit.*, p. 150).

# 1. S'engager dans des relations intimes

Rappelons-nous de la séquence n°15 : Lucas nous explique que, désormais, il « ne bosse qu'avec des potes avec qui [il s'entend] bien », fuyant les coopérations avec les « cons ». Auteurs et autrices, parce qu'ils et elles se rencontrent régulièrement, développent effectivement des formes d'amitié ou d'intimité. En dehors du fait que ces relations d'intimité peuvent avoir des effets sur les conditions de travail, il s'agit avant tout d'engagements spontanés, qui relèvent du « *feeling* » : on se retrouve pour discuter et rire ensemble, on s'évite, on dit du mal de l'autre dans son dos, etc. Malgré la spontanéité de ces relations d'intimité, il est possible d'y repérer des régularités, potentiellement significatives de l'existence de règles professionnelles. En nous intéressant aux sanctions, tâchons de voir si ces régularités sont bien le résultat de règles constituant la morale professionnelle.

## 1.1. La participation aux moments festifs

La première de ces règles a en réalité déjà été évoquée à plusieurs reprises dans les différents matériaux retranscrits (cf. séquences n° 8 « Sinon je serais de festivals tous les week-ends » et 11 « Dur dur la vie d'auteur ») : il s'agit de la *règle de la participation aux moments festifs*. Qu'il s'agisse d'une discussion, d'un jeu, de consommation de psychotropes ou d'une partie de karaoké, la participation à des moments de relâchement est une attente forte dans ce milieu. On retrouve ici une règle somme toute assez similaire à celle de la « restitution » observée chez les journalistes :

Lorsqu'elle survient, la restitution tend toujours à constituer pour les individus une sorte d'événement festif, quelque chose d'attendu et de moralement obligatoire, et néanmoins toujours imprévu et de gracieux<sup>237</sup>.

Cette règle est si ancrée dans les pratiques qu'un désengagement pourra être interprété comme une faute.

### SÉQUENCE N° 16.

#### « AH BAH AU MOINS, IL SAIT S'AMUSER »

***Samedi 30 janvier 2016, dernière soirée du Festival d'Angoulême. Sandra, qui gère la logistique des éditions Giscard, me propose de manger avec l'équipe. Avec des membres de la maison d'édition et quelques auteurs et autrices, nous nous mettons à la recherche d'un restaurant capable d'accueillir la petite troupe. Sandra a finalement trouvé un restaurant et nous invite à la rejoindre. Alors que nous allons nous y engouffrer, trempés par la pluie, nous sommes stoppés par Jean qui nous souhaite une bonne soirée.***

**Ophélie**, éditrice chez Giscard, lance en riant : Ah, tu vas au repas Rossignol, c'est ça ? Tu nous snobes !

**Jean**, esquissant un sourire gêné : Non non, je vais à l'hôtel.

**Ophélie**, écarquillant les yeux : Tu ne vas pas bosser quand même ?!

**Jean** : Euh non, non... je crois pas. [Il marque une pause] Enfin, on verra ! [Lui et Ophélie pouffent].

237- C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p.159.

**Emmanuel, qui leur tourne le dos, lève les yeux au ciel. Une fois Jean parti, nous rentrons dans le restaurant.**

**Nicolas, à voix basse:** Ah bah au moins, il sait s'amuser [Ophélie lui donne un petit coup de coude]. Non, mais c'est vrai, quoi ! C'est le dernier soir !

**Ophélie, conciliante, mais avec un sourire entendu:** Oui, mais bon, c'est Jean quoi !

**Nicolas:** C'est bien un discours d'éditrice ça ! Tu veux que je rentre à l'hôtel pour finir un album de [Sa série en cours chez Giscard] cette nuit ?

**Ophélie, lui prenant le bras:** Mais non, tu sais bien que si tu n'es pas là, on rigole moins ! [Ils rient tous les deux et se dirigent vers une table indiquée par le serveur].

Ainsi, lorsque Jean délaisse la soirée pour aller se reposer à l'hôtel, il est immédiatement sanctionné, que ce soit par un geste signifiant (Emmanuel levant les yeux au ciel) et par une verbalisation (« tu ne vas pas bosser, quand même»). Quel que soit le degré d'explicitation de la sanction, la règle, elle, reste implicite : il faut s'engager spontanément dans les moments de fête avec les collègues.

## 1.2. L'attention à la singularité de chacun

Au-delà de cette participation aux moments festifs, auteurs et autrices veillent à faire preuve d'une attention à la singularité de chacun. Les acteurs soulignent l'importance de faire preuve de bienveillance les uns envers les autres, à l'image d'Ophélie qui demande à Nicolas d'être plus compréhensif à l'égard de son collègue Jean. Si ce dernier a commis une faute en ne participant pas à ce moment festif, le sanctionner s'apparente également à une faute, car cela revient à nier sa singularité (« c'est Jean quoi »)<sup>238</sup>. Toutefois, en sanctionnant la sanction, Ophélie commet elle aussi une faute : en explicitant, même légèrement, la règle en vigueur dans la situation, elle sort de la dimension spontanée de l'engagement. Autrement dit, le fait même de rappeler le cadrage intime fait qu'elle le quitte, pour plutôt s'engager dans le cadrage de la désingularisation (nous reviendrons sur ce cadrage dans la partie 3 du présent chapitre). Nicolas ne manque d'ailleurs pas de le lui signifier sa faute en sous-entendant que la sanction d'Ophélie mobilise la règle de l'attention à la singularité de façon détournée, avec une arrière-pensée consistant à mettre ses auteurs et autrices au travail (« C'est bien un discours d'éditrice ça ! Tu veux que je rentre à l'hôtel pour finir un album [...] ? »). Autrement dit, Ophélie est suspectée ici de procéder à une « fabrication » susceptible de tromper les personnes présentes sur le cadre qui s'applique dans la situation : sa remarque pourrait en effet s'apparenter à une mise à l'épreuve de la loyauté de Nicolas<sup>239</sup>. Ainsi, l'importance de la règle de l'attention à la singularité rend souvent bien difficile la formulation d'une sanction.

On retrouve un autre exemple de cela dans la séquence précédente (n°15 « Je ne bosse qu'avec des potes avec qui je m'entends bien ! »). Même si l'expérience de Lucas avec le coloriste le conduit à traiter

**238-** On retrouve dans cette règle des éléments de la « règle de la personnalité » repérée par Cyril Lemieux chez les journalistes, ces derniers valorisant le fait de dissocier les personnes de leur rôle institutionnel (voir *Ibid.*, p.153-156). La règle ici présentée diffère cependant légèrement, dans le sens où il s'agit non seulement de s'intéresser à la personne plus qu'à son rôle ou sa fonction, mais aussi de faire preuve d'une certaine bienveillance à l'égard des interlocuteurs (ce qui pourrait également s'approcher de la règle de l'intimité, également repérée par Cyril Lemieux. Cf. *Ibid.*, p.156-159).

**239-** Sur ces « épreuves décisives » et, plus généralement, les fabrications, voir E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p.106-108.

ce dernier de « con », cela ne l'empêche pas de moduler immédiatement sa sanction : ce n'est pas tant qu'il est con dans l'absolu, mais qu'il n'est pas la personne qui lui convient (« Attention, hein, il est très bon ! C'est juste que c'était pas ce que j'attendais et qu'il en faisant qu'à sa tête »). Même s'il n'est pas si bon que ça du coup », il semble nécessaire de signaler ses qualités personnelles.

### 1.3. La dérision

Ainsi, sanctionner un ou une collègue est une potentielle faute professionnelle au regard du cadrage intime<sup>240</sup>. Pourtant, nous l'avons vu, les auteurs et autrices ne cessent de se sanctionner mutuellement, y compris pour réinstaurer ce cadre spécifique. Comment est-il possible, pour ces auteurs et autrices, de mener de telles sanctions sans commettre de faute au regard de la règle de l'attention à la singularité ? Les auteurs et autrices se reposent en réalité sur une autre règle professionnelle : *la dérision*. En effet, si l'on observe attentivement les sanctions émises par les auteurs et autrices, on constate qu'elles sont régulièrement formulées de manière humoristique. De cette façon, ils et elles parviennent, tant bien que mal, à maintenir le cadrage de la situation : même si les acteurs se sanctionnent une faute relevant du non-respect de l'engagement spontané (une personne qui ne participe pas à un moment festif ou qui n'est pas attentive aux singularités), ils parviennent malgré tout à maintenir la relation d'intimité en mettant en scène des sanctions destinées à rappeler l'importance de ce cadre et les règles implicites qui y sont associées. La sanction est alors mise en scène, de l'ordre du « faire semblant »<sup>241</sup>. En cela, la dérision s'apparente à une règle particulière, dans le sens où elle contribue non seulement à mettre en place un cadrage spécifique, mais aussi à le maintenir. En effet, c'est généralement quand des fautes sont commises au regard de ce cadrage intime que la dérision est mobilisée par les acteurs afin de rappeler ce cadre et éviter ainsi le basculement vers un autre cadrage. Je propose d'appeler ces règles, mobilisées quand d'autres règles sont enfreintes afin de maintenir le cadre, des *règles barrières*. Pour le dire autrement, ces règles barrières seraient un moyen d'éviter les « modalisations » de cadre, c'est-à-dire une transformation du cadre conduisant à appréhender la situation d'une toute autre façon. L'émergence d'une sanction pourrait en effet conduire à une « réitération technique » (les auteurs et autrices profitent de l'épreuve pour « répéter » ensemble la manière d'agir jugée pertinente) ou à un « détournement » (les acteurs profitent de la situation pour expliciter les règles relatives à un cadrage particulier), soit deux modalisations susceptibles d'inscrire l'action dans un autre cadrage (ici le cadrage de l'accomplissement de l'activité). Toutefois, la mobilisation de la règle barrière (en l'occurrence la dérision) permet d'« épurer le cadre » par le maintien du cadrage déjà en place (l'engagement dans une situation intime)<sup>242</sup>. Ainsi, la règle de la dérision occupe une place centrale dans l'activité des auteurs et autrices de BD.

**240-** Ce phénomène a été souligné par Cyril Lemieux dans son approche grammaticale de l'action : une sanction formulée dans la grammaire naturelle ne peut que difficilement prendre la forme d'un devoir, dans le sens où elle conduit forcément à inscrire l'action dans la grammaire réaliste (ce qui s'apparente alors à une « perte d'innocence »). Voir *Le Devoir et la grâce*, op. cit., p. 142-143.

**241-** Parmi les différentes modalités du faire-semblant décrites par Erving Goffman, celle évoquée ici s'apparente à un faire-semblant du « domaine du ludique » (voir *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 57-60).

**242-** Sur la modélisation des cadres, notamment sous la forme de réitérations techniques et de détournements, voir *Ibid.*, p. 68-86. On notera qu'Erving Goffman avait également vu dans les situations de tensions et plaisanteries associées, les signes d'une situation de « ségrégation des cadres », c'est-à-dire celle où une forte ambiguïté demeure sur le cadre pertinent à l'action (*Ibid.*, p. 44-46). Nous irons ici plus loin en faisant de la dérision un moyen non seulement de repérer ces situations, mais aussi, pour les acteurs, de les résoudre par le rire, souvent par la réinstauration du cadre primaire.

SÉQUENCE N°17.

« JE GLANDE PAS SUR INTERNET TOUTE LA JOURNÉE, MOI ! »

*Octobre 2015, je réalise une observation au sein de l'atelier Chocolat. Il est 15 h 30 : chaque auteur et autrice est à sa table. Je suis installé à la table de l'un d'eux, absent. Au fond de l'atelier, un auteur retire son casque dans un soupir, se lève et s'étire. Il va se servir un café dans la cuisine ouverte juste à côté de mon bureau. Il déambule la tasse à la main, jusqu'au bureau de Charlotte, à ma droite. Il se penche par-dessus son épaule. Au bout de quelques secondes, elle retire son casque tout en continuant à dessiner sur son ordinateur avec l'aide de sa tablette graphique.*

**Nicolas** : C'est pour ton blog ?

**Charlotte** : Oui.

**Nicolas**, pouffe et pointe l'index sur l'écran de l'ordinateur : Mortel ce dessin !

**Charlotte**, avec un sourire : Merci !

**Nicolas** : Hé, mais c'est quoi ça ? [Il pointe à nouveau l'index sur l'écran. Il plisse les yeux et s'approche pour déchiffrer] "Weta versus Spider" ? Qu'est-ce que c'est encore que cette merde ?

**Charlotte**, riant : Ah, c'est une vidéo à la con. Tu sais, c'est ces mecs-là, qui font se battre des insectes ! C'est génial ! Enfin non c'est dégueulasse, mais c'est génial. [Elle prend sa souris] Tiens, je te montre !

**Nicolas**, secouant sa main libre devant lui, avec un air faussement dégoûté : Ah non, non ! Je viens de me servir un café, j'ai pas envie de le vomir sur le bureau !

**Charlotte** : Petite nature, va ! [Elle laisse mollement tomber son stylet sur sa tablette] Allez, je vais me prendre un café aussi ! [Me voyant les regarder] Tu viens ?

**Nous sommes réunis tous les trois autour du bar qui délimite la cuisine de l'atelier. Rapidement, la discussion s'oriente sur les rythmes de travail.**

**Charlotte** : Nous, mais tu vois, il y a des gens très réglés, comme Thierry, qui est papa maintenant.

**Nicolas** : Ça aide !

**Charlotte** : Oui ! D'autres, comme Melvin, habitent loin : ça aide aussi à s'organiser ça ! [Rires]. Et d'autres, c'est un peu n'importe quand. Comme Nicolas, qui maxi-glande ! [Avec un grand sourire, Nicolas fait mine de trinquer avec son café]. Bon après t'as des gens super réglés, mais décalés, qui bossent plutôt le soir, voir la nuit.

**Nicolas** : Comme Castor [Note : pseudo d'un auteur, ami commun de Nicolas et Charlotte].

**Charlotte**, avec un sourire : Oui par exemple ! Ça va être moins facile pour toi des les observer ceux-là !

**Nicolas** : Il a un antre ?

**Charlotte** : Oui, on peut dire ça comme ça ! Mais il a un atelier aussi ! Ça serait peut-être intéressant pour toi... quoique... il te ferait visiter internet, surtout ! [Rires. Elle prend une voix grave et dodeline de la tête] "Alors tu vois là, Pierre, je vais te montrer ce que c'est que le métier d'auteur de BD. Là tu vois, je me mets à mon ordinateur et je vais regarder une vidéo de... [Elle marque une pause] de poney !"

**Nicolas**, pouffant : De porn tu veux dire !

**Charlotte**, souriant : Je n'osais pas le dire ! [Rires] Non, mais en tout cas, moi, je ne pourrais plus bosser toute seule chez moi. Je ne peux plus ! J'ai passé deux ans toute seule à Angoulême, j'ai donné !

**Nicolas** : Non, mais Angoulême en plus !

**Charlotte**, *hochant la tête* : Ouais ! À la fin j'avais juste l'impression de faire de la merde !

**Nicolas** : Oh, mais t'inquiètes Charlotte... tu fais toujours de la merde !

**Charlotte** : Ah, mais ça j'en doute pas ! Mais ici, au moins, on peut discuter. Et puis je montre mes planches, ça les fait marrer... C'est un peu rassurant. Ça structure et ça force à travailler.

**Nicolas** : Fais pas genre Charlotte, on sait tous que tu passes ton temps à regarder des vidéos por... des vidéos de poney !

**Charlotte**, *prenant un air offensé* : Mais non, roh ! [Elle marque une pause] Et puis c'était des insectes !

**Nicolas**, *se cachant les yeux de la main* : Ah, je ne veux rien savoir ! Je ne veux rien connaître de tes... de tes pratiques, là ! [Il s'éloigne, toujours les yeux cachés] D'ailleurs moi je vais retourner bosser ! Je glande pas sur internet toute la journée, moi !

Cette séquence nous fournit un grand nombre d'exemples de dérision. En suivant les outils proposés par Marion Ink, il est possible de distinguer deux formes de plaisanteries : la moquerie et la taquinerie<sup>243</sup>. L'auteur Castor, parce qu'il n'est pas présent lors de la plaisanterie, fait l'objet d'une moquerie (de ses tendances à passer beaucoup de temps sur internet et à adopter un ton professoral). Charlotte, elle, fait l'objet de taquinerie : elle assiste et participe aux plaisanteries formulées par son collègue Nicolas (« tu fais toujours de la merde » « On sait tous que tu passes ton temps à regarder des vidéos »). La différence est importante : la moquerie permet en effet de créer une connivence entre les personnes participant à la plaisanterie tout en excluant *de facto* la personne moquée de cette relation spécifique. À l'inverse, la taquinerie permet d'intégrer la personne qui fait l'objet de la plaisanterie : ensemble, taquineur et taquiné s'accordent sur leurs engagements respectifs dans une relation d'intimité où il est possible de faire preuve de dérision l'un envers l'autre tout en faisant attention à leurs singularités respectives. Autrement dit, taquinerie et moquerie permettent aux personnes riant ensemble (d'elles-mêmes ou d'autres) de s'intégrer mutuellement au sein d'un même groupe, d'une même clique (nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant).

Ce résultat n'est pas particulièrement surprenant. Dès 1963, Max Gluckman avait pointé l'importance des ragots dans la définition et la hiérarchisation d'un groupe social<sup>244</sup>. Il est toutefois intéressant de noter que cette pratique occupe une place prépondérante dans l'activité des auteurs et autrices observés. Il ne s'agit pas de dire que les enquêtés sont particulièrement avides de commérages ou de les dépeindre comme des petits plaisantins assoiffés de moqueries et de taquineries, mais plutôt d'affirmer que cette régularité est significative : plaisanteries et commérage constituent des « thèmes » récurrents dans les moments d'interaction informelle autour du travail, participant à rendre ce dernier supportable au même titre que certains « temps » spécifiques<sup>245</sup>.

**243-** M. Ink, « Plaisanteries d'initiés. Définition et usages », art. cit. L'argument a été complété et affiné ultérieurement, dans M. Ink, *Sociologie et micropolitique des sociabilités*, op. cit., p. 164-173.

**244-** Max Gluckman, « Papers in Honor of Melville J. Herskovits: Gossip and Scandal », *Current Anthropology*, 1963, vol. 4, n° 3, p. 307-316.

**245-** La centralité de ces thèmes et ces temps a été soulignée par D.F. Roy, « « Banana Time » Job Satisfaction and Informal Interaction », art. cit. La séquence évoquée se déroule d'ailleurs dans un temps spécifique, celui de la « pause café ». D'autres temps sont observables dans l'atelier Chocolat : la « pause repas » ou le « déj' » quand la collation se fait à l'extérieur de l'atelier, la pause « jeux vidéo » souvent après le repas du midi, la « pause clope » au moins une fois par demi-journée, etc.

Un atelier partagé se transforme donc régulièrement en lieu de détente voire d'activités ludiques. Tous les ateliers que j'ai eu l'opportunité de visiter incluant ainsi des dispositifs dédiés à de tels moments de détente (machine à café, jeu de fléchette, console de jeux vidéo, bar-cuisine, frigidaire rempli de boissons alcoolisées, etc.). Toutefois, comme l'explique Charlotte cela reste un espace qui « structure » et « force à travailler ». En effet, les espaces dédiés au relâchement sont relativement délimités (souvent, comme ici, la cuisine, mais aussi l'espace extérieur où chacun pourra aller faire des pauses clope.). S'il est encouragé de participer à ces temps de détente (cf. la règle de la participation aux moments festifs), il est possible de se soustraire en partie à ces sollicitations à l'aide de différents dispositifs, dont le principal est probablement le casque audio. Dans la séquence précédente, Nicolas n'interagit pas avec Charlotte avant que celle-ci n'ait enlevé son casque. À l'inverse, le fait que je n'ai moi-même pas de casque durant mes observations incitait les personnes à m'inviter presque systématiquement aux moments de pause. Aussi, ces dispositifs matériels sont les signes de l'inscription de ces personnes dans un autre cadrage (celui de l'accomplissement de l'activité). Reste qu'une fois la règle de la dérision investie, il est bien difficile pour les acteurs de s'y soustraire.

Notons également que ces thèmes et temps qui prennent place dans les moments de relâchement sont loin d'être exclusifs aux ateliers partagés. Comme nous l'avons vu précédemment (séquence n°7 « Ça me permet de ne pas m'endormir en route »), il est possible de développer des techniques pour s'assurer à la fois des formes de « jeu au travail », mais aussi de maintenir des « activités sociales informelles dans le groupe de travail »<sup>246</sup>. Même replié dans son « antre », Castor est très actif sur les divers réseaux sociaux : en dehors de ses activités publiques, il peut également recourir aux nombreux espaces de discussions privés ou publiques rendues possibles par ces plateformes. Ainsi, nombre d'auteurs et autrices parviennent à maintenir des relations d'intimité à distance, notamment par une pratique active de la dérision qui permet non seulement de mettre en place un tel cadrage, mais aussi de le consolider.

#### **1.4. La passion du métier**

Si la dérision constitue une règle barrière maintenant le cadrage intime (y compris lorsque des fautes sont commises à l'égard des règles de la participation aux moments festifs et de l'attention à la singularité), il existe une autre règle pouvant jouer un rôle équivalent : *la passion du métier*. Il s'agit d'une règle valorisant l'engagement spontané dans le métier, vécu comme une véritable expérience intime. Étant donné la dimension artistique du métier d'auteur de BD, il peut sembler évident que ce dernier intègre une forte dimension vocationnelle. Et pourtant, cette passion du travail n'a rien d'évident.

---

246- Pour reprendre à nouveau les termes de Donald Roy (*Ibid.*).

SÉQUENCE N°18.

« ÇA RAPPELLE QUE, QUAND MÊME, ON A UN MÉTIER CHOUETTE »

*Décembre 2014, l'ambiance est calme dans l'atelier Chocolat. Seuls quels cliquetis de clavier se font entendre. De toute façon, tout le monde a un casque sur les oreilles. Vers midi, quelques personnes commencent à se lever et je me dirige vers la supérette du coin avec quelques auteurs pour acheter à manger. En revenant à l'atelier, Thierry constate qu'il a reçu un courrier: il ouvre sa lettre et en sort le journal promotionnel d'une maison d'édition. Axelle aperçoit le journal et écarquille les yeux.*

**Axelle**, abandonnant son plat, saisit le journal dans les mains de Thierry: C'est le journal des éditions Rossignol? [Elle regarde le coin de la couverture] Trop bien, c'est le numéro de janvier! [Elle lève les yeux vers Thierry, avec un grand sourire] Je dois être dedans!!! [Elle ouvre la première page et parcourt le sommaire en fronçant les sourcils. Son visage s'éclaire: elle tourne les pages à toute vitesse, pause le journal ouvert sur le bar de la cuisine et se met à sautiller en tapant de l'index sur le journal] Ouiiiii! Hi hi hi! [Thierry sourit] Trop, trop cool! Hiii!

**Thierry**, avec un grand sourire: Ah, elle est fière!

**Axelle**, se dandinant: Mais carrément! Trop, quoi!

**Thierry**, acquiesçant de la tête: Mais t'as raison! [Il se penche vers le journal]

**Axelle**, reprend le journal, avec un petit sourire en coin: Bon, en même temps, c'est leur journal quoi. C'est un peu normal qu'ils parlent d'une sortie chez eux...

**Thierry**, accentuant son sourire: Peut-être, mais c'est génial quand même, attends! C'est trop bien, ils le défendent! [Le sourire se fait plus franc sur le visage de Axelle] Je peux voir?

**Axelle**, lui tendant le journal avec un grand sourire: Bien sûr, pardon! C'est ton journal en plus!

**Thierry**, prenant le journal délicatement: Non, mais attends, ils vont t'en envoyer un, c'est sûr! Si tu veux, tu peux le garder! [Il regarde attentivement le journal] Aaaaah, la classe! [Il poursuit la lecture] Je pourrais dire "Moi je l'ai connu! Je l'ai connu quand elle a sorti son premier album!"

**Axelle et Thierry discutent alors des premiers retours et de comment s'est déroulé le bouclage de l'album.**

**Axelle**: Rah, ça fait du bien de voir que tout ça, ça a mené à quelque chose...

**Thierry**: Ah ouais, ça c'est super important! Tu bosses comme un fou pendant des mois et là, après un petit moment de vide, ton projet à toi, il revient... mais repris par d'autres. Et là, c'est génial de voir que tu n'as pas fait ce travail tout seul dans ton coin pour rien! À mettre ta vie de côté pour rien.

**Axelle**: C'est clair! Et puis là, c'est des mois et des mois! Vraiment un aboutissement [Elle sourit à nouveau] Hiii je suis trop contente! [...]

**Thierry**: Et tu vas voir, ce n'est que le début! Tout va s'enchaîner très très vite ensuite! En plus, tu vas être invité par plein de festivals!

**Axelle**: Oui, des festivals historiques, où je vais avoir des vieux qui vont me chier à la gueule parce [Elle fait des guillemets avec les doigts] "En vrai c'était pas comme ça à l'époque", gneu gneu!

**Thierry**: Mais non, tu vas voir! Ça va être ouf!

*Ils posent le journal, moi mon carnet et nous mangeons. Après la pause repas, tout le monde regagne sa place : Thierry et moi rangeons l'espace cuisine. Il m'indique le journal de la tête.*

**Thierry :** C'est vraiment trop cool pour Axelle, je suis trop content pour elle ! [Pause] Quand on a fait plusieurs albums, on est toujours aussi content, mais les premiers, quand même, c'est quelque chose ! Ça fait du bien de voir ça, pour s'en rappeler. Parce que bon, en vrai, à force, on devient un peu blasé. [Il se redresse] Enfin, non, pas blasé... C'est juste qu'à force, on voit surtout les points négatifs... Ce qui est con, parce que c'est généralement quand ça marche bien, que t'arrives à avoir des contrats pas dégueu... et ben c'est le moment où tu commences à tirer la gueule, à dire que le métier c'est de la merde et tout ! Ça fait du bien de voir ça. Ça rappelle que, quand même, on a un métier chouette. [Il marque une pause et s'esclaffe] Han, le discours de vieux con ! [Nous rions]

Loin de faire l'objet de moquerie ou de taquinerie, la joie de Axelle est sanctionnée positivement par Thierry. Alors même que celle-ci tend parfois à minorer l'importance de l'événement (« Bon, en même temps, c'est leur journal quoi. C'est un peu normal »), son collègue l'encourage (« c'est génial quand même, attends ! C'est trop bien, ils le défendent »). Plus encore même que de l'encourager, Thierry met en avant l'importance d'un tel rapport spontané avec les résultats de son travail. Même si chaque auteur ou autrice sera prompt à souligner les difficultés de ce travail (mettre sa « vie de côté », « bosser seul dans son coin », essayer les remarques désobligeantes des lecteurs), il ou elle tendra également à valoriser les plaisirs qui peuvent ressortir de cette activité.

Cette règle n'est évidemment pas spécifique au métier d'auteur de BD : le plaisir au travail s'apparente comme une rétribution dans de nombreuses activités, artistiques<sup>247</sup> ou non<sup>248</sup>. Cela n'en reste pas moins ici une exigence centrale de la morale professionnelle, qui oriente l'action de ces auteurs et autrices. Dans un contexte où il est possible d'être « blasé », il est nécessaire de se rappeler l'engagement spontané que l'on peut avoir non pas seulement vis-à-vis des autres, mais aussi de son travail.

Cet engagement spontané dans le travail n'est pas uniquement abstrait. Il prend également appui sur des dispositifs matériels vis-à-vis desquels les auteurs et autrices sont engagés quotidiennement. Ainsi, ils et elles montrent des relations privilégiées avec leurs différents outils de travail, s'inscrivant dans ce que Laurent Thévenot appelle un « régime de familiarité »<sup>249</sup>. Stylo, table, ordinateur, tablette graphique, chaise de bureau ou même les fameux casques déjà évoqués : tous ces éléments matériels font l'objet d'une véritable appropriation de la part des auteurs et autrices. Ils et elles n'hésitent pas à les malmener, les détourner de leurs usages premiers ou les bricoler, tout en leur montrant des marques d'affection véritables. Mais aussi, parfois, de violentes détestations si jamais l'objet se montre rétif.

<sup>247</sup>- J. Sinigaglia, « Le bonheur comme rétribution du travail artistique », art. cit.

<sup>248</sup>- Olivier Pilmis, « Fonder l'attractivité d'activités indignes. La critique artiste au secours des pigistes » dans Cyril Lemieux (éd.), *La subjectivité journalistique : Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010, p.170-184.

<sup>249</sup>- Laurent Thévenot, « Le régime de familiarité. Des choses en personne », *Genèses*, 1994, vol.17, n°1, p.72-101.

## SÉQUENCE N°19. QUAND LE MATÉRIEL RÉSISTE.

*Novembre 2014, je suis installé au bar de la cuisine de l'atelier chocolat. Depuis ma place, je peux observer Thierry à son bureau. Casque sur les oreilles, il dessine sur sa Cintiq<sup>250</sup>. Courbé sur sa tablette, il prend appui sur son bras gauche posé sur le bord de l'appareil. Sa main gauche est ainsi posée en permanence sur un clavier, en équilibre sur un petit support en plastique attaché à la partie supérieure de sa tablette avec du gros scotch noir. Grâce à ces petites pressions sur les touches du clavier, il parvient sans même le regarder à changer d'outils sur son logiciel de traitement d'image. Je l'observe ainsi préciser longuement son dessin, recommençant parfois plusieurs fois de suite un même trait en appuyant sur les touches « Ctrl » et « Z » de son clavier, tout en répétant le même geste de sa main droite. Il dodeline de la tête, allant même jusqu'à siffloter silencieusement. Parfois, son visage se crispe et il approche la tête de son écran, allant presque jusqu'à toucher la tablette du bout de son nez (plutôt donc que d'utiliser l'outil Zoom intégré au logiciel). Il dessine ainsi pendant de longues minutes. Quand soudain, son écran s'éteint : il se redresse, tendu. Un flash bleu apparaît. Il jette la tête en arrière en lançant un « Eh merde ! » à voix basse. Il lève et serre les poings, serrant les dents, avant de secouer son index en direction de sa tablette. Il rejette son corps en arrière et s'affale dans son siège. En poussant un soupir, il lance son stylet sur la table. Le stylet rebondit et tombe par terre : Thierry se redresse alors d'un coup et plonge sous son bureau. Écartant la poubelle et les feuilles qui traînent par terre, il récupère son stylet qu'il secoue doucement à son oreille. « Quel con, quel con ! » murmure-t-il. Son regard revient sur l'écran face à lui : il appuie frénétiquement sur un bouton « Allez, démarre, putain... ». Une fois l'écran revenu à la normale, il passe le stylet sur l'écran. Son visage se détend : le stylet semble fonctionner. « Bon, c'est déjà ça » souffle-t-il. Il allume alors son logiciel et ouvre le dernier document ouvert. Il pose alors sa tête sur l'écran, avec un long soupir. « 'chier ! » lance-t-il en se redressant. Il fixe sa tablette. Son regard se pose ensuite sur un post-it, collé en haut à droite de sa tablette. Après quelques secondes, son regard se promène sur son bureau : il écarte vivement quelques feuilles de la main, avant de saisir un gros marqueur noir. Avec ce dernier, il entoure énergiquement ce qui est écrit sur le post-it, sans rien ajouter d'autre. Ceci fait, il se détend. Il ouvre son explorateur internet, lance une musique sur une plateforme en ligne. Il s'étire et se penche à nouveau sur la tablette. Secouant à nouveau l'index à son intention, il murmure « Va falloir que t'arrêtes ça, toi ! ». Et recommence à dessiner. Quelques heures plus tard, alors qu'il a quitté le bureau, je vais voir ce qu'il avait entouré sur le post-it : j'y vois dessiné le signe « Attention », accompagné des indications « Ctrl + S!!! ».*

La mésaventure de Thierry est bien connue des auteurs et autrices de BD. À vrai dire, toute personne utilisant des outils informatiques est concernée : nul n'est à l'abri d'un bug ou d'une panne susceptible de faire perdre de précieuses minutes de travail. Comme de nombreux autres utilisateurs, Thierry développe une vraie familiarité avec ses outils : il sait que son stylet est capricieux et il est capable de savoir si celui-ci est ou non endommagé au bruit qu'il fait quand on le secoue. Cette familiarité est telle

<sup>250</sup>- La Cintiq est un outil numérique constitué d'un écran (de taille variable) sur lequel il est possible de dessiner directement à l'aide d'un stylet. Cela ressemble donc à une sorte de tablette tactile reposant sur un trépied, destinée au dessin professionnel.

qu'il en vient à parler à ses outils, véritables « personnes » à qui il reproche le manque de coopération. Thierry connaît d'ailleurs les limites de ces appareils, ajoutant ici un support pour son clavier, là un post-it pour s'inciter lui-même à faire des sauvegardes régulières.

Développer une telle intimité avec ses outils de travail sera très loin de paraître étrange aux yeux des auteurs et des autrices. Ces derniers discutent régulièrement ensemble, avec une grande ferveur, des qualités de leurs instruments favoris ou des « sales coups » que certains autres matériels ont pu leur faire. Ils et elles tournent souvent en dérision leurs manies et leurs passions pour ces matériaux, exagérant la « jouissance » que procure une plume au « touché si délicat », vantant la « douce volupté » d'un papier de grande marque ou encore louant la « douceur » ou la « délicate rugosité » de l'écran d'une tablette nouvellement apparue sur le marché. Ces discussions autour du matériel sont ainsi particulièrement appréciées et valorisées, attestant d'une part de la relation d'intimité qui peut réunir les participants, mais aussi de l'engagement de ces derniers dans une passion commune autour du métier.

En cela, cette règle constitue bien une règle barrière dans le cadrage intime. En effet, face à des situations d'épreuve (l'ordinateur qui plante, la mine qui casse, le pot d'encre renversé, etc.) les auteurs et autrices de BD sont incités à introduire un cadrage de l'accomplissement de l'activité : parce que les objets résistent, il est nécessaire de se rappeler les règles qui permettent d'accomplir l'action initiée (et que nous détaillerons dans la partie suivante). Toutefois, le fait de mobiliser la règle de la passion du métier permet de réaffirmer un cadrage intime à la situation : plutôt que de se sanctionner négativement pour une faute en termes d'accomplissement, les auteurs et autrices vont alors sanctionner positivement leur engagement spontané, tout d'abord vis-à-vis de leurs objets mais aussi plus généralement vis-à-vis de leur activité elle-même. C'est bien en cela que la passion du métier constitue une règle barrière : elle limite les chances d'émergence d'un cadrage de l'accomplissement et des nombreuses règles contraignantes qui lui sont associées.

## 2. (Se) rappeler les contraintes liées à l'activité

Il existe donc diverses règles implicites qui permettent de comprendre, l'importance pour les auteurs et les autrices de BD, de l'engagement spontané dans des relations intimes, que ce soit avec les autres (règles de la participation aux moments festifs, de l'attention à la singularité de chacun et de la dérision) ou avec le travail lui-même (règle de la passion du métier). Ces différentes règles professionnelles peuvent être convoquées dans tous les moments de l'activité, que ce soit dans le travail de création, ses dimensions annexes ou même les temps de relâche. De plus, nous avons vu que ces règles restent opérantes en dehors des situations d'interaction en face à face. Même si la personne travaille seule à son domicile, elle ne manquera pas de rappeler son engagement dans des relations intimes, notamment en prenant l'initiative d'envoyer des courriels à des collègues ou de chercher à se rappeler que l'on a « un métier chouette » (cf. séquence n° 18).

Toutefois, le caractère spontané de l'engagement dans des relations intimes peut parfois être remis en cause. Rappelons-nous la séquence n°16 (« Ah bah au moins, il sait s'amuser ») : lorsque Jean annonce qu'il n'ira pas au restaurant avec ces collègues des éditions Giscard, l'éditrice le suspecte de vouloir aller dîner avec les membres des éditions Rossignol, maison d'édition bien plus grande et renommée. Si cette sanction est formulée sous le mode de la dérision (qui, en tant que règle barrière, permet de garantir le cadrage intime de la situation), elle n'en est pas moins significative. L'engagement dans des relations amicales peut être interprété par les tiers présents comme une faute s'il est jugé inauthentique. Ce qui est reproché à Jean, ce n'est pas seulement de ne pas assister au repas (règle de la participation aux moments festifs), mais aussi de conditionner sa sociabilité à des stratégies professionnelles. Autrement dit, la sanction porte non seulement sur une faute relative à une règle spécifique, mais aussi dans le fait d'opérer un autre cadrage de la situation. Sanction que l'on retrouve d'ailleurs quelques secondes plus tard, lorsque Nicolas sous-entend que son éditrice Ophélie préférerait voir ses auteurs et autrices travailler plutôt que de passer du bon temps au restaurant.

Pourtant un tel cadrage est loin d'être considéré comme illégitime par les acteurs : il s'agit, somme toute, d'affirmer la nécessité de faire son travail. Si la mobilisation de règles barrières permet de maintenir un cadrage intime sur la situation, l'action des individus peut s'inscrire dans un tout autre cadrage.

### SÉQUENCE N°20. « C'EST PAS PRO NON PLUS, TU VOIS ? »

***Novembre 2014 : j'arrive à 10 h à l'atelier, il y a déjà sept personnes, toutes à leur bureau un casque sur les oreilles. Je fais un salut de la main : les personnes qui me voient me répondent d'un petit geste. Charlotte enlève son casque et se dirige vers moi : emmitoufflé dans son manteau, elle essaie de se réchauffer en se frottant les bras***

**Charlotte**, visiblement transie : C'est parfait, t'arrives à l'heure du café !

**Ethnographe** : Ah, parfait !

**Charlotte**, rallumant la cafetière : En même temps, c'est toujours l'heure du café ici. Surtout quand il fait moins mille ! Brrr.

***Nous nous installons dans la cuisine, et sommes rejoints par Axelle. Ensemble, elles ont été la veille à une séance de dédicaces organisée par les éditions Rossignol.***

**Charlotte**, à Axelle : Tu es restée tard du coup, c'est bien : t'as pu rencontrer d'autres éditeurs. Par contre, t'as vu ? Je me suis retrouvé à côté de ce cher Brice.

**Axelle**, pouffant : Oui j'ai vu ! La tête que tu as faite quand il est arrivé, c'était chaud !

**Charlotte** : Ça se voyait tant que ça ? [Elle rit] Bon, il le sait de toute façon... Non, mais en vrai, du coup, j'y ai réfléchi : pourquoi est-ce qu'il m'énervait comme ça ? En fait, je crois que c'est surtout le fait que certains éditeurs, ils peuvent jouer d'un petit pouvoir avec les jeunes auteurs. Parce qu'au début c'est dur, tu veux être publié, du coup, t'acceptes plein de choses, plein de remarques. Et là, c'est ça qui m'énerve avec lui ! Tu vois, quand je me suis retrouvé à négocier avec lui, ce n'est pas vraiment la rémunération qui posait problème, mais les remarques qu'il s'est

permises. Il a vraiment profité de son petit pouvoir et je n'ai rien dit. Et maintenant que je suis dans une position où je peux me permettre plus de choses... j'aimerais lui rentrer dans le lard ! Et un jour, ça risque d'arriver !! [Rires]

**Ethnographe :** Attends, tu dis "des remarques"... c'était quoi par exemple ?

**Charlotte :** Bah... des remarques vraiment déplacées par rapport à sa place. Tu vois, quand j'ai reçu le contrat, je l'ai montré au juriste du SNAC [Note : syndicat d'auteurs]... qui m'a dit que c'était de la grosse merde ! [Rires] Bref, du coup, j'ai noté tous les points et j'ai fait un mail en expliquant qu'il serait bien d'adapter le contrat. J'envoie mon mail et là, il me répond euh... [Pause] Un truc du genre... [Fronçant les sourcils et posant le coude sur la table] "Charlotte [Pause] tu es comme ces filles qui promettent beaucoup et qui en fait ne veulent rien faire" [Je marque ma surprise en écarquillant les yeux] Oui, un truc comme ça ! [Elle force un sourire en clignant des yeux rapidement]

**Ethnographe :** Ah quand même !

**Charlotte :** Ouais ! Alors là, j'avais plusieurs solutions. Soit je lui disais que c'était un sale con et je l'engueulais par mail. Soit je lui répondais calmement, en lui montrant qu'on était dans le cadre d'une relation professionnelle... Voilà ! Et du coup, j'ai choisi la deuxième solution. Mais si je pouvais revenir en arrière... enfin, plutôt, aujourd'hui, dans cette situation, je le pourrais ! [Rires], Mais bon, quand tu commences, tu ne te fâches pas avec un éditeur... T'as trop peur de te griller dans le milieu. Au bout d'un moment, tu peux te le permettre plus facilement de dire des choses. Mais bon, quand même, il ne faut pas non plus se laisser marcher dessus... C'est pas pro non plus, tu vois ?

Du fait du passif entre elle et un éditeur, Charlotte a développé envers ce dernier une antipathie visible. Une telle réaction est valorisable au regard des règles de l'engagement spontané (« Il ne faut pas non plus se laisser marcher dessus... C'est pas pro »). Charlotte semble même regretter de ne pas avoir assumé davantage un tel cadrage de la situation, expliquant qu'elle préférerait aujourd'hui « lui rentrer dans le lard ». Toutefois, dans le même temps, elle explique qu'il est non seulement légitime, mais aussi nécessaire de sortir de ce cadrage intime (quand bien même cela s'apparente à une faute). En effet, il convient parfois de rester « dans le cadre d'une relation professionnelle ».

Finalement, ce qu'elle reproche à cet éditeur, c'est d'avoir marqué un engagement trop spontané dans leur relation comme s'ils étaient intimes alors qu'il s'agissait d'une situation explicitement professionnelle (une négociation de contrat). Si un cadrage intime est valorisé dans le milieu, il existe bien un autre cadrage qui valorise cette fois l'exécution des tâches professionnelles. Autrement dit, il existe bien d'autres règles professionnelles qui expriment un cadrage différent de la situation. Ces règles valorisent cette fois le fait d'assurer l'accomplissement technique de l'activité, notamment en rappelant les contraintes qui lui sont associées<sup>251</sup>.

**251-** Il convient d'insister sur le fait que toutes les règles, parce qu'elles constituent la morale professionnelle, sont nécessaires à l'accomplissement de l'activité. Aussi, le cadrage décrit dans cette partie attire l'attention sur les règles relatives à la partie la plus « technique » de cet accomplissement. Pour éviter les lourdeurs, nous utiliserons parfois les termes de « cadrage de l'accomplissement », mais c'est bien dans le sens d'« accomplissement technique » qu'il faudra entendre cette expression.

## 2.1. L'anticipation des ruptures de coopération

Charlotte évoque explicitement la première de ces règles : il ne faut pas « se griller dans le milieu ». Pour cela, il faut parvenir à trouver un équilibre entre des relations intimes (valorisées par le cadrage du même nom) et des relations professionnelles (relevant cette fois du cadrage de l'accomplissement de l'activité). Les auteurs et autrices, comme les journalistes vis-à-vis de leurs interlocuteurs, doivent ainsi veiller à suivre la *règle de « l'anticipation des ruptures de coopération »*<sup>252</sup>. Assurer cette coopération revient donc en grande partie à suivre les règles décrites précédemment relatives à l'engagement dans des relations intimes. Toutefois, l'objectif est alors tout autre : si la spontanéité dans la relation est valorisée, il convient aussi de se rappeler que cette relation répond, au moins en partie, à des contraintes. Ainsi, les auteurs et les autrices ne cessent de rappeler l'importance non seulement de « faire du réseau », mais aussi de réussir à maintenir leur place dans ce réseau. De ce fait, auteurs et autrices n'hésitent pas à se rendre disponibles, que ce soit en fréquentant les lieux de sociabilité (festivals, réunions professionnelles, etc.) ou en multipliant les espaces numériques de contact<sup>253</sup>. Concrètement, cette règle revient bien souvent à se montrer bienveillant (soit une expression de la règle de l'attention à la singularité). Il s'agit notamment de mettre en place des « échanges réparateurs » dans l'interaction<sup>254</sup> si jamais l'auteur ou l'autrice s'est laissé aller à la spontanéité en rentrant dans le lard de son interlocuteur. En cela, ces échanges réparateurs peuvent s'inscrire dans le cadrage d'une relation intime étant donné qu'ils consistent à renouer une relation cordiale, voire amicale, par la réparation des offenses commises de part et d'autre. Toutefois, de tels échanges réparateurs sont souvent l'expression de ce nouveau cadrage de l'accomplissement de l'activité : en explicitant le fait que l'on se trouve dans une relation professionnelle, les acteurs peuvent alors (se) rappeler les contraintes qui y sont assorties. Ainsi, au regard de ce cadrage, le respect des règles liées à l'engagement n'a plus grand-chose de spontané, mais s'apparente surtout à une contrainte parmi d'autres. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'un tel cadrage de la situation incite souvent les acteurs à expliciter les règles qui se jouent dans la situation (y compris donc celles qui relèvent du cadrage intime) afin de rendre possible la poursuite de l'activité.

## 2.2. La connaissance des techniques de création

Outre l'anticipation des ruptures de coopération, il existe une grande variété de règles qui, de la même façon, donnent un sens positif au fait de (se) rappeler les contraintes liées à la l'accomplissement de l'activité. S'agissant ici d'un travail de création impliquant un savoir spécifique, il existe un grand nombre de règles que l'on pourrait regrouper sous l'appellation générale de la *règle de la connaissance des techniques de création*.

<sup>252</sup>- C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p.160.

<sup>253</sup>- On retrouve ainsi chez les auteurs et autrices de BD des comportements numériques bien proches de ceux observés chez les enseignant-e-s/chercheur-e-s (Johann Chaulet et Caroline Datchary, « Moduler sa connexion : les enseignants-chercheurs aux prises avec leur courriel », *Réseaux*, 2014, n°186, n°4, p.105-139) : ils et elles adoptent diverses pratiques, allant de « l'hyperconnexion » (multiplication de la présence en ligne via divers réseaux sociaux, consultation en continu des courriels, diffusion de numéro de portable, etc.) à des tentatives de « cloisonnement » entre les vies privées et publiques (création d'un courriel ou d'une ligne téléphonique professionnelle, coupure de la connexion pendant des périodes prolongées, utilisation de pseudonyme pour éviter les contacts, etc.).

<sup>254</sup>- Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, France, les Éditions de minuit, 1973, p.74 et sq.

## SÉQUENCE N°21. « C'EST UN TRAVAIL D'ORFÈVRE »

**Mai 2014 : Entretien avec Francesco (dessinateur et scénariste) dans son atelier en banlieue parisienne.**

**Francesco :** Non, mais la BD, c'est un travail d'orfèvrerie. Il faut savoir tout faire, tout ! Tu vois, par rapport au cinéma, t'as un metteur en scène qui supervise... mais le mec, il sait pas tout faire. Il va aller demander à un chef op', va voir des accessoiristes pour les décors... et puis les acteurs qui jouent. Il dirige, mais il ne fait pas tout. Nous, on fait tout [Rires]. Il faut savoir tout dessiner, poser des couleurs, des ambiances. Et puis là, je parle du dessin, mais en BD, ça se joue au découpage. C'est là que ça se passe en fait : dans la manière d'agencer les cases, dans le rythme et tout. Donc ouais, la BD, c'est un putain de travail ! En plus, tu vois, par rapport au cinéma, t'as plein de contraintes en plus. Tu peux pas mettre de musique par exemple ! Et puis faut que ça tienne dans la page, penser aux vis-à-vis des planches. C'est pour ça que le story-board, c'est une étape centrale : c'est là que tu vois si ça marche ou pas. Tu testes, tu refais. Et après, bon... la réa', c'est... Ouais, non, c'est chiant aussi en fait ! [Rires] Bon après, à force, t'as des techniques. Tu maîtrises mieux... Tes outils déjà. Tu vois, maintenant, je sais que tel stylo, ça va marcher pour telle ambiance. Que telle encre par contre, elle va baver... Ce genre de conneries. Mais aussi des techniques de narration.

« Un travail d'orfèvrerie » : Par cette métaphore synthétique, Francesco nous montre à quel point il existe une multitude de règles associées des techniques de création. Il distingue ainsi les règles relevant du dessin et celles relevant de la narration. Tâchons d'explorer un peu plus en détail ces différents ensembles.

Les règles relevant de la réalisation du dessin consistent, de manière assez évidente, à produire des dessins jugés satisfaisants. Toutefois, un tel jugement n'a rien d'évident tant il implique une grande diversité de critères, potentiellement contradictoires. Ainsi, une telle évaluation implique une certaine connaissance et maîtrise de l'anatomie ou des perspectives, quand bien même le dessin n'est pas à proprement parler « réaliste ». Au-delà des connaissances techniques du dessin académique, il est aussi nécessaire de développer une certaine maîtrise des différents codes graphiques et de leurs significations. Ces codes, dont la « bulle » pour représenter les dires et pensées des personnages est probablement l'exemple plus évident, prennent des formes multiples. Ils sont souvent associés à des écoles, des périodes ou plus généralement des catégories spécifiques : le « manga », la « BD franco-belge », l'école « Marcinelle », le « comic », etc. Les auteurs et autrices sont prompts à remettre en cause l'existence réelle de ces catégories, en réalité bien plus hétérogènes qu'elles n'y paraissent<sup>255</sup>. Toutefois, ces codes et manières de faire peuvent être mobilisés dans la création : à l'image des *jazzmen*, les auteurs et autrices de BD disposent ainsi de « répertoires », véritable « mémoire » partagée dans

<sup>255</sup> - Les « Mangas » ou les « Comics » sont loin d'être des ensembles homogènes. De même, la BD franco-belge est non seulement loin d'être unifiée et s'apparente surtout à une production essentiellement franco-wallonne (voir S. Lesage, *L'effet livre*, op. cit., p.19-20). Quant à l'« école Marcinelle » censée réunir les dessinateurs du journal de Spirou, elle s'est surtout constituée de relations interpersonnelles diverses, lesquelles ne prenaient finalement jamais place dans cette petite ville de la banlieue de Charleroi (S. Lesage, *Publier la bande dessinée*, op. cit., p.133-136).

laquelle il est possible de piocher pour créer<sup>256</sup>. L'usage de ces codes nécessite un réel apprentissage, car ils permettent de répondre à un objectif s'apparentant à une règle centrale dans la création d'une BD : s'assurer la compréhension du lectorat. Rappelons en effet que la BD nécessite que le lectorat saisisse non seulement ce qu'il se passe dans une case (d'où l'importance de ces codes qui permettent d'exprimer graphiquement des choses de l'ordre du ressenti), mais aussi qu'il comprenne ce qui relie deux cases qui se suivent (sur ce point, voir dans le propos liminaire la partie 3. 2. 3. « La préférence pour la clarté »).

Ainsi, s'assurer la compréhension du lectorat implique aussi de respecter des règles non plus seulement relatives au dessin, mais aussi à la narration. Outre la qualité des dessins ou de la colorisation, il est en effet nécessaire de veiller aussi à l'agencement et à la mise en relation de ces dessins (« la manière d'agencer les cases, [...] le rythme et tout », comme le dit Francesco). Du fait des contraintes spécifiques du médium (des pages, dont certaines sont en face à face et où il est impossible d'imposer un rythme de lecture au public), ces règles relatives à la mise en scène sont au moins aussi importantes que celles liées à la qualité des dessins eux-mêmes. Ce qui conduit l'auteur ici à affirmer « C'est pour ça que le *story-board*, c'est une étape centrale » : celle-ci permet en effet de traduire un scénario texte en image et de mettre à l'épreuve l'agencement des différentes cases pour vérifier leur efficacité.

Si des ouvrages recensent et explicitent ces divers répertoires graphiques ou narratifs, les manières de faire sont finalement si nombreuses qu'il est forcément nécessaire de réaliser un arbitrage raisonné. Une fois encore comme pour les *jazzmen*, il est attendu des auteurs et des autrices qu'ils adoptent un recul vis-à-vis de ces répertoires. Si les codes ne sont pas utilisés à bon escient, ils peuvent alors être vidés de leur sens, s'apparentant à des « tics de langage »<sup>257</sup>. Nous retrouvons ici une traduction « appliquée » de la règle de la passion du métier décrite précédemment : auteurs et autrices doivent suffisamment aimer leur travail pour développer un savoir spécifique relative aux techniques et manières de faire. Ce savoir dépasse d'ailleurs largement la distinction effectuée précédemment entre dessin et narration. Comme le dit Francesco, « il faut savoir tout faire ». Si une telle injonction semble concerner tout particulièrement les « auteurs complets », elle concerne pourtant l'ensemble des auteurs et autrices, y compris celles et ceux qui se sont spécialisés dans une tâche spécifique (le scénario, le dessin ou encore la colorisation). En effet, la coopération sera d'autant plus facilitée que les différentes personnes en présence connaîtront chacune les règles et techniques spécifiques à leurs métiers respectifs.

Si les auteurs et les autrices peuvent donc ponctuellement s'appuyer sur des livres de méthodes pour affiner leurs techniques, ils et elles se forment essentiellement par la pratique et mettent en avant

**256-** Howard S. Becker et Robert R. Faulkner, « *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant?* » : le répertoire de jazz en action, Paris, La Découverte, 2011. Si Howard Becker et Robert Faulkner entendent se détacher de la notion de culture (afin d'éviter les explications essentialistes), il est possible de voir dans ces répertoires et cette mémoire une dimension de la « culture professionnelle » telle que décrite par Florent Champy, « La culture professionnelle des architectes » dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p. 152-162.

**257-** Pour un exemple de cette injonction à prendre connaissance de ces codes et à les utiliser avec parcimonie, voir Boulet, « Codes de conduite » dans *Notes. 7 - Formicapunk*, Paris, Delcourt, 2012, p. 54-56 (Note disponible en ligne, URL : <http://www.bouletcorp.com/2010/11/14/codes-de-conduite/>).

l'importance de cet apprentissage<sup>258</sup>. Que le travail de création se fasse à plusieurs ou en solitaire, ces règles s'expriment tout particulièrement dans les situations d'épreuves : parce qu'un dessin ou une séquence ne semble pas convaincante, il s'agira de réussir à identifier quelle règle a été transgressée. L'exercice est d'autant plus difficile qu'il existe, nous l'avons vu, une grande diversité de manières de faire, au point même qu'une production pourra paraître satisfaisante à l'un, mais totalement ratée à un autre. Cette grande diversité de règles implique donc un apprentissage passant essentiellement par une pratique longue et répétée, c'est-à-dire par la confrontation successive à de nombreuses épreuves, que celles-ci soient du fait de l'auteur ou l'autrice (qui n'est pas satisfaite) ou de tiers (un collègue ou l'éditeur qui remet en cause la pertinence de la production)<sup>259</sup>. L'accumulation des épreuves, parce qu'elles incitent l'auteur ou l'autrice à adapter sa pratique, permet en retour d'acquérir une certaine expérience des solutions susceptibles de fonctionner (« après, t'as des techniques. Tu maîtrises mieux »). Autrement dit, la pratique répétée revient à accroître sa réflexivité vis-à-vis des différentes tâches artistiques. À l'image du sociologue qui développe des ficelles face aux épreuves rencontrées au cours de l'enquête, l'auteur ou l'autrice de BD produit, à force de pratique, des astuces et des techniques narratives et graphiques. Cette réflexivité consiste d'une part à identifier les diverses règles techniques pouvant être mobilisées autour d'un produit donné et, d'autre part, de hiérarchiser ces différentes règles. On comprend dès lors mieux l'importance, aux yeux des professionnels de la BD, de développer un « style » (de dessin, de scénarisation ou de colorisation) qui soit personnel : plus que l'expression d'une personnalité spécifique, le style est surtout une compétence pratique, à savoir le fait de réussir à concilier la multitude des règles relatives à la connaissance des techniques de création. Ceci explique d'ailleurs les sanctions émises à l'égard des personnes suspectées de plagier le trait ou la manière de raconter d'un tiers : le fait d'imiter le trait ou les manières de dessiner d'un tiers les rend suspects, sous prétexte qu'ils ou elles ne seraient en réalité pas capables de produire un arbitrage original entre les diverses techniques de création. À l'inverse, quand une série historique fait l'objet d'une reprise, on attendra souvent des auteurs et autrices qu'ils fassent la prouesse de reproduire fidèlement la manière de faire de leurs prédécesseurs<sup>260</sup>.

### 2.3. Le respect des formats de diffusion

Si la règle de la connaissance des techniques de création est primordiale pour pouvoir réaliser une bande dessinée, il existe d'autres règles qui encadrent la production. Puisque la fabrication d'un album nécessite de s'intégrer dans une chaîne d'interdépendance (cf., dans le propos liminaire, fig. 2 « La chaîne du livre illustrée »), les acteurs doivent veiller à un « respect des formats de diffusion »<sup>261</sup>.

**258-** Lors de mes passages dans divers ateliers partagés ou dans les ateliers à domicile d'auteurs et d'autrices, j'ai ainsi noté la présence de tels ouvrages techniques. Toutefois, lors de mes observations, j'ai constaté que les auteurs et autrices les consultaient finalement peu voire pas du tout, privilégiant la discussion avec des pairs. Plutôt que des ouvrages théoriques ou de méthodes, les auteurs et autrices observés allaient plutôt consulter des BD dans leur bibliothèque afin d'y trouver des inspirations.

**259-** Voir dans le propos liminaire, fig. 1 « Exemples d'épreuves issus du terrain ».

**260-** Ce qui est particulièrement flagrant dans les séries comme *Lucky Luke*, *Blake et Mortimer*, *Astérix* ou encore *Gai Luron* où les dessinateurs avaient tous pour consignes d'imiter le trait de leurs illustres prédécesseurs. On notera toutefois qu'il existe une autre forme de reprise, qui consiste justement à demander à des auteurs et autrices d'exprimer leur propre style avec les personnages d'une série donnée. Ces histoires généralement en un album se distinguent alors du reste de la série canonique, souvent grâce à des dénominations spécifiques du type « Une aventure de Spirou et Fantasio par... », « Valérian vu par... », etc.

**261-** Règle une fois encore partagée avec les journalistes, cf. C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p. 171.

Par exemple, il s'agit d'optimiser son histoire de façon à ce que le scénario puisse rentrer dans un livre dont le nombre de pages sera forcément un multiple de quatre (les BD étant, matériellement, un agencement de grandes feuilles recto verso reliées par le milieu). De même, l'auteur ou l'autrice devra prendre en compte la technique d'impression, car elle implique l'envoi de fichiers dans un format colorimétrique différent (sachant que le changement « au dernier moment » du profil colorimétrique revient souvent à changer le rendu des couleurs).

Certaines maisons d'édition proposent à leurs auteurs et autrices des dispositifs matériels dédiés à l'explicitation de ces diverses règles, proposant des modèles et des modes d'emploi pour éviter les erreurs. Toutefois, ces dispositifs matériels sont finalement assez rares, si bien que c'est généralement après avoir commis une première fois la faute que les jeunes auteurs et autrices apprennent l'existence des manières de faire propres à chaque structure éditoriale. Il est évidemment toujours possible de prendre l'initiative de demander des précisions en amont. Toutefois, nombre d'auteurs ou d'autrices peuvent se l'interdire, anticipant le fait que cela pourrait consister en une faute professionnelle (du fait d'une méconnaissance des formats).

### SÉQUENCE N°22. « JE NE VOULAIS PAS PASSER POUR UN CON »

***Séance d'observation dans l'atelier Chocolat (novembre 2014). Les différentes personnes travaillent dans le calme. Devant moi, Nicolas, un auteur se redresse et arrête de dessiner. Je le vois quitter son logiciel de dessin pour ouvrir sa boîte mail. Au bout de quelques minutes, il pousse un soupir et se laisse tomber sur sa chaise. Après un second soupir, il se redresse, enlève son casque, se lève et se dirige vers Melvin, un de ses collègues.***

**Nicolas**, après lui avoir tapoté sur l'épaule : Dis-moi, t'as bien bossé avec [Nom d'un éditeur] ? [Melvin acquiesce en enlevant ses écouteurs] Tu pourrais me montrer comment tu as fait pour scanner tes planches ? Il vient de m'envoyer un mail en disant que ça n'allait pas du tout, que c'était illisible et je...

**Melvin**, lui coupant la parole : Ah, ouais, mais non. Laisse tomber. C'est un putain de nazi ce mec ! [Nicolas écarquille les yeux et pouffe] Non, mais c'est vrai, c'est un fou furieux ! Il passe des heures à scanner chaque planche. T'emmerde pas, envoie-lui.

**Nicolas**, croisant les bras : Tu crois ?

**Melvin**, hochant vigoureusement la tête : Sûr ! Tout le monde fait ça avec lui. Vous perdrez tous les deux beaucoup moins de temps [Pause] Et puis, c'est aussi son boulot ! Il t'a pas proposé ?

**Nicolas** : Si, si. Mais je voulais pas passer pour un con, tu vois ?

**Melvin**, se retournant vers son ordinateur : Non, t'inquiètes. C'est comme ça avec lui.

Dans cette séquence Nicolas fait l'objet d'une sanction de la part de son éditeur : les fichiers numériques de ses planches envoyés à son éditeur ne respectent visiblement pas les formats attendus par ce dernier. Nicolas s'inquiète alors de sa faute : non seulement il ne voit pas ce qui pose problème dans les fichiers envoyés, mais son interlocuteur ne lui fournit aucune information sur la marche à suivre pour

produire des documents satisfaisants. Nicolas pourrait demander plus d'informations, mais il craint de « passer pour un con », faisant état de sa méconnaissance des formats. Heureusement, il dispose d'un collègue ayant déjà travaillé avec l'éditeur. Il apprend ainsi que cet éditeur a des exigences très spécifiques liées à la qualité de ces fichiers numériques. En l'occurrence, le protocole à suivre a bel et bien été évoqué par l'éditeur : il faut lui envoyer les planches originales et c'est lui qui se chargera de la numérisation. Même si ce protocole a probablement été évoqué lors de discussions préalables, il est intéressant de noter que l'exigence de l'éditeur n'avait pas été suffisamment formalisée pour permettre à Nicolas d'avoir réellement connaissance du dispositif à suivre. À nouveau, c'est en commettant des fautes et/ou en demandant des conseils aux collègues que les auteurs et autrices font l'apprentissage de la manière de respecter les formats.

## 2.4. L'anticipation des temporalités

Comme nous l'avons vu, la règle du respect des formats peut entraîner des fautes d'autant plus graves que les auteurs et autrices ne les auront pas anticipées. En effet, comme cela a été souligné, se rendre compte tardivement d'une telle erreur peut remettre en cause le planning prévu. Aussi, les auteurs et autrices doivent considérer une autre règle liée à l'accomplissement de l'activité : *l'anticipation des temporalités*<sup>262</sup>.

### SÉQUENCE N°23.

#### « J'AI PAS SU M'ORGANISER VIS-À-VIS DE LEUR FAÇON DE TRAVAILLER »

***Mai 2016, Entretien avec Chloé réalisé dans le cadre de l'enquête qualitative des EGBD. Chloé est une jeune autrice de moins de 25 ans, ayant participé à deux BD publiées chez Rossignol (un format court dans un collectif où elle était en charge du scénario, du dessin et des couleurs ; un BD long format où elle réalisait les dessins et les couleurs, collaborant avec un scénariste).***

**Chloé :** Le problème, c'est que j'envoyais des scans, mais j'avais pas de réponse tout de suite. Pour des scans, parfois, il fallait que j'attende deux semaines avant d'avoir une réponse. Et au bout de deux semaines, de temps en temps, Brice oubliait, parce qu'il a d'autres projets à côté, donc forcément, il pouvait pas avoir tout le temps la tête à ça, ce qui est normal ; mais parfois au bout de deux semaines, je le relançais, et du coup il me disait "Ah oui c'est vrai tu m'a envoyé ça ; renvoie-les-moi, et je te donnerai mon approbation dans la semaine", et sauf que deux semaines après il m'avait toujours pas répondu, et donc du coup, ça... En fait, c'est bête et c'est un manque de ma part, j'ai pas su m'organiser vis-à-vis de leur façon de travailler, vis-à-vis aussi de la façon de Brice de travailler, de sa quantité de boulot, mais j'aurais pas dû le prendre autant pour moi, le fait qu'il me réponde pas tout de suite. J'aurais dû me dire, "Oui, mais c'est normal il a du boulot à côté, c'est pas contre moi, c'est pas parce que il ne veut plus faire le projet".

<sup>262</sup>- Par bien des aspects, de la « règle des formats de production » propre aux journalistes : l'activité de production de nouvelles est contrainte par une économie propre à chaque rédaction des moyens et temps accordés aux journalistes (voir *Ibid.*, p.171-172).

Si, comme ici, l'éditeur n'est pas très disponible, les auteurs et autrices se retrouvent bien souvent seuls face à leurs épreuves. Pire, ils et elles peuvent, comme Chloé ici, interpréter le silence de l'éditeur comme une sanction, sans pour autant pouvoir être sûrs de la faute qu'ils et elles auraient réalisées. Au-delà de «tenir les délais», une part importante du métier d'auteur de BD consiste donc à réussir à composer avec les agendas spécifiques des uns et des autres. Cette organisation se fait souvent de façon relativement informelle : suivant la règle de l'attention à la singularité de chacun, les auteurs et autrices sont incités à apprendre les usages organisationnels de leurs divers interlocuteurs («j'ai pas su m'organiser vis-à-vis de [...] la façon de Brice de travailler»). Ainsi, le fait de vouloir à tout prix fixer en amont des rendus revient à commettre une faute pouvant entraîner une sanction (comme le rapportait Léonie, dans la séquence n°9 «on m'a déjà fait comprendre que j'étais chiant avec mon organisation à l'avance»). Pourtant, comme nous l'avons déjà évoqué (cf., dans le chapitre introductif, la partie 1. 1. 3. «Un métier (seulement) routinier ?»), les auteurs et autrices doivent aussi composer avec des temporalités qui dépassent largement les agendas individuels. En premier lieu, il existe une temporalité spécifique à la production des albums : à chaque étape de la production peuvent être assortis des impératifs spécifiques, par exemple le fait que la couverture doit être finalisée assez tôt pour permettre aux représentants de faire une promotion anticipée auprès des libraires. En second lieu, les auteurs et autrices doivent composer avec une temporalité annuelle propre au milieu de la BD : l'année est rythmée par des moments spécifiques qui s'incarnent principalement autour de festivals importants.

#### SÉQUENCE N°24.

##### «IL FAUT AVOIR DES TRUCS À MONTRER À ANGOULÊME».

*Décembre 2014, je réalise une observation au sein de l'atelier Chocolat. À quelques mètres de moi travaillent côte à côte Florent et Paco, deux auteurs qui travaillent ensemble sur une même série. Tous deux sont sur leurs ordinateurs. Soudain, Paco prend sa souris et retire son casque : sur son ordinateur, je constate qu'il ouvre un mail. Après quelques secondes, il tape sur l'épaule de Florent, qui retire son casque à son tour.*

**Paco :** T'as vu le mail d'Amphoux [Note : il s'agit du nom de famille de leur éditeur] ? [Florent fait non de la tête] Il dit qu'en prévision d'Angoulême, il faudrait lui envoyer vingt planches HD du prochain tome.

**Florent :** Vingt planches ? Mais pour quand ?

**Paco :** Mercredi prochain.

**Florent :** Vingt planches en une semaine ? [Il hausse les épaules] Ça va pas être possible !

**Paco :** C'est clair !

**Florent :** Non, mais c'est pour faire quoi ?

**Paco :** Bah pour en faire un exemplaire libraire... qui serait distribué à Angoulême... T'as déjà vu ça toi ? Un truc comme ça ? [Florent hausse à nouveau les épaules. Paco regarde son ordinateur] En fait, précisément il dit "Vingt planches HD [Haute définition] finie ou là où vous en êtes".

**Florent :** Genre vingt planches pas finies ?

**Paco :** Je crois que c'est ça.

**Florent :** Bah, euh nan en fait... Je sais pas, mais j'ai pas très envie qu'on envoie des planches pas finies, quoi...

**Paco :** On est d'accord... Bon, va quand même falloir qu'on trouve quelque chose à lui répondre...

**Florent :** Ouais, il faut lui dire que c'est pas cool pour nous de montrer du boulot pas fini !

**Paco :** Ouais, en même temps, je comprends... il faut avoir des trucs à montrer à Angoulême...

Paco et Florent sont des auteurs confirmés : auteurs de nombreux ouvrages, ils travaillent ensemble depuis plusieurs années sur la même série dont six tomes sont déjà parus. Du fait de cette ancienneté, ils savent que certains festivals, parce qu'ils sont des lieux de rencontres entre professionnels, constituent aussi des *deadlines* (« il faut avoir des trucs à montrer à Angoulême »). De telles échéances constituent donc des contraintes qui nécessitent une forte anticipation. Ainsi, Florent et Paco se retrouvent à devoir expliquer à leur éditeur que montrer des dessins non terminés s'apparenterait à une faute au regard de la règle de la connaissance des techniques de création (« c'est pas cool pour nous de montrer du boulot pas fini »). Comme les temporalités spécifiques liées aux acteurs, ces temporalités spécifiques aux albums et au rythme annuel du milieu de la BD font rarement l'objet d'explicitations en dehors des moments informels de partage d'expérience. Ainsi, si l'auteur ou l'autrice n'a pas la chance d'être au contact avec des pairs explicitant ces règles, ils et elles devront souvent commettre une faute pour prendre connaissance de ces diverses temporalités.

Lorsque les auteurs et autrices ont connaissance de ces temporalités, ils et elles peuvent alors veiller à intégrer à leurs pratiques le respect de la règle de l'anticipation. Une telle anticipation facilite par ailleurs le respect d'autres règles, notamment celles relatives à l'accomplissement technique de l'activité : l'anticipation permet effectivement de réserver un temps pour l'amélioration des dessins, scénarios et/ou couleurs. Ainsi, faute d'anticipation, l'auteur ou l'autrice n'aura parfois pas d'autre choix que de commettre une faute, que ce soit au regard des temporalités (repousser la remise des planches) ou de la connaissance des techniques de création (remettre des planches non satisfaisantes). Une telle anticipation nécessite une bonne connaissance des agendas des uns et des autres, mais aussi une certaine maîtrise de son propre agenda. Outre l'organisation des différentes dimensions de l'activité (notamment de la promotion, cf. séquence n° 8 « Sinon je serais de festivals tous les week-ends »), cela nécessite également une attention à son corps. Accidents, maladies, troubles musculo-squelettiques, dépressions ou grossesses sont considérés comme des risques par les professionnels tant ils pourraient mettre en péril la production. Ainsi, tout comme les règles relatives à l'engagement dans des relations intimes ne se limitaient pas aux coulisses professionnelles, celles liées à l'accomplissement technique concernent l'ensemble de l'activité et pas seulement le travail de création. Pour tenir le rythme, il faut parvenir à développer des routines (comme l'expliquait Claire dans les séquences n° 7 et 8), qui s'apparentent à autant de ficelles destinées à franchir des épreuves liées au corps. Il convient ainsi de repérer les moments de fatigue pour adapter son action, que ce soit en changeant de tâche ou en s'arrêtant pour pouvoir assurer le travail le lendemain sans risquer le *burn-out* (dont nous avons constaté les effets négatifs lors de la séquence n° 11 « Combien de victimes ? »).

Cette attention aux temporalités est d'autant plus forte que l'auteur ou l'autrice aura, en plus de son propre agenda, la charge de tiers. Nous l'avons vu, l'activité des auteurs et autrices demande un fort engagement, y compris pendant les week-ends<sup>263</sup>. Aussi, une telle activité est souvent présentée comme particulièrement incompatible avec une vie de famille.

**SÉQUENCE N°25.  
« LE TUNNEL FAMILIAL »**

***Août 2016, je réalise une observation en festival. Le samedi midi, j'accompagne des auteurs et autrices dans le restaurant où ils et elles sont invités. Dès que nous sommes installés, les discussions commencent. Je me rends alors compte que ma voisine, Lina, est une amie des personnes rencontrées à l'atelier Chocolat (voir séquence n°27 « Une sorte de syndrome de la bonne élève »). Après lui avoir fait part de ces connaissances communes, les discussions embrayent rapidement sur la question des ateliers partagés, chacun partageant son expérience.***

**Juliette**, à Lina: Et toi, tu es en atelier ?

**Lina**: Oui, oui... Un super endroit, tout neuf.

**Romain**: L'atelier Bidule ?

**Lina, avec un sourire**: Oui, exactement ! C'est chouette comme endroit. Le rêve, même ! On a plein d'espace ! Et même pas besoin de faire le ménage, c'est top !

**Juliette**: Et tu arrives bien à bosser là-bas ?

**Lina**: Bah écoute, là, en ce moment, c'est un peu le tunnel.

**Juliette**: Ah, tu es en bouclage...

**Lina, avec un sourire**: Non, non, l'autre type de tunnel ! [Elle rit] Le tunnel familial ! Avec deux enfants !

**Juliette**: Ah OK ! Ils sont petits ?

**Lina**: Oh, le grand ça va, mais le petit, lui, il a dix mois. Du coup, ça prend du temps. Beaucoup de temps. C'est le moment où tu te rends compte qu'oublier de lancer une machine le matin, ça peut te mettre une journée de boulot par terre [Nous rions] Donc voilà, tunnel familial ! En attendant le tunnel de boulot ! Finalement, j'ai presque un peu hâte, tu vois !

**Ethnographe**: Et du coup, pour venir en festival, c'est pas trop compliqué ?

**Lina**: On s'arrange avec mon mari, donc pas trop. En vrai, c'est même plutôt chouette, là j'étais contente: je vais à l'hôtel, j'ai pas besoin de faire le lit, le petit déj' et le ménage sont fait, t'as personne qui va venir gratter à ta porte à 6 heures le matin ! [Elle rit] Non, mais je vous jure, quand je commence à raconter ce que ça fait d'avoir des gosses, les auteures<sup>264</sup> me disent qu'elles sentent leurs ovaires qui se rétrécissent [Elle accompagne d'un geste, difficilement descriptible, mais qui déclenche les rires] Non, mais c'est vrai ! Pour le boulot c'est vraiment dur. Vraiment. [Elle marque la pause et fronce les sourcils et nous pointant tous du doigt les uns après les autres] Vous verrez ! [Nous rions]

**263-** Selon la base de données réunie par les EGBD en 2015, 71% des répondants se déclarant comme « professionnels » se sont rendus en festival ou en salon du livre dans les 12 mois ayant précédé l'enquête (exploitation personnelle de la base de données).

**264-** À cette période, le terme « autrice » ne s'est pas encore totalement répandu dans le milieu professionnel de la BD. Pour plus de détails sur l'affirmation de ce terme plutôt que celui d'auteure, voir dans le chapitre 6 la partie 2. 1. 3. « La division du travail de victimisation ».

Mère de deux enfants dont un en bas âge, Lina doit désormais appréhender de nouvelles temporalités dans son agenda (« où tu te rends compte qu'oublier de lancer une machine le matin, ça peut te mettre une journée de boulot par terre »). Ainsi, les contraintes qu'implique une vie de famille peuvent mettre en péril l'activité des professionnels et inversement. La contradiction est telle que cela peut décourager certaines personnes à fonder une famille. Cette réticence semble particulièrement valable pour les autrices (pour reprendre les termes de Lina, ses amies ont « leurs ovaires qui se rétrécissent » à l'écoute des difficultés qu'elle peut rencontrer). Cela n'a rien de très surprenant étant donné la répartition genrée des tâches domestiques, quand bien même l'autrice peut compter sur son conjoint (« On s'arrange avec mon mari »)<sup>265</sup>.

Si la « charge » familiale repose plus fortement sur les autrices, les hommes comme les femmes adaptent leur activité lors de l'arrivée des enfants. La principale adaptation consiste à réduire le nombre de festivals et autres activités de promotion, source de déplacements coûteux en temps et en énergie (un tel résultat se trouve d'ailleurs plus explicitement dans les entretiens, lesquels ont permis d'atteindre des auteurs et autrices ne fréquentant que peu les festivals où je réalisais mes observations). Plus généralement, l'adaptation consiste à cloisonner davantage les temps de travail et temps de repos, à l'image de Thierry dont le cas a déjà été évoqué : le fait qu'il soit « très réglé » dans son organisation est, selon ses collègues, directement lié au fait qu'il « est papa maintenant » (voir séquence n°17 « Je ne glande pas sur internet toute la journée, moi ! »). Cette situation n'est pas sans évoquer les évolutions d'usage des outils numériques chez les enseignant·e·s / chercheur·e·s suite à la naissance d'un enfant :

La responsabilité envers un conjoint et, plus encore, la présence d'enfants, pousse fréquemment à une prise de distance et à un cantonnement des communications professionnelles. Elles doivent trouver une place au sein d'un quotidien sur lequel pèsent ces autres dont il s'agit de prendre en compte les besoins, en termes d'attention notamment<sup>266</sup>.

Notons toutefois que pour Lina, si les activités familiale et professionnelle sont difficilement compatibles, les moments de travail peuvent constituer une ressource, notamment les festivals qui permettent de s'extirper ponctuellement des « charges » familiales. On peut voir dans cette affirmation l'expression de la règle de la passion du métier, valorisant l'engagement spontané dans l'activité de travail. Reste que l'activité familiale implique souvent un repli sur le cadrage de l'accomplissement, invitant les auteurs et autrices à adapter leur gestion des temporalités. Aux dépens, parfois, d'un engagement spontané auprès de leurs proches.

## 2.5. La persévérance

Il convient de souligner à quel point l'apprentissage des règles décrites jusqu'alors se fait de manière peu formelle. Si le fait de commettre des fautes face à un éditeur ou une éditrice permet de prendre connaissance de la règle (voir la séquence n°22 « Je ne voulais pas passer pour un con »), le repérage de celles-ci se réalise essentiellement au gré des rencontres et des discussions entre professionnelles (que ce soit en ateliers partagés, en festival ou lors d'échanges en ligne). Une telle logique se retrouve

<sup>265</sup>- Clara Champagne, Ariane Pailhé et Anne Solaz, « Le temps domestique et parental des hommes et des femmes : quels facteurs d'évolutions en 25 ans ? », *Economie et Statistique*, 2015, vol. 478, n°1, p.209-242.

<sup>266</sup>- J. Chaulet et C. Datchary, « Moduler sa connexion », art. cit., p.136.

d'ailleurs dans les formations spécialisées en BD : si les enseignants et enseignantes explicitent certaines règles, ils et elles insistent sur le fait que l'apprentissage passe essentiellement par la pratique et, donc, une certaine réflexivité vis-à-vis des fautes commises<sup>267</sup>. En cela, les formations de BD ne s'apparentent pas tant à des écoles classiques qu'à des espaces permettant à de jeunes auteurs et autrices de se soumettre aux sanctions de leurs pairs<sup>268</sup>. C'est donc essentiellement par l'accumulation des expériences que les auteurs et autrices de BD découvrent, tout au long de leur carrière, les diverses règles relatives au cadrage de l'accomplissement technique de l'activité.

Notons toutefois qu'une grande expérience ne signifie en rien la disparition des épreuves relatives à la production artistique : même après des années de pratiques, les auteurs et autrices sont toujours susceptibles de voir des épreuves surgir dans l'activité. Plus encore, certains auteurs ou autrices se plaisent à provoquer eux-mêmes des épreuves, se mettant volontairement en difficulté en « testant de nouvelles techniques » ou en soumettant leur production au regard de personnes particulièrement exigeantes. Ces personnes évoquent alors la nécessité pour eux de conserver une certaine spontanéité dans le dessin, afin d'éviter de s'ennuyer du fait d'un usage systématique des mêmes techniques pour franchir les épreuves. En cela, une telle démarche s'apparente surtout à l'expression de la règle déjà évoquée de la passion du métier, soit la mise en place d'un cadrage intime lié à l'engagement spontané dans l'activité de création. Reste que dans la pratique artistique quotidienne, ce sont essentiellement les règles relatives au cadrage de l'accomplissement qui s'expriment. Si les épreuves peuvent parfois être considérées comme des occasions de laisser place à sa créativité, elles sont avant tout des difficultés pratiques qu'il s'agit de résoudre.

La création est donc souvent vécue comme une activité difficile. Rappelons-nous la séquence n°12 (« Bien con de se faire payer une misère ») : les deux auteurs en présence évoquent ces « jours sans », où il est difficile de parvenir à un résultat satisfaisant. Plus intéressant encore, Melvin explicite bien que « tout le monde a ses faiblesses » : il est impossible de prétendre maîtriser absolument chaque aspect de la création tant ils sont nombreux. En revanche, il est attendu des professionnels qu'ils connaissent leurs « faiblesses ». Plus encore, il est attendu d'un professionnel qu'il parvienne à maintenir son activité, malgré les difficultés. Autrement dit, qu'il réussisse à conserver le cadrage de l'accomplissement technique malgré les épreuves qui se présentent dans le cours de l'action.

Ainsi, tout comme il existe des règles barrières du cadrage intime, il est possible d'identifier une règle barrière du cadrage de l'accomplissement technique de l'activité, à savoir la *règle de la persévérance*. L'activité de création en BD est particulièrement exigeante et nécessite une certaine dévotion pour respecter du mieux que possible les attentes techniques. Si cette règle n'est pas sans rappeler celle déjà évoquée de passion du métier, la logique sous-jacente diverge : il ne s'agit pas tant ici de trouver du plaisir dans l'activité, mais de parvenir à honorer ses engagements y compris justement quand on n'y trouve plus de plaisir. Un bon exemple de l'expression de cette règle de la persévérance s'observait dans la séquence n°3 (« C'est vraiment la merde ») : alors même que l'autrice faisait tristement le

---

**267-** Sur ce point, voir Maëlys Tirehote Corbin, *Enquête en école de bande dessinée. La fabrique des créateurices, un apprentissage genré ?*, Mémoire de Master, sous la direction de D. Naudier, EHESS, Paris, 2019, p. 27-37.

**268-** On retrouve une logique équivalente dans l'atelier d'illustration étudié par B. Caraco, « Enseigner la bande dessinée : le cas de l'atelier d'illustration de l'École des arts décoratifs de Strasbourg », art. cit.

constat des pertes financières liées à l'épidémie de COVID-19 et de l'absence de protection sociale des artistes-auteurs, elle n'en affirmait pas moins l'importance de poursuivre son activité, quand bien même elle « se [crevait] à la tâche ».

L'existence de cette règle barrière permet également d'expliquer différemment la tendance, historiquement documentée, des auteurs et autrices de BD à se déclarer comme des autodidactes, quand bien même ces derniers auraient par ailleurs suivi une formation artistique<sup>269</sup>. Il est possible de voir dans ce phénomène une tentative de légitimation de soi en mettant en avant la dimension vocationnelle de l'activité. Si une telle démarche existe probablement, l'approche défendue ici permet de dépasser cette lecture stratégique. En effet, il est possible de voir dans cette tendance à la valorisation de l'autodidaxie une l'expression de cette règle de la persévérance : les auteurs et autrices de BD ont intégré l'idée que pour s'inscrire durablement dans cette activité, il était nécessaire de développer quotidiennement des astuces et ficelles, lesquelles sont en réalité quotidiennement mises à l'épreuve (par soi-même ou par des tiers)<sup>270</sup>.

Le fait d'insister sur l'autodidaxie n'est d'ailleurs pas la seule manière d'exprimer l'importance de cette règle de la persévérance et, ainsi, de rappeler la primeur du cadrage de l'accomplissement dans une situation donnée.

### SÉQUENCE N°26.

#### « J'AI TELLEMENT UN DON QUE JE BOSSE 14 HEURES PAR JOUR »

*Juin 2016, je réalise une observation en festival. Alors que celui-ci va fermer, j'aperçois Romain à la buvette : il m'invite à prendre une bière. Nous discutons de nos journées respectives quand nos bières arrivent. Romain saisit la sienne rapidement et en boit une longue gorgée.*

**Ethnographe :** Eh ben, t'en avais besoin !

**Romain, avec un soupir :** Ah ouais pff... C'était long là, sur la fin. En plus, j'ai fini avec un connard fini ! Je te jure : j'ai eu droit à tout. La totale ! Genre "Est-ce que c'est votre vrai métier ?". Le "Moi, mes gosses voulaient en faire je les ai découragés". Et puis le fameux "Ah ouais, mais vous vous avez un don". Je supporte plus ça, "vous avez un don". J'ai tellement un don que je bosse 14 heures par jour [Il boit une nouvelle gorgée]. Et que je suis alcoolique maintenant ! Un vrai artiste quoi ! [Rires] C'est vraiment des conneries. Bon, quand c'est un gamin qui te regarde avec des grands yeux en te disant "Han, c'est trop bien faaaaait !", c'est mignon. Mais quand un vieux con te dit qu'il empêche ses gosses de faire de la BD parce qu'ils ont pas le don, alors que pour toi, c'est facile... Putain, merde quoi. Laisse dessiner tes gosses ! Et fais-les bosser s'ils dessinent comme des merdes !

**Ethnographe, pouffant :** Et du coup, tu lui as dit quoi ?

**Romain :** Bah... "Merci, bonne fin de journée et à l'année prochaine", puis c'est tout [Nous rions] Non, mais t'as raison, j'aurais dû l'insulter et déchirer son livre. De toute façon, il l'avait déjà payé ! [Rires. Il finit d'un coup la fin de son verre] On en reprend une ? [Voyant mon verre à peine entamé] Oh hé, 'faut suivre le rythme !

<sup>269</sup>- J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys*, op. cit., p. 88-102.

<sup>270</sup>- Cette règle de la persévérance semble d'ailleurs particulièrement centrale dans la formation étudiée par Maëlys Tirehote Corbin. Cette dernière explique en effet qu'outre une dichotomie réalisée par l'équipe enseignante entre les « méritants » et les « fainéants », « le surinvestissement des élèves est valorisé, toujours dans ces logiques de mise en avant des valeurs "temps" et "travail" » (M. Tirehote Corbin, *Enquête en école de bande dessinée. La fabrique des créateurices, un apprentissage genré ?*, op. cit., p. 30).

Comme Romain, les auteurs et autrices dénoncent régulièrement l'idée de don ou de talent, qui impliquerait que seules certaines personnes seraient capables de pratiquer cette activité. Ce faisant, ils et elles dénaturent le succès et, plus généralement, l'activité même de création : la capacité à « bien » dessiner, scénariser ou coloriser n'a rien de naturelle, mais résulte d'un long apprentissage et d'un travail quotidien coûteux (ce qui est souligné par Romain par sa dérision autour de l'alcoolisme). S'il y a bien une valorisation du « don de soi » chez les auteurs et autrices de BD, ces derniers dénoncent unanimement la croyance dans un « don »<sup>271</sup>.

Ainsi, cette persévérance constitue bien une règle qui oriente tout particulièrement l'activité. Parce que les auteurs et autrices sanctionnent leur propre travail ou qu'ils et elles anticipent des sanctions de tiers relatives aux règles des techniques de création, ils et elles peuvent prendre l'initiative de recommencer leur travail. Autrement dit, ils apprennent à repérer, dans leurs productions, des épreuves (un dessin mal réalisé, un scénario pas efficace, une couleur ratée). Une telle attention en permanence aux épreuves n'est pas facile, voire à l'origine de souffrances physiques (« bosser 14 heures par jour » est rarement bon pour la santé), mais aussi psychiques. Une telle pression peut en effet rapidement conduire, comme l'expliquait Charlotte dans une séquence précédente (n° 17 « Je glande pas sur internet toute la journée, moi ! ») à se convaincre que « l'on fait de la merde », que l'on est incapable de franchir les nombreuses épreuves liées à la création. Y compris d'ailleurs quand les épreuves sont en réalité franchies.

### SÉQUENCE N°27. « UNE SORTE DE SYNDROME DE LA BONNE ÉLÈVE »

**Octobre 2014, Thierry et Charlotte sont en pause dans la cuisine de l'atelier qu'ils partagent. Cette dernière confie qu'elle s'inquiète pour une amie avec qui elle a discuté plus tôt par mail. Cette amie, Lina, envisage d'arrêter la BD.**

**Thierry :** Attends, je comprends pas : elle tue en dessin pourtant [Charlotte hoche la tête]. Et elle trouve rien comme boulot ?

**Charlotte :** Bah surtout le problème c'est que... bah... [Elle jette un coup d'œil à mon intention] c'est peut-être plus de la psychologie que de la sociologie, mais je crois qu'elle a besoin de... de se prouver quelque chose quand elle bosse. Tu vois ?

**Thierry :** Ah ! Son patriarce intérieur !

**Charlotte, fronçant les sourcils :** Son quoi ?

**Thierry :** Son patriarce intérieur. C'est une expression pour dire que tu t'auto-rabaisses.

**Charlotte :** Oui, moi j'appelle ça se saborder. J'étais comme ça dans mes études, remarque. Mais depuis, je l'ai buté, le patriarce ! Bref, je pense que quelque part, elle a besoin de galérer. Comme pour se prouver que si elle galère, c'est qu'elle fait bien. [...] Tu vois, il y a deux ans, elle

<sup>271</sup>- Contrairement aux écrivains décrits par Gisèle Sapiro, « “Je n'ai jamais appris à écrire” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, n° 3, p.12-33. Sur ce point, voir aussi Gisèle Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, n° 3, p.4-11.

était en contact avec un mec de chez Bayard, qui voulait la mettre sur un projet. Trop bien quoi ! Je la revois six mois plus tard, je lui demande des nouvelles et là, elle me dit “Ha bah non, il faut que je fasse un book pour lui montrer ce que je peux faire, mais je suis pas satisfaite des dessins”.

**Thierry** : Euh, attends, le mec l’avait juste contacté comme ça ? Il voulait faire des essais peut-être.

**Charlotte** : Mais non ! Il la voulait elle ! Il connaissait son travail ! Attends, dans ce métier, c’est suffisamment rare que quelqu’un vienne te voir directement ! Tu sautes dessus, tu ne vas pas perdre du temps à faire un book. Surtout si, en plus, t’arrives pas à être contente. [...] Non, mais je ne me demande si c’est pas un truc de nana, ça. Une sorte de syndrome de la bonne élève : tu veux tellement bien faire que tu ne finis jamais rien. J’en connais tellement des meufs comme ça. Et bien plus fortes que moi !

**Thierry** : Moui... [Il réfléchit] C’est vrai qu’il y a pas mal de meufs dans ce cas. Mais je connais pas mal de mec aussi. [Il marque une pause] Peut-être même dans cet atelier !

Si, comme Charlotte le souligne, il existe probablement des ressorts psychologiques au manque de confiance en soi, il est intéressant de constater que les deux personnes présentes reconnaissent qu’il est souvent difficile de clore les épreuves. Comme Lina, de nombreux auteurs et (peut-être donc encore plus) d’auteurs connaissent des difficultés à reconnaître les signes pouvant attester des réussites dans le franchissement des épreuves (en l’occurrence, le fait d’être contacté directement par un éditeur). Ce faisant, ils commettent une faute au regard de la règle de la persévérance, ne parvenant à honorer le cadrage de l’accomplissement technique de l’activité.

En cela, la coprésence en atelier constitue une ressource quotidienne. Si Charlotte souffrait de cette tendance à maintenir les épreuves (« j’étais comme ça pendant mes études »), elle n’hésite pas à solliciter dorénavant ses collègues (« je montre mes planches, ça les fait marrer... C’est un peu rassurant », dans la séquence n° 17). Soumettre un travail à ses pairs, c’est ainsi s’assurer que le travail produit remplit suffisamment les critères professionnels d’évaluation relatifs à l’accomplissement technique et que l’on a suffisamment honoré la règle de la persévérance pour pouvoir « sortir le produit de l’atelier »<sup>272</sup>. Le fait de recourir ainsi à des pairs peut paraître surprenant de prime abord : ne s’agit-il après tout du travail des éditeurs et éditrices ? En effet, ce sont ces personnes qui, évaluant les scénarios ou les planches rendues, qui vont finalement décider de la publication ou non du travail. Les auteurs et autrices valorisent ce travail, mettant en avant le fait que ces éditeurs et éditrices les incitent à « se dépasser », à « pousser plus loin leur dessin ou leurs scénarios »,... bref, à honorer la règle de la persévérance. Toutefois, quand bien même il s’agit là de leur rôle, il faut bien comprendre que les retours d’un éditeur ou d’une éditrice s’apparenteront à des sanctions, mettant en avant des fautes professionnelles en termes d’accomplissement technique. Se soumettre ainsi à une telle évaluation n’a rien de rassurant. Il est ainsi possible de voir dans cette réticence l’expression de la règle de l’anticipation des ruptures de coopération déjà évoquée : auteurs ou autrices évitent ainsi de trop faire état

<sup>272</sup>- Pour reprendre l’expression d’H.S. Becker, *Écrire les sciences sociales*, op. cit., p. 129-142. De fait, le processus d’écriture en sciences sociales répond à des processus très similaires à ceux de la production de BD. L’ouvrage d’Howard Becker consistant à une proto-enquête sociologique des pratiques d’écriture de la sociologie, il n’est pas étonnant d’y trouver des similarités avec la présente analyse sociologique des pratiques de création en BD.

de leurs faiblesses face à un éditeur ou une éditrice (comme Lina qui préfère s'assurer de la confiance de l'éditeur en lui fournissant en amont un *book* dont elle serait elle-même satisfaite). De ce point de vue, commettre de telles fautes face à un pair s'avère moins risqué, ce dernier n'étant pas partie prenante de la publication définitive. À l'image des chercheurs et chercheuses qui sollicitent l'avis de leurs collègues proches avant la soumission à une revue, les auteurs et autrices n'hésitent donc pas à solliciter leurs pairs dans un premier temps. L'atelier partagé a cet avantage de fournir presque en permanence des collègues disposés à juger de la qualité d'un travail. Reste qu'une personne isolée n'hésitera pas non plus à contacter des professionnels de confiance afin de mettre leurs productions à l'épreuve.

### 3. Faire preuve de désingularisation

Il est intéressant de noter que même les règles professionnelles *a priori* les plus formelles (comme celles relatives aux formats de diffusion) sont essentiellement apprises de façon informelle, au fil des discussions ou des épreuves rencontrées par les acteurs. En effet, quand bien même il existe des formations dédiées à la BD, celles-ci semblent surtout insister sur la transmission de règles barrières qui visent davantage à maintenir un cadre donné qu'à le remettre en cause. L'importance de ces règles fait que les auteurs et autrices tendent, dans leur travail quotidien, à maintenir l'action tantôt dans un cadrage intime (en appliquant les règles de la dérision et de la passion du métier), tantôt dans un cadrage de l'accomplissement technique (en mobilisant la règle de la persévérance). Autrement dit, les auteurs et autrices ne disposent pas forcément, dans l'action, de beaucoup de supports matériels pour changer de cadrage et, ainsi, interroger les règles mobilisées dans le cours de l'action. Pourtant, nombre d'épreuves peuvent causer une certaine vulnérabilité des cadrages.

#### SÉQUENCE N°28.

#### « TU M'AVAIS DEMANDÉ MON AVIS... »

*Décembre 2014, séance d'observation dans l'atelier Chocolat. Vers 15 h 30, plusieurs auteurs se retrouvent auprès de la cafetière. L'un d'eux propose de sortir fumer : Nous nous retrouvons à six dans la rue, devant la porte de l'atelier. La discussion part d'un « post » partagé sur Facebook par un de leurs amis communs auteurs. Ce dernier a publié la lettre de refus d'un éditeur pour un album qui, depuis, a non seulement été signé ailleurs, mais est également un grand succès commercial.*

*Jérémy, faisant de grands gestes avec la main : Non, mais moi je garde toutes mes lettres de refus. Là, j'en ai une, j'ai bien envie de leur renvoyer. Genre [Il fait une grimace en faisant semblant de taper un mail. Les autres rigolent] "Regardez, vous trouviez que c'était d'la merde ? Hé bah j'l'ai financé en 3 jours sur internet !" [Il tire sur sa cigarette, avec un sourire] Dans ta face, [Nom de l'éditeur] ! [Il rit, imité par les autres qui pouffent]*

**Arnaud**, *rigolant* : Bah vas-y, envoie-lui !

**Jérémy**, *tirant sur sa cigarette* : Ah mais franchement je devrais ! C'est trop un connard, ce type ! [Il souffle la fumée de sa cigarette] "Pas assez mature", qu'il disait ! Pfff !

**Melvin**, *souriant* : Vouais, mais tu sais, c'est aussi une question de ligne éditoriale et tout.

**Jérémy**, *comme s'il balayait quelque chose de la main* : Quedal, ça aurait été pile dans leur truc ! Tu le sais, Melvin ! [Il tire à nouveau sur sa cigarette. Melvin le regarde en silence, sans sourire] Non, mais de toute façon, c'est un trou du cul coincé ! Les éditeurs, maintenant, c'est beaucoup de trous du cul coincés ! [Il ricane]

**Melvin**, *sèchement* : Je suis d'accord avec toi [Nom de l'éditeur] n'est pas le mec le plus intelligent du monde, mais comme tu le dis, je le sais, et je te l'avais dit... [Courte pause] ton dossier était pas terrible. Tu l'avais fait à l'arrache. Rien à voir avec ce que t'as foutu sur internet. Alors forcément, tu peux balancer sur les éditeurs, mais envoie-leur un dossier correct avant de juger. [Silence. Melvin et Jérémy se regardent dans les yeux. Nous (les quatre autres) nous regardons respectivement sans rien dire. Melvin reprend] Tu te souviens ? Tu m'avais demandé mon avis...

**Jérémy**, *fronçant les sourcils et tapotant de l'index sur sa cigarette* : Ouais, ouais, mais quand même. Sa lettre est abusée. Je te montrerai en rentrant.

**Melvin**, *arrétant de froncer les sourcils* : Oui ça, ça ne m'étonne pas. [Il baisse les yeux en mettant les mains dans les poches. Le silence dure quelques secondes : personne ne se regarde dans les yeux] Brrr ! Je rentre, ça caille vraiment trop ! [Nous rentrons tous dans l'atelier, en silence].

Les auteurs présents parlent ici d'une situation que tout auteur a déjà rencontrée : le refus d'un éditeur. Une telle épreuve implique forcément une adaptation de la part de l'auteur ou l'autrice, même si son degré peut varier : abandon du projet, proposition à une autre maison d'édition, reprise du scénario et des planches, etc. Il est intéressant de noter que même si cette épreuve s'apparente bien à une évaluation du respect des règles relatives à la connaissance des techniques de création (et donc du cadre de l'accomplissement), le cadrage intime n'est jamais loin. Lorsque les enquêtés évoquent ici le refus essuyé par Jérémy, ils ne remettent pas vraiment en cause les compétences professionnelles de l'éditeur, alors même que le projet était « pile » dans « leur ligne éditoriale ». Au lieu de ça, cet éditeur est qualifié de « connard », de « trou du cul coincé », de « mec [pas] le plus intelligent du monde ». De même, Jérémy dénonce le fait que sa lettre soit « abusée ».

Cadrer la situation de cette manière n'est pas sans effet sur la gestion de l'épreuve. Plutôt que retravailler le projet (honorant ainsi la règle de la persévérance et les diverses règles liées à la connaissance des techniques de création), Jérémy a décidé de passer par un financement participatif sur internet. Le succès de cette opération de financement a permis à Jérémy de franchir l'épreuve : son album a pu être réalisé, imprimé et diffusé. Ce faisant, il peut mettre en avant sa qualité de « bon » professionnel, capable d'assurer les différentes contraintes liées à l'accomplissement. Toutefois, cette manière de gérer l'épreuve ne fait pas l'unanimité : Melvin lui rappelle ainsi les fautes qu'il a commises lors de l'envoi de son dossier (« ton dossier était pas terrible »). Ainsi, il sanctionne l'interprétation faite par Jérémy : le fait de réussir son projet de financement participatif ne veut

pas dire que son dossier était bon à l'origine, juste qu'il a fait ce qu'il était attendu de tout auteur ou autrice : faire preuve de persévérance et revoir son travail (vu que le dossier original n'a « rien à voir avec ce [qu'il a] foutu sur internet »).

Ainsi, quand Melvin affirme « tu peux balancer sur les éditeurs, mais envoie-leur un dossier correct avant de juger », il procède à une explicitation des diverses règles professionnelles pouvant servir d'appui à l'action. Oui, il est possible de s'inscrire dans une relation d'inimitié avec des éditeurs, mais cela ne doit pas prendre le pas sur le fait d'honorer les règles de l'accomplissement technique (notamment en envoyant un « dossier correct »). Autrement dit, Melvin affirme que si le cadrage des relations intimes est légitime voire tend à prédominer dans les interactions (lui-même s'y inscrit en critiquant l'intelligence de l'éditeur), il ne doit pas éclipser le cadrage de l'accomplissement.

L'affirmation de ce dernier cadrage est donc possible, quand bien même les acteurs se trouvent dans une situation de relâche où le cadrage intime semble le plus adapté, notamment grâce à la mobilisation de la règle barrière de la persévérance. Toutefois, nous voyons aussi à quel point la mise en place d'un tel cadrage est coûteuse. Dans ce moment de pause, les personnes présentes sont visiblement déstabilisées par ce rappel au cadrage de l'accomplissement (silences, regards détournés). Cette gêne est significative : s'il est possible d'explicitier les règles lorsqu'il y a un trouble sur le cadrage qui s'applique, cette explicitation ne se fait pas n'importe comment. Autrement dit, la mise en discussion des règles a elle aussi ses propres règles : lorsque ces dernières sont mobilisées par les auteurs et autrices qui souhaitent interroger les cadrages en place, c'est donc un nouveau cadrage de la situation qui se met en place.

Avant de qualifier ce troisième cadrage, il convient de préciser une chose. Les diverses règles évoquées, quel que soit le cadrage dans lequel elles prennent place, doivent trouver un support dans la situation pour s'exprimer : un collègue est présent donc l'auteur ira le saluer, un dessin est jugé raté donc il faut le refaire, etc. Si ces règles restent fortement implicites, c'est que ces actions ne nécessitent pas une grande réflexion de la part des auteurs et autrices. Toutefois, ces règles sont connues par les acteurs. Si l'on salue un collègue, c'est aussi parce que c'est l'usage en festival. Si l'on refait un dessin, c'est parce que l'on sait qu'un mauvais travail fera l'objet de sanctions. Autrement dit, les acteurs sont tous bel et bien susceptibles de connaître ces règles et de s'en servir comme appui pour diriger leur action. Toutefois, cette mobilisation des règles ne se fait pas forcément de façon explicite ou même consciente. Pour reprendre les termes de Cyril Lemieux :

L'incorrection grammaticale de l'action est loin d'être en permanence constituée en problème public [...] Ainsi donc, tant que leur action est tolérée et que la poursuite de l'interaction n'est pas vraiment mise en péril, il n'est pas besoin pour les participants à une situation d'aller réveiller la grammaire qui « sommeille ». De ce fait, si la dimension normative de l'agir est toujours à portée de la main, elle n'est pas non plus omniprésente. C'est un des paradoxes de la vie sociale : alors que la grammaire n'est pas une réalité écrasante, un minimum de correction grammaticale tend à être attendu des partenaires en chaque situation<sup>273</sup>.

Ainsi, les personnes développent divers degrés de réflexivité vis-à-vis des règles. Dans certaines situations, comme celle décrite dans la séquence précédente, les acteurs peuvent en arriver à une explicitation des règles. Nous verrons, dans cette partie, qu'une telle explicitation participe de l'accroissement

273- C. Lemieux, *Le Devoir et la grâce*, op. cit., p. 36-37.

du degré de réflexivité des acteurs en fonction de son ampleur. Insistons sur le fait que cela ne signifie pas pour autant que les acteurs ne sont pas réflexifs lorsque leur action s'inscrit dans les cadres intime ou de l'accomplissement : nous avons constaté que, quel que soit le cadre, les auteurs et autrices pouvaient rencontrer des épreuves susceptibles de déclencher un accroissement de leur réflexivité. Toutefois, le fait de s'engager dans une explicitation de la situation, des cadres qui s'y appliquent et des règles qui y sont mobilisées implique *de facto* un degré plus élevé de réflexivité sur l'action. Dans de telles situations, les auteurs et autrices s'imposent non seulement d'expliciter les règles, mais aussi de mobiliser des principes généraux justifiant telle ou telle action.

Aussi, nous désignerons ce troisième cadrage comme celui de la désingularisation, réunissant des règles professionnelles qui, lorsqu'elles s'expriment, sont fortement susceptibles d'accroître encore davantage la réflexivité des personnes. Ce cadrage revient effectivement à s'extraire de la singularité de la situation dans laquelle il prend place, notamment en s'appuyant sur des principes collectifs. Explorons alors les règles qui induisent un tel cadrage des situations.

### 3.1. La connaissance et défense des droits

Un exemple de ces règles nous était donné dès la première séquence de ce chapitre : au restaurant (séquence n° 15 « Je ne bosse qu'avec des potes avec qui je m'entends bien ! »), Lucas nous expliquait en effet qu'il lui était impossible d'accepter un projet s'il n'était pas assorti d'une rémunération minimale. Cet auteur sait qu'une telle exigence ne sera pas évidente à imposer et qu'il risque de commettre une faute relationnelle en ne prenant pas en compte la singularité de cette petite structure éditoriale. Pire, cela pourrait le faire passer pour un auteur capricieux (« Et c'est délicat... Ils vont me dire "Attends, pour qui tu te prends" »). Pour autant, il maintient son exigence (« Bah oui, mais c'est mon boulot les mecs ! »). Ce faisant, Lucas illustre ici une règle typique du cadrage de la désingularisation : *la connaissance et défense des droits*. Afin d'éviter les contresens, il convient de préciser que « droits » n'est pas ici entendu au seul sens de « droits inscrits dans la loi ». En effet, par droits, nous renvoyons ici tant aux droits formels dont peuvent bénéficier les auteurs et autrices qu'aux usages ayant cours dans le milieu.

Rappelons que les auteurs et autrices de BD peuvent s'inscrire dans des statuts variés. Plus encore, le cadre légal des rémunérations est très lâche. Dans ce contexte, auteurs et autrices doivent veiller à s'assurer des conditions travail qui leur semblent acceptables. Aussi, il serait possible de voir dans cette règle l'expression d'une contrainte, relevant davantage du cadrage de l'accomplissement (on pense notamment à la règle de l'anticipation des temporalités : négocier ses conditions de travail implique aussi de fixer le planning de réalisation). Pourtant, cette règle dépasse largement la situation des personnes à travers lesquelles elle s'exprime. En effet, cette règle implique une bonne connaissance du cadre légal, mais aussi des usages relatifs aux rémunérations (cf. encadré n° 7), que ce soit en termes de modalités (avances vs fixe, forfait global vs à la planche) ou de niveaux (de l'à-valoir ou du pourcentage de droits d'auteur). En cela, cette règle implique bien une désingularisation dans le sens où elle nécessite un travail de mise en série de sa propre situation avec celle des pairs. Si les auteurs et autrices mettent un point d'honneur à négocier leurs rémunérations, c'est autant pour rendre l'activité possible (c'est-à-dire permettre d'honorer le cadre de l'accomplissement) que pour obtenir des conditions jugées justes.

### Encadré n° 7 – À propos de la rémunération des auteurs et autrices de BD

Lors de la signature d'un contrat d'édition, les auteurs et /ou autrices cèdent à la structure éditoriale divers droits. *A minima* est cédé le droit de reproduction et de représentation d'une œuvre. Cette cession autorisera l'éditeur à imprimer et à diffuser l'œuvre. À ces droits peuvent s'en ajouter d'autres (sans que ce soit systématique) : droits de diffusion numérique, droits de traduction, droits d'adaptations audiovisuelles, etc. (notons que le droit moral, lui, ne peut en aucun cas être cédé par les auteurs et autrices).

L'exploitation de ces droits par l'éditeur donne lieu à des recettes. Le contrat d'édition vise donc à définir quel pourcentage de celles-ci revient aux auteurs et /ou autrices de l'œuvre : c'est le « **taux de droits d'auteur** ». Ce taux est variable d'un secteur à l'autre de l'édition (ils sont ainsi inférieurs dans le milieu de la littérature ou de l'illustration), mais aussi d'une maison d'édition à l'autre. Aucune loi n'encadre ce taux : aux auteurs et autrices donc d'en négocier la valeur. D'après l'enquête des EGBD, le taux moyen des auteurs et autrices de BD est de 8,6 % du prix de vente hors taxe<sup>274</sup>. En cas de collaboration, scénariste, dessinateur et coloriste se répartissent ce pourcentage, dans une proportion définie par le contrat.

Ces droits d'auteurs étant issus de la vente, ils ne peuvent être versés qu'après la sortie de l'album (une à deux fois par an, lors de la reddition de compte qui recense les ventes nettes). Les auteurs et autrices ne peuvent donc logiquement pas compter sur ces rémunérations pour vivre durant la création. Afin de pouvoir malgré tout se consacrer à la création, deux solutions existent : l'« à-valoir » et le « fixe ».

L'**à-valoir** correspond à une avance sur droits (expression plus juste d'un point de vue comptable), laquelle doit donc être remboursée. Pour cela, les droits d'auteurs revenant aux auteurs et autrices sont récupérés par l'éditeur jusqu'à remboursement de l'avance. Encore une fois, le montant de cette avance n'est pas légalement encadré et fait l'objet d'une négociation et d'une répartition entre auteurs et /ou autrices. Ces derniers doivent notamment négocier si l'avance est calculée « au forfait » (une enveloppe qui ne bouge pas) ou à la planche (qui variera donc si le projet prend de l'ampleur après signature du contrat)<sup>275</sup>.

Le **fixe** lui correspond à une somme non récupérable par l'éditeur. Lui aussi peut être négocié au forfait ou à la planche. L'obtention d'un fixe est souvent présentée comme une pratique ancienne, héritée de la prépublication dans des journaux (les planches publiées en journal étaient rémunérées en fixe puis éventuellement compilées en albums dont les ventes produisaient des droits d'auteurs). Toutefois, d'aucuns parviennent encore aujourd'hui à obtenir une telle rémunération, souvent en complément de l'à-valoir (on parle alors de « part fixe »)<sup>276</sup>.

<sup>274</sup>- EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques, op. cit.*, p. 41.

<sup>275</sup>- Selon l'enquête des EGBD, la meilleure avance sur droits que les auteurs et autrices de BD ont obtenue était en moyenne de 11 278 euros. Si l'on s'intéresse à la médiane, ce chiffre tombe à 9 000 euros. Notons que ces avances sur droits d'auteurs constituent des revenus bruts desquels doivent être déduites les cotisations sociales ainsi que la TVA sur les droits d'auteurs (soit une diminution d'environ 30 %). Autrement dit, seule la moitié des auteurs et autrices a réussi à négocier une avance nette supérieure à 6 300 euros nets pour un album.

<sup>276</sup>- Notons qu'il existe en réalité de nombreuses innovations contractuelles qui complexifient ce système de rémunération, à l'image du « faux-fixe » qui consiste en des avances remboursables uniquement sur les recettes générées par certains droits dérivés (ventes à l'étranger, presse, adaptation audiovisuelle, etc.).

Lucas, parce qu'il met en série les différentes expériences de rémunération qu'il a connues ou observées chez des camarades, est en mesure d'affirmer un principe ayant une portée générale : quand la création de BD est un boulot à plein temps (et donc pas « quand t'as un boulot à côté »), il est nécessaire d'être rémunéré à la hauteur de son investissement. De ce fait, il exige de ses employeurs (qui peuvent aussi être des « clients », d'un point de vue comptable) certaines conditions de rémunérations, plus « justes » au regard d'une part de son niveau d'engagement dans l'activité et, d'autre part, des conditions proposées par d'autres. Notons que cette désingularisation n'empêche pas l'auteur d'être attentif aux singularités de ses interlocuteurs : il reconnaît ainsi que la maison d'édition Citrouille n'a pas les moyens de proposer le niveau de rémunération qu'il exige. Aussi, il décide finalement de se retirer du projet, sans même expliciter ses exigences, sachant pertinemment que Citrouille ne pourrait répondre positivement.

Notons toutefois que ce retrait s'accompagne d'une critique de la part des éditeurs évoqués. Selon Lucas, ces éditeurs lui reprocheront d'avoir des exigences démesurées (« pour qui tu te prends ? »), alors même que ses attentes n'ont rien d'exagéré à partir du moment où l'on se consacre à plein temps à la BD (« Bah oui c'est mon boulot les mecs »). Autrement dit, Lucas anticipe que ces éditeurs agiront dans un cadrage intime plutôt que le cadrage de la désingularisation, notamment parce qu'ils mobiliseront la règle barrière de la passion du métier qui tendra à maintenir ce cadrage spécifique. Parce qu'il anticipe que ses interlocuteurs ne sauront sortir de leur propre singularité et prendre en compte des principes de justice relatifs aux droits des auteurs, il préfère éviter toute confrontation. Ce faisant, Lucas module sa manière de cadrer l'action : si son choix est motivé par un principe de justice (soit une règle du cadrage désingularisant), il agit de manière à respecter aussi le cadrage de l'accomplissement de l'activité (soit un respect de la règle de l'anticipation des ruptures de coopération). De même, il agit de façon à respecter le cadrage intime, en reconnaissant aux éditions Citrouille une singularité, laquelle peut justifier des conditions financières *a priori* injustes. En mobilisant ces différentes règles, il parvient à agir de façon à ne pas commettre de fautes, s'adaptant aux cadres qui s'appliquent dans les situations d'échanges avec ses interlocuteurs. Reste que face à l'épreuve que constitue la proposition des éditeurs de Citrouille, Lucas mobilise également la règle de la connaissance et de la défense des droits. Et c'est cette règle qui, dans sa discussion avec Maude, donne un sens positif à son action.

Outre les conditions de rémunérations, les auteurs et autrices de BD doivent, pour honorer cette règle, avoir également une connaissance de leurs différents droits. Ainsi, sera sanctionné positivement la personne qui non seulement parvient à lire et comprendre son contrat d'édition, mais aussi repérer les clauses iniques, que ce soit parce qu'elles sont à la limite de la légalité, ou parce qu'elles sont jugées particulièrement défavorables aux auteurs et autrices. De la même manière, est valorisé le fait de connaître et de solliciter les aides ou services dont peuvent disposer les professionnels : droits à la formation ou aux congés maladies, bourses, etc. Encore une fois, la connaissance de ces droits n'a pas une simple visée d'accomplissement technique de l'activité (même si évidemment cela peut l'aider). Il s'agit également de valoriser les pratiques qui sont jugées particulièrement bénéfiques pour l'ensemble des professionnels, dans le sens où il s'agit de conditions préférables dont tous les auteurs et autrices peuvent prétendre profiter.

## SÉQUENCE N° 29.

## « JE VOYAIS PAS QUOI DEMANDER DE PLUS. J'AI CHERCHÉ, PAR PRINCIPE ! »

*Jun 2016, je réalise une observation lors d'un festival. À la fin de la journée, les auteurs et autrices ainsi que les bénévoles sont invités à se rendre au diner organisé à leur intention. J'accompagne les auteurs et autrices que je suis dans le cortège qui se met en route à travers la ville. En chemin Liam, un coloriste, explique qu'il vient de signer son premier contrat en tant que dessinateur aux éditions Bigorneau. Les différentes personnes le félicitent et lui posent des questions sur le projet.*

**Liam :** Non, mais en plus, j'ai une chance de fou, c'est de travailler avec Aurélien Darnaud. Bon, déjà c'est un mec adorable. Et puis ensuite, y a pas : un scénar' de Darnaud, c'est cool de principe ! [Il sourit puis reprend] Et en plus, il a de la bouteille, donc il a négocié le contrat comme un chef ! J'ai rien eu à m'occuper. J'ai vu arriver le contrat... Vu que je faisais que le dessin, je ne m'attendais pas à un truc de fou. Et bah franchement c'était cool ! [Il pouffe] C'était même très cool !

**Calisson :** T'as rien négocié ?

**Liam :** Bah euh... franchement non. En vrai, j'ai cherché hein ! [Rires], Mais Aurélien avait géré la négot', je voyais pas quoi demander de plus. J'ai cherché, par principe ! Mais bon... Les conditions étaient vraiment cool. Rien à voir avec ce que j'ai pu entendre ailleurs. D'ailleurs c'est marrant, il y a quelques jours, j'étais à une soirée organisée par [Les éditions] Rossignol. Bon, je ne voulais pas trop y aller au début... ça me saoulait d'y aller juste pour croiser machin ou truc. Bon, finalement, je l'ai fait, parce que quand même, c'est le boulot quoi. Et j'ai bien fait, parce que j'ai croisé mes deux éditeurs ! De Rossignol et de Bigorneau ! Bon du coup, j'ai parlé du projet à mon éditeur chez Rossignol. Et c'est marrant parce que là, il me sort "Mais, pourquoi tu ne me l'as pas proposé à moi ? Depuis le temps qu'on bosse ensemble" [Rires] Euh, bah, comment te dire... Une première BD au dessin ? Chez Rossignol ? Être perdu parmi les centaines de sorties ? Euh... Bah j'ai pas trop envie non ! [Nous rions] Bon alors je m'en suis sorti en disant que c'était parce que c'était un projet avec Aurélien et qu'Aurélien savait qu'il n'aimait pas son travail. Et c'est vraiment pour ça qu'on lui a pas envoyé hein, on avait hésité. Et là il me sort [Il prend un air exaspéré, levant les bras aux ciels] "Quoiiii, mais j'adore son travail ! C'est pas parce que j'ai refusé une fois un de ses projets que je n'aime pas son travail ! Au contraire ! Ralala, il faut que je l'appelle", etc. Bref : j'ai fini par lui dire qu'à part ça, je le sentais mieux chez Bigorneau. Et il m'a dit "Non, mais je te taquine... tu as bien raison d'aller là-bas, ça va super bien se passer". À croire qu'ils savent, chez Rossignol, que les conditions sont meilleures ailleurs !

Comme Liam dans cette séquence, de nombreux auteurs et autrices m'ont confié qu'ils ou elles cherchent à obtenir des meilleures conditions « par principe ». Cette récurrence est significative : il s'agit tant de se garantir des meilleures conditions de travail que d'affirmer la nécessité, à l'échelle de la profession, de faire valoir ses droits.

### 3.2. L'affirmation de l'indépendance

Cette règle de la connaissance et de la défense des droits en implique une autre, tout aussi importante : *l'affirmation de l'indépendance* du professionnel. Que ce soit d'un point de vue artistique ou de gestion de l'activité, il est attendu des auteurs et autrices qu'ils procèdent eux-mêmes aux décisions. Cela ne consiste pas à refuser en bloc les remarques réalisées par des tiers : comme cela a été évoqué dans d'autres séquences, l'apport des éditeurs est présenté comme non seulement souhaitable, mais aussi nécessaire. Cependant, auteurs et autrices affirment l'importance de « garder le dernier mot ».

Revenons à la séquence précédente : quand bien même il vient de signer son premier contrat en tant que dessinateur, Liam fréquente le milieu de la BD comme coloriste depuis plusieurs années : véritable professionnel, il fait preuve d'une grande réflexivité vis-à-vis des différentes règles susceptibles de s'appliquer en situation. Il sait marquer son engagement dans des relations intimes (que ça soit envers son co-auteur, « un mec adorable », ses éditeurs à qui il donne des nouvelles ou même tout simplement en partageant ici avec des collègues sa joie de faire ce métier) et il connaît les contraintes liées à l'accomplissement technique (en se montrant critique de la manière dont se fait le suivi éditorial d'un premier album chez Rossignol). Cette réflexivité se traduit notamment par une désingularisation de sa situation : par sa connaissance des acteurs et pratiques du milieu, il est capable de juger les conditions jugées acceptables et justes (honorant la règle de la connaissance des droits, se préparant même à les défendre).

Inscrivant son action dans un cadrage de la désingularisation, il fournit ici une illustration de cette règle de l'affirmation de l'indépendance en expliquant que « par principe », il met un point d'honneur à négocier et, ainsi, à marquer une certaine indépendance. Il s'en trouve d'autant plus dépourvu ici quand il découvre que son collègue l'a fait pour lui. Son attachement à cette règle de l'indépendance s'exprime toutefois par ailleurs, par exemple lorsqu'il tombe sur son précédent éditeur. Ce dernier, en apprenant l'existence de son nouveau projet d'album, le sanctionne : en ne lui envoyant pas le projet, Liam n'a pas respecté le cadre de leur relation intime (« depuis le temps qu'on bosse ensemble »). Liam estime que ce cadrage n'est pas forcément authentique et que l'action de cet éditeur s'inscrit probablement dans un cadrage de l'accomplissement technique : après tout, lui-même allait à cette soirée surtout « pour croiser machin ou truc » non pas du fait d'un engagement spontané, mais parce que « c'est le boulot quoi ». Même si ce cadrage est probablement sous-jacent, Liam comprend que c'est plutôt le cadrage intime qui prévaut dans ce contexte festif. Ainsi, plutôt que d'inviter son interlocuteur à la désingularisation (en l'amenant à reconnaître que les premiers albums sont moins bien défendus chez Rossignol que chez d'autres éditeurs), il maintient la discussion dans un cadre intime, expliquant que son co-auteur et lui avaient anticipé un désintérêt de principe (« Aurélien savait qu'il n'aimait pas son travail »). C'est donc bien dans ce cadre que la discussion se poursuit, l'éditeur reprochant désormais à Liam de ne pas avoir porté attention à sa singularité (mettant en avant qu'en réalité, il aime le travail d'Aurélien). Face à ces sanctions, Liam parvient progressivement à opérer une transformation du cadre : tout en restant implicite, il explique qu'il lui semblait opportun de travailler avec un autre éditeur, étant donné que les

conditions qui y sont proposées sont plus avantageuses au regard de sa situation. Cette modulation revient à rappeler le cadrage de l'accomplissement de l'activité, en évoquant les conditions nécessaires à la réalisation d'un album.

Toutefois, ce changement de cadre conduit également à un accroissement de la réflexivité de l'éditeur qui, *in fine*, semble reconnaître la pertinence de l'expression de la règle de l'indépendance (« ils savent, chez Rossignol, que les conditions sont meilleures ailleurs ! »). Si la situation reste marquée par les règles relevant des cadrages intimes et de l'accomplissement, l'éditeur n'en est pas moins invité à expliciter le cadre (« je te taquine ») et à reconnaître le cadrage opéré par son interlocuteur et, de ce fait, la pertinence de ses choix (« tu as bien raison d'aller là-bas »). En cela, la règle de l'indépendance est basée sur un principe général : il est attendu des auteurs et autrices de BD qu'ils et elles fassent preuve d'indépendance, notamment en parvenant à définir quel est le cadre pertinent dans une situation donnée et les règles qui doivent être appliquées.

### 3.3. L'évaluation de la qualité des objets et des personnes

La connaissance et la défense des droits ainsi que l'affirmation de l'indépendance constituent ainsi des règles qui, parce qu'elles ont une valeur morale spécifique pour les auteurs et autrices de BD, incitent ces derniers à interroger ou à justifier la manière dont ils et elles agissent. En cela, ce cadrage implique bien une désingularisation, car il nécessite une certaine montée en généralité : les acteurs mettent en relation leurs situations singulières avec les pratiques réalisées par d'autres au sein du milieu afin de revendiquer l'application de principes généraux valables pour l'ensemble de la profession.

Il est dès lors plus facile de comprendre la manière dont Melvin sanctionnait Jérémy lors de la pause cigarette décrite plus tôt (cf. la séquence n°28 « Tu m'avais demandé mon avis... »). En effet, même s'il reconnaissait la légitimité d'un cadrage relevant des relations intimes, il n'en rappelait pas moins la nécessité de prendre en compte les règles relevant de l'accomplissement. En mettant en discussion ces diverses règles, Melvin provoquait ainsi l'émergence d'un cadrage désingularisant, invitant son collègue à voir au-delà de la singularité de sa situation. Pourtant, à bien y regarder, il semblerait que Jérémy ait fait preuve lui aussi d'une certaine désingularisation. Il a effectivement décidé de se lancer dans un financement participatif qui lui permettait d'obtenir des conditions bien plus favorables que ce que pouvaient lui offrir les éditeurs avec lesquels il était en contact : ce faisant, son action peut trouver un sens positif au regard de la règle de la connaissance et la défense des droits. Plus encore, cette expérience d'autoédition lui a permis de faire preuve d'indépendance. Quelle est donc la règle que Jérémy a pu enfreindre pour justifier la sanction de Melvin ?

La règle qui s'exprime dans la sanction de Melvin peut être nommée *l'évaluation de la qualité des objets et des personnes*. Jérémy commet une faute dans cette interaction, car plutôt que d'interroger la qualité de son travail, il préfère remettre en cause la capacité de juger de son interlocuteur. Tel est donc l'objet de la critique de Melvin envers Jérémy : parce que plusieurs personnes lui avaient signalé que le dossier n'était pas bon, il devrait le reconnaître plutôt que d'accuser son interlocuteur d'être un « trou du cul coincé ». Ce n'est donc pas la qualité du dossier lui-même qui fait l'objet de sanction. Se voir refuser un projet n'est d'ailleurs pas considéré comme une faute professionnelle en soi : les

auteurs le soulignent lors de cette pause cigarette, cela arrive à tout le monde et de nombreux succès commerciaux et critiques ont essuyé plusieurs refus avant leur publication. En revanche, le fait de ne pas avoir su juger de la pertinence des critiques s'apparente bien à une forme de faute professionnelle, dans le sens où JérémY n'a pas su rendre son travail comparable avec d'autres.

Tel est ainsi le principe sur lequel se base cette règle : il est attendu des auteurs et autrices qu'ils et elles soient capables de développer un jugement critique, notamment sur leur propre production. Notons qu'une telle règle peut trouver un sens positif au regard du cadrage de l'accomplissement : l'évaluation de la qualité d'un objet va en effet permettre de juger si un dessin est réussi ou au contraire raté. Toutefois, la règle de l'évaluation de la qualité des objets relève bien d'un cadrage désingularisant, dans le sens où il est attendu du professionnel qu'il puisse justifier de son choix en se basant non pas sur une conviction personnelle, mais en proposant une certaine généralisation.

Insistons sur le fait que cette évaluation de la qualité porte sur les objets (un dossier, un dessin, un scénario, etc.), mais bien aussi sur les personnes, à l'image de l'éditeur ayant refusé le projet de JérémY. Sur ce point, JérémY et Melvin sont plutôt d'accord (pour reprendre la formule de ce dernier, ce n'est pas l'homme « le plus intelligent du monde »). En cela, cette règle peut cette fois avoir un sens positif dans le cadrage intime : le fait d'évaluer les qualités (ou l'absence de certaines qualités) chez un collègue peut en effet permettre d'honorer la règle de l'attention à la singularité. De la sorte, cela peut constituer un appui justifiant l'engagement dans une relation intime. Nous en trouvons d'ailleurs un autre exemple dans la situation de Lucas (séquence n°15 « Je ne bosse qu'avec des potes avec qui je m'entends bien ! ») : au restaurant, il expliquait choisir avec soin ses collaborateurs de façon à bosser avec « des potes avec qui [il s'entend] bien ». Tout comme pour l'évaluation des objets, l'évaluation des personnes facilite le respect des règles relevant d'autres cadrages : en jugeant des qualités d'un interlocuteur, il est possible d'en faire un ami, un collaborateur ou les deux à la fois.

Si Lucas lui-même reconnaît que la mise en place de tels cadrages implique une réflexivité minimale (« bon, c'est au *feeling*, hein »), cela n'enlève rien au fait qu'il a, pour cela, mobilisé la règle de l'évaluation de la qualité des personnes et, donc, inscrit son action dans le cadrage désingularisant. En effet, si l'évaluation de la qualité des objets et des personnes peut s'apparenter *a priori* à une singularisation (puisque'il s'agit d'accorder une valeur à des entités spécifiques), une telle démarche implique une désingularisation (puisque la valeur donnée est forcément relative à celle d'autres entités). Les auteurs et autrices de BD sont ainsi incités à développer un recul critique sur leur pratique, mais aussi celles de leurs interlocuteurs. Autrement dit, la règle de l'évaluation des objets et des personnes nous montre que les opérations de désingularisation sont nécessaires à l'activité, notamment parce qu'elles permettent d'honorer des règles issues d'autres cadrages.

Pourquoi, dès lors, en faire un cadrage particulier ? Nous défendons ici l'idée que ces pratiques de désingularisation sont spécifiques en cela qu'elles prennent un sens particulièrement positif dans l'activité de ces professionnels. En effet, outre le fait qu'un tel recul critique peut s'observer quotidiennement dans l'activité, y compris de manière très implicite, les auteurs et autrices peuvent se rappeler respectivement la nécessité morale de se livrer à un tel exercice. Telle est la manière dont il faut comprendre cette règle de l'évaluation de la qualité des personnes et des objets : les auteurs et

autrices valorisent le fait de maintenir une certaine controverse autour du caractère bon ou mauvais de ces entités. Ainsi, cette règle peut s'apparenter à une règle barrière, dans le sens où elle consiste à maintenir une perspective désingularisante sur les situations.

Cela s'observe tout particulièrement lors des moments d'échanges où les acteurs en présence partagent leurs propres expériences et les assortissent de jugements sur la valeur des entités qui y sont impliquées. Nous comprenons alors bien différemment l'importance, déjà soulignée, de ces ragots aux yeux des auteurs et autrices de BD : cette activité de commérage trouve un sens particulièrement positif au sein de la morale professionnelle, car ils permettent d'ouvrir et maintenir des controverses autour de la qualité des personnes investies dans le milieu. On comprend dès lors que les moments de relâchement n'empêchent pas l'émergence d'un cadrage désingularisant. Toutefois, étant donné la mobilisation des règles barrières de la dérision et de la persévérance, de telles situations ont de fortes chances de conduire à une épuration des cadrages à la faveur de l'engagement dans des relations intimes ou de l'accomplissement technique de l'activité.

On notera par ailleurs que l'explicitation des règles ne signifie pas forcément la mise en place d'un cadrage de la désingularisation. Reste que l'inscription dans un tel cadrage, parce qu'elle conduit à mettre en perspective les situations individuelles, participe au renforcement du degré de réflexivités des acteurs. Il s'agit à nouveau d'être précis : si l'expression des règles relatives au cadrage de la désingularisation favorise l'émergence des réflexivités, les autres cadrages produisent également de la réflexivité. C'est donc bien en termes gradualiste qu'il faut analyser les situations : en inscrivant leur action dans un cadrage de la désingularisation, les auteurs et autrices s'inscrivent dans un processus d'accroissement de leur réflexivité, lequel peut conduire ces personnes à interroger davantage la manière dont les règles professionnelles sont mobilisées.

## 4. Conclusions du chapitre

Résumons nos premiers résultats : à la question « qu'est-ce qu'un "bon" professionnel en BD ? », nous sommes désormais en mesure d'apporter un premier élément de réponse. Pour agir en bon professionnel, les auteurs et autrices de BD doivent respecter la morale professionnelle propre à leur métier. En cela, leurs actions peuvent être jugées à l'aune de différentes règles professionnelles. Ces règles sont assez semblables aux « normes implicites » évoquées par Catherine Rémy dans un tout autre espace professionnel, dans le sens où elles « pallient le manque de structuration de l'activité et constituent donc des ressources centrales pour la production de l'action »<sup>277</sup>.

Ces règles participent d'autant plus à la structuration de l'action qu'elles participent du cadrage de la situation. Lorsqu'une règle est mobilisée, elle tend effectivement à donner un sens spécifique à

---

<sup>277</sup>- Catherine Rémy, « Quand la norme implicite est le moteur de l'action, normes, déviance et réactions sociales dans un abattoir », *Déviance et Société*, 2005, vol. 29, n° 2, p. 106.

l'action. Nous avons ainsi distingué trois cadrages : le cadrage intime, le cadrage de l'accomplissement technique de l'activité et le cadrage de la désingularisation. Parmi ces règles, nous avons remarqué que certaines avaient un statut particulier. En effet, il existe des règles barrières qui, dans une situation d'épreuve où le cadrage est susceptible d'être remis en cause, limitent les chances de développement d'un autre cadrage en réaffirmant celui qui était en place.

L'analyse successive de ces cadrages et règles qui leur sont associées nous permet d'ores et déjà de formuler des résultats relatifs au fonctionnement du milieu de la BD. Le premier résultat a trait à l'étendue de cette morale professionnelle. Le second est relatif au caractère réputé « informel » de l'activité professionnelle.

#### **4.1. Des règles valables pour tout le milieu**

Nous l'avons vu à plusieurs reprises, ces règles encadrent l'activité des auteurs et autrices, mais aussi des autres acteurs qui prennent part à cette activité. Ainsi, dans la séquence précédente (séquence n° 29 : « Je voyais pas quoi demander de plus. J'ai cherché, par principe ! »), l'éditeur des éditions Rossignol participe autant que Liam à définir les différents cadrages successifs de la situation. Si l'analyse s'est ici centrée sur les auteurs et autrices de BD parce qu'ils et elles sont au cœur de la présente thèse, il convient de souligner que les règles professionnelles décrites ici ne s'observent pas uniquement dans l'action de ceux-ci. Toute personne impliquée en situation est d'ailleurs susceptible d'être jugée à l'aune de ces règles, qu'elle soit autrice, éditrice, libraire, bénévole en festival ou même lectrice.

Attardons-nous sur ce dernier cas afin de bien rendre compte de ce phénomène : en se rendant à une dédicace, le lecteur entrera en interaction avec des professionnels de la BD. S'il n'est pas poli lors d'une séance de dédicace (faute en termes d'engagement spontané dans la situation), s'il exige du dessinateur un dessin trop complexe (faute relative à l'accomplissement technique, le dessinateur n'ayant pas le temps de faire de telles dédicaces) ou s'il a des exigences particulières relatives à la dédicace (faute au regard de la règle de l'indépendance, étant donné qu'il ne laisse pas à l'auteur ou l'autrice la capacité de définir ce que doit être le dessin), il fera l'objet de sanctions plus ou moins explicites. Ainsi, même si ce lecteur n'a aucune prétention à faire partie du monde professionnel de la BD et que son action ne s'inscrit pas dans la morale professionnelle que nous avons décrite ici, ses actes peuvent être jugés au prisme des règles propres à ce milieu professionnel.

Ce phénomène doit nous amener à nous interroger sur les limites de cette morale professionnelle et, par extension, du groupe lui-même des auteurs et autrices de BD. Le fait que les règles puissent être appliquées sur autant de personnes différentes pourrait laisser à penser que ce groupe n'a finalement guère d'unité, ou que ces règles ne contribuent pas vraiment à fixer les frontières entre professionnels et non professionnels. Toutefois, le lecteur ne risque pas grand-chose à se voir sanctionné de la sorte : si les règles sont convoquées pour définir le cadre de l'interaction, son activité ne dépend pas du respect de ces règles. Autrement dit, la situation n'est pas vécue par la personne comme une épreuve d'intégration au milieu professionnel. Quand bien même il commettrait des fautes, il n'a que peu de chance d'être exclu du groupe étant donné qu'il n'a pas prétention à en faire partie. On notera qu'il est d'ailleurs assez rare que les auteurs et autrices de BD se livrent à des sanctions négatives très explicites

en cas de faute des lecteurs ou des lectrices. L'anecdote rapportée par Romain précédemment (cf. séquence n° 26 « J'ai tellement un don que je bosse 14 heures par jour ») est en cela révélatrice : face à un lecteur qui lui montre sa méconnaissance des règles du métier, il réagit en lui disant seulement « Merci, bonne fin de journée et à l'année prochaine ». Il s'agit en l'occurrence d'une sanction, mais d'une sanction positive, conduisant à cadrer la situation comme celle d'un engagement intime : Romain se contente de montrer son attention à la singularité de ce lecteur. L'auteur précise toutefois qu'il aurait pu sanctionner négativement le lecteur maladroit : en explicitant les règles de l'activité, il aurait pu instaurer un cadrage de la désingularisation, expliquant en quoi les remarques de son interlocuteur s'apparentaient à une méconnaissance profonde du fonctionnement du milieu. En effet, une telle sanction négative du lecteur aurait constitué une faute de la part de Romain au regard du cadrage intime. En insultant son interlocuteur ou en déchirant le livre, l'auteur aurait manqué d'engagement spontané, non pas tant auprès du lecteur (le fait de laisser exprimer sa colère s'apparente bien à une expression de la spontanéité) mais envers son métier lui-même (l'exercice de la dédicace étant une dimension valorisante de l'activité, la remettre en cause revient à faire une faute au regard de la règle de la passion du métier). Plus encore, une telle réaction aurait pu mettre en péril l'accomplissement technique de l'activité en provoquant une rupture de coopération. Au-delà cette règle (comme il le souligne lui-même, « de toute façon, il l'avait déjà payé [le livre] »), c'est surtout au nom de la règle de persévérance que Romain continue sa dédicace : malgré les remarques pénibles qu'il doit subir, il poursuit l'accomplissement technique de sa tâche : cette règle fait alors barrière à la mise en place d'un cadrage désingularisant dans le cours de l'interaction. En sanctionnant explicitement un interlocuteur qui n'appartient pas vraiment à son milieu professionnel, Romain aurait donc pris le risque de se voir lui-même sanctionné par les autres personnes présentes étant donné les fautes que lui-même commettait. Si le fait qu'un lecteur marque des écarts vis-à-vis des règles n'entraîne pas pour lui une épreuve d'intégration ou, à défaut, d'exclusion, ce sera le cas des auteurs et autrices de BD. Notons cependant que si la majorité des lecteurs et lectrices n'ont généralement que faire des catégorisations subies suite au respect ou à la transgression des règles, ce n'est pas forcément le cas de toutes et tous.

### SÉQUENCE N° 30.

#### « RIEN QUE D'ENTENDRE LE MOT "COLLECTIONNEUR", ÇA ME CRISPE ! »

*Septembre 2015, j'assiste à un petit festival. Ce midi-là, je ne suis pas parvenu à assister au repas destiné aux auteurs et autrices. La place sur laquelle se déroule le festival est presque déserte, je n'y aperçois aucun auteur. Je m'installe sur un banc dans un coin, attendant le retour des enquêtés. Je constate que 5 personnes sont déjà installées face aux tables destinées aux dédicaces. La plupart de ces personnes sont âgées et semblent souffrir d'être ainsi exposées au soleil. Curieux de comprendre ce qui les motive à attendre ainsi plus d'une heure, assis à même le sol ou sur de petits tabourets pliables, je m'approche. Ils semblent tous se connaître. Bien qu'étant assis en file indienne, ils discutent entre eux. Tous ont un ou plusieurs gros sacs. Deux d'entre eux ont même, en plus de leurs sacs à dos, des valises à roulettes. Ils discutent d'albums en leur possession et de leur prix sur le marché.*

**Homme 1** : Je viens de trouver des tirages de tête<sup>278</sup> de *L'Épervier*, fait par une maison anglaise [Il siffle] C'est quelque chose ! Rien à voir avec les tirages français ! Ils sont déjà pas mal, mais là : il y a des calques et tout ! Ma-gni-fique !

**Homme 2** : Je ne savais pas qu'il y avait une version anglaise !

**Homme 1**, *fouillant dans son sac et sortant un sandwich* : Hé hé, tu as encore à apprendre !

**Homme 2**, *sortant une bière de son sac* : C'est vrai ! Je ne connais pas bien encore les tirages de tête. Par contre, le truc qui m'énerve, c'est quand tu vas voir un auteur avec un tirage de tête pour une dédicace et que le mec te fais une dédicace en deux minutes ! Comme si c'était une pauvre BD que t'avais achetée la veille !

**Homme 3**, *derrière eux* : Raah oui, c'est horrible ! À croire qu'ils ont pas de respect pour leur propre travail !

**Homme 1**, *avalant un morceau de son sandwich* : Ouais, mais en même temps, c'est délicat pour un auteur en festival, quand il y a du monde et tout. Tu peux pas lui demander de passer plus de temps avec toi que pour les autres.

**Homme 3**, *fronçant les sourcils* : Bah attends, tu payes 150 euros pour quoi ? Si c'est pour avoir la même chose que les autres, ça vaut pas le coup.

**Homme 2** : Et encore, 150 euros... Si tu les achètes à la sortie ! [Les autres acquiescent] D'ailleurs, j'ai vu sur Ebay, un mec là... il a des centaines et des centaines de livres en permanence... que des dédicaces ! Un mec sur Paris... Barnum du 93 je crois.

**Homme 1** : Barnum ? Oui, je vois bien ! Un mec avec des grands cheveux, là...

**Homme 2** : Ah ça, je sais pas.

**Homme 1** : Si si, je suis sûr que c'est lui. C'est un arnaqueur. Un vrai arnaqueur ! Il faut rien lui acheter à lui, c'est un vrai salaud !

**Homme 2** : Ah, c'est bien ce que je me disais !

**Les hommes continuent leurs discussions, échangeant les « bons plans », que ce soit en termes de revendeur ou de festival « où les auteurs sont encore accessibles ». Une demi-heure plus tard, des auteurs et autrices réapparaissent sur la place. Deux autrices, Maude et Marie, m'aperçoivent et me proposent de boire un café. Je range mon carnet et les accompagne.**

**Marie** : Non, mais arrête de faire semblant de noter, on sait bien que tu es là pour manger gratos !

**Ethnographe** : Pas si fort, chut !! [Nous rions] Non en vrai, c'était amusant, il y avait les collectionneurs, là. [J'indique du doigt le petit groupe de personnes, qui attend encore en plein soleil.]

**Marie**, *faisant une grimace* : Eurk... rien que d'entendre le mot "collectionneur", ça me crispe ! Tout ça pour revendre sur internet.

**Ethnographe** : Bah, *a priori* pas eux... Justement, ils parlaient d'un mec qui faisait ça et que c'était un arnaqueur.

**Marie**, *haussant les sourcils* : Ah ? Ils font ça pour eux alors... Mouais, ça reste bizarre quand même. Et puis ils sont chiants pareils !

**278**- Les tirages de têtes sont des éditions spéciales et limitées de BD. Ils peuvent être imprimés sur des papiers de qualité et/ou proposer des suppléments : dessins complémentaires, recherches graphiques, etc. Ils sont parfois également agrémentés de la signature des auteurs et/ou autrices. Du fait de leur rareté et de leurs ajouts, ces éditions « luxes » sont aussi beaucoup plus onéreuses que les éditions « normales ».

**Maude** : Moi hier, je savais pas comment réagir. Il y a une dame... une dame normale quoi, elle m'a demandé de faire une dédicace... mais de pas mettre de nom. Eeeet... Bah je savais pas quoi faire du coup... J'ai pas osé lui demander "Mais dites donc, pourquoi vous voulez pas de nom !"

**Ethnographe** : T'as fait quoi du coup ?

**Maude**, *haussant les épaules* : Bah je l'ai fait... Mais bon, je l'ai bien dévisagé, en me disant "Oh, toi, je vais imprimer ton visage et je te raterais pas la prochaine fois!". Mais je l'ai fait.

**Marie** : La prochaine fois, tu pourras marquer "merci Mademoiselle" sur ta dédicace ! Comme ça tu marques pas de nom, mais tu réduis de moitié ses possibilités de vente !

**Maude**, *avec un grand sourire* : Han, mais c'est génial ça !

**Marie** : Et ouais, à force, on a des techniques ! Et puis ça leur fait les pieds... S'ils veulent jouer, y a pas de raisons qu'ils le fassent n'importe comment !

Dans cette séquence, nous rencontrons un type d'acteur incontournable des festivals de BD : les « collectionneurs », aussi nommés « chasseurs de dédicace ». Nombreux sont ceux qui, comme Marie, ont du mal à supporter la présence de ces personnes qui consacrent une part importante de leur vie (personnelle et/ou professionnelle) à l'accumulation de BD dédicacées. Les professionnels du milieu apprennent à composer avec ces collectionneurs (et, plus rarement, collectionneuses) : quels que soient leurs interlocuteurs, leur activité est toujours soumise aux mêmes règles qui définissent leur morale professionnelle. Toutefois, ils et elles n'hésiteront pas à attendre d'eux qu'ils respectent aussi ces règles-là (« S'ils veulent jouer, y a pas de raisons qu'ils le fassent n'importe comment »). Ainsi, ils et elles n'hésiteront pas, comme Maude, à sanctionner les collectionneurs (« toi, je vais imprimer ton visage et je te raterais pas la prochaine fois ») et à développer des techniques pour leur apprendre les règles du métier (« Et ouais, à force, on a des techniques ! »). Ce faisant, les professionnels du milieu soumettent ces lecteurs à des épreuves d'inclusion ou d'exclusion.

La séquence nous permet également de constater à quel point les collectionneurs ont d'ailleurs parfois intégré ces règles au fil des épreuves. Le premier des collectionneurs observés insiste ainsi sur le fait qu'il faut prendre en compte les contraintes spécifiques liées à l'accomplissement technique de la dédicace, tout en insistant sur la nécessité de respecter le cadre intime qui peut se mettre en place durant ce moment (« c'est délicat pour un auteur en festival, quand il y a du monde et tout »). Il n'est pas surprenant que ce soit le collectionneur le plus expérimenté (affirmant à son comparse qu'il a encore « à apprendre ») qui fasse ici preuve de la meilleure compréhension et connaissance des règles du monde professionnelle de la BD. Il sait qu'en développant un certain sens du tact, en faisant preuve d'attention aux règles qui constituent la morale professionnelle des auteurs et autrices, il pourra plus facilement s'insérer dans les divers espaces de l'activité professionnelle de la BD. En développant des relations privilégiées avec certains auteurs (notamment lors de ces fameux festivals où « les auteurs sont encore accessibles »), il peut ainsi espérer accomplir au mieux sa propre activité (en cumulant des dédicaces de qualité). Autrement dit, ce collectionneur a lui-même constitué une morale professionnelle, basée en grande partie sur les règles qui constituent la morale professionnelle des auteurs et autrices de BD.

Ce cas est révélateur : toute personne, à partir du moment où elle intègre le milieu de la BD, pourra voir ses actions jugées au regard de la morale professionnelle décrite précédemment. Ces moments d'épreuves sont alors autant de potentielles épreuves d'intégration ou, symétriquement, d'exclusion : si jamais cette personne souhaite poursuivre son activité dans le milieu (que ce soit être bénévole en festival, collectionner des BD, proposer des critiques des albums, éditer des ouvrages ou autre), elle devra développer une morale certes spécifique, mais compatible avec les règles professionnelles qui structurent l'activité des auteurs et autrices de BD. Autrement dit, toute personne qui fréquente le milieu de la BD pourra faire l'objet d'une sanction en termes de professionnalisme, y compris lorsque l'activité en question ne donne pas lieu, *a priori*, à des rémunérations.

Ceci nous permet d'ailleurs de comprendre pourquoi la distinction entre auteurs « amateurs » et « professionnels » ne fait guère de sens aux yeux des auteurs et autrices rencontrés (comme nous l'avons évoqué dans le chapitre introductif, partie 3. 1. 4. « Le professionnalisme : une question de réputation ? »). En effet, toute personne qui pratique la BD se soumet à des épreuves d'intégration à partir du moment où elle fréquentera ce milieu, que ce soit en participant à des concours, en diffusant ses planches sur internet ou en allant à la rencontre de professionnels en festival pour demander des conseils. Outre le fait que cette personne pourra, au cours de ces épreuves, faire l'apprentissage des nombreuses règles professionnelles, le simple fait de partager son travail revient à faire preuve d'une certaine intégration. Aussi, elle ne sera pas tant considérée comme une amatrice, que comme une personne très peu professionnalisée<sup>279</sup>.

Ces épreuves d'intégration et d'exclusion contribuent ainsi à définir les frontières du groupe, en permettant d'introduire une distinction entre les différentes personnes qui fréquentent le milieu. On comprend dès lors qu'il ne faut pas essentialiser ce groupe : ses frontières sont susceptibles de se redessiner en permanence au gré des épreuves. Toutefois, ces frontières n'en restent pas moins effectives. Surtout, elles sont loin d'être arbitraires. Les personnes engagées dans l'activité, en veillant à respecter les différentes règles, marquent leur attachement à une morale professionnelle commune et, ce faisant, peuvent espérer faire partie d'un groupe social spécifique.

## 4.2. Une activité marquée par l'informalité

Ce chapitre nous a conduits à un autre constat : les auteurs et les autrices se confrontent majoritairement à des situations où les règles sont appliquées de façon fort peu explicite. Il est possible d'expliquer cela par le contexte de ces interactions. En effet, qu'il s'agisse du travail de création, de promotion ou même du travail administratif, les auteurs et autrices de BD évoluent essentiellement dans des espaces au public restreint, particulièrement propices au relâchement. Nous l'avons d'ailleurs dit, c'est essentiellement dans ces moments de détente que les acteurs font l'apprentissage de la morale professionnelle propre à leur milieu (la séquence précédente à propos des collectionneurs nous en donnait un nouvel exemple).

---

<sup>279</sup> - Finalement, les seules personnes qui pourraient être considérées comme réellement « amatrices » sont celles qui produisent de la BD seules, sans jamais se confronter à des membres du milieu de la BD (à l'image des « artistes naïfs » décrits par H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 265-274). Autrement dit, il s'agit de personnes que les auteurs et autrices ne rencontrent jamais.

Au regard de cela, il est tentant d'affirmer que l'activité des auteurs et autrices de BD se caractérise par une forte informalité, laquelle expliquerait la dimension souvent implicite de la mobilisation des règles. Toutefois, une telle explication n'est pas pleinement satisfaisante. Nous avons effectivement constaté que les moments réputés les plus informels et où le public est limité, comme les moments de commérage, sont pourtant des occasions pour les auteurs et autrices d'explicitier les règles. Aussi, il serait abusif de considérer informelle une activité uniquement à partir de la forme des interactions qui s'y déroulent. Reste que les auteurs et autrices eux-mêmes sont prompts à considérer l'informalité de leur activité comme une caractéristique de leur métier. Aussi, il est nécessaire de définir plus précisément ce qu'« informalité » signifie.

En détaillant les différentes règles formant la morale professionnelle, nous avons vu que certaines avaient une dimension spécifique. En effet, parmi les règles il existe des règles barrières dont la mobilisation permet, dans une situation d'épreuve où les acteurs expérimentent une vulnérabilité des cadrages, de faire barrage à la transformation du cadrage qui prévaut dans l'interaction. Chacun des cadrages peut ainsi être réaffirmé, que ce soit par l'invocation des règles de la dérision et de la passion du métier dans le cas du cadrage intime, de la règle de la persévérance dans le cadrage de l'accomplissement technique, ou de la règle de l'évaluation de la qualité des objets et des personnes dans le cas du cadrage de la désingularisation. Ces règles barrières sont en cela primordiales pour les auteurs et autrices de BD. Elles permettent en effet de maintenir l'interaction à moindre coût, dans le sens où elles permettent d'éviter les troubles liés à des « conflits de cadre »<sup>280</sup>.

Toutefois, nous avons constaté que parmi ces règles barrières, celle appartenant au cadrage de la désingularisation pouvait aisément conduire à l'introduction d'autres cadrages. Selon la situation, le fait d'adopter un recul critique en évaluant la qualité d'un objet ou d'une personne peut en effet conduire à s'engager dans une relation intime ou dans l'accomplissement technique. Parce que l'activité laisse une grande place aux moments de relâchement, les professionnels auront alors tendance à s'engager dans des relations intimes et à maintenir ce cadre. Parce que l'activité se déroule essentiellement dans des situations au public limité, les auteurs et autrices vont avoir tendance à privilégier l'accomplissement technique de leurs tâches. Ainsi, quand bien même les auteurs et autrices trouvent bien un sens positif dans le fait de développer un recul critique face à leurs productions ou à leurs fréquentations, ils et elles trouveront, dans l'interaction, davantage d'opportunités d'investir les règles barrières relevant d'autres cadrages.

C'est donc désormais dans ce sens que nous qualifierons l'activité des auteurs et autrices de BD comme informelle. Au-delà du degré de relâchement ou de publicité des situations, l'*informalité* a trait à la difficulté à inscrire l'action dans un cadrage désingularisant. Autrement dit, l'activité est informelle dans le sens où les auteurs et autrices ont tendance à l'appréhender sous l'angle de leurs seules situations singulières plutôt que de la penser à partir de principes généraux. On pourra dès lors considérer une situation comme informelle à partir du moment où les personnes impliquées peinent à interroger les principes sur lesquels ils basent leur action, y compris lorsqu'elles font pourtant l'expérience de la vulnérabilité du cadrage en place. En résumé, ce n'est donc pas la forme de l'interaction qui donne un

---

280- Sur les conflits de cadre, voir E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 316 et sq.

caractère informel, mais la tendance à y voir s'appliquer certaines formes de cadrage<sup>281</sup>. Si le contexte de l'interaction a un bien un effet sur la manière de cadrer la situation (notamment en donnant des appuis à l'utilisation des règles barrières), c'est bien la gestion de ces cadres qui donne son caractère informel à une situation ou une activité.

Cette définition de l'informalité permet alors de mieux comprendre la récurrence de l'implicite dans la mobilisation ou même la discussion des règles. En effet, notamment grâce aux règles barrières, les auteurs et autrices de BD parviennent à s'accorder spontanément sur le cadrage de la situation. De ce fait, ils et elles n'ont nul besoin de prendre la peine d'explicitier les règles sur lesquelles ils basent leur action. Insistons sur le fait que cette informalité n'empêche pas les auteurs et autrices de parfois transformer le cadrage de la situation<sup>282</sup>. Dans des situations d'épreuves, ils et elles peuvent ressentir la nécessité d'« épurer le cadre de l'interaction »<sup>283</sup>. C'est justement dans ces situations que les règles font l'objet d'une certaine explicitation, étant donné que les acteurs ressentent le besoin de s'accorder collectivement sur la bonne manière d'agir. Reste que l'informalité caractéristique de l'activité, parce qu'elle tend à susciter un accord sur les cadres, tend à limiter les occasions où l'épuration des cadres est nécessaire.

De la même manière, cette informalité contribue à maintenir les réflexivités des acteurs à un niveau assez faible. Cela n'empêche pas les auteurs et autrices de BD de toujours faire preuve d'une certaine réflexivité sur leur action (sans quoi ils et elles ne sauraient agir correctement). Plus encore, dans les situations d'épreuves où un trouble est ressenti à propos des cadres, les auteurs et autrices augmenteront leur niveau de réflexivité sur la situation voire, parfois, sur leur activité en général. Toutefois, le fait qu'ils et elles tendent à s'accorder sur le cadrage en place (et sur la nécessité de le maintenir) limite les chances d'accroissement du niveau de réflexivité.

\*  
\* \*

Dans ce chapitre, nous avons décrit la manière dont la morale professionnelle encadrerait l'activité des auteurs et autrices de BD et, plus généralement, l'ensemble des personnes fréquentant ce milieu. Les règles professionnelles qui constituent cette morale participent effectivement à la régulation de la profession. Toutefois, cette organisation peut sembler, par bien des aspects, peu propice à la production d'une forte réflexivité sur les pratiques. Le caractère informel de l'activité se traduit en

**281-** En adoptant l'analyse grammaticale de l'action, il aurait même été possible de dire que l'informalité se caractérisait par une tendance à la mise en place de « formes de vie » plutôt que d'autres, dans le sens où cette approche considère que « la manifestation d'un certain type de rationalité est comprise comme l'actualisation d'une certaine forme de vie » (C. Lemieux, *Le Devoir et la grâce*, op. cit., p. 127).

**282-** Comme l'expliquait Erving Goffman : « Cela nous rappelle avec force que le cadrage n'introduit pas tant des restrictions quant à ce qui peut faire sens qu'il n'ouvre les champs des possibles. Nous sommes dotés de cette capacité fondamentale d'accepter que les principes organisationnels de notre expérience changent de telle sorte que le sens d'un segment d'activité s'écarte de son modèle tout en restant significatif, capacité qui met en jeu un mécanisme de correction permettant d'éviter que la confusion ne s'installe dans ce que nous percevons de l'intrigue » (É. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 234).

**283-** *Ibid.*, p. 330 et sq.

effet par une faible explicitation des règles, laquelle participe par ailleurs à une certaine limitation de l'essor des réflexivités. Avant même de nous interroger sur les potentiels effets de cette informalité sur les chances d'autonomisation des auteurs et autrices de BD, une nouvelle question se pose à nous : comment une telle informalité peut-elle se mettre en place ?

En effet, nous nous sommes contentés, dans ce chapitre, de faire le constat de cette informalité, sans vraiment chercher à rendre compte des processus sociaux et organisationnels qui la rendent possible. Aussi, nous tâcherons d'approfondir ce point dans le chapitre suivant en nous intéressant cette fois non pas la régulation de l'activité à travers la morale professionnelle, mais aux modalités de structuration du groupe des auteurs et autrices de BD dans ce contexte de forte informalité.

### **Le saviez-vous ?**

La revue *Les Actes de la recherche en sciences sociales* a été pensée comme un « fanzine de sociologie », s'inspirant notamment du fanzine *Schtroumpf* créé par Jacques Glénat<sup>284</sup>.

C'est d'ailleurs Jean-Claude Mézières (dessinateur de la série *Valérien et Laureline*) qui réalise la maquette des premiers numéros<sup>285</sup>.



---

<sup>284</sup>- Luc Boltanski, *Rendre la réalité inacceptable. À propos de la production de l'idéologie dominante*, Paris, Demopolis, 2008, p.19-20.

<sup>285</sup>- *Ibid.*, p.20-38.





---

## Chapitre 2 :

# La clique comme mode de structuration du groupe professionnel

---

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'activité des auteurs et autrices de BD s'inscrit dans une morale professionnelle spécifique, s'appuyant sur un corps de règles variées. La mise en place de ces règles conduit à opérer des cadrages particuliers de l'activité. Il a ainsi été possible de repérer trois cadrages pouvant se superposer au cours de l'action : le cadrage de l'engagement dans la relation intime, le cadrage de l'accomplissement technique et le cadrage de la désingularisation.

Outre le fait qu'elles relèvent de cadrages potentiellement différents, ces règles professionnelles sont si nombreuses et variées qu'il est impossible de les respecter toutes dans la même mesure en toute situation. Ainsi, il est possible, par une même action, de se voir qualifier de « bon » professionnel (parce que l'on aura respecté telle ou telle règle), mais aussi de « mauvais » professionnel (parce que l'on aura enfreint une autre règle). Ces tensions autour de la définition du « bon » professionnalisme sont d'autant plus fortes que les règles sont généralement peu explicitées dans le cours de l'action, du fait de l'informalité décrite dans le chapitre précédent.

C'est donc à la résolution de ces tensions que le présent chapitre s'intéressera. Ainsi, dans une première partie, nous rendrons compte de la manière dont les auteurs et autrices s'accordent collectivement sur leur professionnalisme respectif.

En analysant la façon dont les acteurs parviennent à s'entendre sur ce qui est ou n'est pas professionnel, on pourra alors décrire, dans une seconde partie, la manière dont se forme leur groupe professionnel. Autrement dit, plutôt que de décrire la structuration du groupe (ce qui impliquerait une toute autre méthode), il s'agira surtout d'adopter une démarche processuelle rendant compte des modalités de structuration de ce groupe. Nous nous demanderons notamment si cette modalité de structuration peut s'appuyer sur la structuration du marché éditorial de la BD. En effet, la production de la BD s'organise autour de différentes maisons d'édition se partageant le marché. Plus encore, les acteurs rencontrés tendent à me présenter cette production comme se répartissant entre deux pôles, l'un « élitiste », l'autre « grand public ». Aussi, telle sera la question à laquelle il s'agira de répondre : dans quelle mesure cette structuration du marché éditorial participe-t-elle de la structuration du groupe professionnel des auteurs et autrices de BD ?

# 1. Le professionnalisme comme performance

Le manque de définition claire de ce que pourrait être un « bon » professionnel peut pousser vers un certain relativisme. Après tout, si la morale professionnelle est constituée d'une myriade de règles potentiellement contradictoires, est-il pertinent de chercher à distinguer le bon du mauvais ?

Les auteurs et autrices entretiennent un rapport ambivalent à cette question. Ils et elles mettent effectivement souvent en avant la grande diversité des façons de faire, vantant la possibilité de pratiquer le métier de la manière dont on le souhaite (ce qui peut s'apparenter à une expression de la règle de l'indépendance évoquée dans le précédent chapitre). Il est vrai qu'à première vue, on peut avoir l'impression qu'il y a autant de façons de faire que de personnes (rappelons-nous de Véronique qui, dans les planches introductives, affirmait « Il n'y a pas d'unité entre nous »). Toutefois, auteurs et autrices sont également prompts à dénoncer le manque de professionnalisme de certains de leurs collègues, refusant (parfois de manière véhémente) de reconnaître les pratiques de ces derniers comme acceptables dans un cadre professionnel (expression de la règle de l'évaluation de la qualité des personnes). Aussi, les auteurs et autrices montrent un attachement certain à la morale professionnelle, ce qui rend possible la coopération des professionnels.

Autrement dit, il s'agira dans cette partie de rendre compte de la performance qui consiste à définir le professionnalisme. Il convient dès lors de rendre compte des singularités des auteurs et autrices mais aussi, dans le même mouvement, des similitudes dans les comportements des professionnels.

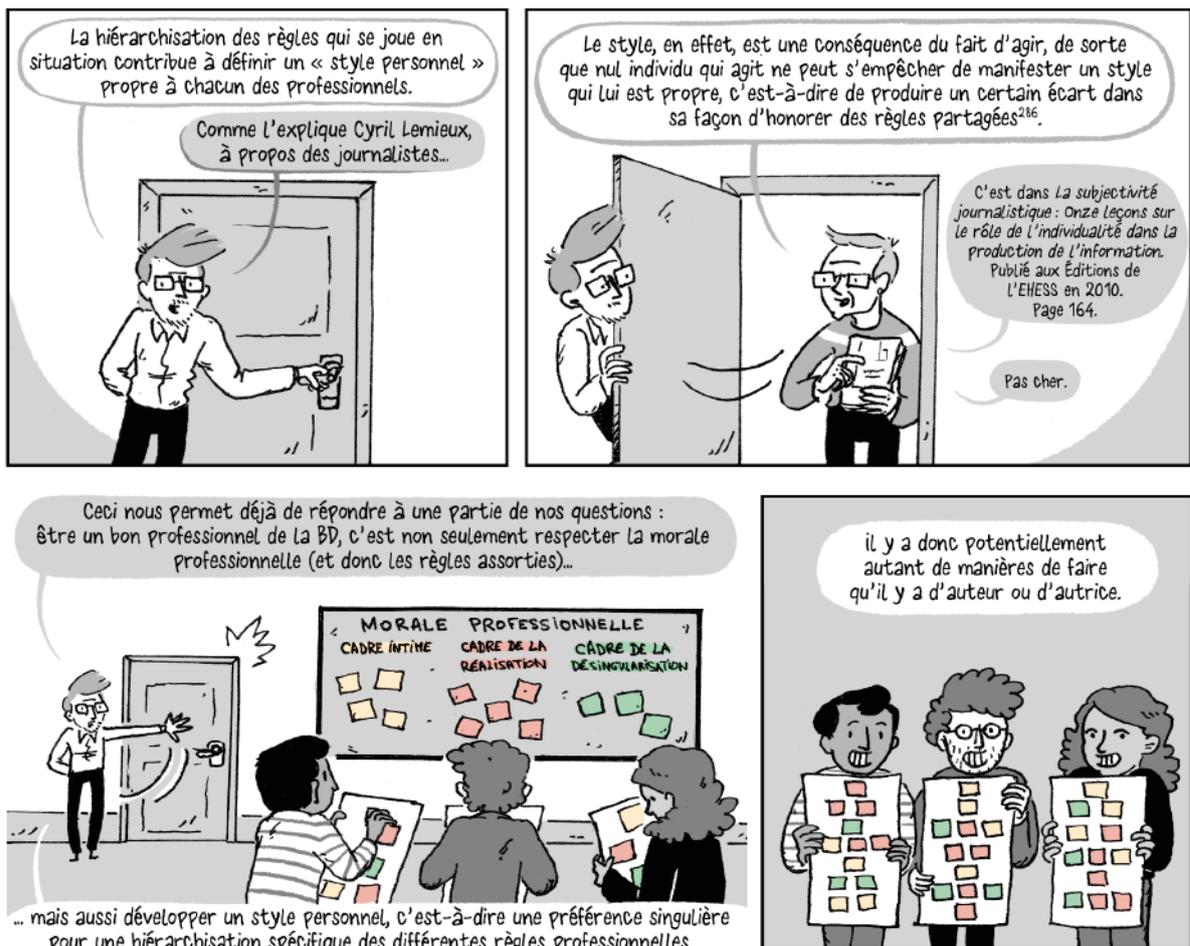
## 1.1. Prendre en compte la singularisation des professionnels

Du fait du caractère potentiellement contradictoire des règles professionnelles, l'action des auteurs et autrices ne peut faire sens qu'au regard d'une hiérarchisation entre ces attentes variées. Cette hiérarchisation est produite en situation : face à une épreuve, l'auteur ou l'autrice respectera telle ou telle règle, souvent au détriment d'autres. Plus l'épreuve sera difficile à résoudre, plus l'auteur ou l'autrice devra développer une réflexivité sur la situation, afin d'arbitrer entre les différentes règles qui se rappellent à lui/elle. Ce degré de réflexivité sera d'autant plus élevé que les règles mobilisées s'inscrivent dans des cadres différents : selon la règle mobilisée, la manière d'appréhender la situation changera radicalement.

C'est donc ce processus d'apprentissage de la façon de se comporter en « bon » professionnel qu'il s'agira de décrire ici. Si les acteurs procèdent, en situation d'épreuves, à des arbitrages sur la manière de maintenir leur activité tout en respectant les règles qui constituent leur morale professionnelle, il ne faut pas pour autant croire que tout se joue uniquement dans l'interaction. En effet, il est possible de repérer certaines tendances à enfreindre plus aisément telle ou telle règle, notamment en vertu d'une autre règle construite comme référence inviolable. Ainsi, au fil de la socialisation, les auteurs et les autrices acquièrent des dispositions, dans le sens où ils et

elles développent des tendances à hiérarchiser les règles de telle ou telle manière. Reste que ces tendances dispositionnelles n'ont rien de mécanique : auteurs et autrices sont toujours susceptibles de l'adapter au cours de l'action en fonction des éléments qui s'y présentent, en particulier dans une situation d'épreuve. Plus encore, quand bien même ils et elles développeraient une tendance spécifique, leurs préférences entre les règles professionnelles peuvent toujours être modifiées au cours de leur parcours professionnel. Autrement dit, tout comme nous nous intéresserons ici aux modalités de structuration plus qu'à la structuration elle-même, nous concentrerons l'analyse sur le processus d'acquisition de ces dispositions dans le cours de l'action plutôt qu'aux dispositions elles-mêmes. Il convient donc de se doter d'un outil susceptible de nous aider à décrire cette tendance chez les acteurs, mais aussi de saisir la manière dont ces tendances singulières peuvent se constituer collectivement.

### 1.1.1. Le style personnel



286- C. Lemieux (éd.), *La subjectivité journalistique*, op. cit., p.164.

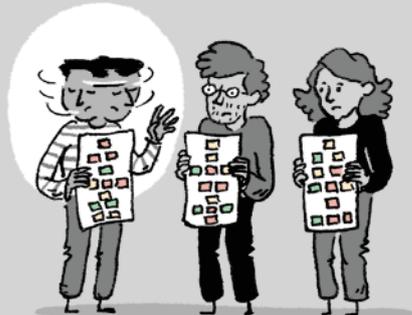
Ce qui explique probablement la difficulté qu'ont les auteurs et autrices à s'accorder sur ce qu'est un « bon pro ».



Étant donné la diversité des styles, une même personne pourra être considérée tantôt comme « bonne professionnelle » ...



... tantôt comme « mauvaise professionnelle ».



Cela ne veut d'ailleurs pas forcément dire que la personne n'est pas du tout professionnelle. Après tout, elle respecte bien les règles constituant la morale professionnelle.



Mais cela veut dire que sa manière singulière d'appréhender la morale professionnelle peut faire l'objet de critiques de la part de ses collègues.



Notamment si son style revient à considérer comme moins importante une règle que ceux-ci considèrent comme particulièrement inviolable.



Ainsi, le fait que les professionnels inscrivent leurs pratiques dans des styles parfois radicalement différents entraîne de nombreuses tensions dans l'activité.



Comment dès lors ces acteurs parviennent-ils à appréhender la légitimité relative de ces styles ? Cette pluralité de styles potentiellement contradictoires est-elle susceptible de remettre en cause l'activité ?

**1.1.2. La confrontation des styles professionnels**

Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les auteurs et autrices de BD ne cessent de sanctionner positivement ou négativement la manière dont leurs collègues se comportent.

Ce faisant, il exprime telle ou telle règle professionnelle.

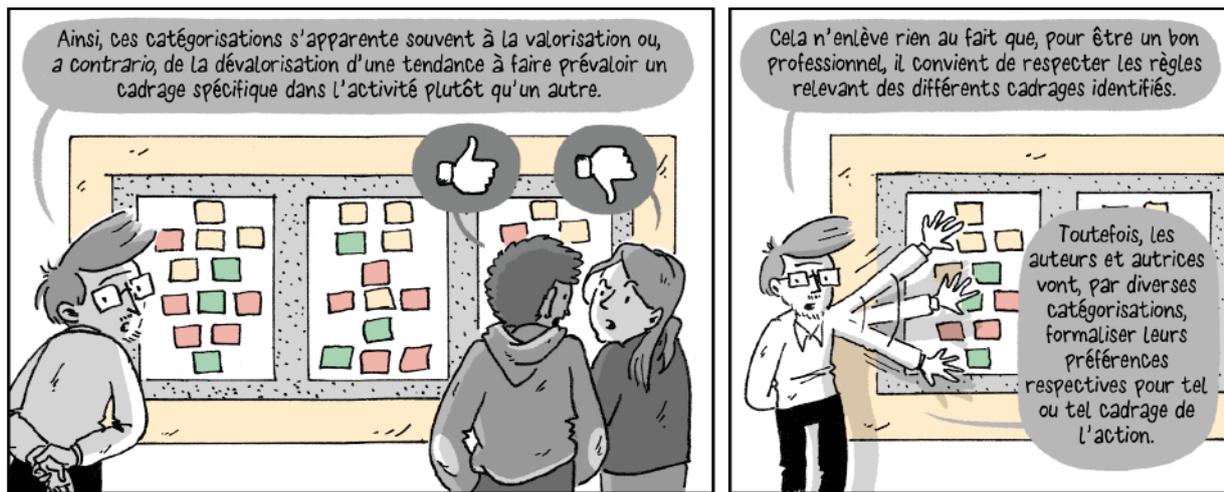
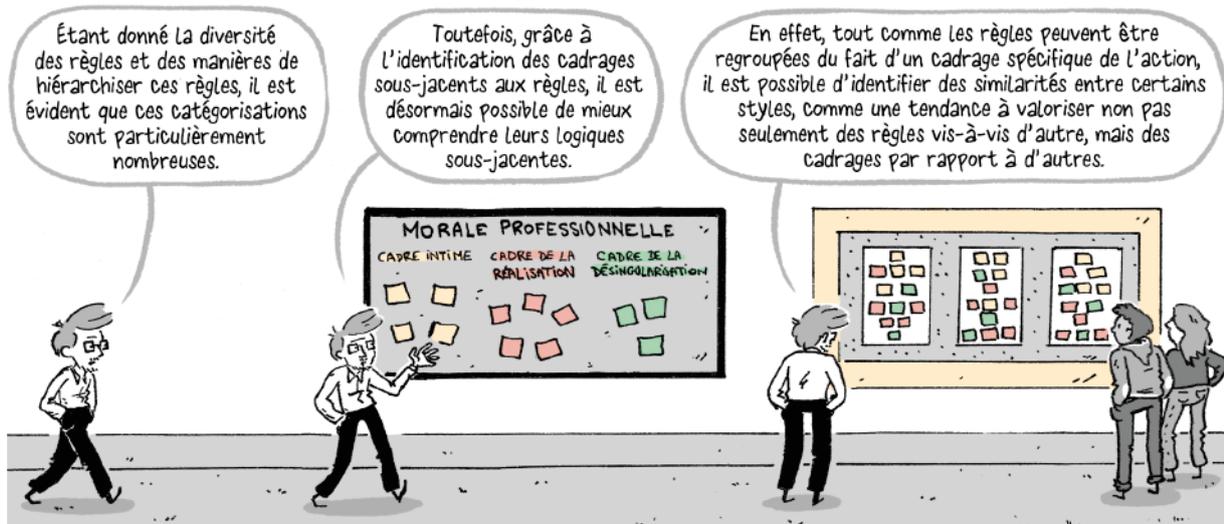
Plus encore, les auteurs et autrices peuvent aller jusqu'à sanctionner non pas tant le non-respect d'une règle, mais aussi la tendance à enfreindre plus spontanément telle ou telle règle.

Autrement dit, ce sont parfois les styles eux-mêmes qui font l'objet de sanctions par les auteurs et autrices.

positivement ou négativement, encore une fois.

Ce type de sanction passe notamment par des catégorisations : les acteurs identifient alors les styles qui ont, à leurs yeux, valeur de modèles. Modèles qui peuvent être attracteurs...

... ou repousseurs.



Et parce qu'un tableau vaut souvent mille dessins (et que je commence à avoir mal à la main), voici un tableau récapitulatif de ces catégorisations, en fonction du style de la personne qui émet la sanction et du style (supposé) de la personne catégorisée.



Figure 4 : Catégorisation empirique réalisées par les auteurs et autrices de BD

Style de la personne émettant la catégorisation \ Style supposé de la personne catégorisée	Tendance à prioriser les règles relatives à l'engagement dans l'intimité (cf. chap. 1, partie 1)	Tendance à prioriser les règles relatives à l'accomplissement technique (2)	Tendance à prioriser les règles relatives à la désingularisation (3)
Tendance à prioriser les règles relatives à l'engagement dans l'intimité	« fun », « sympa » ou « rigolo »	« carriériste »	« relou », « grande gueule »
Tendance à prioriser les règles relatives à l'accomplissement technique	« imprévisible »	« bosseur », « fiable » ou « consciencieux »	« tatillon »
Tendance à prioriser les règles relatives à la désingularisation	« pigeon », « bonne poire »	« égoïste », « social-traitre »	« politisé », « engagé »

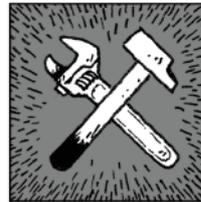
À travers ces catégorisations les auteurs et les autrices sanctionnent donc les styles de leurs collègues, que ce soit positivement ou négativement. Ce faisant, ils et elles constituent, de manière relativement implicite, des modèles (repoussoirs ou attracteurs) de styles.

Autrement dit, ces catégorisations participent de la production d'idéaux professionnels.



🌀 NOUVEAU CONCEPT 🌀

IDÉAL PROFESSIONNEL



Définition : hiérarchisation spécifique des cadrages et règles professionnelles qui est reconnue comme particulièrement pertinente par des acteurs, au point de devenir un modèle guidant la pratique.

Pour un exemple d'analyse de l'idéal professionnel comme pouvant être mis à mal dans les épreuves quotidiennes de travail, voir Bertrand Ravon, « L'extension de l'analyse de la pratique au risque de la professionnalité », *Empar*, 2009, vol. 75, no 3, p. 116-121.

J'espère qu'il me reste de la place dans mon album Panini des concepts.



## 1.2. La dimension collective des styles professionnels

Étant donné la pluralité des règles professionnelles qui s'appliquent en situation, il n'est pas rare que les professionnels soient en désaccord, que ce soit sur les catégorisations proposées ou la pertinence relative des idéaux professionnels qu'ils ou elles défendent.

### SÉQUENCE N° 31. « DU COUP, IL EST CHIANT ? »

*Samedi 30 janvier 2016 : en cette dernière journée du Festival d'Angoulême, je dine avec les membres des éditions Giscard (Note : cette séquence fait suite à la n°16. « Ah bah au moins, il sait s'amuser »). Les apéritifs rapidement bus et les entrées avalées, nous attendons les plats. Les discussions vont bon train autour de la table. Mon attention se porte surtout sur une discussion à ma gauche entre Maude, Nicolas, Emmanuel et Éric (tous auteurs et autrice) qui évoquent leurs projets en cours.*

**Maude**, *attaquant son assiette* : Bon et toi Éric, toujours mille projets à la fois ?

**Emmanuel**, *secouant la main* : Ah non non, je lui interdis de prendre tout projet tant qu'il n'a pas fini [Leur série commune] !

**Éric**, *riant* : C'est vrai que je viens de refuser un projet en plus !

**Nicolas**, *avec un sourire en coin* : Comment il se la pète !

**Éric**, *sourit et reprend* : C'était faire de la couleur. C'est bon, j'ai donné !

**Emmanuel**, *se tourne vers lui* : Mais t'es pas en train de faire une colo[risation] pour [Les Éditions] Bigorneau ?

**Éric** : Ah mais c'est vrai qu'il me surveille ! [Rires] Eux c'est différent, ça fait des années que je bosse avec eux. Je les connais bien !

*La discussion se poursuit, les uns et les autres commençant à évoquer des collaborations qui se sont mal déroulées.*

**Nicolas** : Sinon, il y a aussi Julien A. [Un scénariste ayant publié une vingtaine d'albums chez divers éditeurs] qui est un sacré numéro.

**Éric**, *fait une moue* : Oh, il est plutôt sympa non ?

**Nicolas** : Sympa peut-être, mais hyper relou ! Une grande gueule qui a son mot à dire sur tout. Apparemment, si tu fais un projet avec lui, tu sais que tu vas passer trois plombes avant de signer le contrat : il va tout négocier. Tout ! Il est super tatillon.

**Éric**, *hochant légèrement la tête* : C'est vrai que c'est relou ça. Il fait pareil pour le dessin ?

**Nicolas** : Je sais pas.

**Éric** : Bon, au moins, il est sympa.

**Nicolas** : Mouais, mais je suis pas sûr que les éditeurs le trouvent sympa...

**Laurent** [Éditeur chez Giscard], *se penche vers nous et lance* : Je confirme [Rire général]

**Maude**, *une fois les rires retombés* : Du coup, il est chiant ?

**Nicolas**, *fermement* : Oui. [Il boit une gorgée et reprend] Tu l'as jamais rencontré ?

**Maude** : On a juste échangé par Facebook.

**Nicolas**, *écarquillant les yeux* : Il t'a proposé un scénar'?! Fuis Maude, fuis!

**Maude**, *pouffant* : Ah ouais, c'est à ce point ?

**Nicolas**, *faisant un grand geste de la main* : Fuis, je te dis!

**Emmanuel**, *la bouche pleine, fait un petit geste de la main* : Attends, attends... [Il avale] Il est peut-être chiant, mais si ça se trouve c'est un bosseur! C'est ça qu'il lui faut, à Maude : quelqu'un qui va refaire 15 fois le boulot [Ils rient : pour avoir recommencé une grande partie des dessins de son album, Maude est régulièrement l'objet de taquinerie de la part des auteurs des Éditions Giscard].

**Nicolas**, *avec un sourire* : Non mais genre, qui c'est qui met 20 ans à écrire ses foutus scénarios?!

**Emmanuel**, *prenant un air offensé* : Désolé d'être consciencieux hein! [Un sourire se dessine sur son visage] Et puis, il faut au moins ça pour que tu les comprennes

**Maude**, *riant* : Vous êtes cons!

**Emmanuel**, *prenant un air et un ton sérieux* : Nan mais Maude, je te l'ai déjà dit, c'est pas avec nous qu'il faut trainer, hein! Faut aller avec des gens qui te donneront du travail plus tard!

Au cours de ce dîner un soir de festival, plusieurs catégorisations sont observables, toutes assorties d'un jugement sur les styles qui leur sont associés. Les auteurs et autrices tournent ainsi en dérision leurs tendances à respecter les règles relevant du cadrage relatif à l'accomplissement de l'activité (Emmanuel et Maude qui tendent à faire et refaire leurs scénarios et leurs planches, attestant de leur respect de la règle de la persévérance et des diverses règles liées à la connaissance des techniques de création). Loin d'être des sanctions négatives, ces plaisanteries relèvent de la taquinerie : ensemble, auteurs et autrices s'accordent sur la pertinence de ce style, mettant en avant la qualité des « bosseur[s] » (« c'est ça qui lui faut »). Tout en maintenant un cadrage intime dans la situation, les personnes présentes affirment un idéal revenant à valoriser l'accomplissement de l'activité, incitant leurs interlocuteurs à chercher cette qualité chez leurs collaborateurs (« il fait pareil pour le dessin ? »). Si ces auteurs et autrices s'inscrivent dans l'idéal du « bosseur », cela ne signifie pas qu'ils et elles refusent tout autre idéal professionnel, basé sur un autre style. Ainsi, Éric ne cesse de rappeler que leur collègue Julien, malgré ses défauts, s'inscrit dans un style « sympa », valorisant un cadrage de la situation comme prise dans des relations intimes. Un tel style est de toute évidence perçu comme important pour les personnes présentes. Outre la dérision dont ils et elles font preuves, ce sont ces mêmes personnes qui, un peu plus tôt, sanctionnaient leur collègue Jean lorsqu'il préférerait rentrer à l'hôtel plutôt que de les accompagner au restaurant (séquence n°16 « Ah bah au moins, il sait s'amuser »), allant même jusqu'à taquiner l'éditrice suspectée de mettre trop en avant l'accomplissement technique de l'activité (« Tu veux que je rentre à l'hôtel pour finir un album ? »). Ainsi les personnes présentes, même si elles peuvent valoriser le cadrage de l'accomplissement dans les situations de travail, reconnaissent l'importance, dans certaines situations, du cadrage des relations intimes.

D'ailleurs, s'ils sanctionnent leur collègue Julien, c'est aussi parce que sous ses airs sympathiques se cache peut-être un autre cadrage que celui de l'engagement spontané : sa tendance à toujours renégocier les contrats fait de lui quelqu'un de « relou » qui sort régulièrement du cadre d'une relation intime du fait d'une préférence apparente pour un cadrage de la désingularisation (au nom de la règle

de la connaissance et de la défense des droits). Notons que quand bien même les personnes présentes semblent s'accorder sur le manque de spontanéité de Julien (soit une faute en termes du cadrage intime), la sanction se fait essentiellement sur la base de règles relevant du cadrage de l'accomplissement de l'activité : parce qu'il est « tatillon », il empêche la bonne tenue des projets, retardant plus que nécessaire la mise au travail.

Ainsi, les personnes présentes semblent s'accorder sur un style fortement marqué par le cadrage de l'accomplissement, tout en soulignant malgré tout l'importance de l'engagement spontané dans un cadre intime. Il semblerait que le cadrage de la désingularisation soit ici un peu en reste, ce qui n'a rien de spécifique à cette situation (voir dans le chapitre précédent, la partie 4. 2. « Une activité marquée par l'informalité »). Cela ne signifie pas pour autant que ce cadrage est absent ou que les personnes en présence ne le considèrent pas comme potentiellement pertinent. Le simple fait de se livrer à de telles catégorisations s'apparente d'ailleurs, de fait, à des formes de désingularisation, les auteurs et autrices mettant en perspective leurs préférences avec celles de leurs collègues. Ainsi, quand bien même Nicolas se moque de Julien (« c'est un sacré numéro »), cela ne veut pas dire qu'il remet en cause la règle de la connaissance et la défense des droits. Autrement dit, les sanctions qu'il formule ici à l'égard de son collègue ne sont pas signe d'un refus du cadrage de la désingularisation. Elles traduisent plutôt une affirmation de la nécessité de prendre avant tout en compte le cadre des relations intimes et, plus encore peut-être, le cadrage de l'accomplissement technique (notamment par la mobilisation des règles barrières de la dérision, de la passion du métier et de la persévérance). En validant ces catégorisations, les personnes présentes s'accordent ainsi sur la pertinence relative de ces différents styles. De la sorte, elles s'incitent respectivement à inscrire leurs actions futures dans le respect de ces derniers, à l'image d'Emmanuel qui conseille à la jeune Maude d'« aller avec des gens qui te donneront du travail plus tard ! ».

### ***1.2.1. Les espaces et temps de la socialisation aux idéaux professionnels***

Bien que singulière, cette séquence est particulièrement représentative de la manière dont les styles font l'objet d'une confrontation et d'une évaluation collective. C'est effectivement presque exclusivement sur le mode de la taquinerie ou de la moquerie que se font ces jugements. Encore une fois, cela n'a rien de surprenant étant donné la morale professionnelle décrite dans le premier chapitre. En effet, au regard de l'importance de la règle barrière de la dérision, les auteurs et autrices font en sorte que de telles sanctions ne remettent pas en cause le cadre intime dans lequel l'action se déroule.

On notera que l'activité menée dans ces coulisses, même si elle s'inscrit principalement dans un cadrage intime, implique forcément une certaine réflexivité des acteurs : soucieux de porter une attention à la singularité des uns et des autres, les auteurs et autrices développent une certaine bienveillance dans les catégorisations et jugements qu'ils formulent, afin de ne pas porter atteinte aux interlocuteurs, potentiellement attachés aux idéaux critiqués. Notons également qu'une telle prudence relève parfois d'une toute autre règle, s'inscrivant cette fois dans le cadrage de l'accomplissement de l'activité : en effet, plutôt que l'attention à leurs interlocuteurs, c'est parfois l'anticipation des ruptures de coopération telle que décrite dans le chapitre 1 qui motive l'action des professionnels.

Quel que soit le cadre dans lequel l'action s'inscrit, les auteurs et autrices cherchent alors à connaître les relations qu'entretiennent leurs interlocuteurs avec la personne catégorisée: outre le fait de sanctionner un style potentiellement cher à une personne présente, la forte interconnaissance qui caractérise le milieu fait qu'il est fortement possible qu'un des professionnels objet de moquerie soit par ailleurs l'ami d'un des convives. Sans cette vérification préalable, la catégorisation peut créer un trouble: parce qu'elle s'apparente à une sanction, elle pourrait être considérée comme une faute (tant au regard de la règle de l'attention à la singularité que de celle de l'anticipation des ruptures de coopération). Plus encore, elle pourrait être interprétée comme une remise en cause d'un style que l'une ou l'autre des personnes présentes pourrait considérer comme un idéal professionnel. Ceci explique la réaction de Nicolas face à la remarque d'Éric qui souligne la sympathie de leur collègue Julien: plutôt que de remettre en cause le style sous-jacent à cette apparente sympathie, il exprime des doutes sur le fait que Julien respecte bien un tel cadre. De la sorte, il parvient à maintenir sa critique à l'égard de son collègue, tout en montrant un certain respect du style ayant effectivement de la valeur pour Éric. De telles fautes restent pourtant récurrentes. C'est notamment le cas lorsque plusieurs personnes présentes constatent qu'elles partagent *a priori* le même avis sur un style particulier: validant leurs sanctions respectives, ils et elles peuvent alors s'autoriser à tenir des propos plus durs à l'égard de tiers, partant du principe que l'ensemble des personnes présentes partagent le même jugement. Pris dans la situation, les acteurs se risquent alors parfois à des critiques acerbes sans forcément vérifier préalablement que toutes les personnes présentes partagent ce jugement. S'il s'agit bien d'une faute, ce manque d'autocontrainte n'entraîne pas forcément de sanction *in situ*. Il peut même être valorisé: en tant qu'« expression libératrice »<sup>287</sup>, il atteste d'une certaine manière de la spontanéité de l'engagement dans une relation intime. Il sera toutefois nécessaire de faire un détour par la dérision pour rappeler la prévalence de ce cadre (comme lorsque Maude, riant avec ses collègues, leur lance « vous êtes cons ») ou de se livrer à des échanges réparateurs si jamais l'une des parties se trouvait offensée dans l'interaction.

Au regard de ce que nous venons de décrire, il est tentant d'affirmer que la socialisation se fait en grande partie dans les « coulisses » de l'activité. S'inspirant de la notion goffmanienne, Geneviève Pruvost définit ces coulisses de la manière suivante :

Plus qu'un espace proprement dit, les coulisses constituent un moment qui permet de s'extraire de la scène du travail – sachant qu'à chaque instant elles peuvent laisser la place à la scène du travail: il suffit qu'un intrus entre dans un moment de coulisses pour obliger les travailleurs à donner l'illusion du travail ininterrompu<sup>288</sup>.

Parce que l'activité des auteurs et autrices de BD est effectivement composée de nombreux temps et espaces de relâchement, on y observe de nombreuses discussions qui sont autant d'occasions de faire l'apprentissage des manières de faire, mais aussi de développer une réflexivité sur l'activité<sup>289</sup>. Toutefois,

<sup>287</sup>- C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p.170.

<sup>288</sup>- Geneviève Pruvost, «Le hors-travail au travail dans la police et l'intérim. Approche interactionniste des coulisses», *Communications*, 2011, vol. 89, n°1, p.161-162.

<sup>289</sup>- «C'est à l'écart du public que les néophytes apprennent leur rôle et que les acteurs peuvent "éduquer les membres défaillants de l'équipe". [...] L'accès aux coulisses permet enfin de contester les conditions de travail, de manière informelle et minimale (commérage, critique de la hiérarchie en son absence) ou sous une forme plus organisée qui peut aller jusqu'à la décision collective d'une cessation d'activité ou d'un sabotage» (*Ibid.*, p.184-185).

il semble plus juste d'affirmer que cette socialisation ne se limite pas à ces coulisses professionnelles. Le professionnalisme se joue tout autant dans ces moments de relâchement que dans l'exercice quotidien de l'activité. Ainsi, les auteurs et les autrices font l'apprentissage de leur métier au fil des épreuves, lesquelles sont rencontrées tant dans les moments festifs, que lorsqu'ils ou elles sont seuls face à leurs planches, ou encore lorsqu'ils ou elles reçoivent des retours de la part de leurs différents interlocuteurs. Chacune de ces épreuves est effectivement l'occasion de produire une hiérarchisation des règles professionnelles susceptibles de faire l'objet de sanctions, positives comme négatives. Toutefois, il est possible de souligner que les temps et espaces de cette socialisation sont, comme l'activité, frappés d'informalité. Autrement dit, quelle que soit la situation, les auteurs et autrices ont davantage de chances de mettre en place un cadrage intime ou de l'accomplissement de l'activité, y compris dans les situations où ils et elles cherchent à définir ce qui est professionnel de ce qui ne l'est pas.

### **1.2.2. Un effet structurant des idéaux professionnels**

Reste qu'au fil des discussions, les auteurs et autrices de BD font l'apprentissage des différentes règles qui forment la morale professionnelle. Ainsi, ils et elles acquièrent progressivement des dispositions, dans le sens où sont développées des styles singuliers soient autant de tendances à honorer plus spontanément telles ou telles règles. Grâce à ces dispositions, les auteurs et autrices peuvent espérer franchir les épreuves rencontrées quotidiennement.

Mais plus encore que d'acquérir des dispositions, les auteurs et autrices apprennent aussi à discuter des manières de faire. Ainsi, lorsqu'il y a un trouble sur la façon d'agir, les auteurs et autrices discutent collectivement de la pertinence des styles des uns et des autres, au point de constituer de véritables idéaux professionnels. Il serait ainsi possible de parler de « style de groupe »<sup>290</sup> : si la notion de style permet une approche sociologique de la singularité, elle permet donc également de comprendre et expliquer certaines connivences entre des individus spécifiques, au point même d'en arriver à la constitution d'un groupe social partageant, sinon un style, au moins un idéal commun de la profession. En s'accordant sur un idéal professionnel commun au groupe, les acteurs participent ainsi à la production d'un « ordre social ».

Pour le dire brièvement, un ordre social peut être défini comme les conséquences de n'importe quel ensemble de normes morales qui régulent la manière dont des personnes poursuivent des objectifs<sup>291</sup>.

Les règles professionnelles que nous avons longuement décrites s'avèrent en effet bien proches des normes morales évoquées par Erving Goffman. Ainsi, il est possible d'affirmer que les moments de discussion autour d'une part des règles et d'autre part du respect de ces règles par les pairs contribuent à la définition d'un ordre social commun aux professionnels de la BD. Insistons sur le fait que cet ordre social se voit réaffirmer tout au long de l'activité au fil des interactions, aussi dérisoires qu'elles puissent paraître.

---

290- N. Eliasoph et P. Lichterman, « Culture in Interaction », art. cit.

291- Erving Goffman, *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*, New York (NY), The Free Press, 1966, p. 8. Notre traduction de « Briefly, a social order may be defined as the consequence of any set of moral norms that regulates the way in which persons pursue objectives ».

Les règles de conduite qui lient ensemble l'acteur et le destinataire sont les bases des relations au sein de la société. Mais nombre de ces actes qui sont guidés par ces règles sont peu fréquents ou prennent beaucoup de temps pour être accomplis. Les occasions d'affirmer l'ordre moral et la société pourraient donc être rares. C'est là que les règles cérémonielles jouent leur fonction sociale, car nombre des actes guidés par ces règles ne durent qu'un bref instant, n'impliquent aucun investissement substantiel et peuvent être accomplis dans toutes les interactions sociales. Quelle que soit l'activité, même si elle est profane, elle peut offrir de nombreuses possibilités de cérémonies mineures pour autant que d'autres personnes soient présentes<sup>292</sup>.

Les commérages entre auteurs et autrices de BD jouent donc ce rôle de « cérémonies mineures » décrites par Erving Goffman. Véritables temps et thèmes spécifiques de l'activité<sup>293</sup>, ils permettent non seulement de réactiver la morale professionnelle, mais aussi de s'accorder sur un ordre social/moral. Il ne s'agit pas d'une spécificité des auteurs et autrices de BD : il a déjà été montré que les moments de relâchement constituent un enjeu fort de l'activité dans tout univers professionnel, dans le sens où ils sont autant d'occasion de renforcer certaines normes et valeurs<sup>294</sup>. Notons toutefois que ces espaces sont centraux dans la socialisation des auteurs et autrices de BD. En prenant acte, jour après jour, de certaines régularités dans les sanctions positives et négatives émises par leurs collègues, les auteurs et autrices pourront ainsi intégrer progressivement non seulement une morale professionnelle, mais aussi prendre connaissance localement d'ordres moraux, soit autant de styles constitués comme des idéaux professionnels spécifiques. Autrement dit, les idéaux professionnels participent de la structuration du groupe des auteurs et autrices de BD.

Un tel résultat nous permet de comprendre pourquoi une même personne peut tantôt être considérée comme « bonne », tantôt comme « mauvaise » professionnelle. Si, par ses pratiques, elle fait la preuve d'un respect de la morale professionnelle, elle aura de fortes chances d'être considérée comme une « bonne » professionnelle. Toutefois, une telle sanction dépend de l'espace dans lequel la personne se situe. Si la manière dont cette personne hiérarchise les règles composant la morale professionnelle s'éloigne trop de l'idéal professionnel défendu localement, elle aura alors de forte chance d'être qualifiée cette fois de « mauvaise » professionnelle.

Mais ce résultat a de quoi laisser perplexe. Comment est-il possible de maintenir son activité si l'on est sans cesse, au gré des espaces fréquentés, successivement considéré comme « bon » ou « mauvais » professionnel ? Pour le dire autrement, comment la pluralité des idéaux professionnels peut-il permettre la structuration non pas seulement de l'activité des individus mais du groupe dans son ensemble ?

---

**292-** Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behavior*, New Brunswick (New Jersey), AldineTransaction, 2005 [1967], p.90-91. Traduction de « *The rules of conduct which bind the actor and the recipient together are the bindings of society. But many of the acts, which are guided by these rules, occur infrequently or take a long time for their consummation. Opportunities to affirm the moral order and the society could therefore be rare. It is here that ceremonial rules play their social function, for many of the acts which are guided by these rules last but a brief moment, involve no substantive outlay, and can be performed in every social interaction. Whatever the activity and however profanely instrumental, it can afford many opportunities for minor ceremonies as long as other persons are present.* ».

**293-** Les notions de temps et de thème sont ici utilisées au sens de Donald F. Roy (« *Banana Time* » Job Satisfaction and Informal Interaction », art. cit.). Voir sur ce point la partie consacrée à « La dérision » dans le chapitre précédent.

**294-** A. Monjaret, « La fête, une pratique extra-professionnelle sur les lieux de travail », art. cit.

## 2. Les modes de structuration du groupe professionnel

Maintenant que nous avons décrit la manière dont les auteurs et autrices apprennent à gérer la pluralité des règles qui composent leur morale professionnelle, il nous faut comprendre la manière dont se structure leur activité. En effet, nous avons constaté que pour se voir qualifiés de « bons » professionnels, les auteurs et autrices devaient non seulement respecter différentes règles, mais aussi se conformer à des idéaux professionnels localement définis. Si ces idéaux professionnels ont en cela un effet structurant, on peut s'interroger sur les modalités de cette structuration.

Étant donné que ces idéaux professionnels se définissent dans le cours de l'action, il convient dès lors de décrire plus en détail encore les situations au sein desquelles cette structuration du groupe professionnel opère.

### 2.1. Des maisons d'édition peu structurantes

Une première hypothèse serait d'affirmer que les idéaux professionnels se définissent autour des structures éditoriales dans lesquelles les auteurs et les autrices de BD s'inscrivent. En effet, étant donné d'une part les échanges réguliers que les auteurs et autrices ont avec leurs éditeurs et éditrices pour produire leurs albums et, d'autre part, les nombreux moments de relâche organisés par ces mêmes éditeurs et éditrices, il se déroule forcément des moments d'échanges où ces divers professionnels discutent ensemble de la légitimité des styles professionnels observés dans le milieu. Reprenons au repas des éditions Giscard (séquences n° 16 et 31) : les éditeurs et éditrices participent avec les auteurs et autrices à la discussion des règles professionnelles et aux diverses opérations de catégorisation.

#### 2.1.1. Morale et idéal professionnels des éditeurs et éditrices

Nous l'avons déjà évoqué, les règles constituant la morale professionnelle des auteurs et autrices sont également appliquées pour juger les actions d'autres personnes, entraînant des épreuves d'intégration ou d'exclusion au milieu professionnel (cf., dans le chapitre 1, la partie 4. 1. « Des règles valables pour tout le milieu »). Aussi, parce que les éditeurs et éditrices partagent nombre de règles professionnelles avec les auteurs et autrices, ils et elles développent une morale professionnelle somme toute très similaire. Et, de la même manière, ces éditeurs et éditrices développent des styles personnels et des idéaux professionnels collectivement discutés.

#### SÉQUENCE N° 32.

« MAIS AU-DELÀ DE ÇA, IL AVAIT UNE ENVIE... VISCÉRALE QUOI »

*Octobre 2015, je prends un train en direction du Festival « Quai des bulles » de Saint-Malo, l'un des plus gros festivals français consacrés à la BD. Dans le wagon, de nombreuses personnes se saluent chaleureusement : je comprends qu'il s'agit essentiellement d'employés de diverses maisons*

*d'édition. Alors que je suis installé dans un carré, deux femmes s'assoient face à moi : je comprends rapidement qu'il s'agit de deux attachées de presse (des éditions Anémone et Simonet). À côté de moi, s'assied une jeune femme : après un cordial « Salut ! » à ses voisines d'en face, elle sort différents dossiers et commence à travailler. Quelques minutes après le départ, elle est interrompue par un homme que je reconnais : il s'agit de Georges, un éditeur des éditions Rossignol. Après avoir salué chaleureusement les deux attachées de presse, il reste debout dans l'allée et commence à discuter avec ma voisine. Je comprends progressivement que la jeune femme, Christelle, est assistante d'édition chez Rossignol.*

**Georges**, apercevant les dossiers : Ah, mais je t'empêche de travailler ! [La regardant] Mais dis donc, c'est que tu es à la bourre, toi ! [Rires]

**Christelle**, soupirant : M'en parles pas ! Non, mais c'est chiant, j'ai pas réussi à croiser Gérard [Note : le PDG des éditions Rossignol]... et du coup, ça a tout décalé mon planning, c'est l'enfer !

**L'attachée de presse face à elle** [Des éditions Simonet] : Comment ça ?

**Christelle** : Ah tu ne sais pas ? Gérard, il veut tout valider. Tout ! Bon, quand il a lancé la boîte au début, je veux bien... mais là, encore aujourd'hui, il signe encore tous les cromalins<sup>295</sup> !

**L'attachée de presse**, écarquillant les yeux : Attends, il les signe tous ? C'est pas possible !

**Christelle** : Mais si, je te jure ! Ils lui passent tous entre les mains, il veut tout valider lui-même ! Alors c'est bien, il est concerné... mais des fois c'est pénible. Là, par exemple, j'ai deux bouquins qui auraient dû partir à l'impression, et je suis bloquée !

**Georges** : Ouais, normalement ça passe au bout d'un moment, on délègue. Tu vois, Hugues Framinet par exemple : au bout d'un moment il a pris du recul [...] C'est marrant parce que Gérard, tu sens qu'il veut vendre ses produits, hein, il y a pas de doute. Mais il a vraiment... Je sais pas... Une passion ! Tu vois, là on avait ce projet avec lui de lancer un truc numérique, là. [Christelle acquiesce de la tête] C'était un objectif commun, évidemment, une logique commerciale et tout... Mais au-delà de ça, il avait une envie... viscérale quoi !

**L'attachée de presse** : Ah oui, il aime ça !

**Georges**, hochant la tête : Oui voilà ! Et Gérard aussi ! C'est d'ailleurs pour ça, je pense qu'au début, leurs bouquins étaient si soignés ! Franchement, fin '90, la fab' [Note : la fabrication] était parfaite ! Les cartonnés étaient nickel, les alignements parfaits...

**L'attachée de presse**, avec un sourire en coin : Ça a changé !

**Georges** : Ah oui, ça a changé ! Mais à l'époque, ça jurait avec ce que proposaient des boîtes comme Legrand... Eux, c'était vraiment n'importe quoi ! Et nous aujourd'hui, c'est des fois un peu n'importe quoi aussi ! Signer les cromalins, c'est bien ! Mais il faut encore mettre les moyens derrière ! [L'attachée de presse pouffe]

**Christelle**, avec une moue : Attends, t'exagères ! On fait encore vachement gaffe ! [Elle saisit un sac sous son siège et extirpe difficilement un album qu'elle pose violemment sur la table centrale du carré] Tiens, regarde !

**L'attachée de presse**, se penchant : Woaw, il est beau !

<sup>295</sup>- Les cromalins sont des impressions tests, permettant de donner une idée du rendu final des impressions (notamment en fonction des papiers choisis). Les cromalins peuvent également servir de « bon à tirer » (ou BAT), les épreuves finales que les auteurs/autrices et/ou éditeurs/éditrices doivent signer pour donner à l'imprimeur l'ordre de lancer les impressions.

**Christelle**, avec un grand sourire : Oui ! Et regardez la fab' justement [Elle pose son index sur la couverture : celle-ci est percée d'un trou, laissant apparaître la première page].

**Georges**, penché sur l'ouvrage : Ah oui, c'est vrai qu'il est beau ! Je ne savais pas qu'elle faisait de la jeunesse, elle !

**Christelle**, avec un grand sourire : C'est son premier !

**Georges** : Elle vient d'être maman ou quoi ?! [Il rit. Le sourire de Christelle disparaît. L'attachée de presse prend l'ouvrage et le feuillette en silence] Non, mais il a l'air superbe en tout cas ! De toute façon, elle est incroyable !

***Autour de nous, les discussions vont bon train et les différents voyageurs jouent aux chaises musicales d'un carré à l'autre pour discuter. Un homme apparaît dans le wagon, un café à la main. Lui et Georges se font la bise. Pour l'avoir déjà aperçu, je reconnais Grégoire, éditeur chez Simonet. Il salue chaleureusement l'attachée de presse de sa maison d'édition. Il salue également – en l'appelant par son prénom – l'autre attachée de presse. Il aperçoit le livre sur la table.***

**Grégoire** : Ah, bah c'est bien l'endroit pour distribuer les exemplaires d'usine, tiens !

**Georges** : Ah mais ça, c'est la modernité ! L'édition nomade !

**Grégoire**, mettant la main devant sa bouche pour en déformer le son : Attention attention, pour les éditions Rossignol, rendez-vous en voiture 5 [Rires] Nous informons nos voyageurs que l'imprimerie se situe en voiture 14 ! [Ils rient bruyamment]

**Christelle**, me regardant du coin de l'œil, s'adresse à ses collègues avec un sourire : Chuut, quand même !

**Georges** : Oui, chut ! Il faudrait quand même que tous ces petits éditeurs puissent travailler à leurs dossiers ! [Ils rient de nouveau]

**Christelle**, se tournant vers moi : Désolé, hein, on doit vous saouler avec nos histoires d'édition !

**Ethnographe** : Oh, vous savez, je fais un doctorat sur la BD, donc ça m'intéresse !

**Christelle**, avec un grand sourire : C'est vrai ?!

**Ethnographe** : Oui, sur les auteurs de BD. Leur travail et tout.

**Christelle**, pouffant : Oulà ! Il y a de quoi dire ! [Rires] Bon, écoutez, je vous adore tous hein, mais là, il faut que je bosse un peu. On se voit à l'Univers ce soir, de toute façon ?<sup>296</sup>

Bien que cette séquence prenne place dans des coulisses, les acteurs présents n'en restent pas moins impliqués dans une situation de travail, explicite (travailler sur des dossiers en retard) ou implicite (prendre connaissance des nouvelles sorties et évaluer la qualité des uns et des autres). Outre cet intérêt pour l'accomplissement technique de l'activité d'éditeur, on retrouve ici l'expression de différentes règles professionnelles décrites dans le chapitre 1 : éditeurs et éditrices sont capables d'évaluer la qualité des personnes (« elle est incroyable ») et des objets (« il est magnifique », ou « c'était vraiment n'importe quoi »), tout s'engageant dans des relations d'intimité (ils et elles prolongent leur discussion même si cela peut ralentir leur travail ; ils et elles semblent tous se connaître, s'appelant par leurs prénoms, alors même qu'ils et elles n'appartiennent pas à la même maison d'édition, etc.).

<sup>296</sup>- «L'Univers» désigne le bar de l'hôtel portant le même nom, situé juste à côté du festival. Sa grande terrasse en fait un espace particulièrement fréquenté par les professionnels du milieu, qui sont presque assurés d'y croiser une tête connue.

Plus encore que de voir l'expression des règles dans les pratiques de ces salariés, on constate que ceux-ci procèdent à des évaluations du style de différents PDG à la tête de grande structure éditoriale (Framinet et Rossignol). On retrouve effectivement, dans les pratiques de ces deux éditeurs, l'expression de différentes règles relatives à l'accomplissement technique de l'activité (respecter des « logiques commerciales » par exemple), mais aussi des règles attestant d'un certain engagement intime dans leur travail (la fameuse « passion », qualifiée de « viscérale », qui pousse même Gérard à signer lui-même tous les cromalins, quand bien même cela constitue une faute au regard du cadrage de l'accomplissement puisqu'il remet en cause les temporalités propres à la production). À en croire les personnes présentes dans la séquence, les styles des PDG marquent la production des entreprises. Ainsi, Georges reconnaît les qualités de son PDG tout en observant une certaine évolution dans sa hiérarchisation des règles (une moindre attention à la fabrication), évolution qui semble avoir une influence sur la qualité des productions (il prend pour exemple les publications des éditions Legrand dans les années 1990). Plus encore donc que la personnalité de l'éditeur, ce sont des modèles organisationnels (comme le fait d'imposer une centralisation de la validation des planches) qui facilitent ou, au contraire, limitent l'expression de telle ou telle règle et, ce faisant, contribuent à affirmer un idéal professionnel au sein de l'entreprise. Si les éditeurs peuvent développer un style singulier, c'est la traduction de cet idéal dans des dispositifs de travail qui a des effets sur l'organisation du travail dans l'entreprise et, de ce fait, sur la production.

Les éditeurs et éditrices eux-mêmes ont connaissance de ces idéaux professionnels et de leurs effets sur la manière dont l'activité s'y déroule. Rappelons-nous ainsi de cet éditeur de chez Rossignol qui, dans la séquence n° 29 (« Je voyais pas quoi demander de plus. J'ai cherché, par principe ! »), signalait à Liam qu'il avait bien conscience que les choses se passaient différemment chez Bigorneau. Insistions cependant sur le fait que l'existence d'idéaux professionnels défendus localement n'empêche pas les individus d'affirmer un style légèrement différent de celui encouragé au sein de l'entreprise. De fait, les éditeurs et éditrices peuvent entretenir un rapport critique vis-à-vis de la hiérarchisation des règles défendues dans leur entreprise. Au gré des moments de travail, y compris comme ici dans les coulisses, les différents professionnels discutent quotidiennement de la pertinence de l'idéal professionnel constitué au cœur de l'entreprise. Les personnes n'étant pas convaincues par la pertinence de cet idéal pourront toujours en dénoncer les dérives (comme Christelle ici), s'y conformer (comme Georges qui, bien qu'il reconnaisse les limites d'une telle organisation, semble réussir à s'en arranger) ou même s'en détourner en allant chercher dans d'autres entreprises un style plus cohérent avec l'idéal professionnel qui a du sens à leurs yeux<sup>297</sup>. Ainsi, l'activité des éditeurs et éditrices est ponctuée de ce genre de cérémonies mineures, lesquelles réaffirment (mais aussi parfois remettent en cause) un idéal professionnel propre à l'entreprise concernée.

---

**297-** Les lecteurs et lectrices attentifs auront reconnu ici les trois modes d'action repérés par Albert Hirschman : la défection (*exit*), la prise de parole (*voice*) et la loyauté (*loyalty*). Voir Albert O. Hirschman, *Défection et prise de parole : théorie et applications*, Paris, Fayard, 1995, 216 p.).

### 2.1.2. Des idéaux professionnels éditoriaux aux horizons limités

Toutefois, qu'en est-il pour les auteurs et autrices de BD ? Contrairement à leurs éditeurs et éditrices, les auteurs et autrices ne se rencontrent pas régulièrement au sein de locaux collectifs. Grâce aux différents outils numériques, il est même plutôt commun qu'ils et elles ne se rendent jamais dans les locaux de leurs éditeurs ou éditrices. Aussi, il est possible de s'interroger : s'il existe des idéaux professionnels propres aux structures éditoriales, ceux-ci ont-ils un effet structurant sur le groupe professionnel des auteurs et autrices de BD ?

#### SÉQUENCE N° 33.

#### « TOUS LES GRANDS ÉDITEURS AVAIENT LEUR PETITE ÉCURIE ! »

*Angoulême, janvier 2015 : en préparation du lancement officiel des États généraux de la BD, je retrouve plusieurs membres de l'association. Très vite, ils et elles parlent entre eux de leurs débuts dans le milieu de la BD.*

**Richard** : Tu sais, le coup de génie de Gérard [Rossignol], c'est d'avoir accepté de donner des cours quand il voulait lancer sa maison d'édition. Une école avait fait le tour des éditeurs BD de France et de Belgique pour trouver quelqu'un qui voulait bien intervenir, expliquer comment ça se passait. Personne voulait le faire... sauf Gérard, qui venait de monter sa petite boîte. Et bien il a repéré les plus talentueux et il leur a proposé de les éditer. Quand t'es un gamin et que tu veux faire de la BD : c'est le rêve ! Et il prenait soin d'eux... On parlait de l'écurie Rossignol à l'époque. Et d'écurie Legrand, d'écurie Renier... Bref, tous les grands éditeurs avaient leur petite écurie ! Et on ne se mélangeait pas ! Enfin, pas trop. On était beaucoup entre nous. Et les éditeurs savaient nous garder, hein ! Mais depuis, ça a bien changé... [Pause] Bon, en vrai, c'est plutôt bien, parce que le côté paternalisme, là, ça leur permettait de bien nous plumer ! T'étais pas content ? C'est comme si tu perdais ton job ! Jusqu'au jour où certains se sont vraiment cassés... Et qu'ils se sont rendu compte qu'ils pouvaient aller ailleurs et faire monter les enchères ! Ou juste bosser avec des gens plus sympas, quoi.

**Ethnographe** : Mais je ne comprends pas, il y a quand même pas mal d'auteurs qui restent chez le même éditeur non ?

**Richard**, avec un petit sourire : Est-ce qu'il reste avec la même maison ou avec le même éditeur, la même personne ? Hé hé, c'est différent ! [Il reprend un air sérieux] Non mais c'est vrai qu'il y a encore des formes de fidélité dans le métier. Déjà parce qu'il y a beaucoup de séries, donc forcément, tu restes chez le même éditeur. C'est d'ailleurs probablement avec les one shot que ça s'est développé, le fait d'aller voir ailleurs. Donc oui, c'est vrai, il y a encore un peu des tendances à rester chez les mêmes éditeurs. Mais je crois pas que ça soit la majorité ! [Il sourit] Encore une question à laquelle on va pouvoir répondre avec notre enquête !

En effet, l'enquête des EGBD a permis d'apporter des réponses à ces questions. Sur les 1 042 auteurs et autrices se déclarant comme « professionnels » et ayant répondu à cette question, ils et elles sont plus de 42 % à ne travailler qu'avec une seule maison d'édition. Il est possible d'y voir une certaine « fidélité »

des auteurs et autrices envers leurs maisons d'édition. De fait, nous avons déjà vu qu'un manque de fidélité pouvait faire l'objet de sanction négative de la part des éditeurs : dans la séquence n° 29 (« Je voyais pas quoi demander de plus. J'ai cherché, par principe ! »), Liam rapportait ainsi qu'un éditeur de chez Rossignol lui reprochait de ne pas lui avoir soumis un projet éditorial, préférant plutôt se tourner vers les éditions Bigorneau.

Cependant, cette séquence nous montrait également que les éditeurs et éditrices reconnaissent une certaine normalité dans cette pratique de cumul des collaborations (l'éditeur finissait par dire « Non, mais je te taquine... tu as bien raison d'aller là-bas, ça va super bien se passer »). Et en effet, presque 34 % des auteurs et autrices ayant répondu à la question des EGBD affirment travailler avec deux structures et près de 24 % avec trois maisons ou plus. Si des logiques de fidélité envers une maison d'édition peuvent exister, le fait est que la majorité des auteurs et autrices multiplie les collaborations avec diverses structures éditoriales. Cela semble confirmer l'analyse proposée par Richard et entendue à maintes reprises dans la bouche de différents acteurs : le temps des écuries n'existe plus. Désormais, les auteurs et autrices mènent une activité se structurant autour de projets d'album, lesquels peuvent prendre place dans diverses structures éditoriales<sup>298</sup>. Le choix de s'engager, pour un album, auprès de telle ou telle maison d'édition se joue dans une triple anticipation de la « qualité de l'emploi » (les conditions qui seront proposées), de la « qualité du travail » (le type d'accompagnement qui sera assuré) et de la « qualité du produit » (selon l'objet qui pourra être réalisé)<sup>299</sup>. Du point de vue des maisons d'édition, il ne s'agit plus tant de gérer une écurie que de recourir à un marché des auteurs et autrices. Comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre suivant, cette logique de marché tend à créer des différences de traitement entre auteurs et autrices mais ceux-ci y trouvent un sens positif : le fait de pouvoir naviguer d'une entreprise à l'autre est, outre un moyen d'obtenir des meilleures conditions, une façon d'honorer la règle de l'indépendance évoquée dans le chapitre précédent.

Étant donné cette concurrence de fait entre les structures éditoriales, l'idéal professionnel produit au sein d'une maison peut difficilement avoir un écho chez l'ensemble des auteurs et autrices qui constitue son catalogue. Plus encore même, les éditeurs et éditrices qui prétendent réunir autour d'eux une telle écurie font l'objet de fortes sanctions négatives de la part des professionnels.

### SÉQUENCE N° 34. « MOI JE VEUX VOIR MES COPAINS »

***Octobre 2018, Festival de Saint-Malo. Comme à chaque fois que j'assiste à ce festival, je me rends au bar de l'hôtel « l'Univers ». De par sa proximité avec le festival et sa grande terrasse, cet espace est le lieu de rendez-vous connu de tous les professionnels du milieu (cf. la séquence n° 32 où il est évoqué par une éditrice). J'y retrouve divers auteurs et autrices enquêtés, depuis devenus des amis. Avant de commander, nous nous étonnons du peu de monde présent à la terrasse. Nous n'y***

<sup>298</sup>- Nous reviendrons, dans le chapitre conclusif, sur les pratiques organisationnelles qui ont, par le passé, favorisé la collaboration quasi-exclusive avec un éditeur et les évolutions de ces pratiques qui ont contribué, aujourd'hui, à plutôt multiplier les collaborateurs.

<sup>299</sup>- Cette triple dimension de l'évaluation permettant de justifier l'engagement ou non dans un projet artistique a été repérée par V. Cardon et O. Pilmis, « Des projets à la carrière », art. cit.

*reconnaissons aucun ami commun. Éric reçoit un coup de fil. Une fois raccroché, il nous explique qu'une soirée est organisée par les éditions Framinet, le long du port. Nous nous y rendons et, effectivement, nous y rencontrons beaucoup de connaissances communes. Toutefois, l'espace est relativement petit et nous ne parvenons pas à nous faire servir. Après avoir bu un verre, nous rebroussons chemin vers le centre. Nous rediscutons de l'événement le lendemain.*

**Nicolas :** Non mais c'était nul la soirée, là, nul ! Franchement, il fait chier Framinet, là ! L'intérêt de Saint-Malo, c'est que le soir, on se retrouve TOUS ! [Me prenant à partie] Non, mais t'as vu là, comment c'était chiant. T'arrives, le serveur te regarde en se demandant si t'as bien le droit d'être là, limite à te demander ton badge et tout. D'ailleurs, si j'ai bien compris, au début, ils faisaient le tri à l'entrée. Non mais merde, quoi, les soirées privées qui se la pètent, c'est bon pour Angoulême quoi.

**Ethnographe :** Bah là, au final, il y avait pratiquement tout le monde, non ? De toutes les boites, je veux dire...

**Nicolas :** Bah encore heureux... T'imagines, chez Giscard, ils font une soirée et il y a que les auteurs maisons ? Mais moi j'y vais pas. Moi je veux voir mes copains, tous ceux que je vois pas pendant le reste de l'année. [Il soupire] Non mais bravo Framinet...

Dans un contexte comme le festival d'Angoulême où il y a très peu d'espaces permettant d'accueillir un grand nombre d'auteurs et d'autrices, l'organisation de « soirées privées » semble pouvoir se justifier. Cependant, en dehors de ces situations spécifiques, une telle pratique n'a guère de sens aux yeux des professionnels et, plus particulièrement encore, pour les auteurs et autrices. Au-delà même du fait qu'ils et elles travaillent souvent pour diverses maisons d'édition, ils et elles veulent surtout profiter de ces moments de relâchement pour voir « leurs copains ». Évidemment, le fait d'appartenir à un même catalogue renforce les chances de se rencontrer au sein des festivals ou divers événements promotionnels (notamment au cours des repas organisés par ces structures, comme celui évoqué dans les séquences n° 16 et 31). Toutefois, les réseaux de sociabilité entre auteurs et autrices ne se superposent pas aux réseaux des éditeurs.

Ainsi, toute pratique qui reviendrait à réserver l'accès à certains professionnels en raison de leur « appartenance » supposée à tel ou tel catalogue entraînera des sanctions. En effet, un tel comportement entre en contradiction avec la morale professionnelle défendue par les auteurs et autrices, notamment parce que cela s'apparenterait à une faute relative au cadrage de l'engagement dans les relations intimes. À vrai dire, cette règle est également partagée par les employés des structures éditoriales : parce qu'eux-mêmes se connaissent, ils et elles valorisent les moments où ils et elles peuvent se retrouver dans des coulisses où prévaut un cadrage intime (à l'image de cette discussion improvisée dans le train, dans la séquence n° 32). Ainsi, le fait de chercher à proposer des espaces exclusifs aux auteurs et autrices d'un même catalogue revient à commettre une faute, laquelle ne manquera pas de déclencher, comme ici, des commérages à propos de la personne (ou l'entité) incriminée. Régulièrement sanctionnés pour de tels comportements, les éditeurs et éditrices développent alors d'autres pratiques, plus cohérentes au regard de la morale professionnelle chère aux auteurs et aux autrices. Dès lors, ils et elles n'hésitent généralement pas à se montrer généreux (ce que l'on

peut analyser comme l'expression d'un cadrage intime de la situation) en invitant régulièrement des personnes qui ne relèvent pas de leur maison (rappelons-nous de l'éditeur de Bigorneau invité à l'événement des éditions Rossignol dans la séquence n°28, mais aussi de l'ethnographe qui se voit, à de nombreuses reprises, convié à des repas ou autres soirées organisées par diverses structures éditoriales).

Dès lors, si les structures éditoriales constituent bel et bien des idéaux professionnels défendus localement, ceux-ci ne sauraient à eux seuls expliquer la structuration du groupe des auteurs et autrices de BD.

## 2.2. Un marché aux effets limités sur la structuration du groupe

Si les auteurs et autrices ne se réunissent pas autour de groupes éditoriaux spécifiques, cela ne signifie pas pour autant que le groupe est complètement désorganisé. En effet, malgré les singularités de styles, ces professionnels n'en parviennent pas moins d'une part à défendre leur morale professionnelle et, d'autre part, à constituer des groupes défendant un idéal professionnel spécifique localement discuté. Par ailleurs, si les auteurs et autrices défendent le droit de « voir leurs copains », cela ne veut pas dire que leurs sociabilités sont uniquement faites de relation d'amitiés et de fraternités où tout le monde apprécierait les manières de faire de chacun. Si de nombreux enquêtés ont pu m'affirmer que la BD était « une grande famille », c'était autant pour en pointer les dimensions positives que négatives. Il est également possible de repérer des formes de rivalités, voire d'inimitiés explicites.

Nous pourrions alors formuler une nouvelle hypothèse relative aux modalités de structuration du groupe des auteurs et autrices de BD. En effet, étant donné que les auteurs et autrices ne composent plus des écuries mais se retrouvent en concurrence sur un même marché, ne pourrait-on pas voir dans ces rivalités la traduction de positions réciproques dans ce champ éditorial ? Autrement dit, est-ce que la structuration du groupe des auteurs et autrices se calquent sur la manière dont est organisé le marché de la BD ?

### 2.2.1. BD *mainstream* versus BD d'avant-garde

Comme le souligne Sylvain Lesage, de nombreux acteurs (éditeurs, libraires, critiques, mais aussi chercheurs) tendent à « polariser le champ de la BD », en opposant tantôt la « BD enfantine » à la « BD pour adulte », la « BD en séries » au « roman graphique » ou, plus généralement, la « BD *mainstream* » à la « BD d'avant-garde »<sup>300</sup>. Cette polarisation de la production se traduit parfois matériellement, notamment dans l'occupation de l'espace au sein des festivals : afin de guider les festivaliers, les stands censés proposer des productions jugées analogues sont souvent regroupés. C'est particulièrement le cas lors du festival d'Angoulême : outre les lieux d'exposition, les festivaliers sont invités à rencontrer les auteurs et autrices dans deux espaces distincts, situés à deux bouts de la ville : d'un côté la « Bulle New-York », réunissant majoritairement des petits éditeurs indépendants ainsi que des stands de

**300-** Sylvain Lesage, « La bande dessinée, entre *mainstream* et avant-gardes », *Savoir/Agir*, 2 juillet 2018, n°44, n°2, p.49. Grâce à un travail historique sur la production de la BD, Sylvain Lesage retrace le processus de distinction éditorial qui a conduit à exacerber cette polarisation déjà repérée, bien que sous des termes différents, par Luc Boltanski en 1975 (« La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.).

micro-éditeurs ou de fanzines ; de l'autre, les « Bulles du Champ-de-Mars » regroupant les plus grosses structures éditoriales comme Delcourt, Casterman, Dargaud ou encore Glénat. Bien connue des professionnels du milieu, cette distinction n'est pas sans effet sur les pratiques.

**SÉQUENCE N° 35.**  
**« TU FINIS PAR CONNAITRE LES... LES LIEUX À ÉVITER ! »**

***Festival d'Angoulême 2014 : alors que je n'ai pas encore commencé officiellement ma thèse, je reconnais Ernest, un auteur rencontré quelques mois plus tôt au festival de Saint-Malo. Il m'aperçoit à son tour et me fait un signe de la main. Nous commençons à discuter.***

**Ernest :** Non mais Angoulême, c'est vraiment un festival particulier... Dans la même journée, on va te dire à la fois "ton dessin est génial" et "non mais tu n'y arriveras jamais". Il faut être en état de l'encaisser. J'ai une amie justement, une jeune dessinatrice qui, avant-hier, a fondu en larmes. C'était trop d'un coup pour elle. Bon du coup on en a discuté, on a pris un café au calme... Mais il a fallu la ramasser à la petite cuiller ! Il faut dire que c'est particulièrement dur au début. Après, à force, tu te blindes. Et surtout, tu finis par connaître les... les lieux à éviter !

**Ethnographe :** Comment ça ?

**Ernest :** Bah, à force, tu sais qu'il y a des personnes qui sont... on va dire, pas très sympa ! [Rires] C'est un bel euphémisme ça ! Et puis surtout qu'il y a des endroits qui vont être plus propices, où ton travail pourra être apprécié... Et d'autres au contraire où c'est mort dès le début. Ce qui est drôle, à Angoulême, c'est qu'on peut vraiment voir des petits groupes : ils se réunissent dans des endroits particuliers, où ils ont leur habitude. À force, on apprend à bien se placer ! Au début, ça peut être perturbant. Mais à force, on les repère. Et puis on les connaît. On a ses petits groupes de copains et on va les voir. Et là, le festival peut vraiment donner un élan pour l'année !

Grâce à ces conseils d'Ernest reçus avant le début officiel de ma recherche, j'ai rapidement été attentif à l'existence de certains groupes d'auteurs et/ou d'autrices. Et en effet, à force d'observations en festival, il m'était possible de repérer non seulement des amitiés (ou inimitiés) interpersonnelles, mais plus encore des groupes qui tendaient à se réunir systématiquement, de manière plus ou moins exclusive. Année après année au festival d'Angoulême, il m'a ainsi été effectivement possible de saisir des moqueries formulées au sein d'une des « Bulles » à l'égard de celles et ceux qui fréquentent l'autre. Les uns pouvaient alors tourner en ridicule ces « crèves-la-faim » qui « dessinent des bites dans des fanzines à 30 balles imprimés en sérigraphie », quand les autres raillaient ces « vendus » qui « font des BD gros-nez à la papa »<sup>301</sup>. Je pouvais moi-même faire l'objet de taquineries, du simple fait que je me dirigeais vers l'un ou l'autre de ces endroits, ou selon les personnes qui pouvaient m'accompagner (cf. figure n° 5).

**301-** Expressions entendues lors de différentes éditions du festival au cours de l'enquête. La « BD gros nez » est une expression renvoyant à un « tic » de dessin de dessin rattaché à « l'école Belge » qui s'est développée à partir des années 1950. Nombre de personnages créés à l'époque se distinguaient en effet par des nez exagérément gros (Gaston Lagaffe, Astérix, Achille Talon, etc.). Cette expression, largement péjorative aujourd'hui, sanctionne un dessin jugé daté et vieillissant.

FIGURE 5.  
RETRANSCRIPTION GRAPHIQUE D'UNE OBSERVATION AU FESTIVAL D'ANGOULÊME 2016



En m'affichant ainsi aux côtés d'une éditrice des éditions Rossignol, j'ai fait l'objet de sanctions, tantôt positive (du fait que j'avais effectivement développé un grand réseau d'interconnaissance), tantôt négative (parce que les éditions en question affirment un idéal spécifique, faisant l'objet de critiques de la part de nombreux acteurs).

Il ne faut pourtant pas déduire de ces moqueries que les auteurs et autrices se situent forcément dans l'un ou l'autre des pôles que sont la BD *mainstream* et la BD d'avant-garde. En effet, s'il a été possible d'observer de telles moqueries, force est de constater que les pratiques sont en réalité beaucoup plus complexes. Au-delà des moqueries explicites, il m'a surtout été possible d'observer les nombreux allers-retours que les auteurs et autrices pouvaient réaliser d'une bulle à l'autre, que ce soit pour aller dédicacer ou, plus généralement, pour aller à la rencontre de collègues. Ceci est d'autant moins surprenant que, nous l'avons vu, les auteurs et autrices tendent à collaborer avec un grand nombre de maisons d'édition. Ainsi, si certains professionnels restent exclusivement dans l'une de ces « bulles » et peuvent se montrer particulièrement critiques vis-à-vis de celles et ceux qui fréquentent l'autre, la majorité des auteurs et autrices circulent en réalité beaucoup de l'une à l'autre. Une telle diversité des pratiques chez les auteurs et autrices se retrouve en dehors des lieux de festivals. Ainsi, en atelier, nombre de professionnels me confiaient avoir réalisé tantôt des œuvres expérimentales, éditées chez des petits éditeurs, mais aussi des œuvres plus commerciales, voire même des commandes dont le

seul intérêt était lucratif. Comme dans toutes les professions artistiques, les auteurs et autrices de BD n'appartiennent que rarement à une seule polarité de leur industrie, mais développent plutôt une « polyvalence professionnelle »<sup>302</sup>.

Reste toutefois à expliquer comment se constituent les fameux « petits groupes » évoqués par Ernest. Si ce n'est pas le style graphique, la thématique, le genre des albums... ou plus généralement l'appartenance à l'un des pôles censés structurer le marché de la BD qui réunissent les auteurs et autrices, comment expliquer que ces derniers se retrouvent de manière si récurrente qu'ils et elles deviennent si facilement identifiables par l'observateur ?

### SÉQUENCE N° 36. « IL Y A AUSSI UNE AUTRE CATÉGORIE »

*Novembre 2014, je réalise une observation à l'atelier Chocolat. Vers 16 h, Paco s'approche du bar, se sert un café et sort une cigarette. Il annonce alors à la cantonade qu'il prend une pause cigarette : dans les secondes qui suivent, Arnaud et Charlotte se lèvent et passent leurs manteaux. Je les suis à l'extérieur où les auteurs et autrices commencent à discuter. Rapidement, une discussion commence sur la précarité de la profession.*

**Paco**, à Charlotte : Non, mais de toute façon, ton mec, il a un salaire de ministre, tu vas pas te plaindre !

**Charlotte** : Tu rigoles ? Il est au chômage !

**Paco** : Ouais, un chômage à 2400 euros par mois !

**Charlotte** : Euh... mais j'en sais rien moi, ce qu'il gagne ! [Elle rit]

**Paco** : Ah ça, c'est la magie des ASSEDIC ! Moi, je ne les ai pas les ASSEDIC, madame !

**Arnaud**, riant : Il ne manquerait plus que ça !

**Paco** : En vrai, c'est un truc ça... s'il y a un truc qui pourrait me faire arrêter la BD, c'est ça ! Tu te tues à la tâche ! Dix heures par jour... et pour rien !

**Arnaud** : Eh oui.

**Paco** : Ça, c'est quand même un truc que j'aime bien, quand je bosse dans le dessin animé. Les rémunérations, c'est autre chose.

**Charlotte** : Ah mais ça c'est de la concurrence déloyale, de pouvoir bosser dans l'anim' ! Tu vois, l'autre jour, une illustratrice se plaignant de ce qu'elle gagnait... Ok, mais la meuf, elle fait du board [Note : story-board] à côté... Comment tu veux rivaliser quand tu ne vis que de la BD ?

**Arnaud** : Tu ne peux pas.

**Paco** : Ouais mais attends, ils touchent quand les illustrateurs, c'est scandaleux [Charlotte acquiesce de la tête]. Bon, en même temps, c'est pas le même boulot. [Il marque une pause] Surtout que des fois, ils se font pas chier !

**Charlotte**, avec un sourire : Roh, tu peux pas dire ça !

<sup>302</sup>- Expression reprise à Pierre-Michel Menger (*Le travail créateur, op. cit.*, p.782). On retrouve une idée équivalente chez Catherine Paradeise lorsqu'elle décrit les « compromis entre activités alimentaires et jardins secrets » auxquels procèdent certains comédiens (C. Paradeise, *Les Comédiens, op. cit.*, p.114 et sq.).

**Paco** : Non, mais c'est simple ! Il y a deux catégories. Les trucs hooorribles, faits pour des bobo intellos de gauche... Genre... Bah "La théorie du genre expliquée aux enfants". Tu vois, le type de bouquin où le gamin en librairie, il passe devant sans le voir ! Avec les parents bobos qui essaient de lui mettre dans les mains "Tiens Jean-Edouard !", alors que le gamin, il veut son Naruto ! [Nous rions] Donc, il y a ça et de l'autre, il y a les mecs qui vont te coller un bout de moquette sur son dessin et faire un truc arty-pété !

**Charlotte** : Attends, il y a l'autre genre aussi ! Celui où ils dessinent comme des gamins. Tu vois, parce qu'ils essaient d'exprimer l'enfant qui est en eux ! [Rires]. Ce genre de conneries... [Pause] Bon, et il y a aussi une autre catégorie... [Elle marque une nouvelle pause, pendant laquelle nous la regardons en silence] Les biens.

**Arnaud**, avec un sourire en coin : Oui, tu veux dire, ceux qu'on connaît. Qui ont été fait par les copains !

**Charlotte**, avec un grand sourire : Exactement ! [Nous rions]

Si les auteurs et l'autrice présentes discutent ici d'illustration jeunesse, la logique est similaire : ce n'est pas tant le contenu des albums produits ou le « genre » dans lequel les uns et les autres s'investissent qui rapprochent les individus. Avant d'être des membres d'une écurie ou des représentants de tel ou tel courant, les auteurs et autrices se réunissent avant toute chose par affinité, dans des groupes de « copains », comme l'affirmait déjà Nicolas dans la séquence n° 34 (« Moi je veux voir mes copains »). C'est à l'intérieur de tels petits groupes de collègues qui sont aussi des amis que les auteurs et autrices peuvent, comme ici, faire part des épreuves rencontrées quotidiennement dans leur activité.

### 2.2.2. Des cliques de copains

En cela, les groupes d'auteurs et d'autrices ne sont pas sans faire penser aux « cliques » réunissant des « gars de la rue » [*corner boys*] fréquentant le quartier observé par William Foote Whyte. Non pas parce que ces cliques d'auteurs et d'autrices seraient constituées d'une hiérarchie stricte expliquant les rôles et places de chacun, mais parce que d'une part qu'elles résultent d'une fréquentation longue et régulière de ses membres et que, d'autre part, elles participent à la structuration sociale du milieu<sup>303</sup>.

Si ces cliques peuvent avoir comme point commun l'appartenance à une même maison d'édition, leurs membres ne se présentent que très rarement de la sorte. Quand bien même c'est le cas, c'est souvent sous la forme de dérision, moquant la tendance à se réunir sous la bannière de tel ou tel éditeur.

**303-** William Foote Whyte, « Corner Boys: A Study of Clique Behavior », *American Journal of Sociology*, 1941, vol.46, n° 5, p. 647-664. Le choix du terme « clique » se justifie aussi par la lecture d'Erving Goffman : selon ce dernier la clique se différencie de « l'équipe » [*team*], à savoir un groupe qui partage des intérêts communs dans un jeu contre d'autres groupes. La clique, elle, correspond à un groupe dans le groupe, c'est-à-dire un ensemble à l'intérieur d'une équipe qui peut s'entendre sur une définition différente de la situation. Ainsi, si le groupe des auteurs et autrices peut s'apparenter à une équipe au sens d'Erving Goffman, celle-ci est constituée d'un ensemble de petits groupes informels [*informal groups*] pouvant répondre au nom de clique (voir Erving Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1956, p. 51-52).

Ces cliques peuvent se constituer au cours de la formation des auteurs et des autrices. En effet, la coprésence sur le temps long permet d'établir des relations privilégiées susceptibles de perdurer après les études. De fait, à de nombreuses reprises, des auteurs et des autrices ont pu me présenter des pairs rencontrés au cours de leurs écoles respectives. Toutefois, il serait exagéré de faire des écoles le lieu privilégié de constitution de ces cliques. Il n'existe d'ailleurs que peu de formations dédiées exclusivement à la BD, lesquelles sont souvent privées et très onéreuses. D'après l'enquête des EGBD, seuls 16 % des répondants ont suivi une telle formation. Les auteurs et autrices suivent majoritairement des formations artistiques non spécialisées (52 %), voire des formations non artistiques (30 %) <sup>304</sup>. Ainsi, quand bien même les auteurs et autrices peuvent rencontrer, au cours de leur formation, des personnes qui partagent le même projet professionnel, leurs cliques ne sauraient se limiter aux fréquentations qu'ils et elles y développent. De plus, comme nous l'avons évoqué, les écoles spécialisées en BD elles-mêmes incitent leurs élèves à aller à la rencontre de leurs pairs afin d'apprendre par la confrontation à d'autres professionnels (voir chapitre 1, partie 2. 5. « La persévérance »). Si les formations contribuent effectivement à la création de cliques, celles-ci se recomposent largement une fois les études terminées.

Ces cliques se forment donc essentiellement au fil de l'activité, par la rencontre avec des collègues. En cela, les festivals jouent un rôle central : parce que l'on s'est bien entendu, on cherchera à se revoir, au point parfois d'en faire un critère de sélection des festivals (à l'image de Claire Bonnet, dans la séquence n° 8, où elle affirmait prendre en compte le fait que « bidule ou machin qui est invité, et [qu'elle ne l'a] pas vu depuis des lustres »).

En cela, les cliques d'auteurs et d'autrices sont bien similaires aux groupes d'étudiants et d'étudiantes internationaux suivis par Marion Ink. Comme ces derniers, les auteurs et autrices qui se rendent en festival font face à une situation fortement marquée par « l'imprévisibilité interactionnelle ». De fait, ils et elles seront probablement confrontés à des situations « embarrassantes » voire « absurdes » : s'ils ou elles font preuve de tact, ils ou elles parviendront à contourner les moments de trouble par le rire. De la résolution de ces troubles pourra ainsi naître des formes de sociabilité susceptible d'être réactivée à l'avenir, notamment via le rappel de « plaisanterie d'initiés » <sup>305</sup>.

Une des soirées déjà évoquées (séquence n° 10 « Dur dur la vie d'auteur ! ») a fourni un exemple particulièrement éclairant de la manière dont pouvait se constituer d'une telle clique. Dans ce festival, plus de 40 auteurs et autrices étaient invités. Aussi, les personnes présentes se sont tout d'abord réunies du fait d'interconnaissances préalables : Maude et Agathe s'étaient déjà rencontrées quelques semaines auparavant autour d'une quiche aux rillettes dont l'absurdité culinaire avait déclenché chez elles un fou-rire mémorable ; Agathe et Romain s'étaient également rencontrés quelques mois plus tôt lors d'une soirée où la musique s'est avérée tellement mauvaise qu'ils ont décidé de s'en amuser en dansant n'importe comment. Si ces liens préalables ont favorisé la coprésence de ces quatre personnes (auxquelles je me suis ajouté), c'est le déroulement du festival lui-même qui a permis l'émergence

**304-** 2 % des réponses ne renseignaient pas cet item. Pour le détail de ces résultats, voir EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, op. cit., p. 10-12.

**305-** Les résultats résumés ici sont détaillés dans M. Ink, *Sociologie et micropolitique des sociabilités*, op. cit., p. 164-173.

d'une clique. En effet, parce que les différentes personnes ont partagé des situations de troubles passées, elles ont pu établir une certaine connivence. Plus encore, elles se sont confrontées à des situations de troubles tout au long de la journée qu'elles ont cherché à résoudre ensemble : moqueries d'un lecteur-auteur amateur particulièrement dérangeant (un certain « Docteur Anal », à la production plus suggestive encore que son pseudonyme), exagérations autour de l'enthousiasme de certains jeunes lecteurs qui se montraient particulièrement oppressants (dont Romain prenait un malin plaisir à imiter les « trop bien faaaaait ! », cf. séquence n° 26), taquinerie de l'ethnographe qui, parce qu'il ne connaissait pas les expressions courantes chez les adolescents, faisaient des remarques qui tombaient toujours à côté de la plaque (si bien que le chanteur Jul et le personnage Deadpool deviennent des signes de ralliement pour le groupe)... Autant d'interactions troublées ont ainsi été résolues par des plaisanteries qui ont été réactivées dès le lendemain.

### SÉQUENCE N° 37. « DÉBRIEFING DE SOIRÉE »

**Août 2016 :** *Après une seconde journée d'observation en festival, je retrouve Romain qui, en me voyant, me lance un grand sourire tout en me faisant le signe de ralliement des fans de Jul. Ensemble, nous rendons dans un bar proche, où nous retrouvons Agathe et Maude déjà attablées. À nouveau, nous reproduisons le signe de ralliement. Pendant plusieurs minutes, nous rions des situations vécues la veille. Après quelques minutes, la discussion porte sur l'importance d'avoir un conjoint qui comprenne les difficultés propres à l'activité de BD. Romain évoque le cas de sa copine, autrice elle aussi.*

**Romain :** Non, mais c'est trop important dans un couple. Là, avec ma copine on sait qu'on pourra être là l'un pour l'autre. Qu'on a ce besoin de dessiner. Enfin, c'est peut-être des conneries... T'as pas l'air d'accord.

**Agathe :** Bah c'est surtout que t'as plein de professions similaires. Tu vois, moi, il est musicien. Il comprend, même s'il dessine pas.

**Romain :** Oui oui, mais je pensais plutôt à... tu vois, moi j'ai des potes qui ont des... des formations plus classiques. Et bien ils ne comprennent pas. Ils disent "putain, tu bosses comme un ouf et tu gagnes quedal, pourquoi tu fais ça ?"

**Agathe :** Bah est-ce qu'on est obligé de gagner du fric ? [Soupir]

**Romain :** C'est ce que je leur dis ! Ils ne comprennent pas que pour moi, dessiner c'est nécessaire !

**Agathe :** Ah mais c'est clair ! Moi c'était non négociable, je devais dessiner.

**Romain :** Pareil ! Mais j'imagine que parfois, ça doit exister où l'un des deux pense comme ça.

**Agathe :** Ouais, mais tu peux pas tenir dans ce cas

**Romain :** Ou tu es malheureux ! [Pause] Non, c'est pas possible, y a un moment où tu pète les plombs. Si t'arrêtes de dessiner pour sauver ton couple, c'est trop con ! Moi j'ai choisi la facilité du coup ! [Rires]

**Maude :** Et tu bosses avec elle ?

**Romain, vivement :** T'es ouf ! Non, mais jamais de la vie ! [Rires] Tu veux qu'on se tue ou quoi !

**Agathe :** Ouais, non moi c'est mort, je ne me mettrais jamais avec un auteur de BD.

**Romain** : Bah pourquoi ?

**Agathe** : Attends, quand tu romps, tu fais quoi après ? C'est un tout petit milieu ! Et si tu multiplies les copains, c'est bon... en moins de deux, t'es une salope.

**Romain** : Ho non quand même. Peut-être chez les vieux dégueu', là, comme [Nom d'un auteur présent lors du festival. Maude et Agathe rient] ! Mais dans notre génération, non.

**Agathe** : Attends, une rupture qui se passe mal, c'est une rupture qui se passe mal ! Je suis désolé ! Le mec il est vénère, il va balancer sur ta gueule.

**Romain**, *s'accoudant sur la table en écarquillant les yeux* : Ah ouais, j'y avais pas pensé !

**Agathe** : Et justement, c'est un petit milieu, alors si tu as eu douze mecs, il se passe quoi ? Ils se retrouvent et ils te mettent des notes... [Elle mime un frisson avec une moue] Brrr !

**Romain** : Tu crois ?

**Agathe**, *levant les yeux* : Mais bien sûr ! [Pause] Sûre et certaine même.

**Romain** : Ça t'est arrivé à toi ? De fréquenter des auteurs de BD ?

**Agathe**, *haussant les épaules* : Bah ouais.

**Romain**, *tapant dans ses mains avec un grand sourire* : Roh ! Potin, potin ! Qui ?

**Agathe**, *pointant l'index vers Romain en souriant* : Ah tu vois, tu commences ! Jamais je le dirais !

**Romain**, *agitant les mains devant lui* : Ah ouais, logique, oui, pardon ! [Pause. Il sourit] Donc... douze mecs tu disais ! [Rires] Non j'arrête, promis !

**Agathe** : Non mais justement, j'ai vite compris que c'était pas une bonne idée de rester dans ce petit milieu qui tourne en rond. Mais du coup, malgré tout, à chaque festival où je suis invitée, je check la liste d'invités.

**Romain** : Sérieux ?

**Agathe** : Bah ouais, je préfère être au courant avant.

**Romain** : Ah ouais putain, j'y avais tellement pas pensé. Il va falloir qu'on parle avec ma copine ! On va se faire un contrat au cas où on se sépare ! [Rires] Franchement, je lui laisse Angoulême ! [Nous rions]

Au fil d'une soirée qualifiée de « mémorable », Agathe, Maude, Romain et moi-même avons constitué de fait une communauté vaporeuse. Dès le lendemain, nous réaffirmons les plaisanteries d'initiés développées la veille. Cette réactivation nous a alors permis de renforcer cette communauté, au point de devenir une clique qui veillera à se retrouver lors de futurs festivals. Cette proximité nouvelle se rendait particulièrement visible par des formes de taquineries (« Potin potin », « douze, tu disais », etc.), d'autodérision ou de moqueries des personnes absentes (comme cet auteur présent au festival, relégué au groupe des « vieux dégueu' »).

Comme tous les acteurs du milieu, nous savons que d'autres cliques existent, au sein desquelles les personnes développent elles aussi des moqueries dont nous sommes potentiellement les objets. Agathe en donne un exemple à travers le cas spécifique des ex-conjoints : si la relation amoureuse avec un ou une collègue se passe mal, la personne pourra être exclue de la clique en faisant l'objet de moqueries, lesquelles serviront d'ailleurs de supports pour renforcer les relations à l'intérieur de la clique considérée. Cet exemple nous renseigne sur la dynamique à l'intérieur de ces petits groupes sociaux : espaces aux frontières floues, ils sont investis par les différents membres comme

des lieux de relâchement ou, plus généralement, comme des coulisses de l'activité. La séquence précédente pourrait également nous amener à repérer, chez les auteurs et autrices, l'existence d'une certaine « homosociabilité virile » au sein des cliques<sup>306</sup>. En effet, Agathe souligne qu'elle a remarqué à de nombreuses reprises des solidarités spécifiques entre auteurs, mettant notamment en scène leurs conquêtes féminines (« Ils se retrouvent et ils te mettent des notes »). Un tel résultat se retrouve d'ailleurs dans la monographie réalisée par Maëlys Tirehote Corbin sur une école de BD : les étudiants (et étudiantes) tournent régulièrement en dérision les femmes et, plus généralement, les minorités de genre et sexuelles<sup>307</sup>. Les observations réalisées à l'atelier Chocolat m'ont également permis de constater à quel point les plaisanteries graveleuses constituaient un thème quotidien, si bien que Charlotte m'expliquait « ça tourne quand même beaucoup autour de sujets graveleux quoi. Peut-être parce que c'est un atelier de mecs, surtout... »<sup>308</sup>. Durant les observations, ces remarques faisaient rarement l'objet de tensions. En cadrant la situation comme un engagement dans des relations intimes, ces plaisanteries étaient considérées par les personnes présentes comme des formes de taquineries participant de leur intégration à l'atelier, au point que les autrices s'engageaient elles aussi dans ce registre, taquinant en retour leurs collègues masculins. Toutefois, une membre de l'atelier m'expliquait, quelques années après, que ces blagues continues avaient participé de son souhait de quitter l'atelier. Aussi, il semble effectivement approprié de dire qu'il existe, dans le milieu de la BD, des cliques particulièrement marquées par une homosociabilité masculine. Il serait cependant exagéré de considérer que toutes les cliques sont soumises à un tel fonctionnement. Outre le fait qu'il existe des cliques uniquement constituées d'autrices, nous avons pu décrire ici à quel point la socialisation professionnelle prend place dans des cliques souvent mixtes, où les formes de sociabilités masculines pouvaient être sanctionnées comme étant sexistes.

C'est notamment le cas de la clique formée par Agathe, Maude et Romain. En partageant de cette manière leurs expériences lors de moments de relâchement successifs, elles et il réaffirment l'importance à leurs yeux non seulement de leur morale professionnelle, mais aussi de certains styles et idéaux qui peuvent s'y développer. Les trois auteurs et autrices s'accordent notamment sur la grande importance accordée à la règle de la passion du métier, mettant en avant un idéal professionnel qui valorise le cadrage de l'engagement dans des relations intimes (que ce soit avec les collègues, mais aussi avec le travail lui-même). Soulignons toutefois que cet idéal défendu collectivement ne se limite pas à un tel cadrage intime de l'activité : s'il incite à privilégier certaines règles plutôt que d'autres, ce style spécifique n'empêche pas l'expression des règles relevant d'un autre cadrage. Ainsi Agathe, Maude et Romain pourront, par la suite, échanger afin d'obtenir des contacts ou se partager des « bons plans » lorsqu'ils ou elles se trouveront dans une situation dont le cadrage valorisera l'accomplissement technique de l'activité. De même, ils et elles discuteront à plusieurs reprises de leurs conditions de

**306-** Pour reprendre l'expression de Geneviève Pruvost (« Ordre et désordre dans les coulisses d'une profession : L'exemple de la police nationale », *Sociétés contemporaines*, 2008, vol. 72, n° 4, p. 81-101).

**307-** M. Tirehote Corbin, *Enquête en école de bande dessinée. La fabrique des créatrices, un apprentissage genré ?*, op. cit., p. 39-45.

**308-** Pour voir le contexte de cette explication, voir la séquence n° 7b retranscrite dans l'annexe n° 3 « Carnet de terrain : une journée d'observation ethnographique au sein d'un atelier partagé ».

rémunération chez leurs éditeurs respectifs lorsque ce sera plutôt le cadrage de la désingularisation qui s'imposera. Autrement dit, parce que les membres de cette clique se sont accordés sur un style particulier (mais plus si singulier), ils auront alors tendance à faire confiance dans leurs jugements respectifs. Ainsi, ils développent localement un idéal professionnel, lequel pourra constituer un appui lors de leurs arbitrages ultérieurs, notamment lorsque dans une situation s'exprimeront différentes règles *a priori* incompatibles.

Au fil des festivals, les auteurs et autrices naviguent entre diverses communautés vaporeuses, au sein desquelles ils et elles participeront à de nombreuses discussions qui pourront mettre à l'épreuve leur conviction dans la pertinence et la légitimité de l'idéal professionnel qu'ils et elles revendiquent. Toutefois, en prolongeant ces discussions, ils et elles peuvent former de nouvelles cliques développant une « idioculture » spécifique<sup>309</sup>. C'est donc par l'appartenance à de telles cliques que les auteurs et autrices affirment, singulièrement et collectivement, leur attachement non seulement à une morale professionnelle commune, mais aussi à des styles professionnels spécifiques susceptibles de se constituer comme idéaux.

### 2.3. Les effets de la structuration de l'activité par les cliques

Le groupe professionnel des auteurs et autrices de BD se structure comme un ensemble de cliques qui, même si elles défendent toute une morale professionnelle commune, développent des idéaux professionnels aidant les auteurs et autrices à hiérarchiser les différentes règles de l'activité. Ainsi, nous pouvons dès lors mieux comprendre comment les auteurs et autrices de BD peuvent non seulement faire l'apprentissage des diverses règles professionnelles, mais aussi parvenir à maintenir leur activité malgré les injonctions contradictoires liées à la pluralité de ces règles.

Reste toutefois à éclairer un point. En effet, si nous savons désormais comment le groupe s'organise et comment les auteurs et autrices se socialisent à l'intérieur de ce groupe, il est nécessaire de décrire les effets de cette structuration spécifique. Si les cliques participent de la constitution d'idéaux professionnels discutés au sein de cliques, comment ces derniers orientent-ils concrètement l'activité des auteurs et autrices de BD ?

#### 2.3.1. Établir des collaborations : l'importance des idéaux professionnels

Comme nous l'avons vu lors de la séquence au restaurant (séquence n° 31. « Du coup, il est chiant ? »), les auteurs et autrices se livrent à un travail de catégorisation des styles supposés de leurs collègues absents. Outre le fait que cela leur donne l'occasion d'affirmer leur propre idéal professionnel, cela leur donne aussi des pistes sur les personnes avec lesquelles il serait *a priori* plus facile de collaborer. Ainsi, quand les auteurs conseillent à Maude de se tourner vers tels professionnels (« C'est ça qu'il lui faut »)

**309-** Les idiocultures correspondent aux ensembles de normes qui sont définies au sein de petits groupes sociaux. Ces « cultures locales telles qu'elles sont connues et pratiquées dans des contextes particuliers fournissent des modèles de fonctionnement des groupes. En créant des attentes de partage et du juste, ils influencent les chaînes interactionnelles » (G.A. Fine, *Tiny Publics*, *op. cit.*, p. 65). Traduction de « *Local cultures as they are known and performed in particular contexts provide models for how groups are supposed to operate. In creating expectations of the shared and the proper, they influence interaction channels* ».

ou au contraire d'en fuir d'autres (comme le suggère Nicolas à propos de Julien), ils affirment la nécessité de se rapprocher de personnes qui partagent *a priori* le même style professionnel. En effet, la proximité de style est souvent le signe que l'on partage un même idéal professionnel.

On notera d'ailleurs que Maude semblait déjà avoir intégré cette contrainte de l'activité. Quelques jours plus tôt, lorsque Lucas lui confiait ne travailler « qu'avec des potes avec qui [il s'entend] bien », elle affirmait : « Oui, c'est déjà suffisamment pénible comme boulot pour en plus que ça soit galère ! » (cf. séquence n° 15 « Je ne bosse qu'avec des potes avec qui je m'entends bien ! »). Aussi, il n'est pas rare que les auteurs et autrices, comme ici Maude et Lucas, partagent spontanément un même idéal professionnel. Dans une telle situation, les auteurs et autrices peuvent faire l'économie d'une réflexivité sur leur activité. Parce qu'ils et elles s'accorderont spontanément sur les règles à mobiliser dans l'action, il ne leur sera pas nécessaire d'explicitier leurs styles singuliers. Cela n'empêche pas pour autant de le faire : en opérant un cadrage désingularisant, les auteurs et autrices explicitent parfois leurs manières de faire. Reste que si les dispositions qu'ils et elles ont acquises les incitent à agir de façon similaire, ils et elles n'éprouveront pas nécessairement le besoin de développer une réflexivité forte en explicitant l'idéal professionnel dans lequel ils ou elles s'inscrivent.

Si cette perception des styles (et des idéaux dans lesquels ces derniers sont supposés s'inscrire) oriente les collaborations entre auteurs et autrices, elle participe plus généralement à la redéfinition des relations de l'ensemble des personnes évoluant dans le milieu de la BD.

### SÉQUENCE N° 38. « AVEC ELLE, ON EST RACCORD »

**Novembre 2014 : Au cours de mon observation à l'atelier Chocolat, Charlotte m'invite à venir assister le soir à un événement organisé par une revue de BD. J'assiste à l'événement, vaquant d'un groupe à l'autre. L'événement terminé, les organisateurs proposent aux divers participants de boire un coup. Je retrouve alors Charlotte. Nous échangeons un peu lorsqu'elle aperçoit Pascal, un de ses amis auteur présent lors de l'événement.**

**Charlotte :** Pascal, PASCAL ! [Il se retourne et se dirige vers elle : ils trinquent] Avant que j'oublie : t'as pu rencontrer Margot finalement ?

**Pascal :** Margot ?

**Charlotte :** Mais si, tu sais : l'éditrice de chez Rossignol !

**Pascal :** Ah, mais oui ! Oui oui ! Enfin par téléphone quoi, oui ! Elle est très sympa ! Et puis, c'est la première qui a compris le scénar' que je lui ai envoyé ! Tu sais, tous les autres qui m'ont répondu [Charlotte acquiesce de la tête], ils m'ont tous dit qu'ils avaient pas compris... Et bien elle, elle a capté... l'intention quoi ! Mais genre, tout de suite ! Bon, alors 'faut qu'on discute, parce que ce que je lui ai envoyé, c'était pas très très abouti, mais j'ai très hâte de discuter plus avec elle !

**Charlotte :** Ah, c'est cool ! Moi aussi, j'adore bosser avec elle ! Elle est motivée, intéressée... C'est vraiment trop agréable de bosser avec elle. On est raccord sur plein de trucs. C'est vraiment chouette. C'est pour ça que je voulais absolument que tu la rencontres : j'étais sûre que vous alliez bien vous entendre !

**Pascal** : Oui, j'ai eu la même impression ! C'est cool. [Il marque une pause] Pourtant, bon... chez Rossignol, j'avais un peu des doutes, quoi ! Enfin, [Il sourit] je veux pas dire du mal des gens qui publient chez Rossignol, hein ! C'est juste qu'ils bossent comme de la merde quoi, mais je crois que tu vois ce que je veux dire ! [Il fait un clin d'œil appuyé à Charlotte]

**Charlotte**, *prenant un air vexé* : Ah c'est malin ! C'est malin ! [Elle retrouve son air sérieux] Non, mais maintenant tu comprends pourquoi je suis chez eux. C'est surtout que je bosse avec Margot et qu'avec elle, on est raccord ! Comme quoi, c'est une question de personne !

**Pascal** : Oui c'est vrai. Après, de ce que j'ai vu, c'est un peu l'exception qui confirme la règle !

**Charlotte**, *avec un petit sourire* : Ouais, c'est vrai que...

**Pascal**, *pointant l'index vers Charlotte* : Haaaaa ! Elle dit du mal de son éditeur ! [À la cantonade, en chantonnant à la manière d'un écolier] Charlotte, elle dit du mal de son éditeuuureuh !

**Charlotte**, *riant* : T'es con ! [Elle se tourne vers moi]. Je te présente la pointe de la BD française ! Et dire que je lui file mes contacts en plus, tss !

**Pascal** : Hééé, qu'est-ce que t'as, Charlotte ? ! Tu veux te battre c'est ça ? Tu veux te battre !

**Charlotte**, *se tournant vers moi* : Alors comme ça, on dirait pas, mais Pascal est quelqu'un de très gentil et de très sympathique.

**Pascal**, *se mettant en garde* : Moi, sympa ? Vas-y, on va dans la ruelle derrière, je vais te montrer si je suis sympa ! [Ils rient]

Nous retrouvons dans cette séquence les mêmes formes d'évaluation des styles respectifs des professionnels, mais cette fois à propos de Margot, éditrice chez Rossignol. Une fois encore, cette séquence nous montre à quel point la catégorisation peut orienter les choix de collaboration : le fait que Margot soit « sympa », mais aussi qu'elle « capte » immédiatement le scénario sont, selon Charlotte, autant de signes que cette éditrice est vraiment « raccord » avec son propre style, mais aussi celui de son ami Pascal (« j'étais sûre que vous alliez bien vous entendre ! »). Charlotte et Pascal montrent ici leur capacité à reconnaître dans leurs interlocuteurs des styles *a priori* compatibles avec le leur.

Cette séquence nous renseigne cependant sur un autre phénomène. En effet, Pascal fait part de sa surprise de rencontrer, aux éditions Rossignol, une éditrice dont le style est « raccord » avec son idéal professionnel. Même s'il fait preuve de dérision, il exprime ainsi explicitement tous les doutes qu'il a envers cette structure éditoriale (« C'est juste qu'ils bossent comme de la merde quoi »). On comprend la prudence de Pascal : comme nous l'avons vu, les structures éditoriales peuvent développer un idéal professionnel spécifique et, de ce fait, orienter les styles professionnels des personnes qui y travaillent. Ainsi, le fait que Margot travaille chez Rossignol laisse supposer un style singulier que Pascal imagine comme incompatible avec son propre style (« j'avais un peu des doutes quoi ! »). Ainsi, les auteurs et autrices participent, au sein des cliques qu'ils et elles fréquentent, à la définition de réputations d'entreprises, appelant parfois même leurs collègues à fuir certaines structures<sup>310</sup>. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas exclusif aux éditeurs et éditrices : parce qu'il est

<sup>310</sup> - Sur le fait que la réputation de l'entreprise participe de la définition de la « qualité de l'ouvrier », voir B. Zimmermann, *Ce que travailler veut dire*, op. cit., p. 198 et sq.

de notoriété publique qu'un auteur ou une autrice fréquente telle ou telle clique, il lui sera parfois associé un style *a priori* sous prétexte qu'il ou elle fréquente des personnes affirmant ensemble un idéal particulier.

Toutefois, nous l'avions déjà signalé à propos des maisons d'édition, les styles des salariés ne sont pas nécessairement congruents avec les idéaux professionnels portés par les structures où ils ou elles travaillent. Charlotte insiste ainsi sur la singularité de son éditrice Margot au sein de la maison Rossignol. Nous retrouvons donc ici le résultat déjà évoqué : la structuration du groupe professionnel n'est pas calquée sur la structuration de l'édition de BD. Ceci se traduit d'ailleurs dans les échanges entre auteurs et autrices : non seulement ils et elles se renseignent sur les maisons avec lesquels leurs interlocuteurs travaillent, mais ils et elles demandent presque systématiquement avec quelles personnes, à l'intérieur de ces maisons d'édition, leurs interlocuteurs sont en contact. Au-delà des maisons d'édition, ce sont donc bien la réputation des éditeurs et éditrices, en tant que personnes, qui importent aux yeux des auteurs et autrices de BD. Il n'est d'ailleurs pas rare que lorsqu'un éditeur ou une éditrice quitte une maison pour une autre, « ses » auteurs et autrices le suivent dans sa nouvelle structure : comme il y a un marché des auteurs et autrices de BD, il y a donc un marché des éditeurs et éditrices. Aussi, la valeur d'un professionnel de l'édition, outre sa capacité à honorer sa morale professionnelle, se mesure également au réseau d'auteurs et d'autrices qu'il peut espérer mobiliser<sup>311</sup>.

Ainsi, les éditeurs et éditrices peuvent eux-mêmes faire partie intégrante des cliques. C'est donc bien au sein de ces dernières et non des maisons d'édition que se forment les idéaux professionnels à travers lesquels s'évaluent les styles des uns et des autres.

### 2.3.2. *Établir des collaborations : l'importance du degré de professionnalisme*

Le fait de connaître le style d'une personne n'est toutefois pas suffisant pour entamer une collaboration. Pour bien comprendre cela, revenons à nouveau à ce qu'il se joue dans la séquence au restaurant (séquence n° 31. « Du coup, il est chiant ? »).

Au cours de ce repas, les auteurs et autrices des éditions Giscard se livrent non seulement à une discussion de leurs styles respectifs, mais plus généralement à une intense séance de commérage. Or ces ragots participent à la définition des « statuts » ou du « prestige » des individus<sup>312</sup>. Les catégorisations formulées par les auteurs et autrices s'apparentent donc, pour reprendre une notion devenue classique en sociologie, à des étiquettes qui participent à la réputation des différentes personnes<sup>313</sup>.

Notons que ces catégorisations ne visent pas tant à distinguer les personnes professionnelles de celles qui ne le sont pas, mais plutôt à s'accorder sur le degré de professionnalisme des personnes visées par les ragots. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre introductif, nous reprenons ici un constat valable en réalité pour tout professionnel : quel que soit son métier, « chaque acte

<sup>311</sup>- En cela, une analyse sociologique des pratiques éditoriales pourraient s'inspirer des travaux d'Olivier Godechot sur les *traders* : tout comme ces derniers, les éditeurs et éditrices ont la possibilité de réaliser des « *hold-up* » en menaçant de quitter leur entreprise avec leurs actifs et leurs clients, étant donné la technicité qu'implique leur gestion (Olivier Godechot, *Working rich : salaires, bonus et appropriation du profit dans l'industrie financière*, Paris, La Découverte, 2007, 312 p.).

<sup>312</sup>- M. Gluckman, « Papers in Honor of Melville J. Herskovits », art. cit.

<sup>313</sup>- Ces logiques réputationnelles ne sont en rien spécifiques à la BD, mais sont observables dans tout milieu artistique et, plus généralement, dans tout milieu professionnel. Sur ce point, voir H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 363-364.

quotidien de travail met en jeu son professionnalisme et celui-ci n'est donc jamais définitivement garanti »<sup>314</sup>. Toutefois, il semble important de préciser que si le professionnalisme est mis en jeu en permanence dans la pratique, il est rare que cela conduise à dénier à la personne toute forme de professionnalisme. Ainsi, il est préférable d'affirmer que les auteurs et autrices de BD se confrontent à des épreuves spécifiques, des « épreuves de professionnalité » au cours desquelles leur statut professionnel pourrait être réévalué<sup>315</sup>. Il semblerait que Julien ait, selon ses collègues, échoué à une telle épreuve : parce qu'il s'est montré tatillon sur ses contrats, son statut de professionnel est dégradé par des collègues qui soulignent le manque de spontanéité dans ses engagements (il est « chiant ») ou le fait que cela nuit à la bonne réalisation des projets (ralentissant plus que nécessaire la signature d'un contrat).

Heureusement pour Julien, ses nombreuses publications (dont des succès commerciaux et/ou critiques) constituent des signes objectivant sa réussite lors des épreuves passées. Il a ainsi suffisamment fait la preuve de son professionnalisme pour que de tels écarts ne mettent pas en péril son statut. On retrouve ici un résultat commun à de nombreux mondes de l'art : la « permanence de l'estime témoignée par un très grand nombre de gens » est synonyme d'une forte réputation et donc d'une forte réussite pour l'artiste<sup>316</sup>. Toutefois, cette reconnaissance n'est pas immuable. Si jamais Julien renouvelle ses fautes lors des futures épreuves, ses collègues ne cesseront de dégrader son statut. La discussion rapportée ici, aussi informelle soit-elle, a d'ailleurs déjà des effets. Elle incitera par exemple Maude, lorsqu'elle échangera ultérieurement avec lui, à rechercher des preuves de son professionnalisme.

En somme, les auteurs et autrices de BD repèrent ainsi quotidiennement des « faisceaux d'indices » du professionnalisme de leurs interlocuteurs<sup>317</sup>. Toutefois, cette recherche d'indice porte tant sur le degré de professionnalité de la personne que sur l'idéal professionnel sur lequel elle semble baser son action.

**314-** V. Boussard, D. Demazière et P. Milburn (éds.), *L'injonction au professionnalisme. Analyse d'une dynamique plurielle*, op. cit., p. 16-17.

**315-** B. Ravon et P. Vidal-Naquet, « L'épreuve de professionnalité », art. cit.

**316-** H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 361. Cette analyse des statuts des auteurs et autrices sera affinée dans le chapitre suivant.

**317-** À l'image des musiciens étudiés par Pierre François (voir notamment « La vocation des musiciens : de l'illumination individuelle au processus collectif » dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte, 2009, p. 165-174).

### 3. Conclusions du chapitre

En partant du constat que la morale professionnelle des auteurs et autrices de BD était constituée d'un corps de règles professionnelles non seulement plurielles, mais aussi potentiellement contradictoires, nous avons cherché, dans ce chapitre, à décrire plus en détail la manière dont ce groupe se structurait.

Nous avons ainsi constaté que les auteurs et autrices de BD développent, au fil de la pratique du métier, des dispositions à respecter plus spontanément telle ou telle règle, au regard d'un style singulier. Toutefois, nous avons vu également que ces arbitrages n'ont rien d'arbitraires. En effet, ces styles des auteurs et autrices de BD se confrontent au jugement de leurs pairs. De ces confrontations naissent alors des idéaux professionnels. Parce que ces idéaux servent d'appui tant au jugement des pairs qu'à l'action elle-même, ils peuvent dès lors participer au renforcement des dispositions des acteurs.

En observant plus en détail les espaces où se constituent ces idéaux professionnels, nous avons alors pu décrire plus précisément les modalités de la structuration du groupe des auteurs et autrices de BD. Le fait d'appartenir au catalogue d'une maison d'édition particulière ou d'être affilié à un pôle spécifique du marché de la BD oriente forcément les sociabilités des auteurs et des autrices. Pour autant, il ne s'agit pas de la dimension la plus significative de la structuration de ce groupe social. C'est en effet surtout autour de cliques que se structure l'activité des auteurs et autrices de BD. Parce que ces derniers se rencontrent au gré des moments de travail et de détente, ils développent des relations privilégiées qui permettent non seulement la collaboration autour de projets éditoriaux, mais aussi la discussion collective de la morale professionnelle et des manières de l'appliquer.

Cette analyse nous permet ainsi d'apporter une réponse à la question qui concluait le chapitre précédent. En effet, après avoir soulevé le fait qu'il existait une forte informalité dans l'activité des auteurs et autrices de BD, nous nous interrogeons : comment une telle informalité peut-elle se mettre en place ? L'analyse des modalités de structuration du groupe des auteurs et autrices de BD nous permet d'apporter une réponse : c'est parce que la structuration du groupe se fait essentiellement au sein de cliques que l'informalité est autant présente dans l'activité. En effet, le fait que les idéaux professionnels se discutent dans des communautés vaporeuses fait que ce sont essentiellement dans des moments peu publics, voir des moments de relâche que ces discussions ont lieu. Ainsi, les cliques sont autant d'espaces favorables à limiter l'émergence d'un cadrage désingularisant en rappelant l'importance des cadrages intime et de l'accomplissement technique. Cela ne veut pas dire que le cadrage désingularisant ne peut se mettre en place. Au contraire, le fait même que les auteurs et autrices confrontent leurs manières de faire et opèrent des jugements sur le degré de professionnalisme de leurs collègues sont autant de preuve qu'un tel cadrage peut être mis en place. Toutefois, les auteurs et autrices trouvent, en situation, de nombreux appuis leur rappelant la nécessité de respecter les règles relatives au cadrage intime (par exemple en limitant les sanctions proposées à travers de la dérision)

ou au cadrage de l'accomplissement technique (par exemple en invitant un collègue à faire preuve de persévérance en se remettant au travail plutôt que de chercher à savoir si telle ou telle personne est une bonne ou mauvaise professionnelle).

Il est dès lors possible de s'intéresser davantage aux effets de cette modalité de structuration de l'activité des auteurs et autrices de BD, notamment sur les possibilités de constituer un groupe professionnel. Si, comme nous l'avons vu, elle permet d'établir des collaborations, la forte informalité qu'elle contribue à mettre en place n'est pas sans entraîner de potentielles tensions. Pour reprendre les termes de Gwenaële Rot concernant les ateliers non pas de BD, mais de montage automobile :

Loin de renvoyer à des régulations autonomes relativement stabilisées et convergentes, les « ordres négociés » – différenciés selon le contexte technique dans lequel ils s'inscrivent – sont eux aussi particulièrement fragiles en raison de la forte instabilité des compromis institués localement<sup>318</sup>.

Cela signifierait-il que la modalité de structuration du groupe professionnel par les cliques rend l'activité des auteurs et autrices particulièrement instable ?

Il s'agira, dans le chapitre suivant, de rendre compte des tensions et troubles causés par cette « fragilité » de l'organisation du travail.

---

318- G. Rot, *Sociologie de l'atelier*, op. cit., p. 212.

## Le saviez-vous ?

L'auteur de BD Pierre-Henry Gomont, récompensé à plusieurs reprises pour *Malaterre* (éditions Dargaud, 2018), a publié ses premières bandes dessinées... pendant sa thèse de sociologie.

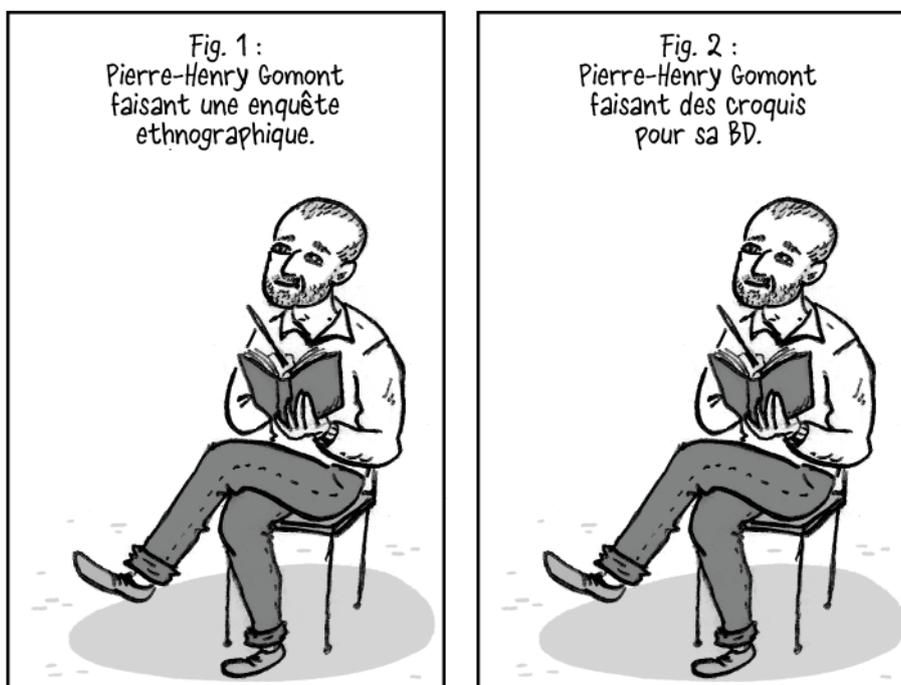
Il travaillait alors sur « La rationalisation des systèmes d'informations.

Architectes de système d'information, urbanistes et gestionnaires de projets aux prises avec l'organisation », sous la direction de Patrice Flichy au Laboratoire techniques, territoires et sociétés (LATTS)<sup>319</sup>.

On notera également que, sans aller aussi loin dans le cursus, d'autres auteurs et autrices de BD ont suivi des formations en sciences sociales, parmi lesquels Aurélia Aurita, Erroc, Jorge Bernstein, Michaël Le Galli, Mirion Malle, Morgane Parisi... et probablement bien d'autres !

### intermède : Jeu des 7 différences

Sauras-tu les différencier ?



319- École des Ponts Paristech, *Rapport d'activités de recherche 2012*, p. 97. Disponible en ligne, URL : <https://www.ecoledesponts.fr/sites/enpc.fr/files/ckfinder/files/Rapport-annuel-de-recherche-ENPC-2012.pdf>.





---

## Chapitre 3 :

# Les dangers d'une autonomisation professionnelle contrariée

---

Dans le premier chapitre, nous avons montré que dans l'activité des auteurs et autrices s'exprimait une grande diversité de règles, lesquelles relevaient d'une morale professionnelle partagée par toutes et tous. Dans le chapitre suivant, nous avons constaté que pour être considérés comme « bon » professionnel, les auteurs et autrices doivent non seulement apprendre à identifier et respecter ces règles, mais aussi développer un style, c'est-à-dire une hiérarchisation entre ces différentes règles. Cette affirmation d'un style n'a rien d'une simple démarche individuelle : c'est en effet au sein de cliques que les auteurs et autrices font l'apprentissage de leur morale professionnelle, mais aussi discutent de la légitimité relative des différents styles possibles. Au fil de leurs rencontres, les auteurs et autrices s'inscrivent ainsi dans diverses cliques qui leur permettent non seulement d'affirmer de véritables idéaux professionnels, mais aussi de trouver des collaborateurs potentiels pour leurs différents projets. Reste que les auteurs et autrices ne demeurent pas enfermés dans leurs cliques. À tous moments, ils sont susceptibles de se confronter à d'autres professionnels et, donc, à d'autres idéaux. De telles situations peuvent être à l'origine de tensions importantes.

### SÉQUENCE N° 39.

**« ELLES M'ONT SAOULÉE LES MEUFS AU REPAS, À ME PARLER COMME À UNE GAMINE »**

*Septembre 2018, alors que j'estime ma récolte de données achevée, j'apprends que Maude, Romain et Agathe seront tous les trois présents à la fête de la BD à Bruxelles. Si j'ai pu suivre leurs différentes publications et croiser l'un ou l'autre lors de festivals, cela fait maintenant plusieurs mois que je n'ai pas eu l'occasion de recroiser cette clique au complet (cf. séquence n° 37 « Débriefing de soirée »). Je décide de me rendre à l'événement. J'arrive le samedi matin, quelques minutes avant l'ouverture du festival. J'y croise rapidement Romain puis Maude. Cette dernière dédicace dès l'ouverture à 10 heures. Elle essaie alors de rentrer sous le barnum, mais est stoppée par un vigile.*

**Le vigile :** Désolé Mademoiselle, mais il faut attendre dix heures

**Maude :** Euh... pardon, mais je... je dédicace à 10 heures, en fait ! [Elle montre son badge]

**Le vigile :** Ah... [Il regarde attentivement le badge, avant de dévisager Maude] Bon, OK.

**Arrivée devant le stand des éditions Legrand (où elle a publié son dernier livre), elle passe derrière les tables. Elle est haranguée par un libraire.**

**Le libraire :** Mademoiselle ! Vous n'avez rien à faire là : ça ouvre à 10 heures...

**Maude, poussant un soupir :** Mais je dédicace, là !

**Le libraire :** Oh, pardon, désolé ! Mais euh... [Il essaie de lire le nom sur le badge de Maude] Vous êtes, euh...

**Maude, agacée :** Maude. Je suis l'autrice de [Nom de son album]. Ceux-là, là [Elle pointe de l'index la pile d'albums posés sur la table].

**Le libraire, avec un sourire gêné :** Ah oui, oui, évidemment ! Et bien vous serez... bah là du coup [Il montre une place sur la table à côté d'eux, à côté de la pile de livres indiquée par Maude].

**Je laisse Maude à sa dédicace et la retrouve vers midi. Je parviens à assister au repas des éditions Legrand. À notre table sont installées une éditrice ainsi que deux autrices plus âgées (l'une scénariste, l'autre dessinatrice).**

**La scénariste :** Alors comme ça, vous êtes auteure ?

**Maude :** Autrice, oui.

**La scénariste :** Oui, oui, c'est vrai [Rires]. Chez Legrand donc ? [Maude acquiesce] Vous allez voir, c'est très sympa chez Legrand : ils prennent bien soin de leurs auteurs. Vraiment.

**Maude :** Euh oui, oui, ça fait plus d'un an que mon premier album est sorti chez eux.

**La scénariste :** Ah, tiens, c'est étonnant. Comment ça s'appelle votre livre déjà ? [Maude lui donne le nom de son livre. L'autrice fait une moue] Ça ne me dit rien... Vous êtes dessinatrice ou scénariste ?

**Maude :** Et bien, là, chez Legrand, je réalise le dessin seulement. Mais sinon, j'ai une autre série où je fais dessin et scénario.

**La scénariste :** Ah, mais ce n'est pas votre premier livre ?

**Maude :** Bah non. J'en ai fait cinq.

**La scénariste :** Cinq ? [Elle la dévisage] Et bien, vous n'avez pas chômé ! [Elle rit. Maude ne dit rien]

**Après le repas, je constate que Maude semble énervée. Je lui en demande plus.**

**Maude :** Non, mais elles m'ont saoulée les meufs au repas, à me parler comme à une gamine. Tout ça parce qu'elle ne connaissait pas mon nom. Non, mais meuf, est-ce que t'as checké le catalogue de ta maison d'édition au moins ? Et merde quoi, je suis là, je suis autrice, point. D'ailleurs "autrice", merde ! Elles sortent d'où ? Franchement, c'est à se demander qui était vraiment pro à cette table ! Et en plus avec les relous du matin qui me prenait pour une lectrice. Merde, mais regardez qui vous invitez quoi... Bon le vigile OK, mais le libraire ! C'est la base !

L'agacement de Maude est compréhensible : elle qui a publié plusieurs BD, qui met un point d'honneur à respecter ses délais et qui a fréquenté assidument les festivals et autres espaces de socialisation se voit ici, à plusieurs reprises, considérée comme une novice, voire même une non professionnelle.

Cela n'est pourtant pas totalement surprenant : comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les professionnels du milieu de la BD sont régulièrement à la recherche d'indices à la fois du degré de professionnalité de leurs interlocuteurs, mais aussi de leurs styles respectifs. Ainsi, les divers interlocuteurs et interlocutrices de l'enquêtée se livrent ici à un tel exercice. Cette recherche d'indices est d'autant plus nécessaire que Maude ne correspond pas à la « typification »<sup>320</sup> habituelle des auteurs de BD : parce qu'elle est une jeune femme dans un milieu professionnel constitué majoritairement d'hommes (lesquels sont en moyenne plus âgés que leurs collègues autrices)<sup>321</sup>, elle doit sans cesse performer son métier afin de se rendre « descriptible » comme professionnelle<sup>322</sup>.

On comprend toutefois que le fait de performer son professionnalisme puisse s'avérer épuisant à la longue. En effet, les mises à l'épreuve du professionnalisme de Maude se poursuivent alors même qu'elle dispose de plusieurs éléments, dans le cours de l'action, permettant d'objectiver son statut d'autrice : elle a autour du cou un badge « auteur », ses livres sont sur la table, elle parcourt des espaces réservés aux professionnels (le barnum avant son ouverture et la salle de restauration), etc. L'agacement va plus loin encore : prenant appui sur cette incapacité à saisir les indices de professionnalité, Maude en vient même à douter du professionnalisme des personnes mêmes qui la mettent à l'épreuve, que ce soit les autres autrices présentes (« c'est à des demander qui était pro à cette table ») ou des libraires (« regardez qui vous invitez », « c'est la base »). Ainsi, ce manque de perspicacité constitue des fautes professionnelles (notamment un manque d'attention à sa singularité, mais aussi un manque d'évaluation de la qualité des personnes). De toute évidence, ces autrices plus âgées et Maude, même si elles font partie du même catalogue, n'appartiennent pas aux mêmes cliques.

De ce fait, cette tension n'a *a priori* pas beaucoup d'effets sur la poursuite de leurs activités respectives : les unes et les autres trouveront d'autres interlocuteurs partageant un même idéal professionnel. Malgré tout, l'agacement de Maude est révélateur : le fait que son professionnalisme soit ainsi souvent remis en cause peut être vécu comme une injustice. Que ce soit, comme ici en festival mais aussi dans l'ensemble de leur activité, des auteurs et autrices de BD dénoncent régulièrement un manque de reconnaissance de leur statut. Symétriquement, ils et elles dénoncent également les situations où une personne sera reconnue comme professionnelle alors même qu'elle aura commis des fautes professionnelles importantes.

Cette situation peut paraître énigmatique : si les idéaux professionnels sont essentiellement produits au sein de cliques relativement réduites et que les auteurs et autrices s'appuient sur ces cliques pour orienter leurs collaborations les uns avec les autres (tendant à s'approcher des personnes et/ou

**320-** Sur la notion de « typification », voir notamment le chapitre « formation du concept et de la théorie dans les sciences sociales » dans Alfred Schütz, *Le chercheur et le quotidien : Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Klincksieck, 1987, p. 65-88.

**321-** Selon les données récoltées par l'enquête des EGBD, les autrices représentent 25,6% des personnes se déclarant comme professionnelles. La moyenne d'âge de ces autrices déclarées comme professionnelles est de 34 ans contre 41 ans pour leurs collègues masculins déclarés comme professionnels.

**322-** « Descriptible » est ici entendu au sens de « accountable », tel que définit par Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007 [1967], 473 p.

institutions défendant une forme de professionnalisme proche), on pourrait s'attendre à ce que ces mêmes auteurs et autrices ne soient pas forcément attachés à la reconnaissance de leur degré de professionnalisme quand ils et elles se confrontent à des personnes appartenant à une autre clique. Or, la réaction de Maude atteste d'un réel attachement à la reconnaissance de sa professionnalité.

On peut poser l'hypothèse que si les auteurs et autrices sont si soucieux de l'évaluation de leurs degrés de professionnalité ou de leurs styles respectifs, c'est que ces évaluations, lorsqu'elles sont mal menées, peuvent entraîner des difficultés pratiques concrètes, potentiellement plus graves encore que celles décrites dans cette séquence. Pour le dire autrement, les auteurs et autrices peinent régulièrement à faire reconnaître leur « mandat », c'est-à-dire qu'ils doivent « insister sur la nécessité de laisser à ceux qui sont du métier une certaine marge de manœuvre dans leur travail »<sup>323</sup>. La revendication d'un statut et du mandat qui lui est associé n'a rien de facile, quelle que soit l'activité concernée.

Le travail a toujours lieu dans un contexte organisé, impliquant une diversité de travailleurs. Tous les travailleurs, même les plus humbles, détiennent une parcelle de pouvoir en situation de travail, qui limite nécessairement l'autonomie des professionnels. Les revendications que ceux-ci défendent au nom de leur compétence et de leur expertise provoquent des conflits, inévitables dans toute organisation, afin de déterminer qui a le droit de commander qui<sup>324</sup>.

À en croire Howard Becker, la revendication d'un mandat (la « parcelle de pouvoir [détenue] en situation de travail ») est avant tout un enjeu d'autonomie professionnelle. Si Maude est agacée par ces interlocuteurs, c'est donc que ceux-ci, en remettant en cause son expertise, limitent son autonomie professionnelle et rendent plus difficile la poursuite de son activité (en l'occurrence, pouvoir assurer la promotion de son ouvrage). La difficulté est ici relativement peu importante : en faisant preuve de son professionnalisme, l'autrice parvient assez rapidement à revendiquer son autonomie professionnelle et, donc, à convaincre ses interlocuteurs de la laisser faire son travail. Toutefois, il existe d'autres situations où les professionnels peinent davantage à maintenir leur activité, ayant du mal à faire reconnaître leur autonomie professionnelle à leurs interlocuteurs. Ce chapitre visera donc à répondre à cette question : pourquoi certains auteurs ou autrices de BD éprouvent des difficultés à faire la preuve de leur autonomie professionnelle ?

Nous décrirons dans un premier temps comment le statut des auteurs et autrices peut servir d'appui à l'autonomisation des professionnels. Cela nous amènera dans un second temps à considérer les spécificités de cette autonomisation des auteurs et autrices de BD, qui prend souvent une forme que nous qualifierons de contrariée. Nous veillerons alors à identifier les causes de cette limite à l'autonomisation des professionnels, notamment en revenant sur les résultats des chapitres précédents, concernant la morale et la structuration de ce groupe.

---

323- Everett C. Hughes, « Licence et mandat » dans *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1996, p.100.

324- H.S. Becker, « Préface », art. cit., p.11.

# 1. L'autonomisation des professionnels

## 1.1. De l'autonomie aux processus d'autonomisation

Afin de décrire ces tensions et conflits autour de l'autonomie professionnelle, il est possible de recourir à la description des situations d'épreuves. Comme l'avons déjà évoqué, le professionnalisme se rejoue effectivement en permanence au fil des épreuves quotidiennes de travail : une mine qui casse, un ordinateur qui plante (cf. séquence n°19), un coup de fatigue soudain (séquence n°7), la remarque d'un collègue ou le refus d'un éditeur (séquence n°28)... toutes ces épreuves sont autant de moments où la personne est incitée à faire preuve de professionnalisme en adaptant (plus ou moins fortement) son action afin de poursuivre l'activité, tout en veillant malgré tout à respecter les diverses règles qui constituent la morale professionnelle. Autrement dit chaque épreuve, aussi infime soit-elle, conduit à une remise en jeu de la hiérarchisation entre les règles professionnelles qui encadrent l'activité.

### 1.1.1. Franchir une épreuve en professionnel

Si la plupart des épreuves conduisent à une confirmation de cette hiérarchie (et donc du style de l'auteur ou de l'autrice), elles peuvent également mener à des adaptations plus conséquentes, voire à un changement de style, notamment en se référant à un autre idéal professionnel. Mais qu'il s'agisse d'une confirmation de la hiérarchisation des règles ou d'une réévaluation du style, l'auteur ou l'autrice n'en doit pas moins faire preuve de son professionnalisme. Une telle performance n'a rien d'évident dans un milieu professionnel où coexistent non seulement une grande variété de règles, mais aussi une diversité d'idéaux professionnels servant de modèles (attracteurs ou repoussoirs) de hiérarchisation de règles.

## SÉQUENCE N° 40.

### « MOI JE PRÉFÈRE ÊTRE AUTONOME ET LES AVOIR DIRECT! »

*Samedi 30 janvier 2016 : en cette dernière journée du Festival d'Angoulême, je dine avec les membres des éditions Giscard (Note : cette séquence fait suite aux séquences n°16 [« Ah bah au moins, il sait s'amuser »] et 31 [« Du coup, il est chiant ? »]) Les assiettes se vident. En attendant que les retardataires finissent leur plat (notamment Laurent, appelé par des connaissances à une table un peu plus loin), les discussions vont bon train.*

**Emmanuel**, se tourne vers **Éric** avec un sourire : Bon et tu as fini tes planches ?

**Éric**, souriant à son tour : Ah, mais il me lâche pas ! [Rires] Je n'ai pas tout, tout fini... mais j'en ai fait un petit paquet avant de venir. D'ailleurs il va falloir que je scanne tout ça en arrivant. Un super retour en perspective !

**Maude** : Ah on est d'accord alors, c'est un des trucs les plus chiants à faire !

**Éric**, levant les yeux avec un sourire faussement béat : Passer des plombs à scanner les pages !

**Maude**, renchérit : Cleaner les planches scannées pour enlever les poils de chat.

**Nicolas**, *pouffant* : Eh, tu pourrais aussi laver ton scanner, hein ! Ou virer ton chat ! [Il rit] Sinon, il faut demander aux éditeurs de le faire.

**Éric** : Tu l'as déjà fait, toi ?

**Nicolas** : Non, mais je crois qu'il y en a pas mal qui le font.

**Éric** : T'en connais beaucoup ?

**Nicolas** : Euh... Non, mais quand il y a des formats spéciaux, genre avec de l'aquarelle et tout, ça se fait... Bon c'est surtout des vieux franco-belges<sup>325</sup> du coup, mais pas que ! [Les autres rient]. En même temps, c'est chiant ! Il faut tout envoyer, commander un coursier et tout. C'est aussi long que de scanner ! Moi je préfère être autonome et les avoir direct !

**Emmanuel** : Mais du coup, tes scans sont dégueulasses ! [Les autres rient]

**Nicolas**, *avec un sourire en coin* : Peut-être, mais au moins je vois tout de suite si c'est dégueulasse comme il faut !

**Ethnographe** : Il paraît que certains demandent à leur éditeur de payer le scan des planches...

**Nicolas** : Bah oui, les envoyer quoi.

**Ethnographe** : Non, non... Je veux dire qu'il y a des auteurs qui, dans leur contrat, indiquaient que c'était payant [Plusieurs personnes froncent les sourcils]. Enfin, c'est ce que j'ai entendu au syndicat : des auteurs ont réussi à négocier pour que les scans soient rémunérés...

**Emmanuel**, *après un petit temps de silence* : En même temps c'est pas con... [Il se tourne vers Éric] Ton scanner, tu l'as acheté non ? C'est des économies pour eux.

**Nicolas** : Ah ouais tiens, j'y avais pas pensé.

**Maude** : Ouais enfin, faut encore oser demander hein...

**Éric**, *se tournant alors brusquement vers l'autre côté de la table* : Ophélie ! Ophélie ! [Cette dernière se tourne vers lui] Dis, Giscard ne voudrait pas prendre en charge les scans ?

**Ophélie**, *fronçant les sourcils* : Tu veux qu'on scanne tes planches ? En soi c'est possible, oui. Il suffirait que...

**Éric**, *lui coupant la parole* : Non, non, non ! Qu'il y ait une sorte de forfait pour le scan des planches. Genre pour payer nos imprimantes et le temps qu'on y passe !

**Ophélie** : Ah, euh... bah... [Elle marque la pause et sourit] il faudrait voir avec Laurent ! [Rires] Non en vrai, ça pourrait se discuter, mais il faut voir... Vu que vous avez tous les mêmes contrats, je sais pas si c'est gérable par la structure. [Elle marque à nouveau la pause] Ça serait un fixe, c'est ça ? Pas des avances ?

**Éric**, *haussant les épaules* : Oh moi j'en sais rien ! [Il secoue les mains devant lui puis me pointe du doigt] C'est Pierre là, qui nous dit que ça se fait ailleurs !

**Nicolas**, *tapant du poing sur la table* : Ça y est, vous voyez, il a déjà commencé à foutre la merde, le sociologue ! [Nous rions].

Les convives discutent ici d'une des tâches déjà évoquées dans la réalisation d'une BD : la numérisation (ou « scan ») des planches originales. Tout comme il est possible qu'un « drame social [puisse] se jouer »

**325-** Nicolas fait ici référence non pas à la nationalité des auteurs, mais au style graphique des BD franco-belges classiques (aussi connu sous l'expression « gros nez », déjà rencontrée). Sur cette catégorisation des styles graphiques, voir la partie relative à la règle de la connaissance des techniques de création dans le chapitre 1 (dans la partie 2. « (Se) rappeler les contraintes liées à l'activité »).

autour d'une vis de 8 dans une usine<sup>326</sup>, la question de la numérisation est souvent à l'origine de nombreuses négociations et adaptations de la part des auteurs et autrices. Rappelons que lorsque les dessins ne sont pas directement faits à l'ordinateur, il est nécessaire de les numériser (généralement après l'encrage afin de permettre une mise en couleurs numérique). La majorité des auteurs et autrices réalisent eux-mêmes la numérisation des planches<sup>327</sup>. Décider ou non de faire soi-même cette numérisation s'apparente dès lors à diverses manières de franchir une épreuve qui met en jeu le professionnalisme des auteurs et autrices. Ainsi, ils et elles doivent veiller à bien respecter les règles pouvant s'appliquer. Étant donné que cette activité concerne la réalisation d'une tâche, il est assez logique qu'un cadrage relatif à l'accomplissement technique s'applique. Les personnes présentes évaluent alors les contraintes : la personne peut-elle techniquement scanner ces planches (notamment s'il s'agit de « formats spéciaux, genre avec de l'aquarelle ») ? ; A-t-elle le temps pour sous-traiter cette tâche à un tiers (sachant qu'« il faut tout envoyer, commander un coursier ») ? ; Est-ce que demander ne risque pas de conduire l'éditeur à remettre en cause le projet (et donc rompre la coopération) ? ; etc. Au-delà de ces contraintes de réalisation, la décision peut aussi reposer sur des raisons plus intimes comme, par exemple, ne pas vouloir déranger son éditeur, car il s'agit d'un ami que l'on sait débordé. La situation est si complexe que les acteurs peuvent développer, comme ici, une réflexivité sur le comportement à adopter, au point de mettre en place un cadrage désingularisant : au regard de la règle de la connaissance et défense des droits, ils peuvent trouver plus juste que ce soit l'éditeur qui prenne en charge cette tâche, *a minima* financièrement ; selon la règle de l'indépendance, ils peuvent aussi affirmer que la numérisation fait partie intégrante du travail de création et que cette tâche leur revient donc. Finalement, pour juger de ce qui semble le plus juste, les auteurs et autrices en viennent à s'interroger sur la bonne chose à faire pour rester, comme le dit Nicolas, « autonome ».

### 1.1.2. Quand l'autonomie fait débat

Nous l'évoquions dans le chapitre introductif (partie 2. 2. 4. « Transfert de responsabilité et épreuves de professionnalité »), cette polysémie de la notion d'autonomie constitue un défi pour l'analyse sociologique. En effet, tout comme les personnes impliquées en situation, il nous est bien difficile de définir ici avec certitude qu'elle est la manière d'agir qui sera considérée comme une preuve d'autonomie. Si Nicolas estime que cela nécessite de faire soi-même les numérisations, d'autres personnes ne partageront pas cet avis. Pire encore, cela pourrait même constituer une faute. Rappelons-nous en effet d'un autre Nicolas, au sein de l'atelier Chocolat (séquence n° 22 « Je ne voulais pas passer pour un con »). Ce dernier, pourtant habitué à prendre en charge la numérisation de ces planches (à 30 ans, il a déjà publié plusieurs ouvrages, notamment en illustration jeunesse), reçoit un courriel de la part de son éditeur qui sanctionne négativement son travail : les planches numérisées sont « illisibles ». Face à

<sup>326</sup>- Pour reprendre l'expression de G. Rot, *Sociologie de l'atelier*, op. cit., p. 178. Le chapitre 5 de cet ouvrage est ainsi consacré à ces « grains de sable » qui ne manquent pas de survenir dans les chaînes de montage, mettant à l'épreuve la fluidité nécessaire à la fabrication des automobiles.

<sup>327</sup>- Selon les données de l'enquête des EGBD, 70 % des personnes se déclarant comme professionnels et qui prennent en charge le dessin fournissent elles-mêmes les fichiers numériques de leurs planches aux éditeurs (ont été exclues de la population les personnes dessinant exclusivement sur ordinateur, qui n'ont d'autre choix que de fournir de tels fichiers).

cette épreuve, Nicolas n'a d'autre choix que d'adapter sa pratique s'il espère poursuivre son activité. Pourtant, il ne sait comment agir. Est-ce que sous-traiter la numérisation des planches à son éditeur ne constituera pas une faute (ce qui l'amènerait à « passer pour un con ») ?

Pour appréhender ce type de phénomène, une solution possible serait de se défaire du vocable même de l'autonomie. Bénédicte Zimmermann propose par exemple de lui substituer une analyse en termes de « capacités » (ou plutôt de « capabilités »), lesquelles se mesurent par la conjonction de la liberté de choix des acteurs, mais aussi leur pouvoir d'agir. Ainsi, les inégalités de capacités ne relèvent pas de la variété des compétences (lesquelles sont rattachées aux seuls individus), mais à d'inégales chances de « convertir » les « opportunités et ressources » disponibles dans l'activité (qui dépassent donc largement l'individu) en « réalisations de valeur »<sup>328</sup>. Une telle approche a le double avantage d'esquiver la polysémie du terme d'autonomie tout en proposant une analyse proprement sociologique de la manière dont les acteurs envisagent leur propre travail (dans le sens où est prise en compte non seulement les singularités individuelles, mais aussi les contextes socio-organisationnels dans lesquels celles-ci prennent place).

Tel n'est pourtant pas le choix qui est fait ici. En effet, il me semblait intéressant de proposer une analyse sociologique du terme même d'autonomie, lequel semble faire sens pour les acteurs, eux-mêmes prompts à reconnaître les limites liées à sa polysémie. Aussi, pour rendre intelligibles les situations où, comme ici, se joue l'autonomie professionnelle, il s'agira de se livrer à une étude des processus d'autonomisation des professionnels : celle-ci sera entendue comme le fait de réussir à revendiquer avec succès une attribution spécifique des responsabilités au sein de l'activité<sup>329</sup>. Pour reprendre notre exemple : ce n'est pas le fait de réaliser ou non la numérisation qui sera une preuve d'autonomisation, mais plutôt le fait de parvenir d'une part à en attribuer la responsabilité à quelqu'un et, d'autre part, que les personnes impliquées dans la situation reconnaissent la pertinence du transfert<sup>330</sup>. Ainsi, les deux Nicolas évoqués ici font finalement preuve d'autonomisation tous les deux en intervenant tous les deux dans l'attribution des responsabilités qui les concernent, que ce soit en se l'attribuant ou en la cédant à un tiers. En effet, non seulement ils ont opéré des transferts, mais ceux-ci ont fait l'objet d'une validation (ou *a minima*, d'une absence de remise en cause) par les personnes présentes. Cette approche par les opérations de responsabilisation et d'irresponsabilisation, parce qu'elle insiste sur la dimension processuelle et interactionnelle de l'autonomie, n'est finalement pas si éloignée des objectifs d'analyse du « développement professionnel » par Bénédicte Zimmermann :

**328-** Voir notamment B. Zimmermann, *Ce que travailler veut dire*, op. cit., p. 111-112.

**329-** Pour plus de détails concernant cette définition de l'autonomisation, voir L. Mazé et P. Nocérino, « Analyser l'accueil des personnes âgées en institution. De l'autonomie aux transferts de responsabilité », art. cit.

**330-** L'analyse ne porte donc pas tant sur la responsabilité elle-même, ses différentes composantes sémantiques ou ses registres d'application (comme ont pu le faire Michel Lallement et Bénédicte Zimmermann, « Tous responsables ? Transformations du travail, métamorphoses de la responsabilité : Introduction », *Sociologie du travail*, 2019, vol. 61, n° 2). Il s'agit plutôt de rendre compte des opérations réalisées par les individus. Une démarche similaire, permettant une analyse dynamique et gradualiste des compétences des acteurs, est développée par Céline Borelle à propos des régimes de responsabilité parentale (« Le nouveau régime de responsabilité parentale dans l'autisme », *Sociologie du travail*, 2017, vol. 59, n° 2).

[Le développement professionnel] renvoie autant aux opportunités et aux aptitudes individuelles à se mouvoir d'une position vers une autre (à l'intérieur et à l'extérieur de l'entreprise, dans et hors du monde du travail), qu'aux moyens collectifs permettant d'opter librement pour la mobilité et de la réaliser. Il désigne la façon dont la capacité d'agir se construit dans le temps à l'intersection entre dispositions personnelles et conditions environnementales<sup>331</sup>.

### 1.1.3. L'autonomisation comme processus interactionnel

L'analyse de l'autonomisation nécessite alors de décrire les différents arbitrages, négociations et adaptations qui conduisent à la répartition des responsabilités au cours de l'action. En effet, l'activité des auteurs et autrices est ponctuée d'opérations de responsabilisation et irresponsabilisation qui se jouent sans cesse dans l'interaction, en fonction du contexte dans lequel elles prennent place. Ainsi, au sein de l'atelier Chocolat, Nicolas expliquait vouloir plutôt transférer vers lui-même cette responsabilité de la numérisation (en recommençant les scans tout en veillant à répondre aux attentes de l'éditeur) plutôt que de transférer la responsabilité vers l'éditeur (en lui fournissant les originaux). Le fait que son ami, Melvin, ait déjà eu affaire à l'éditeur vient modifier son action. En effet, ce dernier sanctionne le transfert de responsabilité que Nicolas tentait de faire vers lui-même (« laisse tomber » ; « t'emmerde pas ») en l'incitant à plutôt opérer un transfert de cette responsabilité vers l'éditeur. Cette situation, très anodine, montre l'importance des tiers dans les transferts de responsabilité : si le transfert n'avait pas fait l'objet d'une validation, Nicolas n'aurait pu prétendre s'inscrire dans un processus d'autonomisation.

La répartition de cette responsabilité peut s'avérer bien plus complexe encore, comme le montre la discussion entre les membres des éditions Giscard (séquence n° 40). Si la numérisation est prise en charge par l'auteur ou l'autrice, cette personne aura la responsabilité d'assurer la qualité de la numérisation (en la « *cleanant* », c'est-à-dire en enlevant les imperfections). Aussi, il semblerait logique de transférer cette responsabilité vers l'éditeur. Toutefois, cela ne réduit pas forcément le coût, étant donné qu'un tel transfert se traduit par un envoi physique des planches, synonyme de perte de temps (que ce soit à cause de l'envoi lui-même ou de l'attente des planches numérisées pour poursuivre le traitement des planches). Ainsi, le transfert de responsabilité n'est pas total, l'auteur ou l'autrice ayant encore une certaine responsabilité (notamment dans l'anticipation des temporalités). Partant du principe que la responsabilité peut être ainsi fractionnée, il est alors possible d'envisager d'autres modalités de répartition. Dès lors, plutôt que de transférer la réalisation de la numérisation, Éric tente de transférer vers l'éditeur la responsabilité financière de celle-ci, incitant l'éditrice à revaloriser les rémunérations des auteurs et autrices qui assurent cette tâche.

Ainsi, l'autonomisation implique parfois des attributions de responsabilité partielle. Toutefois, quelle que soit la manière dont cette responsabilité est répartie, elle doit faire l'objet d'une validation par les différentes personnes impliquées (comme le dit l'éditrice « Non en vrai, ça pourrait se discuter, mais il faut voir »). Franchir une épreuve en auteur « autonome » consiste au moins autant à résoudre le problème rencontré qu'à convaincre ses interlocuteurs qu'il s'agissait de la bonne manière de résoudre le problème. Étant donné cependant la multiplicité des règles d'une part et des idéaux professionnels

331- B. Zimmermann, *Ce que travailler veut dire*, op. cit., p.180.

d'autre part, les acteurs peinent parfois à faire entendre à leurs interlocuteurs la légitimité du transfert de responsabilité auquel ils procèdent. Aussi, il convient de rendre compte des inégalités, entre les professionnels, face à l'autonomisation.

## 1.2. Les différences statutaires face à l'autonomisation

Revenons au débat qui anime le repas des membres des éditions Giscard : Maude (dont le premier album est alors sorti quelques mois plus tôt seulement) explique que réaliser un transfert de responsabilité n'est pas forcément une démarche évidente (« faut encore oser demander »). Pourtant, son collègue Éric n'hésite pas une seconde avant de s'inscrire dans un tel processus. Auteur de nombreux ouvrages, notamment aux éditions Giscard, il interpelle immédiatement une éditrice, alors même qu'il ne connaît visiblement pas les modalités concrètes de rémunération de la numérisation (« Oh moi j'en sais rien ! C'est Pierre là, qui nous dit que ça se fait ailleurs ! »). Aussi, il est possible de proposer l'hypothèse suivante : les professionnels reconnus (comme Éric) auraient plus de facilités à s'engager dans un processus d'autonomisation que leurs jeunes collègues.

Une telle hypothèse semble relativement cohérente au regard des résultats déjà observés. En effet, nous l'avons évoqué, les épreuves sont également l'occasion, pour les auteurs et autrices, de faire l'apprentissage de certaines règles professionnelles (notamment celles liées à la prise en compte des contraintes, dans le cadrage de l'accomplissement technique). À force d'expériences, ces personnes développent des astuces, ficelles et autres techniques afin de franchir plus facilement les épreuves tout en respectant les diverses règles susceptibles de s'appliquer en situation.

### SÉQUENCE N° 41.

#### « FRANCHEMENT, J'Y CROYAIS PAS UNE SECONDE... »

*Septembre 2015 : je réalise des observations dans un petit festival. Le samedi soir, une soirée est organisée par des auteurs et autrices locaux au sein d'un atelier partagé par neuf personnes, dont cinq font de la BD. En arrivant sur les lieux, j'aperçois une foule compacte devant l'atelier : les personnes présentes discutent, un verre ou une bouteille de bière à la main, fumant des cigarettes. Je reconnais quelques enquêtés, mais n'arrive pas à les atteindre dans la foule. Un homme m'observe quelques secondes avant de me demander si je « viens pour la soirée ». J'acquiesce en lui expliquant qui je suis et qui sont les personnes que je connais dans l'atelier.*

**Rodolphe :** Aaah, tu connais déjà Éric ? Super, ça ! Moi c'est Rodolphe. Tu veux que je te fasse visiter ? [J'acquiesce : il se fraye un chemin dans la foule et m'invite à le suivre. Il me fait visiter rapidement l'atelier, rempli de personnes dont certaines me font un signe de main] Ah, mais tu connais déjà plein de monde !

**Ethnographe :** Oui, ça fait un moment que je traîne les festivals.

**Rodolphe**, avec un grand sourire : C'est bien ça ! [Il me fait faire le tour de l'atelier, prenant le soin d'attraper une bière à mon intention. La visite s'achève à son bureau. La discussion se poursuit] Ça, c'est vraiment un chouette atelier ! Moi, je suis là depuis... Wouh... Cinq ans je crois ! Bon, j'étais déjà un peu dans le milieu avant... je vivotais avec les alloc' et faisais un peu d'illu... pour des cartes *fantasy*, ce genre de conneries ! Tu vois ? Le genre de trucs où tu dis "c'est payé 20 euros, mais c'est pas grave ! J'adore mon boulot" [Rires] Avec l'atelier, c'est vraiment devenu mon job. Faut dire que ça faisait un loyer en plus à payer et c'était pas gagné ! Mais au final, ça a marché ! Bon alors, c'est pas folichon hein... Je fais de la couleur et c'est sûr que je préférerais bosser sur mes albums que de faire la couleur des autres, mais bon... [Il hausse les épaules] ça reste de la BD ! Et puis, le jour où je me sortirais les doigts du cul et que je monterais un dossier, je saurais à qui l'envoyer ! Forcément, vu que je bosse déjà avec eux ! Sans compter que, dans l'atelier, on s'échange beaucoup de contacts et tout. C'est vraiment bien pour ça. Même si on est pas mal dans la même situation en fait... à faire de la colo' et à vouloir percer un jour... Mais mis bout à bout, ça fait beaucoup de contact. Et puis, on fait des progrès [Il sourit] Là, je viens de faire des couleurs et... truc de ouf : j'ai demandé à ce que mon nom apparaisse sur la couverture ! Audace extrême ! [Il rit] Et bah, en fait, je l'ai obtenu ! Hé, pour tout te dire, franchement, j'y croyais pas une seconde... Mais bon, comme quoi, il suffit de demander. [Il marque une pause] Bon, il faut demander plusieurs fois ! [Il rit]

**Ethnographe** : Ah, ça n'a pas été facile ?

**Rodolphe** : Beaucoup plus facile que ce que je pensais. Mais finalement, je leur ai dit que depuis le temps, je méritais bien ça... et surtout que je savais qu'il le faisait pour d'autres. Bon, ils m'ont dit qu'ils demanderaient aux autres auteurs... mais c'étaient des copains, donc bon ! [Rires]

En quelques mots, Rodolphe fait ici état de plusieurs grandes épreuves qui ont marqué sa carrière : le fait de commencer par des petites illustrations de commande mal payées, son intégration à l'atelier et la nécessité de payer un nouveau loyer, la recherche de boulots de colorisation, l'obtention de son nom sur la couverture d'un album dont il a réalisé les couleurs, mais aussi son projet de constituer, un jour, un dossier pour un de ses projets personnels. Au fil de ces épreuves, Rodolphe a fait l'apprentissage des règles professionnelles, intégrant peu à peu certaines dispositions à agir. Au-delà de son engagement spontané dans le métier (« c'est pas grave, j'adore mon boulot »), il a progressivement pris en compte les divers autres cadrages possibles, que ce soit la reconnaissance des contraintes liées à l'accomplissement technique de l'activité (« ça faisait un loyer en plus à payer ») ou l'importance de la désingularisation (en demandant à être reconnu pour son travail autant que ses co-auteurs et à obtenir des rémunérations plus proches de celles dont peuvent bénéficier ses collègues). Ainsi, son style a progressivement changé tout au long des épreuves rencontrées durant son activité.

Cette mise en récit fait abstraction des micro-épreuves qui prennent quotidiennement place dans l'atelier et qui ont permis une telle affirmation de son style. Aussi, il est difficile de rendre compte de la manière dont il a progressivement appris à gérer les différentes responsabilités qui lui incombaient. Toutefois, ce récit n'en reste pas moins significatif de la cumulativité des épreuves : Rodolphe estime avoir, progressivement, acquis un statut plus stable, lui permettant de revenir avec succès des avantages spécifiques. Si son statut de professionnel est renforcé, c'est

surtout parce qu'il a acquis certains outils, des ressources pouvant l'aider à franchir les nouvelles épreuves qu'il rencontre dans son activité. Nous retrouvons ici un mode de fonctionnement déjà bien identifié dans les métiers créateurs.

À travers les épreuves sélectives et les informations procurées étape après étape à l'individu, à ses pairs, à ses partenaires de travail et à ses soutiens sur la valeur de son engagement dans le travail créateur, la dynamique de sa carrière se comprend alors d'abord comme un cheminement d'apprentissage dans un système segmenté d'activité. Qu'il s'agisse des professionnels qui patronnent ses débuts, des partenaires de son système d'activité ou des diverses autres catégories d'acteurs des mondes de l'art avec qui l'artiste établit des liens de travail, c'est par le développement de réseaux de collaboration que s'organise son activité, et ce d'autant plus qu'il doit mobiliser des ressources diversifiées pour développer ses capacités de travail<sup>332</sup>.

### 1.2.1. Les ressources face aux épreuves

Tâchons donc de détailler un peu les diverses ressources dont disposent les auteurs et autrices de BD pour développer leurs capacités de travail. La première celles-ci est probablement le capital social qu'il a acquis (les « réseaux de collaboration » évoqués par Pierre-Michel Menger). Il s'est ainsi entouré de personnes susceptibles de l'aider à franchir les épreuves rencontrées (« Forcément, vu que je bosse déjà avec eux » ; « c'étaient des copains, donc bon »). En cela, l'inscription dans un atelier constitue un atout certain. Tout comme Nicolas pouvait obtenir immédiatement l'aide de son collègue Melvin pour valider ses arbitrages relatifs à la responsabilité (séquence n° 22), Rodolphe sait qu'il peut compter sur ses divers collègues. Au-delà de cette coprésence quotidienne, c'est l'importance de l'inscription dans un réseau professionnel qui est valorisée (comme le notent les sanctions positives de Rodolphe à mon égard lorsque je lui explique que « ça fait un moment que je traine en festival », ou que je connais un de ses amis auteurs). Cette ressource apparaît comme d'autant plus importante dans le milieu de la BD que celui-ci s'organise essentiellement autour de cliques.

Notons toutefois que si le capital social constitue bien une ressource face aux épreuves, il doit être activé en situation. Ainsi, le fait d'appartenir à une clique ne garantit pas à Rodolphe de réussir à franchir les épreuves : c'est en mobilisant les expériences de ses collègues (« je savais qu'il le faisait pour d'autres ») qu'il pourra s'engager s'essayer à la mise en place de transferts de responsabilité (« depuis le temps, je méritais bien ça »). On retrouve une logique similaire lors du repas des éditions Giscard (séquence n° 40) : les différentes personnes présentes font état de leurs expériences relatives à la numérisation et aux difficultés impliquées par la tentative de transférer la responsabilité vers un tiers (« Il faut tout envoyer, commander un coursier et tout. C'est aussi long que de scanner ! »). Cette discussion leur permet également d'apprendre qu'il est possible de procéder à un autre type de transfert de responsabilité, à savoir un transfert de la responsabilité économique de cette tâche vers l'éditeur. Prenant appui sur cette expérience rapportée par un tiers, Éric peut alors à son tour procéder à une telle tentative de transfert.

Au-delà de ce capital social, les auteurs et autrices peuvent aussi mobiliser dans le cours de l'action un capital symbolique. Celui-ci s'incarne notamment dans différents dispositifs matériels pouvant servir

332- P.-M. Menger, *Le travail créateur*, op. cit., p. 524.

d'appui, comme nous l'avons vu dans la séquence précédente (n° 39 « Elles m'ont saoulée les meufs au repas, à me parler comme à une gamine ») : pour franchir les épreuves auxquelles Maude fait face, cette dernière s'appuie tantôt sur son badge, tantôt sur ses ouvrages. En mobilisant ces objets dans le cours de l'action, Maude peut alors plus aisément mettre en avant son statut et, ainsi, revendiquer son statut de professionnelle. Un tel statut lui permet dès lors de pouvoir faire l'économie de la démonstration de son professionnalisme et, donc, de s'inscrire plus facilement dans une forme d'autonomisation en demandant une meilleure prise en compte des transferts de responsabilité intentés. En cela, le statut est une composante centrale de ce capital symbolique. Comme l'expliquait Pierre-Michel Menger à propos des artistes : « La réputation est réductrice d'incertitude, et le statut est réducteur de l'incertitude sur la qualité informationnelle actuelle des signaux réputationnels liés aux réalisations passées »<sup>333</sup>. Rappelons-nous ainsi de ce qu'affirmait Charlotte à propos de sa relation avec les éditeurs : « Quand tu commences, tu ne te fâches pas avec un éditeur... T'as trop peur de te griller dans le milieu. Au bout d'un moment, tu peux te le permettre plus facilement de dire des choses. » (Séquence n° 20 « C'est pas pro non plus, tu vois ? »). Au fil des épreuves, les auteurs et autrices accumulent différents éléments qui constituent un capital symbolique pouvant servir de preuves de leur statut de professionnel. Ces preuves, parce qu'elles permettent d'objectiver le statut, servent d'appuis pour orienter les répartitions des responsabilités. Il est même possible d'y voir un cercle vertueux : le fait d'avoir un statut relativement objectivé renforce les chances, pour les auteurs et autrices, d'être reconnus comme professionnel. Cela facilite dès lors leur autonomisation en leur permettant d'intervenir plus facilement dans les attributions des responsabilités qui les concernent. Concrètement, cela permet aux auteurs et autrices de faire reconnaître à leurs interlocuteurs une expertise sur la situation, laquelle se traduit par une capacité à juger de la pertinence du cadre de la situation ou encore des règles qui s'expriment dans les actions des diverses personnes impliquées. Ainsi, Charlotte affirme que grâce à son nouveau statut, elle peut se permettre aujourd'hui de « pourrir » un éditeur alors même que cela s'apparenterait à une faute (au regard de la règle de l'anticipation des ruptures de coopération). Cette affirmation de son expertise contribue alors à renforcer encore davantage son statut (« il ne faut pas non plus se laisser marcher dessus... C'est pas pro non plus »).

En somme, les auteurs et autrices peuvent donc bénéficier, au fur et à mesure de leurs expériences, d'une certaine naturalisation de leur statut. Tâchons donc de voir, dans les parties suivantes, si cette naturalisation du statut est suffisante pour expliquer les différences d'autonomisation des professionnels.

### **1.2.2. La naturalisation des statuts**

Cette naturalisation du statut ne leur permet pas pour autant de faire n'importe quoi et d'enfreindre à volonté les diverses règles professionnelles. Il serait plus juste de dire que cela leur permet plutôt d'affirmer plus facilement quelles sont les règles qui s'appliquent en situation. Cette maîtrise du cadrage facilite alors grandement l'autonomisation des auteurs et autrices : ils et elles peuvent plus aisément revendiquer des transferts de responsabilité. À l'inverse, un auteur ou une autrice débutante aura plus de difficulté à revendiquer des transferts de responsabilité.

333- *Ibid.*, p. 527.

**SÉQUENCE N° 42.**  
**« JE ME FAIS ENTUBER, MAIS GRAVE ! »**

*En parallèle de ses études, Chloé est parvenue à publier une histoire courte dans un ouvrage collectif. Quelques mois après la publication, elle est contactée par un autre éditeur de la maison d'édition pour lui proposer de faire des « tests » en vue de reprendre un album déjà signé, mais qui n'avait pas de dessinateur. Une dizaine de jours après l'envoi de ces tests, l'éditeur lui annonce qu'elle a été retenue pour le projet. Elle commence alors à travailler sur les planches en attendant son contrat. Après trois semaines de travail, elle reçoit enfin son contrat. L'entretien se passe le lendemain de la réception du courrier.*

**Chloé :** J'ai vérifié, c'est bien ce que je te disais... Niveau rémunération, je me fais entuber, mais grave ! [Rires] Bon, je ne devrais pas rire, ça fait chier. Ça fait grave chier, parce qu'à ce prix-là, franchement, je ne devrais pas pouvoir faire ce qu'ils attendent. Enfin... pas avec le niveau de dessin qu'ils demandent, avec les retouches qu'ils demandent [Elle soupire]. Je sais bien que je devrais négocier... Leur dire que là, c'est pas possible, à moins que je torche le dessin. Mais bon... qui je suis pour demander ça ? À part me griller, ça ne servirait à rien... On va dire que c'est le début ! [Rires]

Comme Charlotte dans la séquence évoquée précédemment, Chloé anticipe ici les ruptures de coopération. Ce faisant, elle se refuse à intervenir dans la répartition des responsabilités. Pourtant, elle souligne la dimension potentiellement problématique d'une telle situation : elle doit assumer la responsabilité d'un dessin de qualité alors même que la maison d'édition n'assume pas les siennes (que ce soit en ne lui accordant pas un niveau de rémunération suffisante ou en lui demandant des retouches régulières). Notons que Chloé n'en demeure pas moins active dans la répartition des responsabilités. En effet, sachant qu'elle pourrait tenter un transfert de responsabilité, elle décide de se les attribuer. Ce faisant, elle fait bien preuve d'une certaine autonomisation, quand bien même elle reconnaît que celle-ci n'est pas pleinement satisfaisante (comme elle dit, elle se fait « entuber, mais grave »). Elle accepte toutefois cette situation en espérant une amélioration de sa condition lors de futurs projets (« on va dire que c'est le début »). Ainsi, les auteurs et autrices de BD sont conscients des différences de traitement liées à la naturalisation progressive des statuts. Si ces personnes peuvent dénoncer les mauvaises conditions réservées aux jeunes auteurs et autrices, elles n'en reconnaissent pas moins une certaine légitimité à ces différences.

Notons toutefois une différence notable avec d'autres milieux artistiques. En effet, comme le soulignait Pierre Bourdieu, le champ artistique est structuré par une « croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste » : alors même que la qualité des œuvres d'art est « socialement instituée [...] par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle »<sup>334</sup>. Ainsi, il serait possible d'affirmer que pour les artistes, le talent est souvent considéré comme un signe du professionnalisme et, donc, une manière de justifier les

334- P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 375.

différences statutaires<sup>335</sup>. Or, les auteurs et autrices se refusent à un tel rapprochement. Cela a été évoqué dans le chapitre 1: si les règles relatives à la connaissance des techniques de création sont importantes, elles ne sauraient garantir à elles seules le professionnalisme d'une personne. Plus que le talent, c'est ainsi le dur labeur qui est mis en avant et en scène par les auteurs et autrices de BD<sup>336</sup>. En effet, un tel investissement (voire surinvestissement) prend un sens particulièrement positif au regard de différentes règles professionnelles et ce quel que soit le cadrage de la situation (voir les règles de la passion du métier, de la persévérance et de l'affirmation de l'indépendance).

Pour le dire autrement, les auteurs et autrices tendent à juger normal que des avantages comparatifs soient réservés aux personnes qui ont réussi à faire la preuve de leur professionnalisme, s'attendant eux-mêmes à obtenir de tels avantages quand ils ou elles auront fait leurs propres preuves.

### 1.2.3. La dégradation des statuts

La naturalisation des statuts est une perspective d'autant plus enviable aux yeux des auteurs et autrices de BD qu'elle n'est pas systématique. Comme l'expliquait Rodolphe à propos des ressources cumulables au fil de la carrière (séquence n° 41), cette cumulativité n'a rien de mécanique: pour « percer », il convient malgré tout de se s'investir dans les épreuves dont rien ne garantit qu'il sera possible de les franchir avec succès (à l'image de sa demande d'apparaître sur la couverture, alors qu'il « n'y croyai[t] pas une seconde »). Si diverses ressources sont mobilisables dans les épreuves, cela n'assure en rien leur résolution.

Rappelons-nous le cas de Julien dans le chapitre précédent, évoqué par les différents membres des éditions Giscard (séquence n° 31 « Du coup, il est chiant ? »). Ces derniers expliquaient que Julien, du fait de sa fâcheuse tendance à toujours négocier ses contrats, commettait de nombreuses fautes professionnelles. Bien que sympathique d'ordinaire, il devenait alors « relou », manquant de spontanéité dans ses engagements. Plus encore, cela le conduisait à provoquer des ruptures de coopération pouvant mettre en péril des projets. Pourtant, Julien dispose de plusieurs éléments susceptibles de naturaliser son statut: outre les nombreux albums qu'il a publiés (dont certains ont fait l'objet de prix et récompenses), il a également développé un réseau important. Nous l'avons dit, les commérages dont il fait ainsi l'objet ont des effets réels sur son activité: les différentes personnes présentes, bien qu'elles aient connaissance des différents objets pouvant servir d'appui à la naturalisation de son statut, ne s'y limiteront pas et mettront en place des sanctions négatives à son égard.

Ce commérage auquel se livre l'équipe Giscard s'apparente à une « cérémonie de dégradation de son statut »: dans ce moment d'« indignation morale », les membres d'un groupe se constituent en « public » qui va s'accorder sur le fait que les fautes de Julien justifient que ce dernier soit mis à l'écart, car son comportement s'inscrit en opposition avec les valeurs morales défendues au sein du groupe<sup>337</sup>. Ces cérémonies s'avèrent ainsi relativement courantes dans les coulisses de l'activité et participent activement à la production des idéaux professionnels évoqués au chapitre précédent.

<sup>335</sup>- Tel est d'ailleurs l'un des résultats repérés par Pierre-Michel Menger: c'est parce que des individus se convainquent du talent d'un artiste par une succession d'évaluation ou de comparaisons qu'ils vont lui confier des moyens d'exprimer son talent et, donc, des « avantages cumulatifs » susceptibles de conduire à sa consécration (voir P.-M. Menger, *Le travail créateur*, op. cit., p. 620-627).

<sup>336</sup>- La valorisation du surinvestissement dans le travail est d'ailleurs repérable au sein des formations en BD, comme l'a montré M. Tirehote Corbin, *Enquête en école de bande dessinée. La fabrique des créateurices, un apprentissage genre ?*, op. cit., p. 27-30.

<sup>337</sup>- Harold Garfinkel, « Conditions of successful degradation ceremonies », *American Journal of Sociology*, 1956, vol. 61, n° 5, p. 420-424.

SÉQUENCE N° 43.  
« ELLE CHIE DES LIVRES »

*Novembre 2018, j'assiste à un salon du livre à Montreuil. La journée est presque finie, les allées se vident. Je décide de passer au stand des éditions Giscard: j'y retrouve diverses personnes avec qui je commence à discuter. Les allées sont maintenant presque vides. Dans le stand, l'ambiance est relâchée: des petits groupes de personnes discutent pendant que Nicolas fait quelques dédicaces. Emmanuel visiblement épuisé est également assis à sa table, mais sa file de dédicace s'est vidée. Il m'aperçoit, me fait un sourire et m'invite à m'asseoir à ses côtés. Nous échangeons quelques nouvelles.*

**Ethnographe** : Alors, tu t'en sors avec ton nouveau projet ?

**Emmanuel**, *poussant un long soupir* : Mmh... Mouais, c'est pas facile - facile en ce moment. Tu vois, là, je rêverai de pouvoir torcher mes scénarios. Vraiment. Quand je vois des scénaristes qui publient deux, trois, voire quatre bouquins dans l'année... Non, mais c'est pas possible. [Il se redresse sur sa chaise] Et on le sait que c'est pas possible !

**Ethnographe** : Comment ça ?

**Emmanuel**, *le regard perdu dans les allées* : Bah c'est des gens qui balancent deux trois idées comme ça, en l'air, qui vont accrocher un éditeur avec... et là, c'est le dessinateur qui fait le boulot. Qui reprend toute l'histoire, qui en fait un truc bien. Tu vois ce que je veux dire...

**Ethnographe**, *avec un sourire* : Oui, je crois que je vois bien !

**Emmanuel**, *se laissant tomber sur sa chaise en pouffant* : Mais évidemment que tu vois, tu commences à connaître le milieu. Tu commences à les connaître, ces scénaristes-là ! [Il s'approche de moi] Tiens, tu vois par exemple, Gladys. Et ben Gladys, c'est simple: elle chie des livres ! [Je ris] Non, mais sans déconner. Elle chie des livres. Je l'imagine bien, tous les matins, faire sa petite merde et l'envoyer à tous les éditeurs. Et le pire, c'est que ça marche ! Je ne sais même pas combien elle en a fait ! C'est hallucinant ! Et on le sait tous que si elle en fait autant, c'est parce qu'elle les fait comme ça. Et tu veux que je te dise ? Elle a bien raison. Elle a bien raison, parce que sur la centaine de merdes qu'elle va pondre, elle va réussir à en placer trois ou quatre. Et sur les trois ou quatre, il y aura bien un dessinateur qui va se tuer pour faire un bon livre. Parce que clairement, les bons bouquins qu'elle a faits, c'est surtout les dessinateurs qui les ont faits, hein ! Qui ont peaufiné ses scénarios. Et t'inquiètes qu'elle va pas se faire prier pour dire que c'est grâce à elle. [Il marque une pause, regardant toujours dans le vague] On est bien con de pas faire comme ça. On devrait tous faire comme Gladys... [Son regard se pose sur Nicolas qui vient de se lever après avoir fini sa dernière dédicace] J'ai pas raison Nico ?

**Nicolas**, *écarquillant les yeux* : De quoi ?

**Emmanuel**, *avec un sourire* : Qu'on devrait tous faire comme Gladys.

**Nicolas**, *explose de rire* : Quelle plaie celle-là !

**Emmanuel** : Peut-être, mais elle est éditée partout.

**Nicolas** : À ce train-là, je suis pas sûr qu'elle continue à éditer longtemps ! Enfin, j'espère pas en fait...

Tout comme Julien avant elle, Gladys fait ici l'objet d'une dégradation de son statut. Étant donné son manque d'implication vis-à-vis des règles de l'accomplissement technique (« elle chie des livres »), Nicolas et Emmanuel s'accordent sur le fait que son style ne correspond en rien à leur propre idéal professionnel. Pire encore peut-être, il semblerait que cette scénariste transfère à ses dessinateurs des responsabilités qui lui reviennent (« clairement, les bons bouquins qu'elle a faits, c'est surtout les dessinateurs qui les ont faits, hein ! Qui ont peaufiné ses scénarios ») et qu'elle s'en arroge d'autres qui ne lui reviennent pas (« elle va pas se faire prier pour dire que c'est grâce à elle »). Ainsi, Nicolas et Emmanuel remettent en cause l'autonomisation dont cette autrice fait pourtant preuve : si elle parvient bien à intervenir dans les responsabilités qui la concernent, la manière dont elle le fait va à l'encontre de leur idéal professionnel.

Toutefois, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, un idéal professionnel vaut essentiellement pour la clique concernée, si bien qu'Emmanuel doute du fait que la dégradation de statut auquel ils se livrent ait un impact réel sur la situation de Gladys (« elle est éditée partout »). Si son collègue Nicolas émet des réserves sur la pérennité d'une telle stratégie (« je ne suis pas sûr qu'elle continue à éditer longtemps »), les deux auteurs s'accordent sur la potentielle pertinence d'une telle démarche, allant même jusqu'à s'interroger sur la nécessité de revoir leur propre idéal professionnel (« On est bien con de pas faire comme ça. On devrait tous faire comme Gladys »). En effet, la démarche de Gladys s'apparente bien à une forme concurrente d'idéal professionnel, lequel ne fait pas l'économie des épreuves quotidiennes. Comme l'explique Emmanuel, « sur la centaine de merdes qu'elle va pondre, elle va réussir à en placer trois ou quatre ». Au-delà de l'exagération, cela est significatif : régulièrement Gladys doit faire face à des revers, nombre de ses projets essuyant des refus. De même, elle doit parvenir à s'entourer de dessinateurs prêts à prendre une part importante dans le travail d'écriture et ce malgré les dégradations successives de son statut de professionnel opérées par des collègues, qui limitent de fait ses possibilités de coopération (plusieurs membres des éditions Giscard ayant par exemple décidé de refuser de collaborer avec elle au regard de ce qu'ils ont pu entendre de sa manière de travailler). Ainsi, si Nicolas et Emmanuel se montrent très critiques à l'égard de l'idéal incarné par Gladys, cette dernière n'en demeure pas moins une professionnelle, constituant un idéal spécifique qui respecte la morale du milieu.

Comme tout professionnel, Gladys acquiert donc progressivement des ressources qui l'aident à franchir les épreuves rencontrées ultérieurement dans le travail. Malgré la naturalisation de son statut, elle n'en est pas moins contrainte de faire preuve de son autonomisation pour réussir à poursuivre son activité. Autrement dit, ce n'est pas tant la naturalisation du statut qui pose ici problème à Nicolas et Emmanuel que la naturalisation du statut d'un professionnel dont l'idéal est contraire au leur. Il est ainsi intéressant de noter que si les auteurs et autrices de BD formulent des critiques à l'égard du statut de leurs pairs, celles-ci prennent place dans des cliques où prévalent des idéaux professionnels particuliers. De ce fait, ce ne sont donc pas tant les différences statutaires qui font l'objet de critiques que les idéaux sur lesquels certains auteurs ou autrices fondent leur activité. Autrement dit, même si les auteurs et autrices peuvent regretter que leur collègue inscrive son activité dans un idéal professionnel concurrent, ils et elles n'en reconnaîtront pas moins son autonomisation. Au final, quel que soit l'idéal sous-jacent à l'autonomisation d'un professionnel, cette affirmation du professionnalisme par un

acteur est toujours susceptible d'être valorisée, justement parce qu'elle est loin d'aller de soi. Nous l'avons vu, il est parfois bien difficile de parvenir à intervenir dans les transferts de responsabilités. Si les différences statutaires impliquent des inégalités dans la capacité à imposer des cadrages spécifiques à l'action et, donc, des plus ou moins de chances d'intervention sur les responsabilités, ces différences sont loin d'être systématiquement au cœur des critiques formulées par les auteurs et autrices.

## 2. Les défis de l'autonomisation

Reste toutefois à rendre compréhensible ce qui facilite ou, au contraire, limite les chances d'intervention sur les transferts de responsabilités et, donc, l'autonomisation des professionnels. Au regard de ce que nous venons de voir, il serait incorrect de considérer les ressources comme les seuls déterminants des différences statutaires et des critiques qui sont faites à ces dernières. Le fait même qu'un statut puisse faire l'objet tantôt d'une naturalisation et tantôt d'une dégradation est d'ailleurs symptomatique de cela : si les transferts de responsabilité permettent ou non l'autonomisation, c'est du fait de validation qui se joue en situation. C'est donc dans les situations qu'il convient de chercher d'autres facteurs expliquant ces différences d'autonomisation.

### 2.1. La prise en compte des situations

En effet, selon les situations, les auteurs et autrices de BD se trouvent confrontés à une grande variété de personnes. Aussi, il s'agit d'autant de tiers susceptibles de valider ou, au contraire, invalider, les transferts de responsabilité intentés. Nous pouvons dès lors faire l'hypothèse que selon les tiers présents, l'autonomisation sera plus ou moins aisée. Ainsi, nous distinguerons ici trois types de situations : tout d'abord celles où les auteurs ou autrices font face à des commanditaires, ensuite celles où ils ou elles font face à des pairs et, enfin, celles où ils ou elles ne sont pas dans une situation de face à face.

#### 2.1.1. S'autonomiser face à un commanditaire

Cela a été évoqué, la production d'une BD implique un ensemble d'acteurs composant la chaîne du livre (voir, dans le chapitre introductif, la figure n° 2). Pris dans cette chaîne de coopération, les auteurs et autrices de BD font face à de nombreuses personnes, toutes susceptibles d'intervenir dans les responsabilités qui les impliquent.

Parmi ceux-ci, les éditeurs et éditrices sont des interlocuteurs privilégiés, qui accompagnent la réalisation de l'album, mais aussi sa promotion. À en croire l'enquête statistique menée au sein des EGBD, les auteurs et autrices sont prompts à décrire les relations avec leurs éditeurs ou éditrices comme bonnes (48 % des répondants) voire très bonnes (20 %)<sup>338</sup>. Une telle proximité n'a rien d'étonnant : comme nous l'avons souligné précédemment, les éditeurs et éditrices fréquentent assidument les

338- EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques, op. cit.*, p. 42.

cliques d'auteurs et d'autrices (cf., dans le chapitre 2, la partie 2. 3. 1. «Établir des collaborations : l'importance des idéaux professionnels»). Toutefois, ces éditeurs et éditrices s'apparentent aussi, par bien des aspects, à des commanditaires. Quand bien même le projet ne fait l'objet d'une commande de la maison d'édition (ce qui peut, par ailleurs, être le cas), l'éditeur ou l'éditrice fait valoir une expertise spécifique qui lui permet d'intervenir sur les attributions de responsabilité, notamment en formulant diverses contraintes destinées à permettre le respect des règles qui composent leur propre morale professionnelle.

#### SÉQUENCE N° 44. « C'EST VRAIMENT DES CONNARDS »

**Octobre 2015, j'assiste au festival de Saint-Malo afin de suivre les activités du SNAC-BD. À l'issue d'une réunion le samedi matin, j'aperçois Pierre-Louis regarder son téléphone portable, sursauter et commencer à ranger rapidement ses affaires. Marc, un de ses collègues scénariste, remarque aussi son empressement.**

**Marc:** Bah alors Pilou? T'as un train à prendre ou quoi? Tu sais que ça dure jusqu'à demain le festival, hein!

**Pierre-Louis, pouffant:** T'es con! [Il continue à ranger ses affaires] Non, j'ai une dédicace ce matin chez Framinet [Note: une maison d'édition]: je suis déjà en retard.

**Marc, fronçant les sourcils:** Attends... je croyais que t'étais pas invité.

**Pierre-Louis:** Euh ouais... Ouais c'est vrai, mais tu sais, j'ai envoyé un mail aux éditeurs là, pour leur demander de relayer nos infos... Et bah du coup mon éditeur m'a demandé si je pouvais faire une dédicace.

**Marc, écarquillant les yeux:** Quoi? Attends, genre "puisque t'es là, t'as qu'à passer?"

**Pierre-Louis, avec un petit sourire:** Exactement.

**Marc:** Mais quelle bande de connards! C'est pas possible, ils ont lu les infos à relayer? Genre qu'on en avait marre de faire du travail gratuit et tout! Et t'as accepté?

**Pierre-Louis:** Bah ouais, je dois aussi le voir après pour un projet.

**Marc:** Oui non, évidemment, t'as raison... Mais putain, les rapaces quoi!

**Pierre-Louis:** Ouais... [Il met son sac sur l'épaule]. Non, mais je vais leur dire que c'est abusé. [Il lève alors l'index] Et je vais faire des dédicaces, mais en tirant la gueule. [Il se tourne vers moi, levant le poing] Et ouais, nous on est des fous en BD! [Nous rions. Pierre-Louis pousse un soupir] Bon, je file parce que je vais finir par me faire engueuler! À toute!

Dans cette séquence, c'est l'éditeur qui impose à Pierre-Louis la responsabilité d'assurer une séance de dédicace. Face à un commanditaire qui formule des demandes spécifiques, la contrainte fait l'objet d'une traduction : si la demande de l'éditeur se justifie auprès de sa propre morale, les auteurs qui lui font face interprètent cette demande au prisme de leurs propres règles. Ainsi, comme le souligne son collègue Marc, cette responsabilisation n'est pas correcte étant donné qu'elle ne donne lieu à aucune rétribution et, donc, qu'elle ne permet pas le respect de la règle de la connaissance et défense des

droits. Rappelons que les dédicaces sont très rarement rétribuées financièrement, que ce soit par les maisons d'édition ou les festivals concernés. En revanche, les auteurs et autrices sont généralement défrayés. Dans la présente situation, c'est l'absence de défraiement qui pose problème : l'éditeur « profite » de la présence de Pierre-Louis sur le festival pour le faire travailler sans prendre la moindre responsabilité. Ce dernier aurait pu refuser le transfert de responsabilité tenté par son éditeur : il aurait alors fait preuve d'autonomisation, notamment en s'appuyant sur un cadrage désingularisant. Il préfère pourtant accepter le transfert. En prenant une telle décision, Pierre-Louis ne fait pas moins preuve d'une certaine autonomisation. Comme il l'explique, ce choix permet l'expression d'une autre règle, relevant cette fois du cadrage de l'accomplissement de l'activité : il s'agit d'anticiper les ruptures de coopération avec cet éditeur chez qui il espère placer un nouveau projet.

Notons que cette traduction d'une contrainte ne prend pas forcément, comme ici, la forme d'une responsabilisation de l'auteur ou de l'autrice. Dans certains cas, il peut s'agir d'une déresponsabilisation de l'auteur.

#### SÉQUENCE N°45. « LÀ, ON S'EST LIMITÉ NOUS-MÊMES »

*Novembre 2014, observation à l'atelier Chocolat. Vers 15h, Arnaud vient prendre un café. Comme souvent dans ces cas-là, nous passons un moment à discuter tous les deux dans la cuisine. Nous parlons alors du livre récemment paru dont il a fait le scénario et dont le dessin est assuré par son collègue d'atelier, Augustin (cf. séquences n°5 et 6). Il m'explique que les premiers retours sont extrêmement positifs.*

**Arnaud :** Non, mais si ça marche bien, on pourrait envisager de faire une version luxe, à tirage limité, avec des dessins préparatoires et tout. On pourrait y mettre tous les passages censurés aussi ! [Il rit]

**Ethnographe :** Ah ouais, il y en a eu beaucoup ?

**Arnaud, dodelinant de la tête :** Mmmh... quelques-uns quand même... Bon, et puis certains, on a décidé nous-mêmes de pas les mettre. Il faut dire que cette collection, c'est du grand public quand même ! Donc bon... [...] On s'est un peu censuré parfois ! [Il place les mains sur les hanches, avec une voix faussement moralisatrice] « Non, mais Augustin, t'es sûr que cette grande verge turgescente c'est nécessaire ? » [Il reprend une voix normale] Et effectivement, il avait dessiné une immense verge dans une case ! Très bien faite, d'ailleurs ! Du bel ouvrage ! [Il reprend alors son jeu, prenant cette fois une voix sérieuse] « Mais si Arnaud, c'est super important. Tu vois, c'est la puissance du père, dans son rapport au fils, c'est une verge primordiale ! – Mmh, tu as raison Augustin. Mais ça ne va pas... Il faut en faire une pleine page ! » [Nous rions] Non ! Non, il ne faut pas ! Donc finalement on ne l'a pas mise !

**Ethnographe :** Parce que...

**Arnaud :** Bah parce que c'était un peu gratuit. Le texte était déjà suffisamment lourd et portait déjà le propos. Donc là, on s'est limité nous-mêmes.

**Ethnographe :** OK, mais dans d'autres planches, c'est les éditeurs qui ont demandé ? [Il hoche la tête en buvant une gorgée de café] T'as des exemples ?

**Arnaud**, *souriant* : Oui, par exemple, il y avait cette pleine page... Où le héros fait un cunnilingus à un autre perso... Elle était allongé, là, les jambes écartées avec les cheveux au-dessus de sa tête [Il mime la position sur son tabouret]. Franchement, la planche était magnifique ! Très, très belle ! Mais... [Rires] Ça n'est pas passé ! Comme je te le disais, cette collection, c'est grand public. Mais cette planche-là, je peux te dire, s'il y a un tirage limité, on la met direct !

Arnaud et Augustin, dans la production de leur album, ont mis un point d'honneur à respecter les diverses règles liées à la connaissance des techniques de création, cherchant à proposer des dessins « magnifiques », où textes et images sont pensés de concert. Ainsi, les auteurs ont décidé de mettre de côté certaines planches, jugées non totalement satisfaisantes au regard de ces règles. Ce faisant, ils s'inscrivent dans un processus d'autonomisation : capables d'évaluer la qualité de leur travail et de choisir les règles qui s'appliquent dans cette situation, ils affirment leur responsabilité quant à la sélection des planches. Toutefois, ils travaillent en collaboration avec une structure éditoriale portant ses propres règles. Ainsi, Arnaud explique que leur responsabilité a été entamée par son éditrice qui a demandé à ce qu'une planche soit retirée, et ce malgré ses qualités graphiques. Les deux co-auteurs acceptent malgré tout cette déresponsabilisation, laissant à l'éditrice le soin de juger quelles planches sont publiables ou non étant donné la diffusion envisagée, tout en espérant que d'autres formats permettront d'introduire cette planche dont Arnaud affirme malgré tout la pertinence.

### **2.1.2. S'autonomiser face à un collègue**

Dans l'expérience rapportée par Arnaud, un autre type de situation apparaît : celles où les auteurs collaborent et, ainsi, doivent faire preuve ensemble d'autonomisation. Bien que sous la forme de la dérision, Arnaud explique que les scénaristes peuvent demander à leurs co-auteurs de recommencer un dessin, rappelant alors la responsabilité d'honorer les règles relatives à la connaissance des techniques de création (« tu as raison Augustin. Mais ça ne va pas... Il faut en faire une pleine page ! »). Comme toute collaboration, une création à deux implique une répartition des responsabilités. Rappelons-nous du cas de Gladys qui transfère à ses dessinateurs une partie de la responsabilité de la scénarisation en les invitant à participer activement à la mise en scène (séquence n° 43 « Elle chie des livres »). Ces injonctions entre auteurs et autrices dépassent largement le cadre d'une collaboration sur un même album. Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, les auteurs et autrices n'hésitent pas à se rappeler respectivement l'importance de la règle de la persévérance. Une telle injonction consiste alors à rappeler à ses collègues que malgré les difficultés, il est nécessaire de « prendre ses responsabilités » et de poursuivre malgré tout son activité. C'était par exemple le cas quand Melvin, dans un moment de pause, rappelait à son collègue Nicolas « Non, mais ça c'est normal ! Il y a toujours des jours où ça va bien se passer... et des jours où tu vas galérer, alors qu'en soi tu fais la même chose. [Pause] C'est comme ça pour tout le monde tu sais » (séquence n° 12 « Bien con de se faire payer une misère »).

Si, du fait de cette règle professionnelle, l'autonomisation des auteurs et autrices passe souvent par une responsabilisation de la personne concernée, elle peut également prendre la forme d'une irresponsabilisation.

**SÉQUENCE N° 46.**  
**« JE ME RETROUVE EMBARQUÉ DANS UN FESTIVAL  
 DANS LE TROU DU CUL DE LA FRANCE PROFONDE, À BOUFFER DU PÂTÉ »**

*Avril 2016, je suis invité à un festival pour présenter les résultats de l'enquête statistique des EGBD.  
 Une fois la présentation faite, je discute avec plusieurs personnes présentes.*

**Erwan :** Il est vraiment chouette ce festival. On sent qu'il y a pas mal d'auteurs dans l'organisation ! [Rires] Non, mais en vrai, ça change.

**Ethnographe :** Ah, ça sent les mauvaises expériences.

**Erwan :** Tellement ! Tiens, il y a trois semaines, j'ai fait un festival... Horrible ! Le pire, c'est que je ne voulais même pas y aller...

**Ethnographe :** Ah ? Pourquoi tu y étais du coup ?

**Erwan :** Bah c'est un pote qui a donné mes contacts aux organisateurs. Franchement, j'étais pas ultra chaud, mais il m'a dit "Ouais, tu vas voir, ça va être cool, ça fait longtemps qu'on s'est pas vu". Sauf qu'en fait, il n'y est pas allé ! Il a annulé au dernier moment. Et moi, comme un con, je me retrouve embarqué dans un festival dans le trou du cul de la France profonde, à bouffer du pâté. Je peux te dire, il va m'entendre le pote ! Pas sûr que ce soit vraiment un pote en fait ! [Rires]

**Ethnographe :** Ça se fait beaucoup de filer les contacts comme ça ?

**Erwan :** Oui, oui, ça arrive souvent. Mais généralement, c'est pour mettre sur des bons plans quoi. Pas des traquenards ! Là, clairement, si c'est pas lui qui m'avait mis sur le coup, je n'y serais jamais allé.

Les invitations en festival sont l'occasion pour les auteurs et autrices de faire preuve d'autonomisation. En effet, ces moments de travail impliquent des déplacements couteux en temps et en énergie, qui nécessitent une grande organisation (notamment pour respecter les règles de l'anticipation des temporalités). Cependant, au-delà de ce cadrage lié à l'accomplissement de l'activité, d'autres règles entrent en jeu. Parmi celles-ci, les règles relatives à l'engagement spontané peuvent inciter les auteurs et autrices à accepter une invitation si celle-ci est émise par un ami. Ainsi, Erwan décide de se rendre à un festival afin de pouvoir partager de bons moments avec son ami. Toutefois, cette promesse de moments partagés se transforme vite en cauchemar, l'ami en question ayant annulé sa participation. Erwan n'en a pas moins fait preuve d'autonomisation : procédant à un arbitrage entre les diverses règles, il a lui-même fait le choix de participer à cet événement alors même qu'il savait qu'il risquait d'être ennuyeux (« si c'est pas lui qui m'avait mis sur le coup, je n'y serais jamais allé »). Reste qu'il n'en a pas moins été en partie déresponsabilisé : son collègue, en le recommandant, s'est attribué une partie de la responsabilité d'Erwan en signalant aux organisateurs que ce dernier était prédisposé à accepter.

### **2.1.3. S'autonomiser face à sa planche**

Les différentes séquences évoquées permettent de constater à quel point les auteurs et autrices de BD, même s'ils font preuve d'autonomisation, composent en réalité avec diverses personnes susceptibles de leur rappeler les règles qu'ils ou elles doivent observer en situation. Soumis à différentes sanctions

négatives (l'éditeur qui décide de retirer une planche de l'album) ou positives (l'auteur qui promet à son collègue de passer des bons moments ensemble), les auteurs et autrices se retrouvent alors parfois à agir d'une façon qui ne les satisfait pas totalement.

Si de nombreux cas attestent ainsi de l'existence de sanctions explicites qui incitent les auteurs et autrices à revoir la répartition des responsabilités, cela n'est pas forcément le cas. Nous l'avions évoqué dans les précédents chapitres (voir notamment, dans le chapitre 1, la règle de l'anticipation des temporalités) : les auteurs et autrices de BD n'attendent pas d'être exposés à des sanctions pour adapter leurs actions. Ils et elles anticipent en réalité sans cesse les potentielles sanctions pour mettre en place des pratiques qui, à leurs yeux, ont davantage de chances d'être acceptées comme légitimes. Aussi, si l'autonomisation des professionnels est soumise à une validation de tiers, les auteurs et autrices vont spontanément mobiliser des règles dans le cours de l'action parce qu'ils ou elles estiment que ce sont celles-ci que leurs interlocuteurs s'attendent à voir respecter. Rappelons-nous par exemple de Chloé (séquence n° 42 « Je me fais entuber, mais grave ! ») qui préférerait prendre la responsabilité de la réalisation des planches alors même qu'elle soulignait que son éditeur et scénariste lui demandaient trop de retouches étant donné son niveau de rémunération.

Ainsi, en anticipant les sanctions, les auteurs et autrices repoussent la confrontation à des tiers et, donc, le moment d'évaluation des transferts intentés. Il convient de noter que dans ces situations d'anticipation des sanctions, les auteurs et autrices procèdent principalement à des responsabilisations d'eux-mêmes. En effet, lorsque le tiers n'est pas présent dans l'action il semble bien difficile de lui transférer une responsabilité. Cela n'en reste pas moins possible.

#### SÉQUENCE N° 47. « AVEC MES DIFFÉRENTS STATUTS, C'EST L'ENFER »

*Novembre 2014, l'ambiance est calme au sein de l'atelier Chocolat. Soudain, j'entends Axelle lancer un « Bordel ! », se lever brusquement et laisser tomber son casque sur son bureau. Elle se dirige vers la cuisine et se serre un verre d'eau, puis fait chauffer la bouilloire. Alors qu'elle se prépare un thé, je lui demande ce qui ne va pas. Elle m'explique avoir reçu un rappel de cotisation quand bien même elle avait contesté, quelques semaines plus tôt, la somme demandée.*

**Axelle :** Non, mais là, de toute façon, niveau administratif, je ne m'en sors pas vraiment... Je crois qu'il va vraiment falloir que je prenne un comptable, parce qu'avec mes différents statuts, c'est l'enfer. Le problème, c'est que ça va forcément me coûter des sous... déjà que ce n'est pas fou, fou ! Et puis bon, je devrais quand même être capable de faire ça comme une grande. Mais franchement, c'est incompréhensible. J'ai beau demander de l'aide à gauche ou à droite, c'est le grand n'importe quoi.

La situation administrative des auteurs et autrices est effectivement bien complexe. Au-delà de leur statut social (artiste-auteur assujetti ou affilié, auto-entrepreneur...), ils et elles peuvent également s'inscrire dans des régimes fiscaux variés (BNC, micro-BNC ou traitements et salaires...) et doivent gérer

différents cotisations (auprès de la Maison des artistes ou de l'AGESSA pour leurs cotisations au régime de sécurité sociale, auprès de l'IRCEC pour leur retraite complémentaire). À cela s'ajoutent diverses subtilités bien difficiles à saisir, y compris pour un auteur confirmé (dispense ou non de précompte, assujettissement ou non à la TVA, etc.). Axelle l'affirme, la maîtrise de ces nombreux acronymes fait partie du métier (« je devrais quand même être capable de faire ça comme une grande »). Toutefois, la complexité de ce système (ou plutôt de ces divers systèmes) constitue un coût certain, que ce soit en termes de temps ou de retombées financières. Ainsi, Axelle envisage de transférer une partie de sa responsabilité vers un tiers, malgré le coût financier que cela suppose. Reste que, quel que soit son choix, Axelle fera preuve d'une certaine autonomisation : elle intervient effectivement sur les responsabilités qui la concernent dans l'espoir de pouvoir honorer les différentes règles qui composent sa morale professionnelle.

## 2.2. Des formes contrariées d'autonomisation

Si les auteurs et autrices de BD s'inscrivent, au cours des différentes épreuves qu'ils rencontrent quotidiennement, dans un processus d'autonomisation, ils n'en restent pas moins soumis à diverses contraintes. Cette situation n'est pas forcément vécue comme scandaleuse : les auteurs et autrices reconnaissent dans ces contraintes la mobilisation des règles qu'il leur est nécessaire de respecter. Quand bien même ces contraintes sont émises par d'autres acteurs, elles font ainsi l'objet d'une traduction au prisme de leur propre morale professionnelle. Plus encore, c'est justement dans la gestion de ces rappels des règles qu'ils et elles peuvent non seulement faire preuve de leur professionnalisme, mais également exprimer leur idéal professionnel. Ils et elles peuvent effectivement, dans le cours de l'action, mettre en avant telle ou telle règle plutôt qu'une autre.

Reste que certaines situations sont bien vécues comme particulièrement scandaleuses : les contraintes sont parfois telles que les auteurs et autrices ne peuvent plus réellement intervenir dans les transferts de responsabilités qui les concernent. Aussi, les auteurs et autrices peuvent chercher à remettre en cause ces contraintes qui, parce qu'elles ne leur permettent pas de trouver un sens positif à l'action au regard de leur style, limitent leurs chances d'autonomisation. Comment dès lors les auteurs et autrices peuvent-ils parvenir à dénoncer ces situations ?

### SÉQUENCE N° 48.

« ENFIN, NON, JE ME FAIS EXPLOITER. MAIS... MAIS C'EST DE MA FAUTE AUSSI »

*Décembre 2014, j'arrive à l'atelier Chocolat à 9h14. Seul un membre de l'atelier est présent : Alexandre, qui travaille dans le jeu vidéo et ne fait pas de BD. Au bout d'une demi-heure, Nicolas arrive : tous les trois, nous nous retrouvons dans la cuisine à prendre un café.*

**Alexandre :** Tu bosses sur quoi en ce moment ?

**Nicolas :** Toujours pareil, mon bouquin d'illu'... Non, mais là, ça m'emmerde, il y a rien à faire ! Et du coup, je prends du retard sur les autres projets. J'ai déjà dû appeler un autre éditeur pour demander un délai alors que j'avais déjà dû repousser une fois. [Il soupire] La classe quoi...

**Alexandre :** Mais comment ça se fait ?

**Nicolas :** Bah je leur envoie mes crayonnés, pour validation. Puis la couleur. Donc bon, déjà c'est long. Mais en plus, elle me recontacte ensuite pour me dire "Ah, mais il manque un dessin... je ne peux pas vous dire encore quoi, on ne sait pas vraiment de quoi on va avoir besoin".

**Alexandre :** Des modif' quoi.

**Nicolas :** Non non, pas des modif'. Enfin, si, elle me demande des modif' en plus, ouais. Mais là, c'est carrément des ajouts. Des trucs qui n'étaient pas prévus à la base, à cause d'une mauvaise organisation. Et du coup, vu que le contrat est déjà signé, je ne serais pas payé plus.

**Alexandre :** Ah ouais, alors que tu travailles le double, quoi.

**Nicolas :** C'est pas le double de travail... c'est le double de temps, en général! Parce qu'il y a toute l'attente, pour les validations puis les modif' après... Là, tu vois, j'attends encore des validations pour des trucs que j'ai envoyés la semaine dernière.

**Alexandre :** J'ai l'impression que c'est assez classique, non ?

**Nicolas :** En tout cas, avec elle, c'est tout le temps comme ça.

**Alexandre :** C'est bien payé au moins ?

**Nicolas :** Non. Sur celui-là, non.

**Alexandre :** Non, mais genre combien ?

**Nicolas :** 2700 euros... [Alexandre fait une grimace] Ouais, hein ? Bon, si c'est pour deux mois, c'est gérable... Mais là, vu que ça court sur trois ou quatre mois, pfff... Non, mais le pire, c'est que c'est de ma faute aussi. À force d'accepter des trucs à la con... Tu vois, au début de l'année, j'avais rien, zéro projet... Walou ! Du coup pendant un moment, j'ai tout accepté. Et là, je me suis mis dans le jus. Enfin, non, je me fais exploiter. Mais... mais c'est de ma faute aussi. Putain, fais chier, ce métier aussi !

Nicolas exprime ici toute la difficulté à s'autonomiser. Prenant acte de la diminution de ses revenus, il multiplie les projets pour préserver son activité. Se retrouvant alors à jongler avec les projets, il met un point d'honneur à respecter ses différentes commandes en respectant les contraintes techniques de création (faisant valider les diverses étapes de réalisation), tout en prenant en compte les temporalités (prenant la peine d'annoncer son retard à ses interlocuteurs), mais aussi les spécificités de ses différents interlocuteurs (« Avec elle, c'est tout le temps comme ça »). Le respect de ces contraintes variées est à l'origine de nombreuses épreuves, d'autant plus que l'une de ses interlocutrices ajoute de nouvelles tâches non prévues initialement. Dans l'énumération de ces difficultés, Nicolas n'hésite pas ainsi à pointer la responsabilité de tiers (notamment cette fameuse éditrice désorganisée), allant même jusqu'à dénoncer l'« exploitation » dont il fait l'objet. Malgré tout, il ne tend pas moins à se considérer spontanément comme responsable, au moins en partie de sa situation (« je me suis mis dans le jus »). Surtout, il met en évidence le fait qu'il sera jugé comme responsable des différentes erreurs (« la classe quoi »).

Sous prétexte de s'autonomiser, Nicolas intervient donc dans les responsabilités. Toutefois, à l'en croire, il n'a pas vraiment d'autre choix que de transférer vers lui-même la responsabilité. Ainsi, il est possible de dire que pour lui, l'autonomisation ne passe essentiellement que par une responsabilisation

de soi. Nous pouvons dès lors nous interroger : pourquoi certaines formes d'autonomisation paraissent si improbables aux yeux des acteurs, au point qu'ils s'interdisent de revendiquer certains transferts de responsabilités ?

Pour cela, il faut considérer le travail nécessaire à la mise en place d'un transfert de responsabilité vers un tiers. Intéressons-nous successivement aux deux opérations que cela implique : la responsabilisation d'un tiers et l'irresponsabilisation de soi.

### **2.2.1. La responsabilisation d'un tiers : une dénonciation**

La responsabilisation de soi est relativement facile à mettre en place : quand bien même elle implique de gérer des contraintes potentiellement très couteuses, elle peut permettre de faire l'économie de la validation du transfert. À l'inverse, transférer tout ou partie d'une responsabilité vers un tiers nécessite souvent un travail plus important afin de convaincre cette personne de la légitimité du transfert intenté.

Il est possible de faire le parallèle avec le processus de construction d'un problème public, tel que défini par Joseph Gusfield<sup>339</sup>. En effet, la construction d'un problème public revient à repérer et attribuer des responsabilités à divers acteurs ou entités. Ainsi, l'auteur ou l'autrice qui souhaiterait s'autonomiser en transférant tout ou partie de sa responsabilité vers un tiers doit opérer un double travail de démonstration : premièrement, du fait qu'il est le propriétaire de la tâche concernée par le transfert ; deuxièmement, qu'il y a une responsabilité causale voire politique du tiers impliqué dans le transfert<sup>340</sup>.

Reprenons une fois encore le cas des numérisations pour illustrer le phénomène. L'auteur ou l'autrice doit, avant toute chose, parvenir à revendiquer le fait qu'il est bien propriétaire de cette tâche. En tant que professionnel détenteur d'une expertise spécifique, l'auteur ou l'autrice possède *a priori* les « attributs du contrôle, de l'exclusivité, de la possibilité de transfert et du risque de perte »<sup>341</sup> liés à cette tâche. Ce premier travail n'est pourtant pas évident : comme nous l'avons vu précédemment (séquence n° 22 « Je ne voulais pas passer pour un con »), l'éditeur peut faire valoir sa propre expertise pour revendiquer la propriété de cette tâche. Reste que les auteurs et autrices parviennent généralement à faire valoir leur propriété en prenant appui sur les règles relatives à la connaissance des techniques de création ou à l'anticipation des temporalités (comme les auteurs des éditions Giscard dans la séquence n° 40). Cette démonstration de la propriété permet alors éventuellement de juger de la responsabilité respective des différents acteurs impliqués dans la situation. Mais à nouveau, il peut être difficile de faire reconnaître à des tiers leur part de responsabilité relative à certaines tâches.

On comprend dès lors mieux les difficultés liées à la responsabilisation d'un tiers. En effet, une telle forme d'autonomisation s'apparente, de fait, à une critique de la manière dont sont réparties les tâches. Autrement dit, cela revient à déclencher une épreuve supplémentaire au cours de laquelle les différents acteurs en présence doivent valider ou, *a contrario*, remettre en cause le transfert intenté. Afin de garantir le succès de cette « dénonciation », la personne doit « désingulariser » sa situation afin de

339- J. Gusfield, *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, op. cit.

340- Joseph Gusfield distingue en effet la responsabilité causale (liée à la croyance dans le fait qu'un problème est lié à un enchaînement de faits précis qu'il est possible de décrire) de la responsabilité politique (à savoir celle liée au traitement du problème donné). Sur cette distinction, voir *Ibid.*, p. 14-15.

341- *Ibid.*, p. 11.

donner à sa plainte des attributs de normalité, notamment en mobilisant des « ressources collectives » permettant d'« objectiver le grief subi »<sup>342</sup>. Pour reprendre l'exemple de la numérisation, les auteurs et autrices n'hésitent pas à mettre en avant le coût monétaire : « Ton scanner, tu l'as acheté non ? C'est des économies pour eux » (cf. séquence n° 40). Plus encore, ces auteurs et autrices auront d'autant plus de chance de parvenir à transférer une partie de la responsabilité (en l'occurrence financière) en invoquant l'existence de cas similaire, lesquels permettent alors d'appuyer la dénonciation (« C'est Pierre là, qui nous dit que ça se fait ailleurs ! »). Toutefois, une telle démonstration n'est pas forcément évidente. Elle peut être remise en cause par les interlocuteurs si ces derniers émettent un doute sur la manière dont la désingularisation a été réalisée. Si bien qu'en l'absence de données objectivées, les auteurs et les autrices peuvent se retrouver fort dépourvus quand le temps de la démonstration fut venu<sup>343</sup>.

### 2.2.2. L'irresponsabilisation de soi : une victimisation

Outre la difficile démonstration de la responsabilité d'un tiers, un tel transfert de responsabilité induit une autre difficulté. En effet, une telle dénonciation implique non seulement de « réaliser » (*namings*) que la situation s'apparente à une « expérience offensante », mais aussi de réussir à « transformer » cette dernière en un « grief » permettant de « reprocher » (*blaming*) à un tiers son absence de prise en compte de sa responsabilité, voire en un litige destiné à « réclamer » (*claiming*) une correction de l'attribution des responsabilités<sup>344</sup>. Toutefois, une telle transformation de l'expérience offensante en litige nécessite, outre une responsabilisation du tiers, une certaine irresponsabilisation de soi. Ainsi, plus encore qu'une simple dénonciation, l'autonomisation qui s'appuie sur un transfert de responsabilité vers un tiers revient, de fait, à ce que les professionnels s'engagent dans ce que Yannick Barthe nomme un processus de « victimisation », c'est-à-dire la « transformation en victimes de personnes qui ne se pensaient pas forcément comme telles »<sup>345</sup>.

Or, le fait de se victimiser de la sorte peut être interprété comme une faute professionnelle, que ce soit au regard de la règle de la connaissance et défense des droits (si auteurs et autrices ne sont pas satisfaits, ils et elles n'avaient qu'à négocier avec leurs éditeurs) ou encore de la règle de l'indépendance (après tout, cela fait partie de leur boulot). Un tel constat dépasse largement le cadre de l'activité des seuls auteurs et autrices de BD.

Tout dépend des moyens que l'on donne aux salariés pour réaliser leur travail. Sans ces moyens, le salarié risque de perdre prise sur la gestion de son travail. Le responsabiliser davantage revient alors à le culpabiliser d'être incapable d'atteindre les objectifs fixés<sup>346</sup>.

La victimisation est donc d'autant plus difficile qu'elle implique une « déresponsabilisation qui ne renvoie pas seulement à la question de la causalité, mais aussi à la capacité à agir, à exercer une forme de contrôle

<sup>342</sup>- Pour reprendre l'analyse développée par L. Boltanski, Y. Darré et M.-A. Schiltz, « La dénonciation », art. cit.

<sup>343</sup>- On notera que c'est justement dans le but d'appuyer les revendications des auteurs et des autrices que des questions relatives à la numérisation ont été intégrées dans le questionnaire des EGBD.

<sup>344</sup>- Pour reprendre les termes de William Felstiner, Richard L. Abel et Austin Sarat, « L'émergence et la transformation des litiges : réaliser, reprocher, réclamer... », *Politix*, 1991, vol. 4, n° 16, p. 41-54.

<sup>345</sup>- Y. Barthe, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime*, op. cit., p. 28.

<sup>346</sup>- A. Mias, *Les risques professionnels*, op. cit., p. 60.

sur actes et à assumer ses choix»<sup>347</sup>. Cette « déresponsabilisation agentive », comme la nomme Yannick Barthe, « va directement à l'encontre d'une injonction caractéristique des sociétés modernes qui commande au contraire de faire montre d'une autonomie de jugement »<sup>348</sup>. Elle est toutefois d'autant plus couteuse pour les auteurs et autrices de BD étant donné qu'elle entre en contradiction avec leur morale professionnelle. En effet, étant donné la règle de l'indépendance, il est attendu des professionnels qu'ils et elles fassent preuve d'une capacité à juger quelles sont les règles qui s'appliquent dans une situation et, ainsi, de garder l'initiative sur l'action. Si le fait de responsabiliser un tiers peut alors être considéré comme un signe d'autonomisation, le fait de s'irresponsabiliser peut aisément être perçu comme une faute dans le sens où ce serait le tiers qui serait dès lors dépositaire de cette initiative. Outre la règle de l'indépendance, une telle irresponsabilisation de soi peut également être considérée comme une faute au regard de règles relevant d'autres cadrages, à l'image de la règle de la persévérance (transférer sa responsabilité vers un tiers reviendrait à abandonner l'idée de le faire soi-même), ou encore de la règle de la passion du métier (le fait de transférer la responsabilité vers un tiers est alors interprété comme un manque d'engagement spontané vis-à-vis de l'activité). Autrement dit, les auteurs et autrices de BD ont de grandes chances de développer une suspicion à l'égard des tentatives d'irresponsabilisation de soi. Dès lors, quand bien même la victimisation peut s'apparenter à une autonomisation (par l'intervention sur la répartition des responsabilités), elle est bien peu valorisable comme indice de professionnalisme. Les auteurs et autrices qui s'estiment victimes d'injustices vont ainsi se confronter à des « relativisateurs »<sup>349</sup>, qui chercheront à remettre en cause la responsabilité supposée du tiers pour plutôt insister sur la responsabilité des auteurs et des autrices.

### SÉQUENCE N° 49. « CE QUI FAIT LE SUCCÈS D'UN LIVRE, C'EST QUAND L'AUTEUR SE DÉPLACE EN DÉDICACE »

**Décembre 2018, alors que je réalise une observation dans un salon du livre, j'assiste à une discussion entre une scénariste et son attachée de presse aux éditions Legrand.**

**Scénariste :** Bon, ça a l'air de bien marcher en tout cas ! Il y a du monde aujourd'hui.

**Attachée de presse :** Oui ! C'est rassurant parce qu'hier, c'était calme... Non là, c'est bien. Vraiment bien même, je crois. T'as eu du monde non ? [La scénariste acquiesce] C'est bon signe ! C'est bien que tu sois venue en tout cas ! Parce qu'il n'y a pas de secret : ce qui fait le succès d'un livre, c'est quand l'auteur se déplace en dédicace !

**Scénariste :** Attends, toi aussi tu fais un taf formidable ! [Elle rit] Sans toi, pas de presse ! Et pas de presse, pas de vente !

**Attachée de presse, riant à son tour :** Oui, c'est vrai ! Mais bon, quand même, les dédicaces, c'est là où ça se vend.

**Scénariste :** Ah mais c'est pour ça ! J'accepte toutes les dédicaces moi !

<sup>347</sup>- Y. Barthe, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime*, op. cit., p. 233-234.

<sup>348</sup>- *Ibid.*, p. 235.

<sup>349</sup>- Définis comme « ces acteurs qui expriment leurs doutes quant à la prétention qu'on certains individus à se dire victimes, voire qui contestent purement et simplement la légitimité de ce type de revendication » (*Ibid.*, p. 216).

Bien qu'anodine, cette discussion est significative des formes de relativisation qui peuvent s'appliquer en situation à propos des responsabilités. En effet, l'attachée de presse affirme ici que la responsabilité du succès d'un livre repose sur les épaules des auteurs et autrices, dans le sens où ce serait leur présence en dédicace qui permet de vendre des livres. La scénariste présente remet en cause cette explication, tentant un transfert d'une partie de cette responsabilité sur son interlocutrice : cette dernière a justement pour rôle d'assurer la bonne diffusion des ouvrages auprès des libraires et journalistes (et « pas de presse, pas de vente ! »). Bien que l'attachée de presse reconnaisse une part de responsabilité dans les ventes, elle la relativise aussitôt : à ses yeux, ce sont bien les auteurs et autrices qui sont responsables des ventes (« Mais bon, quand même, les dédicaces, c'est là où ça se vend »).

Il ne s'agit pas de dire que les dédicaces ne poussent pas les ventes, mais de souligner que d'une part les effets des dédicaces sur les ventes n'ont jamais fait l'objet d'une démonstration et, d'autre part, que les différents acteurs tendent à laisser de côté la responsabilité d'autres acteurs que les auteurs et autrices dans le « succès » de ces dédicaces. En effet, nombre d'auteurs et d'autrices m'ont rapporté des expériences de dédicaces « catastrophiques » où peu de lecteurs (et parfois aucun) ne se présentaient, faute d'un travail en amont de la part du libraire, de l'exposant ou des salariés de la maison d'édition pour annoncer l'événement.

### **2.2.3. La tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices**

Du fait de cette double difficulté à responsabiliser un tiers d'une part et s'irresponsabiliser d'autre part, les auteurs et autrices développent une tendance à la responsabilisation de soi. Quand bien même ils ou elles pourront juger injuste une situation, ils ou elles tendent néanmoins à s'en considérer comme responsables.

Cette tendance est particulièrement visible dans la manière d'appréhender les différentes contraintes de l'activité : bien souvent, celles-ci incitent les diverses personnes en présence à transférer vers les auteurs et autrices la responsabilité d'une tâche ou d'une situation, alors même que ces derniers peuvent spontanément pointer la responsabilité (totale ou partielle) d'un tiers. Aussi, plus encore que la responsabilisation de soi, on peut affirmer qu'il existe une *tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices*, laquelle prend souvent la forme d'une tendance à la responsabilisation de soi. Du fait de cette tendance, les auteurs et autrices peuvent également adopter eux-mêmes cette posture de relativisateur face à leurs pairs. Ces professionnels sont en effet prompts à inviter leurs collègues à prendre leurs responsabilités, que ce soit en face à face (comme Melvin qui souligne la responsabilité de son collègue Jérémie dans le refus de son dossier. Cf. séquence n° 28 « Tu m'avais demandé mon avis... ») ou en coulisses pour dénoncer un manque de professionnalisme (à l'image de Charlotte qui notait une tendance chez ses collègues à « se saborder » plutôt que d'envisager la potentielle responsabilité de tiers. Cf. séquence n° 27. « Une sorte de syndrome de la bonne élève »). Plus encore, nous avons déjà constaté à quel point les auteurs et autrices pouvaient spontanément se considérer responsables de leur propre situation, comme Chloé qui affirmait « c'est bête et c'est un manque de ma part, j'ai pas su m'organiser vis-à-vis de leur façon de travailler » (séquence n° 23) ; ou de Nicolas qui disait « mais

c'est de ma faute aussi» pour expliquer ses difficultés à gérer ses divers projets (séquence n°48). La tendance à responsabilisation des auteurs et autrices prend donc souvent prendre la forme d'une responsabilisation de soi.

Il ne s'agit évidemment pas de dire que les auteurs et autrices sont systématiquement des victimes qui s'ignorent et qu'elles ne disposent pas d'une part de responsabilité dans leur situation. Une telle affirmation reviendrait justement à nier les formes d'autonomisation qu'ils et elles peuvent développer. En revanche, il est possible d'affirmer que les auteurs et autrices ont bien moins de chance de réussir à s'autonomiser en transférant tout ou partie de leur responsabilité vers des tiers plutôt que de s'autonomiser en se responsabilisant eux-mêmes. Que ce soit consciemment ou non, les auteurs et autrices trouvent dans la responsabilisation d'eux-mêmes une manière de s'économiser les coûts relatifs à la dénonciation d'un tiers et à la victimisation. Ainsi, il est possible de souligner l'existence d'une forme d'*autonomisation contrariée* des auteurs et autrices de BD : du fait de la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices, ces professionnels peuvent s'interdire d'opérer une responsabilisation de tiers alors que c'est justement la possibilité d'intervenir comme ils et elles le souhaitent dans les transferts de responsabilité qui leur permet de s'autonomiser. En somme, la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices joue, parfois, contre l'autonomisation des auteurs et autrices de BD, notamment quand elle prend la forme d'une responsabilisation de soi.

Pourtant, il arrive que des auteurs ou autrices parviennent à s'autonomiser, y compris en opérant une victimisation. Prenons à nouveau l'exemple de la numérisation et, plus précisément, les discussions entre les membres des éditions Giscard (séquence n°40 «Moi je préfère être autonome et les avoir direct!») : Éric par exemple n'est pas particulièrement sanctionné lorsqu'il demande une participation de Giscard à la numérisation, Ophélie laissant même cette possibilité ouverte. Nous l'avons évoqué, les différences statutaires peuvent fournir une explication un tel avantage de certains auteurs ou autrices dans les tentatives de transfert de responsabilité. Selon cette hypothèse, seuls les professionnels reconnus pourraient transférer leur responsabilité vers des tiers, car leur réputation leur permettrait de prendre un tel risque (à l'image d'Éric qui, contrairement à sa jeune collègue Maude, ose transférer une partie de la responsabilité des numérisations vers son éditrice). Cela pourrait même participer à une naturalisation des statuts de ces personnes les plus réputées : puisque ces responsabilisations de tiers sont rarement réussies, elles constitueraient d'autres indices du professionnalisme de ces auteurs déjà très reconnus (eux sont parvenus à obtenir ce qu'aucun autre n'oserait demander).

Si cela peut parfois être le cas, cette explication n'est pas pleinement convaincante.

### SÉQUENCE N° 50. « ILS LUI ONT FAIT UNE RÉPUTATION DE MERDE »

*Novembre 2014, nouvelle observation au sein de l'atelier Chocolat. L'ambiance est calme, chaque personne faisant face à son ordinateur, un casque sur les oreilles. Vers 17 heure, Arnaud retire son casque, s'étire et vient se servir un café au bar de la cuisine où je me suis installé pour faire mes observations. Nous commençons à discuter : il m'évoque les pressions subies dans son travail de coloriste. Je lui demande de préciser.*

**Arnaud :** Les pressions viennent surtout des délais quand t'es coloriste. Parce que bon, quand tu bosses sur ton propre bouquin, ça va : les éditeurs acceptent que tu négocies le temps, généralement. Mais quand tu es coloriste, t'arrives en fin de chaîne et c'est toi qui dois rattraper les retards des autres ! Et c'est encore pire sur les grosses séries, parce qu'il y a des attentes fortes. Eh bien, si tu ne respectes pas les délais, ils vont te faire comprendre qu'ils ne te reprendront pas. Et puis, il y a ta réputation. Parce que ça joue hein ! Les coloristes ont des réputations, comme tous les auteurs. Ça m'est arrivé plusieurs fois de bosser avec quelqu'un et qu'on me dise "attention, tu verras, il rend souvent en retard". Moi, ça va, j'ai une réputation en or ! Et d'ailleurs, c'est pas forcément parce que je rends à l'heure, mais parce que je dis non ! Que je bloque les demandes. Tu vois, j'ai une amie, elle bosse comme une damnée... Je peux te le dire, elle a sauvé plusieurs séries, franchement ! À rattraper au dernier moment des albums à gros tirages. Eh bien, ils lui ont fait une réputation de merde... et complètement infondée en plus ! Mais tu vois, elle acceptait toutes les deadlines. Du coup, quand elle recevait les planches avec un mois de retard, elle disait rien et se retrouvait avec des plannings infaisables. Et on lui reprochait de ne pas tenir ses délais ! Moi au contraire, je disais "Je reçois un mois en retard ? Je décale ma deadline d'un mois". Et s'ils me disent "Mais ça nous fout dans la merde", bah je leur dit "Mais c'est pas mon problème, les mecs !". Et comme ça, si j'arrive à le rendre trois semaines après la deadline initiale, on me disait "Hé, super, t'as une semaine d'avance !". Alors qu'elle, on lui disait "T'as trois semaines de retard". Alors qu'on aura fait le même boulot !

Arnaud est une parfaite illustration de cette naturalisation des statuts : grâce à sa réputation, il parvient sans sourciller à transférer des responsabilités vers ses interlocuteurs (« c'est pas mon problème, les mecs »). Il a toutefois bien conscience des risques liés à un tel transfert de responsabilité, tant celui-ci pourrait être interprété comme une faute susceptible de remettre en cause les collaborations futures (« ils vont te faire comprendre qu'ils ne te reprendront pas »). Il évoque ainsi le cas de sa collègue qui a « une réputation de merde » pourtant « complètement infondée » étant donné qu'elle a « sauvé plusieurs séries » en rattrapant des retards pris par d'autres. Comment expliquer dès lors cette différence de réputation entre les deux coloristes, pourtant tous deux fortement expérimentés ?

Pour Arnaud, l'explication tient au respect de la règle de l'anticipation des temporalités, c'est-à-dire la gestion des délais. Conscient que l'un des aspects centraux du travail de coloriste consiste à gérer divers délais, il souligne l'importance du respect de cette règle en conservant l'initiative dans la fixation des dates de rendus. Autrement dit, Arnaud fait valoir sa posture de propriétaire de ce problème, ce qui lui permet de garder la main sur les attributions de responsabilité. Ce faisant, il parvient à faire preuve d'autonomisation tout en évitant nombre de coûts associés à une victimisation : s'il revendique une « déresponsabilité causale » (il n'est pas responsable de la cause des retards), il affirme une « responsabilité agentive » (à savoir une capacité à rattraper tout ou partie du retard)<sup>350</sup>. De la sorte, il fait doublement la preuve de son professionnalisme : non seulement il réussit à conserver l'initiative sur les délais, mais il parvient également à honorer les règles liées à l'accomplissement technique en rendant ses planches avant même la fin du délai imparti. À l'inverse, sa collègue est doublement

350- Ces termes sont également repris à Yannick Barthe (*Ibid.*, p. 235-237).

sanctionnée: non seulement elle ne réussit pas à garder l'initiative dans la fixation des dates, mais elle se retrouve à dépasser les délais qui lui étaient alloués. Plus encore, elle n'a guère la possibilité de dénoncer la situation: en effet, se présenter comme victime d'une inégalité reviendrait à mettre en avant une déresponsabilisation agentive, laquelle peut servir d'appui aux tiers pour disqualifier l'action sous le prétexte qu'elle irait à l'encontre de diverses règles professionnelles. Ainsi, contrairement à Arnaud qui faisait preuve d'autonomisation, cette coloriste n'aura d'autres choix que de voir son statut dégradé. On comprend dès lors les effets potentiellement délétères d'une autonomisation contrariée: en acceptant certaines contraintes du fait de la tendance à la responsabilisation de soi, les auteurs et autrices peuvent s'inscrire dans une forme d'autonomisation qui peut conduire, *in fine*, à remettre en cause leur expertise.

Si les différentes ressources décrites précédemment permettent aux auteurs et autrices d'avoir des appuis susceptibles d'aider à la mise en place d'un cadrage spécifique à la situation, on comprend ici que les inégalités entre individus sont surtout liées à la différence dans leurs manières de s'autonomiser. Finalement, ce n'est pas parce que l'on a «une réputation en or» que l'on parvient à transférer la responsabilité vers des tiers, mais c'est parce que l'on a réussi à s'autonomiser sans mettre en avant une déresponsabilisation agentive que l'on pourra développer, au fil des épreuves, une bonne réputation.

### 3. Conclusions du chapitre

Ce chapitre visait à comprendre pourquoi les auteurs et autrices étaient tant attachés à la défense de leur morale professionnelle, partant du constat qu'ils et elles mettaient un point d'honneur à défendre leur professionnalisme. Pour cela, nous nous sommes intéressés aux différences statutaires entre les auteurs et autrices afin d'identifier les inégalités d'autonomisation entre les professionnels. Nous avons ainsi constaté que certaines personnes semblent réussir plus aisément que d'autres à faire reconnaître par leurs interlocuteurs une expertise particulière. Concrètement, cela se traduit par davantage de chance de parvenir à imposer un cadrage spécifique en situation. Une telle expertise facilite, dans le même mouvement les interventions sur la répartition des responsabilités qui les concernent, étant donné qu'un cadrage particulier de la situation contribue à faciliter l'expression de certaines règles professionnelles plutôt que d'autres.

Il serait possible de voir, dans ces inégalités d'autonomisation, les effets des réputations différenciées des auteurs et des autrices (ce que nous avons défini comme le «degré de professionnalisme» dans le chapitre précédent). Pourtant, une description attentive de la production de ces réputations nous conduit à un autre résultat. En effet, au-delà des différences individuelles, nous avons constaté que l'autonomisation des auteurs et autrices de BD pouvait prendre une forme contrariée et ce quel que soit le statut des personnes concernées. En effet, les auteurs et autrices se trouvent souvent contraints, au cours des épreuves qui ponctuent leur activité, de mettre en place des transferts de responsabilité non totalement satisfaisants à leurs yeux. Une telle situation n'en demeure pas moins

une forme d'autonomisation, les auteurs et autrices gardant une capacité d'action dans la répartition de ces responsabilités. Au contraire, c'est le fait même de composer avec ces contraintes qui leur permet de s'inscrire dans un tel processus. Toutefois, nous avons pu constater que les professionnels tendent à s'engager dans des processus d'autonomisation qui prennent une forme spécifique, parmi d'autres possibles : la responsabilisation des auteurs et autrices de BD, que ce soit par l'intermédiaire de tiers ou à leur propre initiative (soit une responsabilisation de soi). Cette forme d'autonomisation conduit parfois les auteurs et autrices de BD à aller à l'encontre de leur autonomisation. En effet, parce qu'une irresponsabilisation de soi remet en cause ce que nous avons nommé, à la suite de Yannick Barthe, une déresponsabilisation agentive, elle a de fortes chances d'être sanctionnée au regard des règles qui structurent l'activité. Aussi, la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices (parfois à leur propre initiative), oriente fortement les modalités de l'autonomisation.

Reste toutefois à expliquer cette tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices, ainsi que les effets de celle-ci sur la structuration de ce milieu professionnel.

### **3.1. Une activité peu publique propice au rappel des contraintes plutôt qu'à l'explicitation et la discussion des règles**

Nous l'évoquons dans le chapitre précédent, les auteurs et autrices tendent à se réunir dans diverses cliques au sein desquelles se définissent des idéaux professionnels spécifiques. Par cette mise en discussion collective des idéaux professionnels pouvant servir de support à l'action, les auteurs et autrices peuvent sanctionner positivement ou négativement les transferts intentés par leurs collègues et, de la sorte, permettent ou non leur autonomisation.

On notera que ces situations d'échange sont susceptibles d'autoriser la responsabilisation de tiers. En effet, le partage d'anecdotes, les coups de mains et autres formes d'entraide permettent, au fil de l'activité, de fournir des appuis aux auteurs et autrices de BD pour s'engager dans des tentatives de responsabilisation de tiers. Ils et elles peuvent dès lors s'entendre ensemble sur le fait qu'un tiers détient une part de la responsabilité de leur situation. De même, ces auteurs et autrices peuvent s'accorder sur le fait qu'ils et elles font partie d'un même groupe de victimes (ce qui peut alors inciter à demander une révision dans l'attribution des responsabilités) tout en mettant en avant leur responsabilité agentive dans le travail (permettant d'affirmer leur professionnalisme).

Les cliques s'apparentent donc bien à des espaces favorisant l'autonomisation des professionnels dans le milieu de la BD. Toutefois, il est possible de s'interroger sur les effets réels de ces cliques sur les chances de victimisation des auteurs et autrices. Comme nous l'avons remarqué, l'informalité de l'activité fait que les règles relevant du cadrage de la désingularisation disposent de peu d'appuis pour être activées en situation. En effet, que ce soit dans les moments de relâchement ou dans le travail quotidien, l'activité est marquée par un très faible degré de publicité (cf., dans le chapitre 1, la partie 4. 2. « Une activité marquée par l'informalité »). Aussi, les professionnels n'ont en réalité que peu d'appuis dans l'interaction pour réussir à se comparer les uns les autres. De ce fait, les auteurs et autrices tendent à privilégier la mise en place d'un cadrage valorisant l'accomplissement de l'activité ou, à défaut, d'un cadrage intime de la situation, notamment du fait de certaines règles barrières qui

limitent les chances d'émergence d'un cadrage désingularisant. Autrement dit, parce que les auteurs et autrices se réunissent essentiellement au sein de cliques (voire même de communautés vaporeuses), ils et elles partagent principalement des moments de sociabilité certes intenses, mais limitant les chances de désingularisation des situations. De ce fait, ils et elles peuvent difficilement s'accorder sur la responsabilité de tiers, tant celles-ci impliquent, nous l'avons vu, un long travail de démonstration (à la fois de la propriété du problème et de la responsabilité éventuelle de tiers) qui est facilité par la mise en série des expériences individuelles.

Un tel constat est d'autant plus valable pour le travail quotidien, essentiellement constitué d'interactions encore moins publiques que les moments de relâchement. Quand un débat surgit sur les attributions de responsabilités dans l'activité de travail, les personnes n'ont en effet pas forcément d'appuis pour désingulariser leur situation : prises dans l'interaction, elles sont plus spontanément incitées à se rappeler (à elles-mêmes ou à des tiers) les diverses contraintes liées à l'activité qui doivent être respectées à ce moment pour permettre la poursuite de l'activité.

Comme nous l'affirmions déjà dans le chapitre 1, il ne s'agit pas de dire que les auteurs et autrices ne peuvent pas définir la situation autrement qu'à travers les cadres de l'engagement spontané dans des relations intimes ou de la valorisation de l'accomplissement technique de l'activité. Nous faisons plutôt le constat que le cadrage de la désingularisation a moins de chances d'émerger en situation et que c'est justement en cela que l'activité peut être qualifiée d'informelle. Cette inégalité de chances dans l'affirmation des cadres n'est pas sans conséquence : étant donné la prédominance des cadrages intimes et de l'accomplissement technique, toute personne dont l'idéal professionnel l'inciterait à cadrer la situation comme relevant de la désingularisation aura de fortes chances d'agir « hors cadres »<sup>351</sup>. Or, agir hors cadre revient, aux yeux des interlocuteurs, à commettre de nombreuses fautes, quand bien même l'action initiale exprime des règles appartenant bel et bien à la morale professionnelle. De ce fait, une personne qui a développé un style professionnel basé sur un idéal valorisant le cadrage de la désingularisation aura de fortes chances de voir son statut dégradé, au prétexte que son action transgresse les cadres qui définissent la majorité des situations.

### SÉQUENCE N° 51.

#### « C'EST UNE GRANDE GUEULE [...] ÇA LUI A JOUÉ DES TOURS »

*Octobre 2015, j'accompagne Pierre-Louis à un festival afin d'assister à une réunion entre différentes organisations professionnelles d'auteurs et d'autrices. Au détour d'une allée, il croise un collègue auteur. Ils se saluent chaleureusement et se demandent des nouvelles. Ils viennent tous les deux assister à une réunion d'auteurs*

**Pierre-Louis**, donnant une tape dans le dos de son collègue : Bon c'est cool de te voir, ça faisait longtemps !

---

351- E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 201 et sq.

**Le collègue :** Ah bah je viens pour la réunion, qu'est-ce que tu crois ! Quand il s'agit de gueuler, je suis là ! [Rires] [...] Non, mais moi, les festivals, ça va j'ai donné. Et puis courir la France tous les week-ends, ça va quand t'as pas de gosse. Moi je tiens à ça maintenant. Bon, c'est sûr que l'ami [Éditeur], il tirait la gueule quand je lui disais que j'irai pas à Perruche-Sur-Seines [Rires]. Mais maintenant, j'hésite plus... je les envoie chier, carrément ! [Pause] Bon remarque c'est p'têt pour ça qu'ils ont arrêté ma série [Rires. Au bout de quelques minutes, ils se saluent et se séparent en se promettant d'aller boire un coup plus tard]

**Pierre-Louis, à moi :** Ça fait plaisir de le revoir, ça faisait vraiment longtemps. Faut dire que, t'as vu ? C'est une grande gueule. Je peux te dire que ça lui a joué des tours... C'est chouette, hein, les gens qui gueulent et défendent leurs droits. Mais à un moment, bah... ça dessert tout le monde. [Il pouffe] Il y en a plusieurs qui ont cette image de "chieur" dans le milieu, tu verras !

Le collègue concerné fait ici l'objet d'une catégorisation explicite : véritable « chieur », il a développé un style qui consiste à honorer principalement les règles relatives à un cadrage désingularisant. Si un tel cadrage est bien perçu comme légitime (« c'est chouette, hein, les gens qui gueulent et qui défendent leurs droits »), cela conduit cette personne à commettre de nombreuses fautes au regard des autres cadrages : lui si sympathique devient alors désagréable (commettant des fautes relatives à l'engagement spontané) et, malgré son talent, en vient à ne pas honorer des contraintes liées à l'accomplissement technique de son activité (refusant de faire la promotion de ses albums dans de petits festivals). Un tel comportement en vient, selon Pierre-Louis, à desservir « la cause » : en procédant sans cesse à une victimisation de lui-même ou de l'ensemble des auteurs et autrices, il en vient à transgresser différentes règles qui participent de la morale professionnelle.

Au-delà du cas spécifique de cet auteur, cela nous renseigne sur les difficultés que peut rencontrer un individu pour affirmer un style professionnel valorisant la désingularisation. De la même manière, les auteurs et autrices auront du mal à s'accorder collectivement sur la pertinence d'un tel style de professionnalisme, qui ne saurait dès lors constituer un idéal professionnel attractif à leurs yeux.

### 3.2. Une activité qui renforce sa propre informalité

Parce que l'explicitation et la discussion des règles et des styles professionnels se limitent à des espaces aux publics restreints, les auteurs et autrices ne sont donc guère incités à inscrire leur action dans un cadrage désingularisation. Au contraire, ces situations sont favorables à l'activation de règles barrières incitant au maintien de cadrage valorisant plutôt la nécessité de respecter les contraintes de l'activité ou, à défaut, l'inscription de l'action dans un engagement spontané. Dans de telles conditions, les auteurs et autrices ont les plus grandes difficultés à non seulement à définir collectivement les problèmes qui les concernent, mais plus généralement à réaliser l'existence de préjudices.

Ainsi, l'informalité qui caractérise l'activité des auteurs et autrices de BD crée des conditions susceptibles d'inciter les auteurs et les autrices à renforcer encore cette informalité. En effet, parce que la socialisation se fait à travers des moments de relâche, des discussions informelles en parallèle du travail, ou dans des moments de travail au public limité, les auteurs et autrices renforcent progressivement des idéaux professionnels qui mettent l'accent sur l'engagement spontané et l'accomplissement technique

plutôt que sur la nécessité d'une désingularisation des situations (ce qui participe à renforcer la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices). Ces idéaux sont encore renforcés et confirmés au sein des communautés vaporeuses et autres cliques : déjà très marqués par l'informalité via la convocation régulière de règles barrières, ces petits groupes ont d'autant plus de chance d'affirmer la pertinence d'idéaux professionnels valorisant les cadrages de l'intimité et de l'accomplissement technique. Cela n'enlève rien au fait que les idéaux professionnels développés localement constituent de véritables appuis à l'affirmation d'un professionnalisme et permettent aux auteurs et autrices de s'inscrire dans un processus d'autonomisation. Toutefois, en valorisant les cadrages susnommés, les cliques et autres groupes informels renforcent les chances d'émergence d'une autonomisation contrariée.

Insistons de nouveau sur le fait que les discussions relatives à l'organisation des tâches peuvent émerger, que ce soit dans les coulisses ou dans le cours de l'activité elle-même. Nous en avons vu de nombreux exemples : les commérages, les partages d'expériences et même le fait de franchir quotidiennement des épreuves sont autant de situations qui peuvent effectivement inciter les acteurs à accroître leur réflexivité sur les situations, au point parfois de mettre en place un cadrage de la désingularisation. De ce fait, ces discussions peuvent permettre aux auteurs et autrices de s'autonomiser par la responsabilisation d'un tiers. Dans de telles situations, les cliques sont des ressources importantes tant elles fournissent aux auteurs et autrices des appuis : ils et elles peuvent dès lors s'accorder sur la nécessité de se victimiser, tout en affirmant ensemble une responsabilité agentive des auteurs et autrices. Reste que ces chances de victimisation sont bien limitées, étant donné la tendance à la responsabilisation des auteurs et des autrices, dont nous avons vu qu'elle pouvait limiter les chances d'autonomisation des auteurs et autrices.

Cette analyse semble se confirmer par la comparaison avec une forme de travail dont l'organisation est *a priori* opposée à celle des auteurs et autrices de BD : le montage à la chaîne dans l'industrie automobile. Dans ses enquêtes portant sur le travail ouvrier dans les usines Renault, Gwenaële Rot décrit ainsi un travail particulièrement structuré, surtout quand on le compare avec ce qu'il se passe dans les ateliers des auteurs et autrices de BD. Et pourtant, on retrouve des logiques similaires : sous l'effet d'une « double orientation managériale », de nombreuses responsabilités sont transférées sur les ouvriers (qui sont invités à faire preuve d'initiative), lesquels ne peuvent toutefois pas pleinement les honorer étant donné le poids des contrôles qu'ils subissent<sup>352</sup>. Ainsi, ces ouvriers se montrent critiques vis-à-vis du manque de reconnaissance de leur expertise professionnelle : ils ne peuvent exercer totalement l'autonomie qui leur est attribuée, faute de réelle possibilité d'agir sur la répartition des responsabilités. Plus frappant encore, Gwenaële Rot souligne que cette individualisation des contrôles limite les opportunités de victimisation à l'intérieur de l'usine<sup>353</sup>. Toutefois, elle explique que la mise en place de dispositifs dédiés à l'évaluation rend malgré tout possibles des formes d'accroissement de la réflexivité des individus<sup>354</sup>, accroissement qui permet de performer la fluidité de la chaîne de

352- Voir G. Rot, *Sociologie de l'atelier*, op. cit., p. 125 et sq.

353- Ou, pour le dire dans ses termes : « L'importance accordée à la mesure rend plus difficile la politisation des rapports » (*Ibid.*, p. 138).

354- « La surveillance hiérarchique prend, quant à elle, principalement la forme d'un contrôle de conformité [...] qui s'exerce dans le cadre de relations institutionnalisées. Ces relations formelles et définies à l'avance (*reporting* quotidien) donnent lieu à des processus de justification » (*Ibid.*, p. 140).

montage. Aussi éloignés que puissent paraître ces deux types d'ateliers, la mise en perspective est heuristique : la forte informalité, si elle n'empêche pas l'expression d'une autonomisation, réduit les chances de discussion collective autour des attributions de responsabilité, ce qui se traduit souvent par la responsabilisation des travailleurs et travailleuses, que ces derniers œuvrent dans la construction automobile ou la production de BD<sup>355</sup>. À l'inverse, une certaine formalisation de l'activité peut augmenter les chances d'autonomisation, si tant est que les acteurs puissent effectivement participer à la réflexivité collective sur la répartition des responsabilités. Ce constat semble également se vérifier au regard des analyses de Bénédicte Zimmermann sur l'introduction de la flexibilité dans le travail salarié : faisant elle-même une comparaison entre le travail d'ouvriers industriels et celui de salariés de deux groupements d'employeurs, elle relève également la difficulté renouvelée des acteurs à intervenir sur les attributions de responsabilité dans ce contexte d'un « nouveau cadre normatif et moral qui fait de la figure de l'acteur responsable et entrepreneur de soi un modèle de référence »<sup>356</sup>.

En résumé, l'informalité de l'activité n'est pas contradictoire avec l'autonomisation des auteurs et autrices de BD. Au contraire, cette forme d'organisation du travail rend possible l'affirmation en situation de cadrages spécifiques, lesquelles peuvent servir d'appui à l'autonomisation professionnelle. Toutefois, cette informalité limite les chances d'émergence de processus d'autonomisation qui impliqueraient la responsabilisation de tiers. De ce fait, les auteurs et autrices peinent à se définir comme victimes d'injustice, s'inscrivant plutôt dans une relativisation des préjudices. On comprend, de la même manière, que les auteurs et autrices ont fort peu de chance de constituer ensemble un problème public autour de leurs difficultés.

Reste que cela n'en est pas moins possible. On peut dès lors s'interroger : comment expliquer que, par moment, les auteurs et autrices parviennent à s'accorder sur la nécessité de se victimiser, alors même que la manière dont se déroule leur activité est plutôt propice à la relativisation des préjudices subis ? Telle sera la question qui sera au cœur de la seconde partie de cette thèse.

---

**355-** Concernant l'automobile, Gwenaële Rot évoque ainsi « les déficits de légitimités inhérents aux processus d'imputation des responsabilités individuelles » (*Ibid.*, p. 212).

**356-** B. Zimmermann, *Ce que travailler veut dire*, op. cit., p. 217.

## Le saviez-vous ?

On ne sait pas dans quelle mesure Pierre Bourdieu  
était lecteur ou non de bande dessinée.

On sait toutefois qu'il affirma que le travail de Claire Brétécher  
était une « évocation est rigoureuse, quasi ethnographique »  
de la bourgeoisie intellectuelle parisienne<sup>357</sup>.

Pierre Bourdieu aurait-il été un défenseur  
de l'ethnographie dessinée ?



d'après Claire Brétécher

<sup>357</sup>- Pierre Bourdieu, « Agrippine et le moderne », texte écrit à l'occasion d'une exposition Claire Brétécher, à Berlin en février 1989. Le texte fut repris ultérieurement dans *Lecture jeune*, n° 77, janvier 1996, p. 22.





# Partie 2.

## Les mobilisations d'auteurs et autrices de BD





Dans la première partie de la thèse, nous avons constaté que les auteurs et autrices avaient bien du mal à définir ce qu'était un bon ou un mauvais professionnel de la BD. Une hypothèse pour expliquer cette difficulté serait d'affirmer que ce métier est constitué d'individus isolés, atomisés et, de ce fait, peu investis dans la défense d'une morale professionnelle. Pour le dire en termes durkheimiens : auteurs et autrices de BD seraient en proie à une division du travail anémique, pouvant entraîner un repli de l'individu sur son travail.

Or, comme le soulignait Émile Durkheim lui-même, un tel repli est loin d'être total :

Le travailleur, bien loin de rester courbé sur sa tâche, ne perd pas de vue ses collaborateurs, agit sur eux et reçoit leur action. Ce n'est donc pas une machine qui répète des mouvements dont il n'aperçoit pas la direction, mais il sait qu'ils tendent quelque part, vers un but qu'il conçoit plus ou moins distinctement<sup>358</sup>.

Effectivement, nous l'avons vu, les auteurs et autrices ne perdent pas de vue leurs interlocuteurs (collègues auteurs, mais aussi éditeurs, libraires, lecteurs, etc.). Au gré de ces échanges, ils et elles discutent de la légitimité des règles structurant leur activité, œuvrant ensemble à la définition d'idéaux professionnels, pouvant se traduire dans des styles singuliers. Il a ainsi été possible de décrire la dynamique conduisant auteurs et autrices à s'accorder sur une pluralité d'idéaux professionnels, basés sur des hiérarchisations spécifiques entre les règles propres à ce milieu.

Toutefois, la division du travail au sein du milieu professionnel de la BD peut malgré tout être considérée comme anémique dans le sens où elle ne semble pas permettre la production d'un groupement professionnel unifié et organisé, capable de participer à la régulation de l'activité (pour reprendre à nouveau les termes durkheimiens<sup>359</sup>). En effet, étant donné l'organisation de leur travail, auteurs et autrices ne constituent pas tant un groupe social spécifique qu'une myriade de petits groupes sociaux,

---

**358**- Émile Durkheim, *De la division du travail social*, 7<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 2007 [1893], p. 365.

**359**- Voir la préface de la seconde édition consacrée à cette question, *Ibid.*, p. VII-VIII notamment.

des cliques plus ou moins évanescentes. Si ces groupes sociaux permettent bien de produire des idéaux professionnels servant de repères aux individus, ils ne conduisent pas réellement à la formalisation d'un groupe professionnel unifié. Les auteurs et autrices de BD sont pourtant, de toute évidence, attachés à la définition de critères de professionnalité et, plus généralement, de leur morale professionnelle. Toutefois, ils et elles semblent résister à la formalisation stricte de ces éléments de définition de leur activité. Les auteurs et autrices trouvent en effet un sens positif dans la pluralité des manières de faire et d'être un ou une professionnelle de la BD. De fait, la régulation informelle de l'activité les autorise à intervenir sur les responsabilités dont ils sont dépositaires et, ainsi, à faire preuve d'autonomisation (quand bien même celle-ci prend essentiellement la forme d'une responsabilisation des auteurs et autrices).

Dès lors, il est possible de dire que les auteurs et autrices de BD sont peu enclins à former un groupe professionnel. Non pas parce qu'ils et elles seraient individualistes ou centrés sur eux-mêmes du fait de leur activité (nous avons au contraire pu voir les formes de solidarité qui se développent entre acteurs), mais parce que la manière dont leur travail est organisé les incite à discuter de leur morale professionnelle au sein de groupes sociaux plus restreints, conduisant à une faible régulation de leur activité.

En cela, on comprend mieux le caractère informel de cette activité, à savoir une certaine tendance à considérer les situations comme relevant principalement du cadrage intime ou du cadrage de l'accomplissement technique de l'activité, limitant alors l'émergence d'un cadrage désingularisant. Une telle informalité n'est pas sans conséquences pratiques pour les acteurs. Cette organisation contraint les formes d'autonomisation des auteurs et autrices de BD, dans le sens où elle participe d'une tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices (y compris sous la forme d'une responsabilisation de soi). Nombre d'auteurs et d'autrices s'inscrivent ainsi dans une autonomisation qui s'avère être contrariée. En effet, parce que leurs autonomisations prennent essentiellement la forme d'une responsabilisation d'eux-mêmes, ils et elles peinent à faire valoir une expertise spécifique, dans le sens où il leur est difficile d'intervenir librement sur les attributions de responsabilité.

Nous avons ainsi établi que la manière dont le travail est organisé limite drastiquement les chances, pour les auteurs et autrices de BD, de parvenir à se victimiser dans le cas où ils ou elles estimeraient faire l'objet d'un préjudice. Ils et elles s'exposeraient alors au risque d'être sanctionnés par leurs divers interlocuteurs et d'être catégorisés comme mauvais professionnel.

Et pourtant, il arrive que des auteurs et autrices s'investissent dans des formes de victimisations. Nous avons déjà pu en apercevoir certains cas dans les chapitres précédents : les auteurs et autrices s'engagent parfois dans la dénonciation de certains préjudices, faisant preuve de leur autonomisation. Ces processus critiques vont parfois bien plus loin encore : au-delà de demander une révision de la manière dont les responsabilités sont attribuées, des auteurs et autrices peuvent aller jusqu'à remettre en cause le caractère informel de l'activité lui-même. En invoquant la nécessité de désingulariser les situations, ils peuvent alors appeler à une régulation plus forte de la façon dont les responsabilités étaient négociées entre acteurs. Autrement dit, l'engagement dans de telles critiques semblent conduire à des processus de professionnalisation, dans le sens où ils incitent les auteurs et autrices à revendiquer une juridiction spécifique.

De telles revendications peuvent toutefois paraître bien improbables étant donné la description de l'activité que nous avons proposée. De fait, elles entraînent de nombreuses résistances, y compris chez les

auteurs et autrices eux-mêmes. Aussi, il convient de répondre à la question suivante : pourquoi les auteurs et autrices de BD parviennent-ils parfois à s'accorder sur la nécessité d'une formalisation de l'activité, alors même que cette dernière est particulièrement peu propice à une telle modalité de régulation ?

Étant donné les résultats précédents, on ne sera guère surpris que l'affirmation de tels processus critiques prenne appui sur de groupes qui se consacrent spécifiquement à l'explicitation des règles et des problèmes liés à la répartition des responsabilités. Ces groupes peuvent prendre des formes très variées, du syndicat professionnel à la simple clique sans statut juridique, en passant par l'association. Afin de rendre compte de la pluralité des statuts possibles, j'utiliserai l'expression de collectif d'auteurs et /ou d'autrices de BD. Un tel terme permet d'insister sur le fait que ces groupes spécifiques se distinguent des cliques dans le sens où ils sont des espaces favorables (si ce n'est destinés) à l'émergence d'actions collectives, celles-ci étant entendues comme une diversité d'actes constituant un « *agir-ensemble intentionnel*, marqué par le projet explicite des protagonistes de se mobiliser de concert [se développant] dans une logique de revendication, de défense d'un intérêt matériel ou d'une "cause" »<sup>360</sup>.

Je m'appuierai pour cela sur des données recueillies principalement auprès de trois collectifs d'auteurs et /ou d'autrices de BD : le SNAC-BD, les États généraux de la BD (dénommé par l'acronyme « EGBD »), et le collectif des créatrices de BD contre le sexisme (usuellement nommé le « collectif BD-Égalité »). Les données récoltées sur ces trois « terrains » sont peu homogènes, que ce soit à cause de l'ampleur des collectifs eux-mêmes, mais aussi du fait d'un accès inégal aux situations<sup>361</sup>. L'analyse se concentrera ainsi essentiellement sur les actions mises en place au sein du SNAC-BD. Pourtant, la mobilisation de ces différentes données permet de mettre en évidence différentes manières de s'engager dans des processus critiques. Aussi, plutôt que proposer trois monographies passablement déséquilibrées, il s'agira ici de mettre en séries les diverses formes de mobilisation (pour plus de détail sur ces trois collectifs, voir encadré n° 8 – « Présentation synthétique des collectifs suivis »), afin de voir comment chacune contribue à renforcer, mais peut-être aussi parfois à limiter, la formation d'un groupe professionnel.

Dans un premier temps, nous chercherons donc à décrire les différentes opérations, menées au sein de ces collectifs, censées favoriser l'autonomisation des auteurs et autrices de BD grâce à une intervention sur les transferts de responsabilité (chapitre 4). Dans un deuxième temps, nous verrons que ces tentatives d'autonomisation des auteurs et autrices de BD peuvent conduire à des victimisations non pas d'individus, mais de groupes sociaux spécifiques réunissant des acteurs jugés victimes d'un manque d'autonomisation (chapitre 5). Cela nous permettra d'expliquer, dans un troisième temps, comment les auteurs et autrices de BD tentent de politiser les problèmes qu'ils rencontrent en vue d'obtenir une régulation collective des préjudices subis, notamment en interpellant l'État (chapitre 6). À l'issue de ces chapitres, il nous sera alors possible de saisir les conditions de félicité de la victimisation des auteurs et autrices de BD, mais aussi des éléments qui ralentissent un tel processus. Cela

---

**360-** É. Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, op. cit., p. 9.

**361-** Concernant le SNAC-BD, j'ai rapidement eu accès à grand nombre de réunions internes et externes au collectif, ainsi qu'à nombreux événements publics organisés et aux courriels échangés entre les pilotes. Pour les EGBD, j'ai assisté aux divers événements publics organisés par les membres ou auxquels ils ou elles étaient invités, ainsi qu'à plusieurs réunions internes en direct ou par téléphone (notamment celles du conseil scientifique dont j'assurais le secrétariat). Pour le collectif BD-Égalité, je n'ai pu accéder au forum en ligne où se réalisait l'essentiel des échanges ainsi qu'aux réunions internes du fait du caractère non mixte du groupe : j'ai ainsi concentré ma récolte de données sur les événements publics (formels ou non) ainsi que des entretiens complémentaires avec des autrices membres du collectif. Le détail des données récoltées est présenté dans l'annexe 2 « Synthèse des données récoltées ».

nous permettra d'identifier les difficultés rencontrées par les auteurs et autrices à revendiquer une expertise spécifique à leur profession et, dès lors, expliquer les échecs et réussites dans les tentatives de formation d'un groupe social des professionnels de la BD.

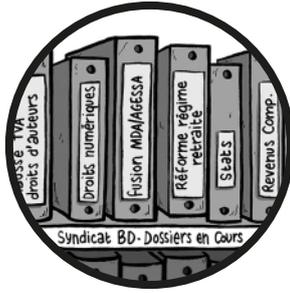
### **Encadré n° 8 – Présentation synthétique des collectifs suivis**

**Le « SNAC-BD » :** créé en 2007 à l'initiative d'auteurs et autrices, ce groupement syndical m'est présenté dès mon entrée sur le terrain par de nombreux acteurs comme l'organisme incontournable de représentation des auteurs et autrices de BD. En effet, du fait de son appartenance au Syndicat national des auteurs et compositeurs (SNAC), il permet aux auteurs et autrices de BD d'être représentés au sein des commissions ou conseils d'administration de divers organismes, comme l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) ou l'Assurance formation des activités du spectacle qui gère les formations professionnelles (AFDAS). Par ailleurs, le SNAC participe au Conseil permanent des écrivains (CPE, qu'il héberge d'ailleurs dans ses locaux), entité regroupant différentes associations professionnelles du livre et qui constitue l'interlocuteur du Syndicat national de l'édition (SNE), notamment dans la négociation d'accords interprofessionnels. Les activités du SNAC reposent quatre salariés (un délégué général juriste, deux secrétaires et une personne chargée de la rédaction du bulletin officiel) et sur le volontariat des « pilotes » des différents groupements. Avec ses 450 membres, le « SNAC-BD » est le groupement avec le plus grand nombre d'adhérents (1200 au total). Au cours de l'enquête, le nombre de pilotes de ce groupement varie entre douze et seize.

**Les « EGBD » :** créée en 2014 par une autrice et deux auteurs, cette association se destine à lancer des enquêtes sur le milieu de la BD. Son activité repose essentiellement sur ses fondateurs, ainsi qu'un conseil scientifique constitué de sept chercheurs et/ou spécialistes de la BD. Entre 2014 et 2016, ce conseil scientifique (dont j'assurais le secrétariat) a produit diverses notes et dispositifs d'enquêtes, donnant lieu à deux enquêtes sur les auteurs et autrices de BD, l'une par questionnaire, l'autre par entretiens. Outre la production de données, plusieurs membres de l'association ont eu l'occasion de restituer leurs travaux que ce soit auprès d'un public élargi (conférences en festival, colloques) ou lors de rendez-vous avec des associations ou représentants des administrations publiques. L'association compte également des membres institutionnels : organisations professionnelles (dont le SNAC-BD et le SNE), sociétés de gestion de droits d'auteur ou encore administrations publiques (Centre national du livre, Ministère de la Culture). Les membres fondateurs de l'association continuent, en parallèle des activités de recherche, à être consultés par diverses administrations étatiques.

**Le collectif «BD-Égalité» :** Ce collectif non mixte sans statut juridique regroupe aujourd'hui plus de 250 autrices de BD. Le collectif est officiellement lancé le 8 septembre 2015 avec la mise en ligne d'un site internet (réunissant alors une centaine d'autrices signataires). Les membres de l'association échangent sur un forum de discussions privé. Outre ces échanges, les membres du collectif organisent divers événements de sensibilisation que ce soit en ligne (envoi de mails, articles), en festival (tractage, participation à des tables rondes) ou lors d'actions à leur propre initiative (soirées débat, conférences). Des membres du collectif sont régulièrement invitées par des administrations publiques au sein de diverses consultations concernant les auteurs et autrices de BD. Quand bien même le collectif refuse toute représentation, ce sont souvent les mêmes autrices (du fait de leurs disponibilités et de leur présence à Paris) qui assistent à ces réunions. De la même manière, un groupe d'autrices a rédigé un cahier de doléances à la demande des membres des EGBD, lequel a fait l'objet d'une validation collective sur le forum. On notera que les autrices impliquées dans les deux précédents collectifs appartiennent toutes au collectif BD-Égalité, se présentant comme des membres actives du groupe (que ce soit dans les activités en ou hors ligne).





---

## Chapitre 4 :

# La délicate victimisation des professionnels

---

Dans le chapitre précédent, nous constatons que l'autonomisation des auteurs et autrices de la BD est favorisée par la constitution de cliques, dans la mesure où celles-ci forment des espaces d'échanges au sein desquels les professionnels apprennent à intervenir sur les transferts de responsabilité qui les concernent. Toutefois, nous avons également constaté que ces cliques étaient marquées par la même informalité que l'on observe dans l'organisation du travail des auteurs et autrices, laquelle renforce une certaine tendance à la responsabilisation de soi par le maintien de l'action sous un cadrage intime ou d'un cadrage de l'accomplissement de l'activité. Une telle tendance, même si elle peut parfois avoir un sens particulièrement positif aux yeux des auteurs et autrices (dans le sens où elle permet d'honorer certaines règles professionnelles), participe au développement de formes d'autonomisation spécifiques, voire d'autonomisation contrariée susceptible de conduire à la remise en cause leur expertise.

Cette autonomisation contrariée n'est pas ignorée par les auteurs et autrices de BD. Comme nous l'avons vu, ils et elles sont eux-mêmes capables d'identifier ces difficultés, au point parfois de s'inscrire dans des processus de victimisation. Aussi, les auteurs et autrices peuvent parfois chercher à favoriser l'autonomisation de leurs collègues, en les incitant à intervenir dans les transferts de responsabilité. Plus encore, ils et elles peuvent chercher à fournir à leurs pairs différents appuis, notamment en vue de parvenir à la responsabilisation de tiers (dont nous avons vu à quel point elle pouvait être difficile).

Les collectifs d'auteurs et d'autrices, parce qu'ils permettent de mettre en contact un grand nombre de professionnels, sont des espaces particulièrement propices à ce renforcement de l'autonomisation des professionnels. Toutefois, favoriser l'autonomisation des pairs n'a rien d'évident.

SÉQUENCE N° 52.

« NON SEULEMENT JE SUIS UN GLAND, MAIS JE CULPABILISE  
PARCE QUE LE SYNDICAT ME RAPPELLE QUE JE SUIS UN GLAND »

*22 mai 2017: J'assiste à l'assemblée générale du groupement BD du Syndicat national des auteurs et compositeurs (SNAC), couramment appelé le « SNAC-BD ». Sont présents le délégué général du syndicat, six membres du comité de pilotage (quatre hommes et deux femmes, désignés comme « les pilotes ») et huit adhérents (une autrice et sept auteurs, parmi lesquels trois sont d'anciens « pilotes »). Les pilotes présentent les actions menées depuis un an, notamment Pierre-Louis qui anime les débats et tient l'ordre du jour. Très vite, les discussions s'orientent vers les difficultés rencontrées dans les tentatives de mobilisation des auteurs et autrices.*

**Damien** : Attendez, on est où au niveau des adhésions au SNAC au fait ?

**Henri** : 400 environ.

**Damien** : Et au niveau des auteurs, ça fait quoi comme part ? Je veux dire, la proportion...

**Cécilia** : Alors il y a 1500 auteurs, je crois... En gros. Mais ça faut voir l'enquête des EGBD [Elle me montre du doigt en souriant].

**Damien** : OK, donc c'est pas mal... Mais tu vois, moi, j'essaie toujours d'en parler sur les festivals. Bon sans faire de l'enrôlement, hein ! Au moins en parler quoi. Si on est 400 à faire ça, ça devient vite important. Et là, on pourrait avoir du monde. Sans compter qu'on sera plus pris au sérieux.

**Arnaud**, acquiesçant de la tête : Oui et tu vois [Il se penche et parcourt du regard les différentes personnes de la salle], on est pas mal d'ancien du comité de pilotage là et... bah on en parle du syndicat, on fait un peu de pub' ! Mais il ne faut pas hésiter à nous solliciter ! On peut encore faire des choses, même si on n'est plus pilotes. On peut faire de négô', ou allez au charbon quand nécessaire. Certains anciens le font d'ailleurs, je crois [Les pilotes acquiescent].

**Paul** : C'est bien de faire de la publicité hein, mais je crois que surtout... Enfin... je suis nouveau au syndicat hein, mais il me semble que, quand même... C'est pas dans la culture des auteurs de BD, de se mobiliser [Plusieurs personnes acquiescent de la tête, d'autres se redressent en fronçant les sourcils. Erwan lance "mais non !"] Oui pardon, non, mais comme je disais, je suis nouveau...

**Erwan** : Bah comment tu es arrivé là ! ?

**Paul**, avec empressement : Oui oui, c'est vrai, mais... Enfin, vous voyez. C'est... [Pause : tout le monde le regarde sans rien dire] Je veux dire... On sait ce que les auteurs pensent du syndicat ?

**Arthur**, avec un sourire en coin : Alors c'est vrai qu'effectivement, il y a une partie qui dit "c'est super important", mais qui chaque année oublie de venir ! Ou de payer leur cotisation [Plusieurs personnes pouffent].

**Augustin**, s'accoudant sur la table : Moi je pense que c'est dans l'ADN d'un auteur de BD, il peut pas commencer comme ça, se dire tout d'un coup "Je vais me syndiquer !". Il y a faut vraiment faire un double effort, au syndicat, pour lui tendre la main et lui prémâcher le travail. [Se tournant vers Pierre-Louis] Tu vois, un auteur de BD, c'est un gamin qui fait des Miquets et dont la mère lui apporte un chocolat chaud à quatre heures ! [Rires autour de la table]

**Pierre-Louis**, les yeux sur la feuille de l'ordre du jour : C'est un débat qu'on a souvent.

**Augustin**, *parcourant l'assemblée du regard* : Bref, je pense qu'il a un aspect comportemental qui fait que déjà, si un auteur tu lui dis de relire un contrat, tout s'écroule autour de lui ! C'est la panique.

**Arnaud** : C'est quelque chose dont discute souvent avec des collègues à l'atelier [Augustin acquiesce de la tête]... Et effectivement, quand je suis arrivé au syndicat, le but c'était surtout d'informer pour réussir à donner des outils aux auteurs... [Il sourit] leur redonner un peu le pouvoir ! [Plusieurs personnes sourient. Le sourire s'efface sur le visage d'Arnaud]. Le problème, c'est qu'avant l'auteur, il se disait "Ho, je lis pas mes contrats, je suis un gland !". Et maintenant, il se dit "Non seulement je suis un gland, mais je culpabilise parce que le syndicat me rappelle que je suis un gland".

**Pierre-Louis**, *penchant sa tête en arrière* : Ho, quand même ! On n'a jamais communiqué dans ce sens !

**Arnaud**, *agitant la main face à lui* : Non, mais bien sûr ! Je le sais bien ! Mais, à un moment, en effet, dès qu'on parlait en tant que pilote, on disait "faut lire vos contrats", "faut lire vos contrats". Et ça, ça peut avoir un effet paralysant [Plusieurs personnes hochent la tête].

**Pierre-Louis**, *acquiesçant également de la tête* : Complètement. [Pause] Il faut qu'on trouve un... un format pour faire passer le message... Et sans que ce soit un problème. C'est un modèle qu'on n'a toujours pas trouvé. [Il me jette un coup d'œil en coin] Et d'ailleurs, Pierre le renote dans son carnet pour la 1000<sup>e</sup> fois depuis 3 ans, je crois ! [Rires autour de la table]

Au regard de cet extrait, il semble difficile d'affirmer que les collectifs d'auteurs et autrices de BD, comme ici le SNAC-BD, favorisent l'autonomisation des professionnels. Plus encore, il semblerait que ces collectifs pourraient avoir un « effet paralysant ». Comme le souligne Pierre-Louis, mes carnets sont effectivement remplis de situations d'épreuves au cours desquelles les représentants ou représentantes des auteurs et autrices de BD peinent à inciter leurs pairs à intervenir sur les transferts de responsabilité. Il semblerait que la difficulté des collectifs consiste à favoriser un « intéressement » des auteurs et autrices de BD autour de certains « problèmes » spécifiques, notamment en « stabilisant leur identité » comme étant celle de victimes potentielles<sup>362</sup>.

Bien conscients de cette difficulté à intéresser leurs collègues, les pilotes cherchent eux-mêmes des explications à ce phénomène. Si la question des moyens est ici évoquée (chacun étant appelé à diffuser les messages du syndicat), les personnes présentes semblent s'entendre sur le fait que le problème vient essentiellement des auteurs et autrices eux-mêmes. L'auteur de BD est ainsi présenté comme un être irresponsable (« un gamin qui fait des Miquets et dont la mère lui apporte un chocolat chaud à quatre heures »), que ce soit pour des raisons culturelles (« C'est pas dans la culture des auteurs de BD, de se mobiliser ») ou même pseudo-naturelles (« je pense que c'est dans l'ADN d'un auteur de BD »). Tous ne partagent pourtant pas cette telle lecture. Après tout, le fait même d'être en assemblée générale d'un syndicat met à l'épreuve cette hypothèse (« Bah comment tu es arrivé là ? »). D'autres pistes d'explication sont ainsi explorées par les acteurs, notamment en s'interrogeant sur les responsabilités des collectifs eux-mêmes dans ce désintéressement. À en croire Arnaud, non seulement les auteurs

<sup>362</sup>- Les termes sont ici repris à M. Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction », art. cit., pp.181-183.

et autrices engagés dans des collectifs ont du mal à renforcer l'autonomisation de leurs collègues, mais leurs actions renforcent la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices, notamment la responsabilisation de soi (« non seulement je suis un gland, mais je culpabilise parce que le syndicat me rappelle que je suis un gland »). Il est alors nécessaire de nous poser nous aussi la question : pourquoi les auteurs et autrices de BD ont-ils tant de difficultés à intervenir sur les responsabilités qui les concernent, y compris dans le cadre de collectifs pourtant destinés à favoriser l'autonomisation des professionnels ?

Dans la continuité des chapitres précédents, nous porterons attention aux processus de victimisation, en essayant de comprendre pourquoi les auteurs et autrices engagés, au SNAC-BD mais aussi dans d'autres collectifs, ont du mal à jouer le rôle de « victimisateur »<sup>363</sup>. Pour cela, nous procéderons à une analyse des éléments participant de la victimisation des auteurs et autrices ou, *a contrario*, de la relativisation des préjudices qu'ils et elles subissent. Concrètement, cela nous conduira à nous intéresser aux différentes manières dont les membres de ces collectifs peuvent intervenir sur les transferts de responsabilité de leurs collègues, de façon plus ou moins directe. Dans un premier temps, nous décrirons donc les opérations consistant à informer les auteurs et autrices, en vue de les aider à s'investir dans les transferts de responsabilité afin de s'autonomiser. Dans un second temps, nous aborderons les opérations qui reviennent à intervenir plus directement sur les répartitions des responsabilités, à savoir celles qui consistent à accompagner les professionnels dans leurs revendications. Cela nous permettra alors de préciser les résultats développés dans le chapitre précédent : non seulement la victimisation peut conduire à une dégradation du statut de la victime, mais aussi à la dégradation du statut des personnes adoptant le rôle de victimisateur.

## 1. Informer

Tous les auteurs et autrices rencontrés au cours de l'enquête sont unanimes : l'information est une mission primordiale des collectifs. Cette mission est d'autant plus nécessaire aux yeux des acteurs que, d'une part, le métier est traversé par de multiples règles potentiellement contradictoires (voir chapitre 1) et que, d'autre part, l'apprentissage et la discussion de ces règles se font essentiellement dans des cliques, des communautés vaporeuses peu formalisées (voir chapitre 2). Ainsi, les collectifs permettent de contribuer activement à la socialisation des professionnels, affirmant la nécessité de connaître les diverses règles qui constituent la morale professionnelle. Plus encore, les membres de ces collectifs insistent sur les règles relevant du cadrage désingularisant, dont nous avons vu qu'il avait moins de chance d'émerger étant donné l'informalité de l'activité.

---

363- Terme repris à Y. Barthe, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime*, op. cit., p.105.

**SÉQUENCE N° 53.**  
**« NOTRE MISSION, C'EST PÉ-DA-GO-GIE ! »**

*Vendredi 10 octobre 2014 au festival « Quai des bulles » à Saint Malo : j'observe les pilotes du SNAC-BD qui décoorent le local prêté au syndicat pour tenir une permanence syndicale. Outre cette permanence, les pilotes ont également organisé un débrayage des dédicaces : les auteurs et autrices sont appelés à cesser leurs activités de promotion et à se rendre à une conférence d'information, portant notamment sur la réforme de leur régime de retraite complémentaire (le RAAP)<sup>364</sup>.*

**Sébastien** : Bon, et alors, ça avance la révolution ?

**Pierre-Louis**, avec un grand sourire : Bah, c'est quoi les retours du terrain ? T'as fait le tour des stands ?

**Sébastien** : Bah écoute, rapidement... j'en ai discuté avec ceux que j'ai croisés, quoi. [Il se fige et porte la main à sa bouche] Oh putain, je te jure... y en a qui sont encore au courant de rien ! [Regardant en l'air et dodelinant de la tête en prenant une voix aigüe] « Mais au fait, c'est quoi le RAAP, tu peux m'expliquer ? » [Il pousse un soupir] Putain, j'te jure ! Franchement ! [Pause] Notre mission, c'est pé-da-go-gie [À chaque syllabe, il tape des mains]. On va passer le week-end à ça...

**Pierre-Louis** : Comme d'hab' quoi ! [Rires] Bon, mais globalement ?

**Sébastien** : Ouais, globalement, je pense que ça va suivre ! Ça sent bon en tout cas ! [Pause, il regarde les murs décorés avec des tracts et des guirlandes de couleurs bleu et rose. Il esquisse un sourire].

**Pierre-Louis**, souriant à son tour : T'as vu, c'est joyeux hein !

**Sébastien**, pouffant : Ah ça ! On voit que vous allez faire la révolution ! [Il pose le regard sur un paquet de tracts sur la table]. Je peux t'en prendre ? [Pierre-Louis acquiesce de la tête] Je vais essayer d'en distribuer vers les stands. Ils auront plus d'excuse ! [Rires] On se voit tout à l'heure ?

La récurrence de ce travail de pédagogie (« comme d'hab' quoi ») peut parfois sembler épuisante pour les auteurs et autrices engagés au sein d'un collectif. On notera que dans cette séquence comme dans la précédente, l'agacement porte surtout sur des fautes commises par les interlocuteurs au regard de règles relatives à la désingularisation de l'activité (notamment la règle de la connaissance et défense des droits et la règle de l'indépendance, cf. partie 3 du chapitre 1). Étant donné que la connaissance des modalités de l'activité constitue un élément central du professionnalisme, ne pas savoir à quoi correspond le RAAP s'apparente à une faute professionnelle, tout comme le fait de ne pas lire ses contrats (ce qui explique la récurrence des rappels évoqués par Arnaud dans la séquence n° 52 « Non seulement je suis un gland [...] »). Les membres de ces collectifs peuvent ainsi sanctionner, verbalement ou non, les auteurs et autrices qui commettent de telles fautes. Au point qu'ils et elles font parfois eux-mêmes certaines fautes : en mettant en avant l'importance de ce cadrage désingularisant, les auteurs et autrices peuvent en arriver à ignorer d'autres cadrages pourtant forts susceptibles d'être

**364-** Cette séquence se déroule pendant l'ellipse qui sépare les deux premières planches placées en prologue de cette thèse.

pertinents en situation. En critiquant leurs collègues de la sorte, ils commettent eux-mêmes de nombreuses fautes, notamment au regard de la règle de l'attention portée à la singularité (ce qui explique la sanction d'Arnaud vis-à-vis des pilotes dans la séquence n° 52).

Dès lors, on comprend mieux l'existence, parmi les différentes catégorisations des professionnalisés rencontrés, du style du professionnel « politisé » ou « engagé » (cf. figure n° 4 « Catégorisations empiriques réalisées par les auteurs et autrices de BD » dans le chapitre 2) : la valorisation des règles liées à la désingularisation amène régulièrement les membres des collectifs à commettre des fautes professionnelles si jamais ils délaissent les autres cadrages possibles de l'action. Telle est la difficulté de ce travail de pédagogie : permettre la socialisation des collègues, notamment aux règles relevant du cadrage désingularisant, tout en veillant à ne pas commettre soi-même des fautes professionnelles. Ainsi, le succès des actions des auteurs et autrices engagés est directement lié à leur capacité à faire preuve de leur professionnalisme, c'est-à-dire à parvenir à faire la preuve de leur attachement à leur morale professionnelle et à ses différentes règles.

## 1.1. S'engager dans un collectif en professionnel

Véritable « carrière parallèle »<sup>365</sup>, l'engagement bénévole des auteurs et autrices au sein des collectifs s'apparente ainsi à un travail, avec des contraintes spécifiques qu'il est nécessaire de détailler pour espérer expliquer les réussites comme les échecs des tentatives d'autonomisation des auteurs et autrices par leurs pairs engagés au sein de collectif. Nous nous intéresserons d'abord aux temporalités propres à cette activité, puis aux supports matériels ainsi qu'aux activités de soutien sur lesquels les auteurs et autrices engagés peuvent s'appuyer.

### 1.1.1. Les temps de l'information

#### SÉQUENCE N° 54.

#### « NORMALEMENT, JE SUIS EN VACANCES AVEC LES ENFANTS ! »

**22 Octobre 2014 : pour la deuxième journée consécutive, j'assiste au 10<sup>e</sup> forum de la Société des gens de lettres (SGDL), consacré à « La rémunération des auteurs ». Marc, pilote du SNAC-BD est présent : je le suis toute la journée, que ce soit pendant la conférence ou les moments de pauses où les diverses personnes présentes échangent intensément. Sont notamment annoncées, au cours de la journée, plusieurs enquêtes statistiques et qualitatives sur la situation des artistes-auteurs. À la fin de la journée, je raccompagne Marc vers le métro.**

<sup>365</sup>- « Parler de carrière parallèle, c'est simplement souligner que l'exercice d'une activité bénévole coexiste avec une inscription réelle ou potentielle de l'individu dans le monde du travail. Ces bénévoles n'ont pas "renoncé" à exercer une activité professionnelle comme ceux qui suivent des carrières invisibles. Ils n'ont pas non plus terminé cette carrière comme ceux des secondes carrières. » (Maud Simonet, *Le travail bénévole : Engagement citoyen ou travail gratuit ?*, Paris, La Dispute, 2010, p. 44).

**Marc :** Bon c'était cool finalement ! Y a plein de trucs intéressants. L'intervention à la fin notamment, ça booste ! C'est vraiment cool parce que, franchement, moi tu vois, ça me faisait chier de venir. Et là j'avoue, rien que la perspective de devoir écrire un compte-rendu après [Il soupire] Non parce que là, normalement, je suis en vacances avec les enfants ! Et en plus, en ce moment, j'ai du mal à écrire et ça me demande vachement de temps... Je te jure, j'avais pas franchement besoin de passer ma journée le cul sur une chaise à écouter des gens parler ! Mais il y avait vraiment des infos intéressantes. Importantes, même. C'était bien de venir.

Parce qu'elle implique d'aller à la rencontre des collègues et de passer du temps à échanger, cette activité d'information est chronophage. Toutefois, la récolte des informations avant leur diffusion est tout aussi coûteuse en temps. Si le monde associatif a été marqué par une professionnalisation de ses membres<sup>366</sup>, ce n'est pas le cas des collectifs d'auteurs et autrices de BD observés, où l'engagement relève exclusivement du bénévolat. Ce dernier constitue alors forcément un coût pour la personne concernée que ce soit en termes de perte de temps libre (« normalement, je suis en vacances avec mes enfants ») ou de perte de temps de travail (« en ce moment j'ai du mal à écrire et ça me demande vachement de temps »). De fait, ce coût de la mobilisation entraîne des tensions au sein des collectifs.

#### SÉQUENCE N° 55.

#### « C'EST BÉNÉVOLE ! MAIS C'EST UN ENGAGEMENT ! »

**Vendredi 30 janvier 2015, Festival d'Angoulême : après le lancement officiel des EGBD, j'assiste à la conférence de presse donnée par Richard et Véronique (tous deux fondateurs de l'association), au cours de laquelle est également interviewé Pierre-Louis (pilote du SNAC-BD). Une fois les interviews terminées, nous allons dans un restaurant. Après un rapide débriefing de l'événement, les discussions s'orientent vers les actions en cours.**

**Pierre-Louis :** C'est marrant, à la Charte, ils nous prennent pour Che Guevara<sup>367</sup> ! Là, ils nous ont demandé des conseils : j'ai l'impression qu'ils s'attendaient à ce qu'on leur fasse un cours de guérilla ! [Rires] Alors qu'en vrai, on tâtonne, on essaie... on fait des choses.

**Richard :** Mais c'est ça la différence ! C'est qu'au SNAC, vous faites des choses ! Enfin [Pause], toi, t'en fais plein !

**Pierre-Louis :** Ah, moi, si je pouvais, j'en ferais moins ! Je te dis : souvent, je regrette d'avoir eu une idée ! [Rires] Après j'y passe des jours et des jours !

**Richard :** Oui, souvent, j'entends des gens dire « Mais Pierre-Louis, il fait tout ! ». C'est normal les gars ! C'est parce que vous foutez rien ! [Rires]

<sup>366</sup>- Matthieu Hély, *Les métamorphoses du monde associatif*, Paris, PUF, 2009, 320 p.

<sup>367</sup>- « La Charte » est la manière usuelle pour les auteurs et autrices d'appeler la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, une association défendant les intérêts des créateurs et créatrices de livres illustrés. Les milieux de la BD et de l'illustration jeunesse étant poreux, nombre d'auteurs et autrices travaillent dans les deux secteurs, si bien que les représentants et représentantes de la Charte et du SNAC-BD sont amenés régulièrement à travailler ensemble. Cette collaboration sera notamment détaillée et analysée dans le chapitre 6 (partie 2. 1. 2. « La réforme du RAAP comme mise à l'épreuve des représentativités professionnelles »).

**Pierre-Louis :** Ouais, non, mais c'est normal, là j'y passe beaucoup de temps, mais pendant longtemps j'ai rien fait, tu vois. [Pause] Non, mais il y a des adhérents qui en font plus que certains membres du comité. Ça, ça n'est quand même pas normal.

**Richard :** Ah oui, il y a des gens au comité, je ne savais même pas qu'il y était avant qu'ils disent qu'ils se cassent !

**Pierre-Louis :** Pareil ! Un jour, j'ai regardé la mailing-list et je me suis rendu compte qu'il y avait des gens dessus, je ne savais même pas qui c'était !

**Richard :** Non, mais je pense qu'il faut faire un peu de rentre-dedans et poser les choses. Tu vois, faire un petit rappel à l'ordre...

**Pierre-Louis :** Ouais, mais j'ai toujours du mal parce que bon... c'est du bénévolat ! J'ai du mal à exiger quelque chose, tu vois.

**Richard :** Non, mais OK moi j'ai pas de problème avec ça, c'est bénévole ! Mais c'est un engagement ! Donc tu dois respecter tes engagements. Ou te retirer si tu peux pas... Personne t'en voudra ! Je ne te dis pas de les engueuler. Juste leur demander de répondre "présent".

Selon Richard, nombre d'auteurs et autrices s'avèrent trop peu rigoureux dans leurs engagements et méritent d'être sanctionnés par des rappels à l'ordre (« vous foutez rien ! »). Pierre-Louis exprime son malaise à critiquer des collègues de la sorte : quand bien même le manque d'engagement est flagrant (« il y avait des gens dessus, je ne savais même pas qui c'était »), il n'est pas à l'aise avec le fait de dénoncer ce manque d'investissement. Cette tension est classique dans le milieu associatif. Maud Simonet a ainsi montré que le bénévolat fait l'objet non pas tant d'une professionnalisation que d'un « processus d'"institutionnalisation" [visant] à institutionnaliser la présence de ce travailleur non institutionnel dans une situation de travail institutionnalisée »<sup>368</sup>. Comme l'explique la sociologue, cette institutionnalisation participe à redéfinir les modalités de la subordination au sein des associations suivies. On pourrait ainsi poser l'hypothèse que les critiques de Richard à l'égard de ses collègues sont le signe d'un regret d'un certain manque d'institutionnalisation dans les collectifs d'auteurs et autrices.

Pierre-Louis constate aussi les limites de ce manque d'institutionnalisation : non seulement il affirme qu'il est anormal que « des adhérents [...] en font plus que certains membres du comité », mais il en arrive également à regretter d'avoir des idées, étant donné qu'« il fait tout ». Il préfère, malgré tout, éviter de sanctionner ses collègues.

368- M. Simonet, *Le travail bénévole*, op. cit., p.158.

**SÉQUENCE N° 56.**  
**« ON N'A PAS VRAIMENT DE FONCTIONNEMENT...  
OU ON A TROP DE FONCTIONNEMENTS »**

**12 février 2015, Entretien au domicile de Pierre-Louis.**

**Pierre-Louis :** On n'a pas vraiment de fonctionnement... Ou on a trop de fonctionnements ! [Rires] Tous les ans on se réorganise, on donne des tâches à Machin... Tous les ans je vois passer des mails. Et ça fini toujours en eau de boudin parce qu'on est tous dans des boulots... bien chargés et, bah, on fait ça à côté. Et s'il y a le moindre problème ou une surcharge de travail il faut que quelqu'un prenne le relai... Assigner des tâches, à part des dossiers de fonds, en général on peut pas faire ça... dans l'urgence, les gens prennent le dossier ou pas... Mais voilà. [...] C'est horrible parce que tu reçois des mails, t'as envie d'intervenir, mais tu ne le fais pas parce que tu sais que ça va être chronophage si tu veux vraiment faire un travail sérieux... Donc au final t'y va pas, et d'autres s'en occuperont ! C'est le problème... C'est que quelqu'un comme moi prennent pas mal de responsabilité à un moment donné, les autres s'habituent et... moi ou d'autres avant moi risque de s'en aller parce qu'il se retrouvent surchargés de travail... justement parce qu'ils se sont surchargés au syndicat ! Et du coup il y a un temps de restructuration où il y a une période de flou... Il y a un cycle qui se répète régulièrement.

Pour Pierre-Louis, le manque d'engagement n'est pas tant lié à un désengagement qu'aux impératifs liés au travail d'auteur ou d'autrice (« Et ça fini toujours en eau de boudin parce qu'on est tous dans des boulots »). Plus encore, le manque d'engagement est aussi un signe de sérieux, lié à une volonté de bien faire (« tu reçois des mails, t'as envie d'intervenir, mais tu ne le fais pas parce que tu sais que ça va être chronophage si tu veux vraiment faire un travail sérieux »).

Si Pierre-Louis ne formule guère de critique à l'égard de ses collègues, ce n'est donc pas du fait de sa personnalité ou d'une réticence personnelle vis-à-vis des situations conflictuelles, mais d'une certaine valorisation du défaut d'institutionnalisation du bénévolat. Quand bien même il pourra parfois regretter ce manque d'encadrement de cette activité (« il y a un temps de restructuration où il y a une période de flou... Il y a un cycle qui se répète régulièrement »), Pierre-Louis reconnaît qu'un tel fonctionnement permet à la fois un engagement sérieux tout en préservant la possibilité de concilier travail et syndicalisme. Plus encore, les spécificités du milieu de la BD peuvent parfois s'apparenter à des atouts pour la mobilisation.

## SÉQUENCE N° 57.

## « C'EST MOINS UNE QUESTION D'INDIVIDUALISME (TOUS LES AUTEURS LE SONT) QU'UNE QUESTION RELATIVE À LA NATURE DE NOTRE TRAVAIL RESPECTIF »

*2 octobre 2015, sur la mailing-list des pilotes du SNAC-BD, un pilote dessinateur (Étienne) demande si quelqu'un sait comment doivent être déclarés les revenus issus d'une vente de planches originales. Face à l'absence de réponse précise, il s'étonne du fait que ce problème n'ait pas déjà fait l'objet d'une réflexion parmi les pilotes malgré sa récurrence.*

**Étienne**, 9 h 21 : [...] Une chose que j'ai remarquée : depuis les débuts du syndicat, il y a davantage de scénaristes que de dessinateurs au comité de pilotage. Et quelques auteurs qui font les deux. Ça ne me pose aucun problème, hein, j'ai jamais fait tant de différence et les scénaristes sont mes amis (je bosse avec [Deux scénaristes régulièrement évoqués comme "exigeants" parmi les pilotes], c'est dire). Mais ça explique peut-être que ce genre de questions ait été peu abordé syndicalement jusqu'à présent - de même que semble persister un flou sur le(s) statut(s) fiscal(aux) des auteurs (j'avoue avoir été sidéré l'autre jour en réunion, en constatant que selon [Le délégué général du SNAC] et pas mal d'entre vous les auteurs déclarent majoritairement en traitements et salaires - je vous assure que ce n'est pas le cas de la majorité des dessinateurs, qui relèvent du régime micro-BNC et de son fameux abattement)...

**Philippe**, 9 h 26 : C'est juste parce qu'il y a encore quelques années, les dessinateurs n'étaient pas statutairement auteurs et que les scénaristes sont plus altruistes que les dessinateurs. Une des deux propositions est une blague.

**Marc**, 9 h 34 : Y a pas plus de scénaristes que de dessinateurs dans le comité, par contre on est plus nombreux à venir aux réunions :-). Ma théorie : pour tenir dans ce métier (de scénariste), alors que t'es vu comme la cinquième roue du carrosse par les éditeurs et certains dessinateurs, bah faut une grande gueule. Donc, logiquement, tu les retrouves en masse dans le syndicat :-). Ils sont nés comme ça, et pour faire ça...

**Philippe**, 9 h 37 : Et sans la blague cette fois, peut-être que les scénaristes, bossant avec plusieurs auteurs en même temps sont moins individualistes que le commun des dessinateurs... je sais pas... mais le syndicat n'a-t-il pas été fondé par une majorité de scénaristes déjà ?

**Pierre-Louis**, 10 h 55 : C'est moins une question d'individualisme (tous les auteurs le sont) qu'une question relative à la nature de notre travail respectif : un dessinateur bosse en moyenne un an sur un seul projet, un scénariste (pour en vivre) doit démarcher davantage, chercher des dessinateurs et aligner les projets, aussi, l'histoire étant à la base d'une BD, il en est souvent à l'origine. Du coup, la paternité du projet fait qu'il prend souvent en charge les démarches auprès des éditeurs, les négos tout ça. Mes chers collègues dessinateurs ont souvent fait l'autruche sur ces problèmes (en mode "oh moi je suis un artiste, ce n'est pas mon truc"), heureusement (enfin c'est surtout parce qu'ils n'ont plus le choix) c'est en train de changer.

**Erwan**, 11 h 03 : Je suis bien content que Pierre-Louis soit avec nous. Qu'il n'y ait pas que des scénaristes, mais je ne suis guère surpris si je me fie à mon expérience personnelle. C'est pas faute de pousser les dessinateurs à se bouger, mais jusqu'à présent j'ai été assez refroidi par leur inertie ou leur moi-je-dessine-vas-y-toi-tu-sais-mieux-utiliser-les-mots ou leur individualisme du mystique dans sa grotte. Même pour négocier les contrats ou faire une lettre commune pour

réclamer du pognon qui n'est pas allé dans la bonne case... J'ai beau tenter, je les trouve nulle part les gars, ou ils se dégonflent en une minute. Pas robuste le dessinateur et pas très pugnace. M'étonne pas qu'on ne le retrouve guère au comité.

**Marc**, 11h30 : Erwan il aime se faire des copains :-). Nan mais bon, franchement, en termes d'investissement au comité, c'est 50/50, je trouve pas plus de l'un que de l'autre. Les scénaristes parlent fort, par contre, c'est vrai... déformation professionnelle, je vous dis...

**Étienne**, 11h32 : Yep, c'est une théorie que je partage pour partie, Marc – et oui, les dessinateurs pourraient de mobiliser un peu plus ; il y a quand même un truc, à leur crédit : les plannings de bouclage, c'est sur eux que ça tombe, ça vous met dans un rythme vraiment très compliqué avec le travail syndical suivi (réunions, réactivité, etc.). Mais je n'avais pas l'intention de lancer des heures de causette sur le sujet, qui n'en est pas vraiment un. Pour moi, scénariste, dessinateur ou les deux, même combat.

**Antoine**, 11h40 : Heu, les gars, je suis dessinateur aussi (surtout) ;) Et j'en connais qui sont plutôt pugnaces et fins d'esprit, qui s'engageraient volontiers, il y a vraiment une question de nature du boulot, de difficulté à s'extraire du rythme du dessin pour passer à d'autres choses. Croyez-moi, j'ai testé le mode syndical "ON" en phase d'écriture et en phase de dessin, c'est nettement en phase d'écriture que c'était le plus simple. Et si j'étais parisien, je pourrais faire des réunions. N'oubliez pas que le Comité n'est pas composé que de Franciliens... Plus d'auteurES, oui, et de dessinatrices en particulier, ça nous changerait, mais en même temps, comme le rappellent souvent nos consœurs, il n'y a aucune raison de désigner une minorité spécifique en la matière, de faire de la discrimination positive. Sauf s'il y a des cas de discrimination qui justifient une lutte syndicale de cet ordre évidemment. Le problème de base, c'est qu'on manque de monde. Gars filles, scénaristes, dessinateurs ou coloristes. Pour gueuler sur les réseaux et donner son avis ou se plaindre, ça va, on a des troupes, mais après, Erwan a raison, beaucoup en restent au stade de victime. On va lancer une campagne de recrutement.

**Marc**, 11h44 : Vos gueules. On s'aime tous. On est une famille. Merci.

Comme le rappellent les pilotes dans cette conversation, l'activité d'auteur ou autrice de BD est marquée par une temporalité décousue, avec des « rythmes » spécifiques. À en croire Antoine (la seule des personnes intervenant à être à la fois dessinateur et scénariste), l'activité de scénarisation ou dessin implique un degré d'investissement différent (« Croyez-moi, j'ai testé le mode syndical «ON» en phase d'écriture et en phase de dessin, c'est nettement en phase d'écriture que c'était le plus simple»). Étant donné la différence de « nature » entre ces deux activités (pour reprendre l'expression de Pierre-Louis, dessinateur), les disponibilités respectives sont logiquement différentes : si les scénaristes peuvent plus aisément concilier en parallèle engagement syndical et engagement dans le travail, cela semble plus difficile pour un dessinateur. On comprend dès lors pourquoi « y a pas plus de scénaristes que de dessinateurs dans le comité, par contre [les scénaristes sont] plus nombreux à venir aux réunions » (pour reprendre le constat de Marc). Un tel déséquilibre peut entraîner des frustrations (en témoigne le nombre de sanctions émises à l'encontre des dessinateurs « faisant l'autruche » ou adoptant une posture « mystique ») et orienter les dossiers traités (rappelons que l'échange de courriel est, à l'origine, issu d'un « problème de dessinateur » jusqu'alors non abordé).

Pour autant, cet engagement différencié constitue aussi un atout pour les collectifs : un scénariste pourra assurer un suivi permanent des activités du syndicat, quand les dessinateurs peuvent s'impliquer plus intensément entre deux albums. Ainsi, si les temporalités spécifiques à l'activité de création de BD peuvent limiter l'engagement des auteurs et autrices, elles leur permettent également de parfois libérer un temps conséquent. Lorsqu'en revanche les auteurs et autrices s'avèrent moins disponibles à cause de leur investissement dans leur travail, ils et elles se replient sur un engagement minimal, à savoir la diffusion des informations notamment au sein des festivals (« Si on est 400 à faire ça, ça devient vite important » expliquait Damien dans la séquence n° 52).

Malgré cette possibilité d'engagement minimal, de nombreuses personnes, comme Richard dans la séquence n° 57, critiquent le désengagement de leurs collègues. Pourtant, jamais cela n'aura donné lieu, au cours de mon enquête, à l'éviction d'une personne (ces sanctions sont d'ailleurs souvent formulées en l'absence de la personne mise en cause). En partant du même constat que Maud Simonet, selon laquelle la gestion des bénévoles et des travailleurs se nourrit respectivement, il serait possible de trouver une explication à cette réticence à l'institutionnalisation. En effet, dans les associations suivies par la sociologue, une formalisation de l'activité des bénévoles est d'autant plus importante que ces personnes s'inscrivent dans un secteur fortement formalisé<sup>369</sup>. Or, nous avons vu dans la première partie de la thèse à quel point l'informalité était une modalité constitutive de l'activité des auteurs et autrices de BD (cf. notamment, dans le chapitre 3, la partie 3. 2. « Une activité qui renforce sa propre informalité »).

S'il a été possible de souligner les effets potentiellement délétères de cette informalité sur l'autonomisation, il est néanmoins important d'insister sur le fait que la manière dont s'organise l'activité s'apparente à une forme de régulation qui trouve un sens positif aux yeux des professionnels. En effet, cette organisation de l'activité permet de valoriser les cadrages intime et de l'accomplissement technique. De la même manière, cette informalité dans l'organisation des collectifs valorisent l'engagement dans des relations intimes (les auteurs et autrices engagés sont aussi souvent des amis contents de se retrouver) et l'accomplissement technique de l'activité syndicale (en l'occurrence, les auteurs et autrices y voient un moyen d'adapter leur engagement en fonction de leurs disponibilités).

Si l'organisation des mobilisations fait écho à la manière dont le travail d'auteurs et autrices est régulée, il convient également de noter que nombre de ces actions sont facilitées par l'existence de différentes autres ressources que l'engagement des auteurs et autrices. La première de ces ressources réside sans doute dans les différents supports matériels de l'activité d'information.

### **1.1.2. Les supports matériels de l'information**

Dans leurs tentatives d'information de leurs pairs, les auteurs et autrices engagés au sein de collectifs peuvent se reposer sur de nombreux dispositifs matériels. Nous avons aperçu un exemple de ces documents lorsque Sébastien se saisissait de tract pour informer ses collègues sur l'imminente réforme du régime de retraite des artistes-auteurs (séquence n° 53 « Notre mission c'est pé-da-go-gie ! »)<sup>370</sup>. De tels documents se retrouvent dans l'ensemble des collectifs observés.

<sup>369</sup> - *Ibid.*, p. 156-157.

<sup>370</sup> - Ce tract est visible dans les planches introductives de la présente thèse (cf. p. 11).

SÉQUENCE N° 58.

« ET, EN FAIT, JE SUIS PAS PRÊTE DU TOUT ! »

*2015, j'assiste à un festival peu de temps après le lancement du collectif BD-Égalité. J'y retrouve Calisson, autrice déjà rencontrée lors d'un festival précédent. Elle me demande des nouvelles de mon enquête.*

**Ethnographe :** Tout se passe bien ! Et je suis content, il y a un nouveau terrain qui s'ouvre, avec le collectif BD-égalité !

**Calisson, souriant :** Ah oui, [Elle pointe le doigt vers Louison, autrice rencontrée lors du même festival] on a pris des flyers<sup>371</sup> ! Depuis le lancement, on amène toujours des tracts avec nous, si jamais quelqu'un veut des infos. Là, tu vois, ça m'est déjà arrivé une fois. Un mec qui avait vu mon nom dans la liste des signataires et qui est venu en discuter.

**Ethnographe :** Mais du coup, vous posez les flyers sur la table ?

**Calisson, fronçant les sourcils :** Non, non ! C'est juste au cas où ! En fait... je l'ai fait une fois et là, il y a... Bah un mec relou qui m'a tapé la discute pendant... Je sais pas... Mais il m'a fait chier quoi ! Il était énervé, et du coup ça m'a énervé. [Elle marque une pause] Alors qu'en soi, j'étais censée dédicacer. Donc du coup, non, je ne le mets plus sur la table. Parce qu'en fait, si tu le mets sur la table, ça veut dire au lecteur "Hey, je suis prête à débattre". Et, en fait, je ne suis pas prête du tout ! [Rires] Je ne maîtrise pas bien l'argumentaire. Et puis, je suis toute jeune ! J'ai sorti une BD seulement. Et il y a quelques mois à peine ! Je n'ai pas la carrure pour taper du poing sur la table. Donc voilà, je les ai au cas où, si quelqu'un à une question. Mais c'est tout.

Comme l'explique Calisson, les tracts rédigés par les membres du collectif BD-Égalité constituent des ressources matérielles dans ses tentatives d'information de tiers. Ces tracts deviennent alors des appuis à la victimisation : ils permettent d'exposer un problème (en l'occurrence le caractère sexiste de nombre de contenus produits en BD) et les responsabilités de divers acteurs (ici tous les membres du milieu de la BD qui encouragent la circulation de clichés sexistes dans les contenus des BD). Toutefois, la séquence précédente nous montre que ces supports matériels ne se suffisent pas en eux-mêmes : il est nécessaire, pour les auteurs et les autrices qui les distribuent, d'en accompagner la lecture et, éventuellement, d'essayer des désaccords sur l'interprétation proposée par le tract. Ainsi, Calisson ne se sent pas suffisamment « prête » pour défendre les arguments présents dans le tract et préfère réserver l'usage de ces tracts à des personnes *a priori* déjà un minimum intéressées par la cause. Si les dispositifs matériels mis à disposition par les collectifs peuvent aider les auteurs et autrices à s'autonomiser, ils peuvent donc être remis en question. Ainsi, la production de ces dispositifs nécessite une attention forte soit, encore une fois, un travail conséquent.

**371-** Le tract en question, au format A5, est constitué au verso du dessin servant d'emblème au collectif et, au verso, d'un court texte décrivant la « charte des créatrices de BD contre le sexisme » et cinq points « En faveur d'une avancée féministe de la BD » (texte disponible sur la page principale du site internet, URL : <http://bdegalite.org/>).

SÉQUENCE N° 59.

« MOI, J'AI 4 ANS D'ÂGE MENTAL DONC FAUT QU'ON M'EXPLIQUE »

*8 janvier 2015, réunion des pilotes du SNAC-BD en vue la préparation des actions menées au sein du festival d'Angoulême. Dans un premier temps, les quatre pilotes présents discutent du discours censé être prononcé à l'issue de la marche des auteurs.*

**Erwan** : Attendez, je comprends plus rien... Le discours de la marche, c'est pour qui ? Les auteurs ? Les lecteurs ? C'est ce qu'on met dans les flyers ?

**Pierre-Louis** : Je vais vous expliquer : les flyers, ils vont être distribués par le FIBD. 30 000 exemplaires. C'est pour informer tout le monde. Pour ça, on peut reprendre un ancien texte.

**Fabrice** : Ok, cool. Donc ça, c'est bon.

**Pierre-Louis** : C'est bon, mais faut le faire rapidement. Parce que je dois l'envoyer début de semaine prochaine si on veut le recevoir à temps.

**Marc** : OK, on fait ça ce week-end. [Pause] Et... [Il sourit] On met quoi dedans ?

**Erwan** : Bah depuis Saint-Malo, on n'a rien obtenu ? On est d'accord là-dessus ? Donc on peut reprendre le même tract. Il faut juste ajouter ce qu'on demande... On n'avait pas mis. Donc on reprend le texte, et paf ! On rajoute qu'on demande 4 % de cotis' au lieu de 8 %. On sait qu'on ne l'aura jamais, mais c'est sûr que si on le demande pas, ça ne risque pas d'arriver.

**Marc** : Attendez, 4 %, ça sort d'où ça ?

**Erwan, riant** : Eh, mais tu suis un peu ? Tu sais, les mails, tout ça.

**Marc** : Non, mais je veux dire, oui, j'ai vu. Mais en vrai, pourquoi on demande 4 % ? Pourquoi pas 2. Ou 6.

**Pierre-Louis** : Je suis d'accord. Si on le demande, il faut être capable de le justifier, de parler des implications, genre si le régime est soutenable.

**Erwan** : Henri a dit que c'était soutenable.

**Marc** : OK, mais pourquoi ?

**Erwan** : Bah... Parce que c'est Henri et qu'Henri sait ! [Rires] T'oublies que c'est Gandalf, ce mec<sup>372</sup> !

**Marc** : Attends, moi, j'ai 4 ans d'âge mental donc faut qu'on m'explique. Bon, [Il tape sur la table du plat de la main] il est où Henri ? [Il sort le voir]

**Fabrice, pointant le tract de Saint-Malo avec l'index** : Je peux ? C'était quoi le slogan déjà ?

**Pierre-Louis, lui faisant glisser le tract sur la table** : Tiens ! Bah, c'était "Les auteurs bientôt à poil". Faudrait peut-être revoir ça.

**Fabrice, regardant le tract dans ses mains** : Ouais, et euh... le dessin aussi peut-être. Parce que bon, le jeu de l'oie...

**Erwan** : Il est toujours pertinent.

---

**372-** Henri est le directeur général du SNAC. Juriste, il éclaire régulièrement les pilotes sur les différents textes les concernant. Il est régulièrement surnommé « Gandalf » par les pilotes, ces derniers tournant en dérision sa capacité à comprendre (et parler) un langage administratif complexe, mais aussi sa capacité à rester calme en toute situation. Véritable plaisanterie d'initiés, ce surnom sera finalement découvert par Henri suite à un transfert de courriel malheureux. Henri et les pilotes s'amuseront alors par la suite de ce surnom, marquant encore davantage l'inclusion d'Henri dans cette clique.

**Fabrice** : Oui, bien sûr, mais peut-être un peu de nouveauté serait bien. Et puis, tu vois Pierre-Louis, la parodie de l'affiche d'Angoulême : elle était canon. Ça me paraît mieux. Plus approprié. Surtout qu'on a déjà commencé à communiquer dessus<sup>373</sup>...

**Pierre-Louis**, *faisant une moue* : Ouais, mais bon, je suis pas sûr qu'un truc blanc, ça marche bien.

**Fabrice**, *pouffant et secouant le flyer de la main* : Ah oui alors que là, on a des magnifiques couleurs !

**Pierre-Louis**, *pouffant à son tour* : Oui, c'est vrai ! Mais j'ai surtout peur que ça soit parasité par la communication du festival, qu'on ne voit pas la différence.

**Fabrice** : Non, mais justement, là c'est blanc, c'est vide. C'est parfait ! Et d'ailleurs, t'as vu : elle a fait son effet ! Pendant la conférence de presse, il y a eu des grandes réactions, il faut que... [Il est interrompu par l'entrée de Marc, suivi par Henri]

**Marc**, *avec un grand geste de la main* : c'est bon ! J'ai tout compris, je peux écrire le topo ! Et surtout, j'ai compris que je vais l'envoyer à Henri pour qu'il corrige les conneries que j'aurais écrites !

**Pierre-Louis** : Ah ! J'aime ça ! Donc Henri, tu es d'accord pour dire que 4 % de cotisations, pour toi, c'est pas illégitime ?

**Henri**, *réajustant ses lunettes* : Non, ce n'est pas illégitime.

**Pierre-Louis**, *levant les bras avec un grand sourire* : Eh bah voilà ! Il aurait fallu commencer par ça ! Bon, Marc, tu gères ça ? [Marc acquiesce de la tête] Top !

**Henri** : Vous écrivez le flyer pour Angoulême, c'est ça ?

**Fabrice** : Oui, on pensait reprendre l'affiche parodique du festival.

**Henri** : Ah oui ! Très chouette affiche ! Mais, il n'y a pas de problème de droit ?

**Fabrice** : Oh, bah quand même, non !

**Erwan** : Ça serait la meilleure !

**Henri**, *avec un sourire et agitant les mains devant lui* : Je demande, je demande !

**Pierre-Louis** : Et bien, figure-toi que je leur ai demandé !

**Henri**, *levant l'index* : Ah, ça, ça me fait plaisir !

**Pierre-Louis** : Ils étaient OK, tant qu'on ne touchait pas à la mascotte. Au début, j'avais barré les yeux, pour faire "animal crevé". Ils ont dit que ça risquait de poser problème<sup>374</sup>.

**Fabrice** : On a qu'à demandé à Lewis Trondheim, c'est lui qui a fait le dessin.

**373-** L'affiche du festival d'Angoulême de 2015 était constituée d'une planche de BD dessinée par Bill Watterson, constituée de quinze cases de taille identique (un « gaufrier » dans le langage de la BD). Invités lors de la conférence de presse annonçant le festival, les pilotes du SNAC-BD avaient projeté, durant leur intervention, la même affiche mais avec des cases vides, pour évoquer ce que serait un festival sans auteur ou autrice (comme l'indiquait le slogan indiqué sous l'affiche parodique « Sans auteurs, plus de BD. Mobilisons-nous ! »). Le texte « Nouvelle édition » surplombant l'affiche originale avait également été remplacé par « Dernière édition ».

**374-** Depuis 2007, la mascotte du Festival d'Angoulême est un petit fauve stylisé. Si le design de cette mascotte a été créé par Lewis Trondheim, c'est bien l'association du festival qui en possède les droits.

**Pierre-Louis :** Il a pas les droits : c'est l'asso' qui les a. Et le festival a le droit de les utiliser mais bon, vu que tout le monde est fâché avec tout le monde... Pfff... Quel panier de crabes!<sup>375</sup>

**Henri :** Bon, si c'est OK pour cette fois, il faut en profiter. Mais peut-être envoyer une demande par mail, à toutes les personnes concernées. Ne serait-ce que par politesse.

**Pierre-Louis, poussant un soupir :** Bon, OK, va pour le nouveau tract. Je m'occupe des mails, je suis déjà en contact avec eux. Marc, tu m'envoies le texte au plus vite, vous voyez ça ensemble avec Henri [Les deux hochent la tête]. Parfait. Il reste le dossier de presse à faire maintenant... Là, on va avoir besoin de toi aussi Henri, parce qu'il faut développer l'argumentaire.

**Henri :** Je peux te fournir des éléments.

**Pierre-Louis :** Oui, oui. [Prenant un ton suppliant] S'il te plait. Je n'ai aucune idée de ce dont les journalistes ont besoin exactement.

**Henri :** C'est quoi le format ?

**Pierre-Louis, un sourire apparaissant sur son visage :** Alors j'ai eu une idée, regardez. [Il prend une feuille A4 qu'il plie en trois] Sur le site, on peut imprimer des dépliants comme ça ! Ça serait assez pratique comme format, non ? Et avant que vous demandiez, oui, tout arrive plié ! Une journée de gagnée !

**Henri :** Attends, mais tu n'as pas la place...

**Pierre-Louis :** Euh... l'idée c'était d'avoir une sorte de résumé, avec nos contacts aussi dessus. Mais dans le dossier, on peut mettre aussi d'autres trucs [Henri acquiesce de la tête]. Putain, il reste tellement à faire... Non, là c'est vraiment pour donner les éléments en synthèse. On pourrait le distribuer aux membres du syndicat, pour qu'ils aient plus d'infos et d'éléments de langage. D'ailleurs, je voudrais votre avis... vous pensez qu'il faut faire combien d'exemplaires ? Trente ? Cinquante ?

**Fabrice, secouant la tête de droite à gauche :** Cinquante c'est pas assez... Plutôt 500 !

**Pierre-Louis :** 500 ?! Ah putain c'est pas le même budget ! [Il prend note sur une feuille] Non, mais 500, vous êtes sûr ? Ça me paraît énorme !

**Fabrice, haussant les épaules :** Bah si on veut pas que les collègues disent n'importe quoi...

À quelques jours d'une grande manifestation, les pilotes du SNAC-BD se réunissent ici pour produire différents dispositifs matériels destinés à expliciter les revendications. L'objectif est alors non seulement de permettre aux collègues d'être « capable[s] de se justifier », mais aussi, plus généralement, d'éviter qu'ils ou elles ne « disent n'importe quoi ». En cela, le dispositif est pensé pour intéresser les auteurs et autrices, mais aussi leurs différents interlocuteurs : les « éléments de langage » produits sont ainsi constitués pour atteindre une diversité de publics, parmi lesquels les lecteurs festivaliers ou encore les journalistes.

<sup>375</sup>- Le Festival international de la BD d'Angoulême est en effet la propriété d'une association, laquelle a confié l'organisation de l'événement à la société 9emeArt+. À ces deux entités s'ajoutent également d'autres acteurs locaux tournés vers la BD, chacune ayant des enjeux spécifiques. De cette pluralité d'acteurs résultent de grandes tensions, laissant apparaître une certaine « fragilité » de l'événement au regard du manque de « pérennisation » dans son organisation (voir Maria Gravari-Barbas et Vincent Veschambre, « S'inscrire dans le temps et s'approprié l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère », *Annales de géographie*, 2005, n° 643, p. 285-306).

Pour réussir à toucher un public aussi large, les pilotes portent une grande attention aux éléments visuels des documents produits: ils cherchent des signes de ce qui pourrait «faire son effet» ou entraîner de «grandes réactions», en s'interrogeant sur les qualités graphiques («là c'est blanc, c'est vide. C'est parfait!») ou le contexte de diffusion de ces outils («j'ai surtout peur que ça soit parasité par la communication du festival»). Ainsi, les compétences graphiques et rédactionnelles des auteurs et autrices de BD font l'objet d'une conversion en «compétences pratiques de la politique» valorisables dans le travail militant<sup>376</sup>.

À la réalisation de ces documents s'appliquent donc les mêmes règles professionnelles observées dans l'activité quotidienne de création. Sont ainsi logiquement convoquées les règles relatives au cadrage de l'accomplissement technique, qu'il s'agisse de celles liées à la connaissance des techniques de création (sur le choix des couleurs, l'impact du vide, etc.), à l'anticipation des temporalités («faut le faire rapidement [...] si on veut le recevoir à temps»; «une journée de gagnée»), au respect des formats de diffusion («Ça serait assez pratique comme format, non?»; «mais tu n'as pas la place») ou encore à l'anticipation des ruptures de coopération («Mais peut-être envoyer une demande par mail, à toutes les personnes concernées»). Mais c'est bien l'ensemble des règles professionnelles qui est susceptible de s'exprimer dans ce travail, y compris celles ne relevant pas directement de l'accomplissement technique lui-même. On retrouve ainsi les règles liées à l'engagement spontané: connaissance de la singularité des personnes impliquées («tout le monde est fâché avec tout le monde [...] Quel panier de crabes»; «envoyer une demande par mail [...] ne serait-ce que par politesse»), la dérision («Ah oui alors que là, on a des magnifiques couleurs!») ou même la passion du métier (à l'image de Pierre-Louis, heureux d'avoir trouvé un format qui lui semble approprié). De même, on observe également les règles liées à la désingularisation de l'activité, notamment celle de la connaissance et défense des droits (en l'occurrence sur la nécessité de vérifier si l'utilisation d'un logo ou de l'affiche ne demande pas le paiement de droits d'auteur ou encore sur le fonctionnement du régime de retraite complémentaire). Nous constatons une nouvelle fois à quel point le travail d'engagement implique ainsi le professionnalisme des personnes qui s'y engagent, ces dernières pouvant faire l'objet de sanctions («Eh, mais tu suis un peu? Tu sais, les mails, tout ça»). La production de tels documents s'avère donc d'autant plus chronophage («il reste tellement à faire») qu'elle implique, de la part des auteurs et autrices engagés, un fort degré de professionnalisme.

Sans surprise, la difficulté est d'autant plus grande que le document est ambitieux dans ses objectifs. Au-delà des tracts ou même des notices destinées à proposer des éléments de langage, les collectifs peuvent également parfois constituer des documents devant servir de guides à l'usage des professionnels. Ainsi, les pilotes distribueront lors du festival d'Angoulême 2019, une version actualisée du *Contrat commenté*, visant à fournir aux auteurs et autrices des explications relatives à leurs contrats

**376-** Éric Agrikoliansky et Philippe Aldrin insistent ainsi sur la nécessité de prendre en compte l'ensemble des compétences pratiques susceptibles d'être convoquées par les acteurs engagés dans des actions politiques: la tendance à la focalisation sur les compétences discursives conduit effectivement à ne pas prendre en compte les autres formes de compétences, notamment développées par les «novices» ou autres «amateurs» de l'activité politique (voir l'introduction au numéro thématique: Éric Agrikoliansky et Philippe Aldrin, «Faire avec la politique. Novices, amateurs et intermittents en politique», *Politix*, 2019, n°128, n°4, p. 7-29). On retrouve également l'idée de conversion des compétences dans la notion de «capital militant» (Frédérique Matonti et Franck Poupeau, «Le capital militant. Essai de définition», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004, vol. 155, n°5, p. 4-11).

d'édition, des lettres types pour les aider dans leurs démarches administratives ou encore des conseils relatifs à la négociation<sup>377</sup>. La production de cet ouvrage aura ainsi nécessité une année entière pour rédiger les textes, mais aussi réunir des illustrations réalisées par 26 auteurs et autrices.

Toutefois, la production de ce livre n'aurait pas été possible sans d'autres ressources. Les pilotes ont effectivement dû obtenir le soutien financier de la part de diverses institutions, mais aussi mobiliser le juriste du syndicat afin de vérifier la justesse des informations. Pour faire face à un tel travail d'engagement, les auteurs et autrices engagés peuvent donc s'appuyer sur divers soutiens, qu'ils soient financiers ou humains.

### **1.1.3. Les ressources financières**

Comme cela a été évoqué dans la séquence précédente, les soutiens financiers peuvent faire l'objet de demande de financements spécifiques auprès de diverses institutions. Encore une fois, les auteurs et autrices peuvent, pour cela, valoriser leurs compétences professionnelles : nombre d'entre eux sont habitués à démarcher des éditeurs ou divers organismes (notamment pour obtenir des bourses) en vue d'obtenir des soutiens pour la réalisation de projet. Toutefois, cette compétence est loin d'être partagée par l'ensemble des auteurs et autrices. En effet, ces derniers tendent majoritairement à ne pas recourir aux aides auxquelles ils et elles ont droit<sup>378</sup>. Ainsi, en dehors des aides institutionnelles, les auteurs et autrices engagés dans des collectifs doivent compter sur d'autres types de ressources financières.

## **SÉQUENCE N° 60. « C'EST NOTRE CAISSE NOIRE BD ! »**

**27 mai 2015, assemblée générale du SNAC-BD. Sont présents le délégué général du syndicat, quatre auteurs membres du comité de pilotage et trois adhérents (une autrice et deux auteurs, parmi lesquels un ancien « pilote »). Pierre-Louis présente aux membres présents un compte-rendu des actions menées durant l'année. Il demande au délégué général assis à côté de lui de faire un « point budget ».**

**Henri :** Alors concernant le budget... Déjà, pour ceux qui ne le sauraient pas, le SNAC-BD dispose d'une caisse spécifique à l'intérieur du syndicat.

**Pierre-Louis, avec un grand sourire :** C'est notre caisse noire BD !

**Henri, avec un sourire :** Voilà. Je ne suis pas sûr de cautionner cette appellation, mais c'est l'idée ! Donc... [Il saisit une feuille devant lui et la parcourt en ajustant ses lunettes] suite à Angoulême... à l'initiative de Pierre-Louis... et avec l'appui [d'un membre fondateur du groupement], nous avons eu la chance d'avoir quelques dons.

<sup>377</sup> - Groupement des auteurs de bande dessinée du SNAC, *Le contrat BD commenté. Un mode d'emploi du contrat d'édition*, Paris, Syndicat national des auteurs et des compositeurs, 2019, 228 p.

<sup>378</sup> - L'enquête réalisée dans le cadre des EGBD a permis de constater que le recours aux bourses de création ou de résidence restaient très minoritaires (seuls 20 % des répondants, voir EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, op. cit., p.15). De même, la population semble très marquée par le non-recours aux droits, que ce soit les arrêts maladie, les congés maternité / paternité ou les formations professionnelles (cf. *Ibid.*, p.34-35).

**Pierre-Louis** : Pour info, ça nous permet de faire des tracts, des banderoles... bref, c'est vraiment utile !

**Henri**, *posant la feuille* : Il y a donc une vingtaine de personnes qui ont donné. C'est bien.

**Pierre-Louis** : Alors, alors ? Les chiffres ? [Il se penche sur la table et regarde la feuille] C'est là ? [Il pose l'index sur la feuille avant d'écarquiller les yeux] Wow ! C'est fou ! On n'a jamais eu autant !

**Henri** : Euh... là, c'est les crédits... Mais là [Il pointe à son tour le doigt sur la feuille] il y a les débits. Le solde, c'est là.

**Pierre-Louis** : Ah... Merde. [Il relève la tête avec un sourire forcé] Bon, tant pis ! [Rires autour de la table]

**Henri** : Donc voilà, vous disposez actuellement de 1900 euros pour des actions SNAC-BD. Rien de bien incroyable, mais il y a un peu de moyens.

**Pierre-Louis**, *prenant la feuille et la parcourant du regard* : Ah ouais, [Nom d'un auteur], 500 euros quand même !

**Henri**, avec une moue : Oui, mais bon... c'est...

**Pierre-Louis**, *lâchant soudain la feuille* : Ah merde, c'est secret ?

**Henri**, *haussant les épaules* : Non, ce n'est pas secret, mais bon... On n'est pas obligé de le dire !

Outre les cotisations qui alimentent une caisse commune à l'ensemble du syndicat, les pilotes du SNAC-BD peuvent donc bénéficier d'un fonds spécifique, nourri par les dons des membres, voire même parfois d'acteurs du milieu de la BD (au cours de l'enquête, j'ai ainsi entendu parler de dons de la part d'un libraire, d'un galeriste ou encore d'un « petit » éditeur). Si ces dons peuvent aider à la mise en place du travail d'information réalisé par les auteurs et autrices du groupement, ils n'en demeurent pas moins eux-mêmes le résultat d'un travail d'intéressement (« suite à Angoulême... à l'initiative de Pierre-Louis... et avec l'appui [d'un membre fondateur du groupement] »). Il est intéressant de noter que ces pratiques se font essentiellement dans des espaces privés ou semi-privés. Des appels aux dons peuvent parfois être lancés en public, mais ceux-ci prendront alors la forme de blagues. C'est davantage dans des discussions informelles que les pilotes peuvent solliciter l'aide financière de leurs collègues. Les dons effectués ne sont dès lors jamais présentés publiquement, ce qui explique la sanction émise à l'égard de Pierre-Louis lorsqu'il évoque la somme versée par un de ses collègues. Ainsi, on retrouve à nouveau, dans le fonctionnement de ce syndicat, les manques de publicité et d'explicitation caractéristiques du milieu de la BD (voir, dans le chapitre 1, la partie 4. 2. « Une activité marquée par l'informalité »). Une telle organisation peut toutefois être à l'origine de tensions.

**SÉQUENCE N° 61.**  
**« J'AVAIS PAS FAIT DE DEVIS PRÉCIS MACHIN-TRUC...  
 DONC LE TRÉSORIER M'ÉTAIT TOMBÉ DESSUS »**

**12 février 2015 : Entretien au domicile de Pierre-Louis.**

**Pierre-Louis :** Pour le logement à Angoulême, c'est le syndicat qui a payé... mais faut justifier. Heureusement, Gandalf est cool là-dessus, parce que là, j'avais pas de justificatif : c'était au black. Mais il m'a fait passer quand même, me rembourser via chèque. Mais à chaque fois, j'avance ! Donc quand t'as pas trop de thunes... Bon... [Il fait une grimace] Mais il est réglo : dès que je lui envoie un devis, il me file un chèque super vite. Mais bon, le problème c'est que... des fois c'est crispant. Tu vois à Saint-Malo, on était à l'arrache... J'avais pas fait de devis précis machin-truc... Donc le trésorier m'était tombé dessus, en me disant "mais c'est pas comme ça que ça se fait". Sauf que c'est pas des temps de concertation, là, c'est des temps d'action : il se passe un truc, tu réagis ! Le temps que le truc se fabrique et tout, les tracts, la banderole... Tout ça, ça se fait rapidement, et si le conseil syndical ne se réunit pas dans le créneau bah... [Il hausse les épaules] Donc là, pour Angoulême, j'avais bien fait les choses, je suis arrivé au conseil syndical avec mon devis, bien à l'avance, de toutes les dépenses pour le festival. Donc ça l'a fait.

**Ethnographe :** C'était combien les coûts pour Angoulême ?

**Pierre-Louis :** Mmmh... 1500 euros, je crois. Alors vu le nombre de tracts et tout, les logements les trains, c'était pas trop cher... Donc on doit faire travailler des gens au rabais ! Je passe par un site pas cher... Mais faut pas creuser sur comment c'est fait ! Non en vrai, je me suis déjà fait la réflexion... mais bon, bref, voilà, vu les budgets on fait comme on peut. Et des fois, on y est de notre poche. [...] Le problème, c'est que si on fait rien dans ces festivals, les auteurs, ils vont penser qu'on branle rien. Alors que bordel, si ! Combien de fois je me suis fait engueuler, où on m'a dit "mais vous passez votre temps en réunion". Je suis au courant ! C'est juste que ces réunions, si on y passe pas, on peut dire des conneries, déjà. Et surtout, pour les festivals, on peut se retrouver à devoir tout payer. Heureusement, Henri est compréhensif... Je crois qu'il nous aime bien ! [Rires]

Si les auteurs et autrices de BD sont accoutumés à gérer une dimension implicite de leur activité, quitte à se confronter à des temporalités d'urgence dans leur travail de création (cf. règle de l'anticipation des temporalités dans le chapitre 1), ces modes de fonctionnement peuvent entrer en contradiction avec les usages et contraintes propres à certains collectifs. Aussi, parce que le SNAC est un syndicat, il s'appuie sur un conseil syndical destiné à valider les décisions prises, que ce soit en termes d'actions menées ou de frais engagés. Une telle organisation impliquant un jugement collectif sur les actions à mener entre alors en conflit avec l'informalité de l'activité des auteurs et autrices de BD, laquelle incite plutôt ces derniers à maintenir un cadrage spécifique sur la situation (en l'occurrence, Pierre-Louis met en avant l'importance de considérer le cadrage de l'accomplissement technique : il se devait de commander en urgence les tracts et la banderole). Il ne faut pas pour autant réifier les « habitudes » des auteurs et autrices de BD. Comme l'explique Pierre-Louis, son expérience au sein du comité de

pilotage lui a permis, progressivement, d'apprendre les règles propres au syndicat (« j'avais bien fait les choses, je suis arrivé au conseil syndical avec mon devis, bien à l'avance, de toutes les dépenses pour le festival »).

La situation n'en reste pas moins difficile à gérer pour les pilotes concernés. Ils ou elles doivent en effet prendre sur eux les sanctions de leurs collègues (« combien de fois je me suis fait engueuler ») qui peuvent estimer, à juste titre, que l'activité syndicale conduit à commettre des fautes au regard des règles professionnelles issues du milieu de la BD. Rendus responsables des fautes syndicales, les pilotes peuvent alors s'exposer à une dégradation de leur statut de professionnel (cf. partie 1. 2. 3. « La dégradation des statuts » dans le chapitre 3). Au-delà même de craindre les sanctions des collègues, les pilotes sont eux-mêmes mécontents de commettre ainsi des fautes, quel que soit le cadrage dans lequel ils inscrivent leur action<sup>379</sup>. Attachés à leur statut de professionnel, ils ou elles en viennent parfois à prendre des risques financiers que ce soit par des avances potentiellement difficiles à assurer (« quand t'as pas trop de thunes... ») ou la prise en charge des coûts (« Et des fois, on y est de notre poche »).

#### **1.1.4. Des activités de renfort**

Toutefois, Pierre-Louis souligne que cette tension liée aux nombreuses responsabilités portées par les pilotes est plus facile à gérer grâce au soutien et à la compréhension du délégué général du syndicat. De par son activité, ce dernier connaît évidemment les usages et règles de l'activité syndicale. Cependant, après de nombreuses années passées aux côtés d'auteurs et autrices dans des domaines variés, il montre une compréhension à l'égard des difficultés pratiques liées à l'engagement syndical. De ce fait, il facilite les ajustements entre les règles issues du milieu de la BD et celles issues du milieu syndical. Ce faisant, il remplit le rôle d'une activité de renfort pour les pilotes<sup>380</sup>.

### **SÉQUENCE N° 62.**

#### **« C'EST VRAI QUE VOUS ME CAUSEZ BIEN DES SOUCIS! »**

**8 juillet 2015, j'assiste à une rencontre entre des représentants de l'association les Auteurs groupés de l'animation française (AGRAF) et du SNAC-BD (deux pilotes Pierre-Louis et Erwan, ainsi qu'Henri, le délégué général). Après plusieurs heures de réunion sur les pratiques relatives à leurs métiers respectifs, la discussion s'oriente vers la réforme en cours du RAAP. Rapidement, les pilotes échangent avec leur délégué général, pendant que les représentants de l'AGRAF parlent entre eux.**

**Henri, se tournant vers les représentants de l'AGRAF: Désolé, là, on est en négociation interne... On va peut-être vous libérer? [Ils acquiescent de la tête. Tout le monde se lève et récupère ses affaires. Les discussions se poursuivent debout]**

<sup>379</sup>- Si la peur de la dégradation du statut relève ici du cadrage de l'accomplissement technique de l'activité (liée à un respect de la règle de l'anticipation des ruptures de coopération), les pilotes peuvent aussi regretter de ne pouvoir aider leurs amis (cadrage de l'engagement spontané) ou, plus généralement, de ne pouvoir honorer leur mission d'information auprès de leurs pairs permettant la défense de leurs droits (cadrage de la désingularisation).

<sup>380</sup>- Pour reprendre à nouveau l'expression d'H.S. Becker, *Les mondes de l'art, op. cit.*, p.30.

**Pierre-Louis**, à *Henri qui porte un paquet de feuilles* : Non, mais le problème, c'est que le SNE, il a des moyens de sape ! Déjà, ils ont *L'Express* dans la poche... Là on se reçoit des Scud des éditeurs et on n'a pas le temps de bosser là-dessus !

**Un représentant de l'AGRAF** : Ah, on compatit. Nous c'est pareil. Et [Faisant une moue, il pointe l'index vers Henri], nous on a pas les moyens de payer un délégué général.

**Pierre-Louis** : Ah bah c'est sûr, heureusement qu'on a un délégué général ! Mais il est déjà bien pris ! N'est-ce pas Henri ?! [Il acquiesce de la tête]. Mais d'ailleurs ça te prend combien de temps.

**Henri** : Tout mon temps, voyons Pierre-Louis. C'est mon travail ! [Il rit]

**Pierre-Louis** : Oui, mais en termes horaires ? Toi aussi tu bosses week-end et jours fériés ?

**Henri** : J'aurais bien du mal à te répondre. Par contre, j'ai estimé, pour le bilan, les différentes réunions [Il feuillette les nombreux papiers qu'il porte à bout de bras et finit par en extirper une feuille]. Alors, pour cette année... [Il lit] 180 réunions extérieures. Une quarantaine de réunions avec des élus, 40 réunions internes environ... et 260 consultations juridiques d'au moins une heure. [L'un des représentants de l'AGRAF siffle] C'était une bonne année [Il rit]. Bon, je ne m'occupe pas que de la bande dessinée, évidemment.

**Pierre-Louis**, avec un sourire : Je crois qu'on te prend pas mal de temps, quand même !

**Henri**, avec un petit rire : C'est vrai que vous me causez bien des soucis ! [Reprenant un air sérieux] C'est certain qu'un salarié, c'est essentiel. Mais il faut les deux. Il faut évidemment une cheville ouvrière, mais aussi les... les trublions du métier ! [Pierre-Louis rit, Henri lui pose la main sur l'épaule] Dans le bon sens du terme, évidemment ! Des gens qui font que les choses bougent !

Henri, tout comme d'ailleurs les autres salariés du syndicat, prend en charge de nombreuses tâches au sein du SNAC. Les pilotes du groupement BD s'appuient fortement sur ces postes, que ce soit pour assurer un suivi des dossiers, un travail de représentation dans certaines instances, mais surtout pour avoir accès à une expertise. Outre les « consultations juridiques » évoquées ici et auxquelles peuvent accéder tout membre du syndicat, nous avons vu que les pilotes sollicitent régulièrement Henri pour obtenir des éclaircissements ou des informations (voir par exemple la séquence n° 59 « Moi j'ai 4 ans d'âge mental [...] »). Ces sollicitations se font principalement par courriel (« surtout, j'ai compris que je vais l'envoyer à Henri pour qu'il corrige les conneries que j'aurais écrites »), mais aussi en invitant Henri à participer aux réunions entre pilotes (« Il est où Henri ? ») ou aux évènements publics destinés à informer les auteurs et autrices lors de festival. Ces moments de coprésence entre pilotes et Henri sont particulièrement importants. Tout comme les assistants parlementaires peuvent participer à la transmission des « savoir-faire pratiques et politiques » aux nouveaux élus « par le biais d'interactions extrêmement fréquentes »<sup>381</sup>, Henri participe à l'apprentissage, par les pilotes, des manières d'agir au sein de collectifs.

Cet apprentissage est facilité par la proximité de la morale professionnelle des auteurs et de celle du délégué général. En effet, si les milieux de la BD d'une part et ceux du syndicalisme d'autre part ont

<sup>381</sup> Martin Baloge, « Le député débutant. Apprentissage et assimilation de l'ethos parlementaire au Bundestag », *Politix*, 2016, vol. 113, p. 214.

bien leurs spécificités (notamment à l'égard des temporalités, comme le souligne Pierre-Louis dans la séquence n° 61 « J'avais pas fait de devis précis [...] »), ils n'en partagent pas moins des règles communes. La collaboration sera d'autant facilitée entre ces professionnels qu'ils valoriseront justement ces règles communes dans leurs styles respectifs. Ainsi, le style des auteurs et autrices engagés au sein du comité de pilotage revient à valoriser des règles susceptibles d'avoir du sens au regard de l'idéal défendu par Henri au sein de sa propre profession (amenant Pierre-Louis à affirmer « je crois qu'il nous aime bien », cf. séquence n° 61). Inversement, le comportement d'Henri prend un sens positif au regard de certaines règles de la BD : adepte d'un humour pince-sans-rire, Henri se livre régulièrement à des taquineries voire à des moqueries, inscrivant son action dans un engagement spontané (ce qui pourrait être interprété par les auteurs et autrices comme une manière d'honorer la règle de la dérision) tout en portant une attention forte à la singularité des personnes rencontrées (rappelons-nous la séquence où il ne souhaitait pas dévoiler les montants des dons). Autant de règles très valorisées par de nombreux professionnels de la BD. Au-delà donc de l'initiation croisée entre syndicaliste professionnel et auteur ou autrice engagée, les multiples interactions syndicales contribuent à produire et renforcer un idéal professionnel local au sein du SNAC-BD.

## 1.2. Les collectifs : des cliques comme les autres ?

L'analyse des contraintes liées à l'engagement des auteurs et autrices au sein de collectifs nous a permis de constater à quel point ces derniers s'apparentent à des espaces où les professionnels sont susceptibles non seulement de chercher à favoriser l'autonomisation de leurs pairs, mais aussi plus généralement de constituer ensemble un idéal professionnel local.

Si le travail de mobilisation vise à participer à la socialisation des collègues en leur apportant des informations spécifiques pouvant les aider à mettre en place un cadrage désingularisant, il implique donc également une socialisation interne des personnes qui s'y engagent. Dès lors, il semble pertinent d'analyser ces collectifs comme des cliques se superposant aux autres. Reste toutefois à saisir les spécificités de ces cliques, notamment pour essayer d'expliquer en quoi elles favorisent, ou non, l'autonomisation des professionnels de la BD.

Pour cela, il convient tout d'abord de chercher à voir comment s'opère la discussion des idéaux professionnels dans et hors de ces cliques que sont les collectifs, avant d'analyser successivement comment, au sein de ces cliques, les acteurs procèdent à des opérations de responsabilisation / irresponsabilisation d'une part et de victimisation d'autre part.

### 1.2.1. Une valorisation du cadrage désingularisant

Pour commencer, tâchons donc de saisir la manière dont le travail d'information réalisé au sein des collectifs d'auteurs et / ou autrices de BD participe de la définition collective d'un idéal professionnel.

**SÉQUENCE N° 63.**  
**« FAIRE DISCUTER LES GENS ENTRE EUX »**

*28 novembre 2014 : les fondateurs des EGBD, accompagnés de plusieurs parrains et marraines de l'association nouvellement créée, sont invités à une réunion avec des représentants des éditeurs dans les locaux du Syndicat national de l'édition (SNE). Je ne parviens pas à assister à la rencontre elle-même, mais retrouve les auteurs et autrices à la sortie. Nous nous installons dans un café où un débriefing s'improvise.*

**Maurice** [Un parrain] : Bon... concrètement, qu'est-ce qu'on peut faire pour vous ?

**Xavier** : Eh bien en réalité, tout ça est encore en construction. Donc c'est encore à définir... Là, l'objectif, c'est Angoulême.

**Maurice** : Tout le monde n'est pas à Angoulême.

**Richard** : Oui, c'est pour ça, on va aussi diffuser sur internet. Et là, on aura besoin de vous pour relayer. L'objectif, ça va être de présenter un plan et de trouver une manière de faire pour que ça soit lu, pour que n'importe qui puisse se dire qu'il est concerné.

**Maurice** : OK, et l'idée c'est quoi, à terme ? Faire des revendications ? Des propositions ?

**Richard** : Oui, mais dans un second temps plutôt. Là, pour Angoulême, le but c'est aussi de faire discuter les gens entre eux. Pour moi l'urgence, c'est de dire à nos amis "Mais parlez-vous". C'est ce que j'aime bien avec l'idée des cahiers de doléance : c'est de donner la parole à des gens et qu'ensuite ils aient un espace pour discuter.

**Xavier** : Le but, c'est de faire baisser les fantasmes. Que chacun ait l'occasion d'exprimer ses difficultés, ses contraintes.

L'ambition des fondateurs des EGBD est ici explicite : il ne s'agit pas tant de fournir de nouvelles informations aux auteurs et autrices (les EGBD n'ont, à ce moment-là, produit aucune enquête), mais bien de créer des « espaces pour discuter ». En permettant à chacun « d'exprimer ses difficultés » ou « ses contraintes », les membres de cette association créent un moment de mise en discussion des règles et des idéaux professionnels associés. Si l'ambition semble bien d'aboutir à une victimisation, celle-ci se déroulera « dans un second temps ». Avant cela, les fondateurs des EGBD espèrent intéresser les auteurs et autrices, notamment en les incitant à produire ensemble des supports matériels (les cahiers de doléances) destinés à formuler collectivement leurs propres difficultés.

Si le rôle d'information s'apparente à une socialisation (en confrontant les collègues auteurs et autrices à l'expression de la diversité des règles professionnelles), il consiste autant à créer des espaces de socialisation impliquant une diversité d'acteurs. En cela, l'objectif de cette information n'est pas tant de permettre une transmission unilatérale de savoirs que de susciter des échanges, des discussions autour du professionnalisme des auteurs et des autrices. Autrement dit, les collectifs proposent, au-delà de la transmission d'informations, de créer des moments et lieux permettant de constituer un idéal professionnel en dehors des cliques et autres communautés vaporeuses, inscrites dans des situations fortement propices à l'informalité.

En cela, le travail d'information réalisé par les auteurs et autrices engagés au sein de collectif, parce qu'il implique la création de temps et d'espaces destinés à la mise en discussion du professionnalisme,

peut effectivement favoriser l'autonomisation des professionnels. En fournissant des outils à leurs collègues (en l'occurrence un dispositif spécifique d'explicitation des difficultés), ces personnes engagées peuvent alors participer de l'autonomisation des professionnels, dans le sens où cela les inciterait à définir eux-mêmes les problèmes qu'ils rencontrent.

Toutefois, plus encore que de proposer des moments consacrés au développement d'une réflexivité sur l'activité, les auteurs et autrices engagés dans des collectifs cherchent aussi à renforcer l'autonomisation de leurs collègues en insistant sur l'importance des règles professionnelles opérant un cadrage désingularisant de la situation.

### SÉQUENCE N° 64.

#### « AH, MAIS SI VOUS ÊTES ASSEZ CONS POUR SIGNER ÇA ! »

**25 mai 2016 : J'assiste à l'assemblée générale du SNAC-BD. Sont présents le délégué général du syndicat, trois auteurs du comité de pilotage et dix adhérents (trois autrices et sept auteurs, parmi lesquels trois sont d'anciens ou anciennes « pilotes »). À l'issue de la réunion, deux autrices et un auteur intégreront le comité de pilotage. Sous les directions de Pierre-Louis qui tient l'ordre du jour, les auteurs et autrices abordent les différentes actions menées. Les discussions dévient à propos des « clauses pourries » que les uns et les autres ont pu observer dans les contrats qui leur ont été proposés.**

**Louis :** Bon, du coup, les négociations sur l'intertitre<sup>382</sup>, ça donne quoi ?

**Henri,** prenant un paquet de feuilles parmi les différents dossiers posés devant lui avec un petit sourire en coin : Tu veux que je te lise les négo' ?

**Pierre-Louis,** posant le front contre son poing : Houlà...

**Marc,** pouffant : On va rien comprendre !

**Henri :** Ah, bah vous me demandez d'en parler, j'en parle ! [Rires] Non, mais attendez, c'est trois lignes ! Et c'est assez clair ! Je vous le lis. [Il réajuste ses lunettes] Alors... "Les droits issus de l'exploitation de plusieurs titres d'un même auteur régis par des contrats d'édition distincts ne peuvent pas être compensés entre eux". [Il relève la tête] Comme vous le voyez, on a réussi à leur faire admettre que l'intertitre devait être encadré. Croyez-moi, ce n'était pas simple de leur faire accepter ça. Mais attendez la suite, ça va vous plaire ! Ça commence par "Néanmoins" ! [Il rit et se penche à nouveau sur le texte] Je vous lis : "Néanmoins, un ou plusieurs à-valoir non couverts portant sur un ou plusieurs titres peuvent être compensés avec les droits issus de l'exploitation d'un ou plusieurs autres titres, [Il lève l'index] sous réserve de faire l'objet d'une convention séparée des contrats d'édition". [Pause] Là, ça vous concerne [Il reprend la lecture et pose l'index sur le papier, suivant la ligne lue du doigt] "sous réserve de faire l'objet d'une convention séparée avec l'accord formellement exprimé de l'auteur". Et il est aussi écrit "Cette

**382-** La « compensation intertitre » est une clause spécifique des contrats d'édition relative au remboursement des avances sur droits d'auteur. Comme expliqué précédemment (encadré n°7 « À propos des rémunérations des auteurs et autrices de BD »), les auteurs et autrices peuvent obtenir des avances sur droits d'auteur : la somme touchée devra alors ensuite être remboursée à l'éditeur sur les ventes réalisées. Ce remboursement est habituellement calculé pour chaque titre indépendamment. La clause de la compensation intertitre permet de faire en sorte que les droits d'auteur dus à l'auteur ou l'autrice pour un titre peuvent servir à rembourser les avances d'un second si celles-ci n'ont pas encore été remboursées. Une telle clause permet à la structure éditoriale de minimiser les risques : si les ventes d'un album engrangent des droits d'auteurs conséquents, ceux-ci pourront compenser les sommes avancées sur d'autres titres où les ventes n'auraient pas permis de rembourser les avances faites à l'auteur ou l'autrice.

compensation ne peut empêcher le versement par l'éditeur de l'intégralité de l'à-valoir prévu à chaque contrat d'édition". Donc voilà ! [Il pose les feuilles]. L'intertitre est possible... Mais, et c'est important, il doit faire l'objet d'un amendement spécifique. Hors du contrat.

**Pierre-Louis**, avec un petit rire : Le retour de la clause pourrie !

**Henri**, dodelinant de la tête : Non... pas la clause pourrie... Parce que ça doit être en dehors du contrat.

**Marc**, fronçant les sourcils : Ouais, mais du coup, là, on a entrouvert la porte ! Et les éditeurs risquent bien de s'engouffrer et de l'imposer à tous ! On a loosé quoi...

**Henri**, agitant la main face à lui : Attends Marc, il y a quand même une avancée... Et, crois-moi, la porte dont tu parles, ils l'ont enfoncé il y a bien longtemps ! Donc pour moi, on arrive à une situation meilleure qu'auparavant. On y gagne, donc.

**Marc**, s'enfonçant dans sa chaise avec un soupir : Non, mais je vais être chiant mais...

**Pierre-Louis**, avec un grand sourire : Mais tu fais ça si bien !

**Henri**, avec un sourire : Et c'est pour ça qu'on ne t'aime pas ! [Rires autour de la table]

**Marc**, se redressant et s'accoudant à la table : Non mais moi, ce que je vois, c'est qu'avec les accords numériques, ça a donné des idées aux éditeurs. Et les rapports de force étant ce qu'ils sont, aujourd'hui, on signe tous les droits numériques... Sinon, on sait bien que l'éditeur, il va pas signer le reste du contrat<sup>383</sup>.

**Henri** : Oui, mais sans ça, tu les aurais signés de toute façon... Mais tu n'aurais pas la possibilité de sortir du contrat. On a établi un moyen de casser le contrat !

**Marc** : Et là, pour l'intertitre, il y a moyen de faire sauter un contrat avec ce truc ?

**Henri** : Pour l'instant, ce n'est pas dans la loi. Mais l'objectif, c'est de faire ça, oui. Et surtout, c'est un moyen d'empêcher, enfin... d'éviter qu'ils vous imposent une telle clause.

**Marc**, tapant sur la table de la tranche de ses mains : Bah non ! Ils vont nous obliger quand même.

**Henri**, levant les bras : Ah, mais si vous êtes assez cons pour signer ça !

**Louis**, levant les bras à son tour en fronçant les sourcils : Houlà ! Houlà !

**Marc**, à Louis, en souriant et tapant sur la table avec l'index : Ah, mais si, si ! On est con !

**Henri**, riant : J'étais sûr que j'allais vous faire réagir ! Ce que je veux dire, c'est que je sais bien que ça ne va pas être facile à négocier cette clause si votre éditeur veut vous l'imposer. Mais en utilisant cet accord, vous avez des chances d'y arriver. Déjà, si vous savez que ça existe et que vous connaissez ce que disent les accords, vous ne partez pas les mains vides dans la négociation.

Cette assemblée générale est l'occasion, pour les pilotes du SNAC-BD et leur délégué général, de faire le point sur les dernières informations susceptibles d'aider la négociation des contrats. Il est tout d'abord frappant de voir que cette information est destinée aux « simples » membres du syndicat, mais également aux pilotes qui, comme Marc, ne sont pas au fait de toutes les évolutions relatives aux négociations de contrats.

**383-** Suite à l'essor des espaces de publication numérique, les auteurs et autrices investis dans le CPE ont négocié avec le SNE le fait que parmi les droits cédés dans le cadre d'un contrat d'édition, les « droits numériques » (liés à la diffusion sur des plateformes numériques donc) face systématiquement l'objet d'un contrat séparé plutôt que d'être intégré par défaut dans les droits cédés. L'ambition était alors de faire en sorte que les auteurs et autrices puissent, dans leur négociation, garder une maîtrise sur la diffusion numérique de leurs œuvres. De plus, si cette distinction n'est pas formalisée lors de la signature du contrat d'édition, ce dernier devient caduc et peut faire l'objet d'une annulation.

Quel que soit le statut des auteurs et autrices présentes, ces derniers sont ainsi fortement susceptibles d'adopter un cadrage désingularisant, étant donné que cette assemblée générale est l'occasion de comparer les expériences individuelles.

Si vous savez que ça existe et que vous connaissez ce que disent les accords, vous ne partez pas les mains vides dans la négociation\*

La prévalence de ce cadrage ne signifie pas pour autant que les autres sont absents ou ignorés, mais plutôt considérés comme mineurs.

Ou comme des cadres secondaires !

\* expression de la règle de la connaissance et la défense des droits.

Erving Goffman, grand maître des cadres

Ainsi, rappeler l'existence de ces autres cadrages nécessite une explicitation de la part des personnes présentes...

Je vais être chiant...

... afin d'éviter que cela ne donne lieu à une « rupture de cadre » susceptible de créer un trouble dans l'interaction<sup>384</sup>.

Marc anticipe la sanction liée au fait qu'il rompt le cadre, mais plus encore...

Les rapports de force étant ce qu'ils sont, aujourd'hui [...] on sait bien que l'éditeur, il va pas signer le reste du contrat !

... il rappelle que dans une situation de travail, il est difficile d'imposer un cadrage désingularisant, notamment du fait de ...

... La règle de l'anticipation des ruptures de coopération

Ce recadrage fait effectivement l'objet d'une sanction.

Je vais être chiant...

tu fais ça si bien !

c'est pour ça qu'on ne t'aime pas !

Mais ces sanctions sont surtout des taquineries. Au-delà de sanctionner Marc, elles rappellent la pertinence des différents cadrages.

Je va[re]re chiant...

tu[re] ça si bien !

c'est pour ça qu'on ne t'aime

En l'occurrence, Pierre-Louis et Henri rappellent l'importance du cadrage de l'engagement spontané.

Ainsi, même dans une situation publique pourtant propice à l'affirmation d'un cadrage désingularisant dans la situation, ce dernier n'écrase pas les autres. Procéder de la sorte reviendrait d'ailleurs à commettre une faute.

Une faute interactionnelle tout d'abord (en niant les cadres secondaires)...

... mais aussi une faute PROFESSIONNELLE !

Car nier un cadrage reviendrait à laisser de côté des règles qui sont pourtant incontournables, étant donné qu'elles font partie de la morale professionnelle.

MORALE PROFESSIONNELLE

CADRAGE INTIME    CADRAGE DE LA RÉALISATION    CADRAGE DE LA DÉSINGULARISATION

384- E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 338-340.

La valorisation du cadrage désingularisant est d'autant moins évidente que la priorisation des règles relevant de ce cadrage revient souvent à remettre en cause les styles des professionnels présents.



En effet, nous l'avons vu les auteurs et autrices de BD ont moins de chances de développer un idéal professionnel basé sur ce cadrage. (cf. dans le chapitre 3, la partie 3.1. « Une activité peu publique propice au rappel des contraintes plutôt qu'à l'explicitation et la discussion des règles »)



Dès lors, les auteurs et autrices engagés doivent faire preuve de tact pour parvenir à sanctionner les styles de leurs collègues.



Sans quoi, ils et elles risquent d'émettre des sanctions fortes vis-à-vis de leurs interlocuteur-rices.



Au point même de participer à la dégradation de statut de ceux-ci, pourtant venus chercher leur aide.



Comme l'évoquait Arnaud dans la séquence n° 52 « Non seulement je suis un gland [...] »

Cette difficulté est tellement centrale dans l'activité des pilotes qu'elle est l'objet de taquineries récurrentes entre les membres du syndicat

Que ce soit à l'égard des personnes qui investissent tant ce cadrage qu'elles en délaissent les autres.

Erwan dit : C'est pas faute de pousser les dessinateurs à se bouger, mais jusqu'à présent j'ai été assez refroidi par leur inertie (envoyé à 11h03)

Marc dit : Erwan, il aime se faire des copains :) (envoyé à 11h30)

cf. séquence n° 57 « C'est moins une question d'individualisme [...] »

Ou envers celles qui, au contraire, tendent à l'oublier un peu trop souvent.



Ah mais si vous êtes assez con pour signer ça !

Finalement les sanctions ainsi formulées, parce qu'elles sont des plaisanteries entre initiés, ne s'apparentent pas tant à des ruptures de cadre qu'à des « modulations ». Elles sont de l'ordre du « faire-semblant »<sup>385</sup>.

Elle rappelle donc l'importance du cadrage désingularisant, tout en reconnaissant la pertinence des autres.



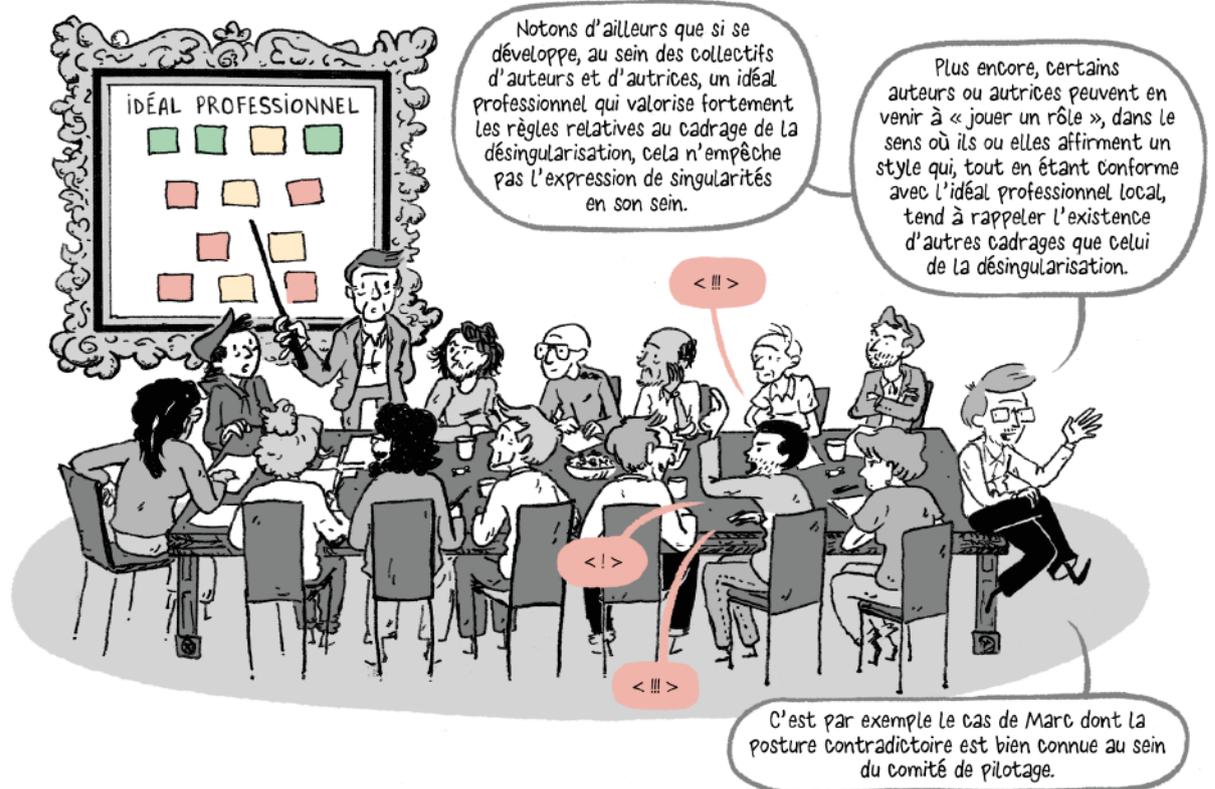
Erwan dit : C'est pas faute de pousser les dessinateurs à se bouger, mais jusqu'à présent j'ai été assez refroidi par leur inertie (envoyé à 11h03)

Marc dit : Erwan, il aime se faire des copains :) (envoyé à 11h30)



Ah mais si vous êtes assez con pour signer ça !

385- Ibid., p.57.



Pour résumer, il est possible de dire qu'un collectif d'auteurs et /ou d'autrices est un espace où l'activité est régie par les mêmes règles professionnelles que pour le reste du milieu, lesquelles se rendent observables dans les tâches quotidiennes de la production de l'information. Toutefois, parmi ces règles, celles liées à la désingularisation s'expriment de manière plus explicite au sein de ces collectifs que dans les autres cliques et communautés vaporeuses observées. Cette importance du cadrage désingularisant est rendue particulièrement saillante dans les moments les plus publics, destinés à informer les membres du collectif ou plus généralement les collègues. Un tel cadrage désingularisant des situations peut toutefois créer des troubles, tant sa mise en avant peut revenir à moduler l'importance des autres cadrages faisant pourtant partie intégrante de la morale professionnelle. Malgré cette difficulté, ces espaces d'information n'en participent pas moins à la socialisation des personnes qui les fréquentent. Ce faisant, les collectifs peuvent conduire les professionnels à revoir, plus ou moins marginalement, leur style professionnel, notamment en accordant une place plus importante dans leur activité au cadrage de la désingularisation. Autrement dit, les collectifs sont des cliques particulières parce qu'elles constituent en idéal professionnel le fait de valoriser l'application d'un cadrage désingularisant en situation.

### ***1.2.2. Les collectifs comme publics permettant la validation des transferts de responsabilité***

Se pose alors une question : dans quelle mesure l'affirmation d'un tel idéal peut-elle participer de l'autonomisation des professionnels ? Nous avons vu dans le chapitre 3 que l'autonomisation résultait de la capacité des auteurs et autrices à intervenir avec succès dans les transferts de responsabilité les concernant. Or, nous avons aussi constaté l'existence d'une certaine tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices (y compris sous la forme d'une responsabilisation de soi), notamment du fait de la prédominance des cadrages de l'accomplissement technique et de l'engagement spontané. Ainsi, en rappelant l'importance du cadrage de la désingularisation lors de la socialisation des auteurs et autrices, les collectifs peuvent limiter la tendance à la (l'auto)responsabilisation des auteurs et autrices et, par extension, les formes d'autonomisation contrariée. Afin de mesurer ces effets, retournons à l'AG déjà évoquée.

## SÉQUENCE N° 65.

## « DES AUTEURS PAS FIABLES QUI ME LIVRENT DES MERDES, IL Y EN A AUSSI »

*25 mai 2016: l'assemblée générale du SNAC-BD se poursuit. Après avoir parlé de la « compensation intertitre » (cf. séquence n° 64), les pilotes attirent l'attention de leur auditoire sur d'autres clauses contractuelles potentiellement « abusives ». Marc évoque notamment les « taux de provision sur retours » importants<sup>386</sup> : il déplore que les taux élevés proposés par certaines structures éditoriales viennent réduire fortement les sommes versées lors des redditions de compte<sup>387</sup>.*

**Henri** : Je profite qu'on ait des auteurs par ailleurs éditeurs autour de la table pour vous poser une question. Vu les technologies actuelles, ne disposez-vous pas d'outils qui vous permettent de savoir, en temps réel, le nombre d'exemplaires vendus [Les trois auteurs concernés font "non" de la tête. Henri hausse les sourcils]. Ah ? J'avais cru comprendre que...

**Corentin**, *coupant la parole à Henri* : Il y a bien les chiffres fournis par GfK, mais l'abonnement coûte une fortune et tous les éditeurs n'y ont pas accès. Moi par exemple, c'est mort : c'est trop cher ! Je ne l'ai plus.

**Henri** : Ah. [Pause] J'imagine que les grands éditeurs ont accès à ces chiffres [Il se tourne vers Jérôme Dahl et Samuel Leroux, tous deux auteurs mais aussi directeurs de collection chez un grand éditeur de BD], non ? [Samuel hoche la tête positivement]. Avec un tel outil, ils devraient être en mesure de fournir des chiffres plus proches des ventes fermes... [Samuel fait "non" de la tête, imité par Corentin] Ah ? Ce n'est pas viable comme chiffres ?

**Corentin**, *faisant vigoureusement non de la tête* : C'est faux ! Complètement faux ! D'expérience, les chiffres GfK, c'est à peu près la moitié des ventes.

**Samuel**, *acquiesçant* : Oui, on avait vérifié chez nous... et effectivement, c'est 60% environ des ventes.

**Marc** : Mais comment ça se fait ?

**Corentin** : Bah, ils ne recensent pas tous les points de vente. Faut pas croire, c'est pas forcément facile pour nous non plus d'avoir des chiffres !

**Erwan** : Ouais, après, il y a des chiffres que vous avez, mais que vous ne donnez pas... [Corentin fronce les sourcils et se redresse] Les tirages par exemple.

**Jérôme** : Alors pour info, il y a quelques années, je parlais avec [Untel] de ça... Du fait que c'était dur de connaître le chiffre du tirage [Samuel hausse les sourcils en hochant la tête, avec un soupir]. Et il m'a raconté que lui, il avait négocié pour inscrire dans le contrat un "chiffre éditeur" ou un truc comme ça. Et avec ce chiffre, il lui suffisait d'appeler l'imprimeur. Il lui donnait le chiffre et l'imprimeur lui disait combien d'impressions il y avait.

**Henri**, *écarquillant les yeux* : Et il avait eu le droit de demander ça ? C'est étonnant !

**386**- Lorsqu'un libraire achète un ouvrage à un éditeur en vue de le vendre à son tour, il lui est possible, après deux mois, de « retourner » l'ouvrage à l'éditeur contre un remboursement. Du fait de ces retours potentiels, les éditeurs et éditrices ne savent pas forcément combien de « ventes fermes » ont été réalisées. Lorsque la maison d'édition calcule la somme due à l'auteur ou l'autrice au regard du taux de droit d'auteur fixé dans le contrat, elle déduit donc du nombre d'exemplaires vendus un pourcentage : le taux de provision sur retours (lui aussi défini dans le contrat, ce taux approche généralement les 30 %).

**387**- La reddition de compte est un document produit par la maison d'édition et destiné aux auteurs et autrices dans lequel sont précisées diverses données relatives à l'exploitation d'une œuvre : exemplaires imprimés, vendus, retirés, stockés, envoyés à la presse, etc.

**Pierre-Louis** : Ah mais c'est [Untel] aussi ! Il a dû leur foncer dedans pendant la négô' et taper dans le tas [Plusieurs personnes rient : outre son grand succès critique et commercial, l'auteur concerné à la réputation d'être "caractériel"]. Par contre, je ne comprends pas ça... [Il se tourne vers Henri] Légalement, ils ne sont pas obligés de donner le tirage ?

**Henri** : Légalement, la seule obligation porte sur les cas où il n'y a pas d'avances versées. À partir du moment où il y a avances, l'éditeur n'a aucune obligation.

**Louis**, assis à la droite d'Henri : C'est chaud quand même...

**Corentin**, se penchant sur la table pour regarder Louis, assis de l'autre côté d'Henri par rapport à lui : Non, mais attends, il faut comprendre que nous, on signe un contrat sur 3 ou 4 pages de BD... Alors, on peut avoir de super surprises hein, la BD peut s'avérer être incroyable au final ! Et dans ce cas, on va augmenter le tirage qu'on avait envisagé. Par contre, si c'est pas top, bah... au moins on peut baisser le nombre d'exemplaires.

**Louis**, se penchant à son tour sur la table sur laquelle il tape de l'index : Non, mais attends, entre la signature et l'impression, il y a un truc qui s'appelle le suivi éditorial aussi.

**Corentin** : D'accord, mais je peux te dire que des auteurs pas fiables qui me livrent des merdes, il y en a aussi. [Louis fronce les sourcils et se redresse encore : plusieurs personnes se regardent entre elles, écarquillant les yeux]

**Henri**, posant la main sur le bras de Louis à sa gauche : Houlà, je suis entre vous, je ne voudrais pas me prendre des coups ! [Plusieurs personnes rient autour de la table]

**Louis**, se renfonçant dans sa chaise mais fronçant toujours les sourcils : En même temps, faut encore les payer, les auteurs... [Henri rit] Et puis c'est votre boulot aussi, de défendre le bouquin pour qu'il se vende, de convaincre le diffuseur.

**Corentin**, agitant l'index face à lui : Ah non ! Non !

**Jérôme** : C'est vrai que des fois, ce n'est pas forcément faire un service à l'auteur que de diffuser un bouquin raté... Il risque de se cramer. Moi je ne souhaite ça à personne [Plusieurs personnes autour de la table discutent à voix basse]

**Louis** : Mais dans ce cas, faut carrément pas l'imprimer ! [Le brouhaha augmente d'intensité]

**Jérôme** : Je suis d'accord, ça, ça devrait être le rôle de l'éditeur. Parfois.

**Marc**, regardant sa montre, dit à voix basse : Putain, il reste vingt minutes... [Hausant la voix] Pardon les gars, les gars ! [Le silence revient] je suis désolé, c'est arbitraire mais là, il va...

**Samuel** : Il faut qu'on avance...

**Marc** : Voilà. [Pause] C'est con, parce que c'est super intéressant tout ce qu'on dit là... [Il regarde la feuille face à lui, indiquant l'ordre du jour] Surtout qu'on s'arrête pour pouvoir parler du FIBD... Pfff... ça me désole d'avance [En face de lui, Corentin et Louis se penchent à nouveau sur la table et commencent à s'interpeler].

**Henri**, avec une voix forte et regardant droit devant lui : Oui, c'est pour ça qu'il faut arrêter de parler. [Corentin et Louis, de chaque côté de lui, essaient de reprendre leur conversation] Tout de suite ! [Il rit]

**Samuel**, levant la main : Juste pour finir là-dessus, je tiens à dire que je suis prêt à réunir des directeurs de collection pour discuter de tout ça. Parce que je pense qu'on gagnerait tous à avoir ces discussions.

**Marc :** Bah écoute Samuel, j'ai envie de te prendre au mot. Et j'ai envie de te dire : fais-le ! Parce que tu sais comment ça se passe : je vais noter ça dans la boîte à idées, le mettre sur un doc' en ligne et... ça va en rester là. Donc fonce !

Cette séquence est un bon exemple de la manière dont peuvent être discutées les attributions de responsabilité au sein des espaces proposés par des collectifs. C'est d'autant plus « super intéressant tout ce qu'on dit là » que l'auditoire est composé d'auteurs et d'autrices, mais aussi de personnes qui, en plus de leur activité de création, assurent un travail d'éditeur dans différentes structures. Corentin montre, comme nous avons d'ailleurs pu déjà le voir (dans le chapitre 2, partie 2. 1. 1. « La morale professionnelle des éditeurs et éditrices »), que le travail d'édition consiste finalement à honorer des contraintes similaires à celles des auteurs et autrices : techniques de vente (en l'occurrence sur la possibilité de mesurer les ventes faute d'outils fiables), anticipation des temporalités (l'écart entre la signature du contrat et la réalisation des planches justifierait de ne pas définir en amont le nombre d'exemplaires tirés), etc. De même, Jérôme évoque le fait que l'éditeur peut également inscrire son action dans un cadrage de l'engagement spontané (« ce n'est pas forcément faire un service à l'auteur [...] je souhaite ça à personne »). Enfin, l'un comme l'autre montre aussi l'importance du cadrage de la désingularisation dans l'activité d'édition notamment l'évaluation de la qualité des personnes et des objets (les « merdes » évoquées par Corentin, les « bouquins ratés » par Jérôme).

Toutefois, si les règles sont partagées, les différentes personnes ne s'accordent pas sur les attributions de responsabilités. Là où Corentin responsabilise les auteurs et autrices (qu'il juge parfois « pas fiables »), Louis tente plutôt de responsabiliser les éditeurs ou éditrices (« entre la signature et l'impression, il y a un truc qui s'appelle le suivi éditorial aussi » ; « c'est votre boulot aussi »), tout comme son collègue Erwan (« il y a des chiffres que vous avez, mais que vous ne donnez pas »). La situation est évidemment plus complexe qu'un simple renvoi respectif de la responsabilité entre deux parties homogènes. Ainsi, Jérôme opte plutôt pour une responsabilité partagée : l'auteur ou autrice sera responsable d'avoir « raté » son album, mais l'éditeur sera de son côté responsable de diffuser un tel ouvrage.

Quel que soit le résultat de ces transferts de responsabilité, il est intéressant de constater que les auteurs et autrices membres des collectifs sont ici prompts à s'engager dans une responsabilisation de tiers, alors même que nous en avons souligné la difficulté dans le chapitre 3. Ainsi, la configuration permet aux personnes présentes dans l'interaction d'avoir un public susceptible de juger de la pertinence des transferts proposés. Ce faisant, elle facilite la responsabilisation de tiers.

### ***1.2.3. Une tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices toujours présente***

Nous aurions toutefois tort de penser que les membres des collectifs se positionnent forcément dans le sens d'une responsabilisation des tiers.

## SÉQUENCE N° 66.

## « BAH C'EST NORMAL, PARCE QUE TU L'AS SIGNÉ. DONC TU PEUX PAS TE PLAINDRE »

*12 février 2015 : Entretien au domicile de Pierre-Louis.*

**Pierre-Louis :** Il faudrait faire en sorte que les gens, les auteurs, et notamment les jeunes... de faire en sorte qu'ils aient le réflexe de systématiquement faire lire leurs contrats de BD. Genre par un juriste... Enfin, un juriste qui soit pas du côté obscur ! [Rires] J'en discutais avec un jeune gars, à côté de moi justement, lors du dîner Framinet... Un jeune très enthousiaste, assez sympa et tout. Il a sorti quelque chose comme deux albums, je crois... Bref, il me disait "Moi, mes contrats, je les comprends pas, je les signe comme ça". Je lui ai dit : "Bah ouais, moi aussi j'ai fait ça ! Mais c'est important de les lire ! Et de poser des questions à ton éditeur". C'est vrai que c'est un langage juridique donc il faut se faire aider. Le problème du syndicat, c'est que les gens viennent te voir quand ils ont des problèmes. C'est avant qu'il faut venir nous voir ! C'est avant qu'il y ait des problèmes ! Il faut au moins que tu saches ce que tu signes. Bon après, tu as accepté. Tu prends la responsabilité du truc et, au moins, tu sais, t'es pas surpris. Et du coup tu peux aussi poser des questions aux éditeurs, pour savoir ce que tu as signé ! Bon, j'essayais d'être un poil diplomate parce qu'il y avait un éditeur juste à côté ! [Rires]. Mais c'est vrai que c'est hyper important ! Parce que sinon t'es frustré, tu te dis "pourquoi il m'a piqué mes droits". Alors qu'en fait, bah c'est normal, parce que tu l'as signé. Donc tu peux pas te plaindre ! [Rires] Eh ouais ! C'est ça qui est dur, parce que s'ils comprennent pas... Ne serait-ce que sur la durée du contrat, tu vois... 70 ans après la mort moi j'ai mis du temps à comprendre ! Et le jour où j'ai compris que la ligne "aligné sur la durée du CPI [Note : Code de la propriété intellectuelle]" ça voulait dire ça, j'ai fait "Ah ouais, quand même !" Et ouais, c'est un langage quoi. Et nous, on est tous pareil face à ça... Ça, c'est notre taf à nous. Faire en sorte qu'ils comprennent.

Si la situation rapportée ici par Pierre-Louis ne se déroule pas dans un cadre formel d'information du SNAC-BD, elle ne participe pas moins à la socialisation de son jeune collègue. En invitant ce dernier à « bien lire » et même à « faire relire » ses contrats ou « poser des questions », Pierre-Louis permet la mise en place d'un cadrage de la désingularisation. Pour renforcer ce conseil, il évoque les fautes que lui-même a commises lorsqu'il ne connaissait pas encore bien les différentes règles professionnelles (« moi aussi j'ai fait ça ! »). Pourtant, la mise en place d'un cadrage désingularisant n'est pas synonyme d'une déresponsabilisation de l'auteur. Au contraire même, le jeune auteur, parce qu'il connaîtra alors les règles professionnelles, pourra désormais être jugé responsable de sa situation : si l'auteur est déçu des conditions qui s'appliquent suite à la situation d'un contrat, il pourra se voir objecté « tu l'as signé. Donc tu peux pas te plaindre ! ».

Cette anecdote est révélatrice du rôle des collectifs dans l'autonomisation des professionnels. Pour Pierre-Louis, le SNAC-BD a une responsabilité dans la socialisation des professionnels. Étant donné, d'une part, la complexité des règles professionnelles et plus spécifiquement la difficulté à honorer la règle liée aux conditions de rémunérations (qui nécessite de maîtriser le « langage » spécifique des contrats d'édition), mais aussi, d'autre part, le fort caractère informel du milieu (qui contribue à

empêcher le développement d'un cadrage désingularisant), les membres des collectifs estiment avoir une certaine responsabilité politique dans la socialisation de leurs pairs, notamment envers les plus jeunes. Pour autant, cette responsabilisation des syndicats n'entraîne pas une irresponsabilisation des auteurs et autrices. Au contraire, ces derniers sont bien considérés comme responsables de leur situation et de leurs choix. Cette manière d'appréhender les responsabilités est finalement assez logique au regard des résultats précédents : la responsabilisation des auteurs et autrices permet d'affirmer que ceux-ci disposent encore d'une responsabilité agentive, laquelle est particulièrement valorisée dans ce milieu, y compris lorsque l'action s'inscrit dans un cadre désingularisant (cf., dans le chapitre 3, la partie 2. 2. 3. « La tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices »). De fait, un auteur ou une autrice de BD qui ne s'investirait pas *a minima* dans la lecture de ces contrats se verrait suspecter de ne pas respecter la règle de la connaissance et de la défense des droits. Faute d'autant plus grave aux yeux des auteurs et autrices engagés dans des collectifs qu'ils et elles se livrent eux-mêmes à un fort travail de sensibilisation sur ces questions et que les collectifs proposent diverses activités de renfort pouvant être sollicitées (« Il faudrait faire en sorte que les gens [...] aient le réflexe de systématiquement faire lire leurs contrats de BD. Genre par un juriste »). Si les jeunes professionnels ne se plient pas à cet exercice, ils auront de grandes chances de voir leur statut dégradé, que ce soit parce que ce sont de mauvais professionnels (à l'image des collègues sanctionnés par Sébastien dans la séquence n° 53 « Notre mission c'est pé-da-go-gie ! »), ou parce qu'ils ne sont pas assez « robustes » ou « pugnaces » dans la défense de leurs droits (cf. séquence n° 57 « C'est moins une question d'individualisme [...] »). Ainsi, les auteurs et autrices de BD engagés au sein de collectif non seulement restent marqués par la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices, mais cette responsabilisation n'entre en aucun cas en incohérence avec un cadrage valorisant la désingularisation en situation. Autrement dit, si les collectifs s'apparentent à des cliques spécifiques en cela que leur travail d'information revient à s'inscrire dans une explicitation des règles fortement susceptibles de conduire à la désingularisation des situations, cela ne signifie pas pour autant que ces collectifs remettent forcément en cause la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices<sup>388</sup>.

#### **1.2.4. De la responsabilisation des victimes à la relativisation des préjugés**

Étant donné que cette tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices est partagée par l'ensemble des professionnels, y compris à l'intérieur des collectifs, la mise en place d'un processus de victimisation semble bien difficile. En effet, si les auteurs et autrices sont systématiquement jugés responsables de leur situation, ils ou elles auront bien peu de chances de parvenir à dénoncer un préjudice.

Pourtant, nous avons déjà observé des exemples où certains auteurs ou autrices, notamment au sein de collectif, adoptaient une posture de victimisateur. C'est par exemple le cas de Marc (séquence n° 64 « Ah mais si vous êtes assez cons pour signer ça ! ») lorsqu'il évoque le « rapport de force » qui contraint des auteurs ou autrices à accepter de signer des contrats à leur désavantage, ou encore de

<sup>388</sup> - Bénédicte Zimmermann a déjà souligné à quel point l'information ne pouvait garantir le développement professionnel : la diversité des contextes et l'inégale disposition des acteurs à mobiliser ces informations font de ces dernières une ressource réelle, mais non systématiquement convertible en réalisation de valeurs (B. Zimmermann, *Ce que travailler veut dire*, op. cit., p. 162 et sq.).

Louis (séquence n° 65 « Des auteurs pas fiables qui me livrent des merdes, il y en a aussi ») qui accuse les éditeurs de ne pas bien faire leur travail d'accompagnement (« il y a un truc qui s'appelle le suivi éditorial aussi »). Dans un cas comme dans l'autre, les auteurs cherchent à transférer une partie de la responsabilité de l'auteur ou l'autrice vers l'éditeur, sans pour autant remettre en cause la responsabilité agentive des premiers (garante, rappelons-le, du professionnalisme des personnes au regard de la règle de l'indépendance, mais aussi des règles de la passion du métier et de la persévérance. Cf. chapitre précédent, partie 2. 2. 3. « La tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices »). Si les transferts qu'ils proposent semblent recueillir l'adhésion de nombreuses personnes, le préjudice des auteurs et autrices ne fait pas moins l'objet d'une relativisation. De la part des éditeurs présents tout d'abord (à l'image de Corentin qui s'insurge face aux accusations de Louis), mais également des membres du syndicat qui rappellent la responsabilité de l'auteur (« si tu es assez con pour signer ça »). Nous retrouvons ici les effets du phénomène décrit dans le chapitre précédent : si les auteurs ou autrices de BD cherchent à s'autonomiser en transférant la responsabilité vers un tiers, ils ou elles s'exposent au risque d'être sanctionnés, faute d'avoir fait preuve d'une responsabilité agentive suffisante. Dans le même temps, s'ils ou elles n'interviennent pas suffisamment dans les responsabilités qui les concernent (en négociant les contrats par exemple), ils ou elles feront également une faute dans le sens où ils ou elles n'auront pas non plus fait preuve de leur responsabilité agentive. Autrement dit, les auteurs et autrices engagées exigent de leurs interlocuteurs la démonstration de leur responsabilité agentive avant d'entamer un processus de victimisation, alors même que cette responsabilité agentive est contradictoire avec le fait de se positionner comme victime.

Ainsi, avant de s'engager dans un processus de victimisation, les personnes engagées se retrouvent régulièrement à juger du degré de responsabilité agentive des auteurs ou autrices les sollicitant pour se constituer comme victimes. Pour cela les pilotes, comme Pierre-Louis dans la séquence précédente, se reposeront sur des indices de professionnalité chez leurs interlocuteurs : si une personne fait preuve de son professionnalisme, il lui sera d'autant plus possible d'intervenir sur les responsabilités la concernant et, de ce fait, à même de procéder à des victimisations. Toutefois, plus encore qu'un degré de professionnalité, c'est surtout le style professionnel qui fait l'objet d'une évaluation par les pilotes. En effet, étant donné l'importance accordée au cadrage de la désingularisation au sein des idéaux professionnels constitués par les collectifs, il n'est pas étonnant que ces pilotes cherchent notamment ces indices du côté des règles professionnelles sur lesquelles repose ce cadre. Aussi, les auteurs ou autrices investis dans les collectifs seront d'autant plus susceptibles de prendre au sérieux la victimisation d'un auteur ou une autrice que cette personne attestera d'un style proche de l'idéal professionnel défendu au sein du groupe.

On comprend dès lors mieux pourquoi, dans la séquence n° 57 (« C'est moins une question d'individualisme [...] qu'une question relative à la nature de notre travail respectif »), les dessinateurs font l'objet d'une méfiance particulière de la part de certains pilotes : ceux-ci seraient pas moins « professionnels » que les scénaristes, mais partageraient moins que ces derniers l'idéal défendu dans le syndicat. Dès lors, cela justifierait que les problématiques liées à cette population spécifique (comme ici la manière de déclarer les revenus liés aux ventes d'originaux) n'aient guère fait l'objet d'une réflexion au sein du SNAC-BD. Notons toutefois que cette discussion conduit les pilotes à s'interroger sur les

raisons d'un tel phénomène : si certains peuvent proposer des explications relativement naturalisantes (« ils sont nés comme ça, et pour faire ça... »), la plupart des pilotes s'accordent sur le fait que la raison est plutôt à chercher du côté des statuts (« c'est juste parce qu'il y a encore quelques années, les dessinateurs n'étaient pas statutairement auteurs ») ou dans la manière dont le travail est organisé (« la paternité du projet fait qu[e le scénariste] prend souvent en charge les démarches auprès des éditeurs, les négos tout ça » ; « déformation professionnelle » ; « une question de nature du boulot »). Du fait de la division du travail, les « simples » dessinateurs et dessinatrices auraient moins de chances d'adopter un style congruent avec l'idéal professionnel défendu au sein de ce syndicat.

Le problème n'est donc pas tant que les auteurs et autrices ne se victimisent pas. Comme le dit Antoine : « Pour gueuler sur les réseaux et donner son avis ou se plaindre, ça va, on a des troupes ». Il vient plutôt du fait que, pour paraphraser à nouveau Antoine, les auteurs et autrices qui se plaignent « restent au stade de victime ». Ou, pour le dire dans les termes développés ici, les auteurs et autrices peuvent se présenter comme victimes sans faire l'effort de s'inscrire dans une victimisation qui valoriserait, dans le même temps, leur responsabilité agentive. Si en revanche les auteurs et autrices de BD parviennent, en mettant en avant leur professionnalisme, à se victimiser tout en faisant preuve d'une certaine responsabilité agentive, ils et elles peuvent alors espérer trouver des appuis au sein des collectifs.

Reste toutefois à décrire plus en détail ces appuis afin de mesurer à quel point les collectifs renforcent l'autonomisation des auteurs et autrices de BD.

## 2. Accompagner

Nous nous sommes intéressés, jusqu'à maintenant, au travail d'information réalisé dans ces cliques spécifiques que sont les collectifs d'auteurs et /ou autrices de BD. Cela nous a permis de comprendre les conditions favorisant le renforcement de l'autonomisation des professionnels par ces collectifs. En effet, en affirmant l'importance du cadrage désingularisant, ces espaces participent non seulement de la socialisation des professionnels, mais aussi de la victimisation des auteurs et autrices à partir du moment où ces derniers se reconnaîtraient dans l'idéal professionnel défendu au sein du collectif. À travers une victimisation réussie (dans le sens où elle ne remettrait pas en cause la responsabilité agentive), les auteurs et autrices peuvent alors espérer procéder à la responsabilisation de tiers. Ainsi, ce travail d'information s'apparente déjà à une forme d'intervention de la part des auteurs et autrices engagés dans les transferts de responsabilité de leurs collègues. En effet, en encourageant ces derniers à être réflexifs vis-à-vis de leur situation, les auteurs et autrices membres des collectifs fournissent des éléments pouvant servir d'appui pour tenter un transfert de responsabilité. Toutefois, l'intervention peut s'avérer bien plus directe, sur le mode de l'accompagnement.

## 2.1. Intervenir dans les transferts de responsabilité des pairs vers des tiers

Les auteurs et autrices membres du SNAC-BD jouent parfois un rôle de médiation, entre un auteur ou une autrice victime d'un préjudice et ses interlocuteurs.

### SÉQUENCE N°67.

#### « ILS SONT VRAIMENT TRÈS TRÈS TRÈS CONS »

*1<sup>er</sup> avril 2016: Franck Giordano, un dessinateur publie sur Facebook un long texte expliquant les problèmes qu'il rencontre avec Jean-Philippe Caron, éditeur aux éditions Prestige, spécialisé dans l'édition de tirages de tête (rappel: version luxe des albums). Il explique ainsi que l'éditeur avait exigé de lui, lors d'un festival, qu'il prolonge son temps de dédicaces, ce qu'il avait refusé. Quelques mois plus tard, l'auteur demande à son éditeur de lui retourner ses planches originales, envoyées pour être numérisées: ce dernier accepte à condition que l'auteur réalise des dédicaces destinées à la vente. Le message tourne rapidement sur le réseau social (plus de 60 partages) et fait l'objet de plus de 100 commentaires. Quelques heures après la publication du texte, Marc envoie un courriel sur la mailing-list des pilotes du SNAC-BD (objet: [Pilotage] Pour Prestige).*

**Marc**, 1<sup>er</sup> avril 2016, 15 h 57: Salut tout le monde, j'ai vu passer l'histoire de Giordano, j'ai pas lu dans le détail (c'est illisible): je peux me renseigner auprès de Jean-Philippe Caron, on a fait plusieurs tirages de tête avec lui sur une série, et il est bien bien bien chiant, le genre à te prendre le buste entier quand tu lui donnes un doigt. Donc l'histoire de Giordano m'étonne pas. Maintenant, Giordano, ça m'a l'air d'être Joe la grande gueule qui s'énerve pour pas grand-chose, cf. les tribunes régulières. Et en plus, si, contractuellement, Giordano a signé un truc qu'il a pas respecté, bah il l'a dans le cul. Mais Jean-Phi, oui, il est jamais super clair, c'est sûr... (et on en avait plein le cul de lui après notre série). Donc, si vous voulez, je lui écris. En lui conseillant, quoi qu'il soit arrivé, de renvoyer les planches sans faire plus d'histoire, même si l'autre est (plus ou moins) en tort: c'est jamais bon pour un label, et puis, Jean-Philippe... c'est Jean-Philippe. J'ai quand même tendance à penser qu'il l'a cherché...

**Plusieurs pilotes interviennent dans les heures qui suivent, encourageant Marc à prendre contact avec l'éditeur.**

**Richard**, 4 avril 2016, 11 h 24: J'ai envoyé un mail diplomatique mais très clair à Prestige sur la catastrophe de communication que ça va être pour eux si des auteurs plus influents relaient les griefs de Franck. Je connais Prestige car c'est avec eux que j'ai fait un tirage de tête d'un de mes albums. Vu la réponse de Jean-Philippe Caron, je pense que ça a fait mouche. On va voir.

**Marc**, 4 avril 2016, 13 h 18: Moi j'ai eu rapidement un échange avec Franck, Sébastien [Note: un autre pilote] était déjà passé. Franck m'a expliqué que Richard Martens [Note: éditeur des éditions Rossignol, qui avait publié la version "normale" de l'album de Franck Giordano], qui est visiblement sympa, parfois, a écrit un mail de soutien, ce qui veut dire que même Rossignol menace de plus bosser avec eux. Bref, oui, ils ont juste intérêt à fermer leur gueule. Je les comprends pas, sur ce coup, là. Ils sont vraiment très très TRÈS cons. Ils sont rien, ils rapportent rien aux auteurs, à part un bel objet... faire ça, en plus, à un mec connu pour ses livres et pour ses coups de gueule, dans un milieu où tout le monde se connaît, je comprends pas... c'est dégueulasse, et totalement débile.

Parce qu'ils apprennent qu'un de leurs collègues fait l'objet de pressions de la part d'un éditeur, plusieurs pilotes du SNAC-BD s'interrogent sur la nécessité d'intervenir. Ils commencent ainsi un travail d'enquête, afin de juger de la réalité du préjudice. En effet, si leur collègue Franck Giordano a pu faire preuve de son professionnalisme, il n'en est pas moins exempt de fautes (« ça m'a l'air d'être Joe la grande gueule qui s'énerve pour pas grand-chose »). En d'autres termes, ils tiennent à s'assurer que ce dernier fait bien preuve de sa responsabilité agentive, notamment en veillant à respecter la règle de l'indépendance (« si, contractuellement, Giordano a signé un truc qu'il a pas respecté, bah il l'a dans le cul »). On notera toutefois que les expériences passées de Marc et Richard justifient, à leurs yeux, la mise en place d'une enquête : ayant eux-mêmes travaillé avec l'éditeur, ils savent à quel point celui-ci peut prendre l'initiative de transférer sur les auteurs et autrices des responsabilités qui ne sont pas censées leur revenir (« il est bien bien bien chiant, le genre à te prendre le buste entier quand tu lui donnes un doigt »). Ils insistent ainsi sur les fautes de professionnalisme qu'ils ont observées chez cet éditeur (« faire ça, en plus, à un mec connu pour ses livres et pour ses coups de gueule, dans un milieu où tout le monde se connaît, je comprends pas... c'est dégueulasse, et totalement débile »).

Il est ainsi intéressant de constater que les auteurs et autrices engagés peuvent prendre l'initiative d'intervenir dans les responsabilités de leurs collègues s'ils s'accordent collectivement sur le fait qu'il y a bel et bien un préjudice, quitte à mettre en place une rapide proto-enquête pour s'en assurer.

### **2.1.1. Des interventions relativement informelles**

On notera cependant que l'intervention reste de l'ordre de la discussion privée : les messages envoyés, « diplomatique[s] mais très clair[s] » constituent essentiellement des rappels au professionnalisme entre personnes qui se connaissent. Il ne s'agit pas ici de menacer publiquement ou explicitement l'éditeur de poursuites judiciaires en tant que syndicat, mais plutôt de l'inciter à changer de comportement étant donné que les pressions exercées s'apparentent à une transgression des règles qui forment la morale professionnelle du milieu.

#### **SÉQUENCE N° 68.**

#### **« SI LES PAGES REVIENNENT PAS, ON DEMANDE À FRANCK S'IL VEUT UNE INTERVENTION »**

**Sur la discussion « [Pilotage] Pour Prestige », les pilotes échangent des blagues à propos des différents éditeurs impliqués dans l'affaire. La discussion reprend le lendemain matin.**

**Philippe**, 5 avril 2016, 9 h 16 : Vu qu'il n'a pas encore renvoyé les pages et qu'il ne répond toujours pas aux appels de Franck Giordano, ça a pas eu l'air de faire mouche.

**Marc**, 5 avril 2016, 9 h 38 : Je peux me permettre de lui envoyer ça ? Avec votre accord : « Bonjour Jean-Philippe, c'est Marc. Je pense que tu sais très bien pourquoi je t'écris : 'l'affaire Franck Giordano'. Comme tu le sais peut-être, ou pas, je suis vice-président du SNAC-BD. Richard en fait aussi partie, il a dû t'écrire avant moi. Suite aux infos tombées ces derniers jours, je découvre ce matin que, pour l'instant, Franck n'a pas de nouvelle de ta part. Je t'écris donc à mon tour. Au-delà de mon étonnement, je t'avoue déjà que ça ne met pas le reste de l'équipe

de [Notre série] en confiance (je crois que tu as eu un message de Samuel, notre éditeur), et malheureusement, le fait que vous ne répondiez pas à Franck ne fait qu'augmenter la colère dans le milieu. Que votre agacement soit fondé ou pas, il faut vraiment régler cette affaire vite et répondre à ses appels pour l'assurer du retour des pages.

D'autre part, au niveau du syndicat, quoi qu'il ait pu se passer, la rétention de planche n'est pas légale. Les membres du comité du syndicat regardent ça de près, et on va finir par devoir intervenir, si ça continue.

Donc, tu peux m'appeler pour m'en parler, bien sûr, mais surtout, répondre aux mails / appels de Franck pour lui dire que tu lui renvoies les pages, et s'il y a litige, régler ça de manière légale. Mais là, c'est malheureusement vous qui êtes en tort, et on ne pourra pas laisser passer si la situation perdure et si Franck continue de déclarer 'je n'ai pas de nouvelle'.

Merci de nous rassurer sur l'issue de ce malheureux évènement, Marc".

**Pierre-Louis et Philippe valident, chacun à leur tour, le message, invitant Marc à l'envoyer.**

**Erwan**, 5 avril 2016, 10 h 37: Juste tu impliques le SNAC. Ça serait bien de valider le texte par Gandalf, qui va assurément le "diplomatiser" mais bon, tu laisses planer des menaces / recours... Mieux vaut l'impliquer dès maintenant. Sinon, tu peux envoyer une version plus perso. Tu le presses de régler ça à l'amiable dans les plus brefs délais. En sous-entendant que c'est ta dernière tentative de médiation informelle, mais étant vice-président SNAC, la prochaine initiative de ta part sera beaucoup plus officielle et signera probablement le début d'une procédure légale, au nom du SNAC et pas seulement Franck G. Par exemple. Une menace mais pas au conditionnel.

**Marc**, 5 avril 2016, 10 h 43: Bon voilà... [Sous le message, apparaît un transfert d'un courriel de Jean-Philippe Caron: "Hello Marc, Merci pour ton message. J'espère communiquer aujourd'hui des (bonnes) nouvelles à Franck. Mais hier, il est exact que j'ai verrouillé ses appels; il m'est impossible de trouver une solution sereine avec quelqu'un qui appelle sans cesse, monopolise le dialogue en hurlant au téléphone et raccroche avant qu'on ait pu parler... Mais j'entends bien ta position et tes arguments... Bien à toi, J-Phi. PS: je viens d'avoir Franck au téléphone, cette fois il était calme et plus posé...:-)"]

**Philippe**, 5 avril, 10 h 46: Heu, c'est moi ou il est en train de sous-entendre que Franck est un gros connard? On lui demande pas de trouver une solution sereine, mais de renvoyer des pages qu'il détient. Sans déconner...

**Marc**, 5 avril 2016, 10 h 51: Donc, comme tu l'as vu, Erwan, le mail est parti (SMILEY GÊNE) tu sais qu'une validation va faire traîner de 24 h le mail, Gandalf a plein de taf, on peut pas non plus toujours se permettre d'attendre. Note que j'ai juste dit "les gens du comité s'énervent", et que je suis vice-président du SNAC: tout ça est vrai, j'ai pas dit "on va te faire un procès", je ne me le permettrais pas. Pour la réponse: oui, il se justifie, c'était inévitable. Maintenant, je laisse Franck dire publiquement si les pages reviennent ou pas. Si les pages reviennent pas, on demande à Franck s'il veut une intervention, et si oui, là, on passe le dossier à Henri.

Les premiers échanges entre les pilotes du SNAC-BD et l'éditeur impliqué dans « l'affaire Giordano » n'ayant *a priori* rien donné, les pilotes accentuent leur intervention. Encore une fois, elle prend la forme d'un rappel de l'existence des règles professionnelles. Ainsi, Marc indique à l'éditeur ses fautes, que ce

soit dans un cadrage de l'accomplissement technique de l'activité (notamment du fait d'une mauvaise anticipation des ruptures de coopération : « je t'avoue déjà que ça ne met pas le reste de l'équipe de [notre série] en confiance »), du cadrage de l'engagement spontané (« le fait que vous ne répondez pas à Franck ne fait qu'augmenter la colère dans le milieu ») ou du cadrage de la désingularisation (l'éditeur étant invité à « régler ça de manière légale »). Toutefois, il est intéressant de noter que Marc ne le contacte pas seulement en tant que collaborateur travaillant sur un projet commun, mais aussi comme membre d'un collectif particulièrement vigilant sur la question évoquée et susceptible d'intervenir.

Cet engagement du syndicat ne va cependant pas de soi. Comme le souligne Erwan, « impliquer le SNAC » nécessite de vérifier les possibilités juridiques d'un recours. Pour le dire autrement, intervenir en tant que SNAC revient à imposer *de facto* un cadrage désingularisant sur l'action. De ce fait, la règle de la connaissance et défense des droits devient centrale. Aussi, il semble nécessaire selon Erwan d'impliquer dans la situation le directeur général du syndicat, au cas où l'affaire prendrait un tour juridique. Si Marc reconnaît l'importance d'une expertise juridique sur la question, il rappelle que la situation ne s'inscrit pas purement dans un cadre désingularisant. Étant donné les contraintes pesant sur la situation (« tu sais qu'une validation va faire traîner de 24 h le mail, Gandalf a plein de taf, on peut pas non plus toujours se permettre d'attendre »), son action est marquée par l'informalité : s'il indique à l'éditeur que ses pratiques ne sont pas passées inaperçues, il peine à opérer un cadrage pleinement désingularisant à la situation. Dès lors, le cadrage de l'engagement dans les relations intimes reste important. La persistance d'un tel cadrage peut entraîner des tensions (comme le fait de voir un collègue considéré comme « un gros connard »). Toutefois, cela n'en reste pas moins une manière, pour les auteurs et autrices, de faire preuve de leur professionnalisme. Outre le fait que cela permette de résoudre « à l'amiable » certaines tensions, cela permet aussi aux personnes présentes de maintenir l'interaction tout en respectant les diverses règles professionnelles.

À l'inverse, inscrire les débats dans un cadre légal revient à procéder à une « épuration de cadre »<sup>389</sup>. Ainsi, une telle formalisation de l'échange contraint à ignorer nombre de règles professionnelles (et même de certains cadrages) au profit d'autres. Dès lors, si le fait de s'engager dans une lutte juridique revient à faire preuve d'autonomisation en intervenant dans les transferts de responsabilité, cela peut également conduire à une dégradation du statut du professionnel concerné.

Ceci explique par ailleurs que les pilotes, dans leurs courriels, s'étonnent de la conduite de l'éditeur. Franck Giordano est effectivement un professionnel dont le statut a été consolidé et dont le style professionnel est connu (cf. dans la séquence n° 67 : « un mec connu pour ses livres et pour ses coups de gueule, dans un milieu où tout le monde se connaît, je comprends pas »). Aussi, il est fort probable que cet auteur puisse s'engager dans une action juridique, sans risquer de voir son statut de professionnel dégradé, même si cela pourrait l'amener à faire des fautes au regard de certaines règles. Et pourtant, Franck Giordano préférera attendre une résolution à l'amiable : quand bien même il possède un solide statut de professionnel et que son style pourrait laisser penser qu'il demanderait un respect du cadrage de la désingularisation en exigeant une résolution publique du préjudice, il s'engage plutôt dans une résolution informelle.

<sup>389</sup>- E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 330-331.

### 2.1.2. La difficile formalisation des interventions

Si cette réaction peut sembler paradoxale aux yeux des acteurs, elle devient compréhensible au regard des résultats précédents. En effet, la forte informalité observée dans l'organisation du travail de BD se retrouve dans les interventions menées par les auteurs et autrices engagés au sein de collectif. Socialisés à cette forme de régulation du travail, les auteurs et autrices trouvent, dans cette organisation, une manière d'intervenir sur les responsabilités de leurs collègues tout en respectant les différentes règles professionnelles. Aussi, quand bien même leurs styles ou leur statut pourrait les inciter à s'engager dans une formalisation de la plainte, ils et elles tendent à maintenir une certaine informalité des échanges, laquelle permet finalement d'honorer davantage les règles composant la morale professionnelle (à savoir les règles relevant des cadrages intime et désingularisant). Quand, toutefois, de tels échanges sont possibles.

#### SÉQUENCE N° 69. « SI VOUS VOULEZ FAIRE DU BUZZ, VOUS POUVEZ RENDRE PUBLIQUES LES LETTRES »

**25 mai 2016 : l'assemblée générale du SNAC-BD arrive à son terme (cf. les séquences n° 64 « Ah, mais si vous êtes assez cons pour signer ça ! » et n° 65 « Des auteurs pas fiables qui me livrent des merdes, il y en a aussi ») : de plus en plus, les discussions collectives laissent place à des discussions entre voisins et voisines.**

**Henri, réunissant les papiers face à lui :** Bon, vous êtes tous très fatigués je crois...

**Jérôme :** Nous ? Non ! C'est toi qui es fatigué ! Nous on continue !

**Henri, riant :** Bon, avant de lever la séance, je vais vous faire part d'une lettre. Une lettre des éditions Framinet, à propos de l'affaire "Chatterton". Pour ceux qui n'auraient pas suivi, Framinet a racheté la maison d'édition Chatterton. Une adhérente nous a écrit en nous expliquant que Framinet ne souhaitait pas réapprovisionner sa série. Mais plus encore, elle ne parvient pas à obtenir ses relevés de droits. Quand elle les a demandés, son éditeur lui a proposé de racheter les exemplaires non vendus [Plusieurs rires se font entendre]. Nous avons donc contacté les éditions Framinet qui nous ont répondu la lettre suivante. [Il fait la lecture de la lettre : le directeur général des éditions Framinet explique qu'en effet il ne souhaite pas exploiter l'œuvre en question, le rachat de Chatterton ayant entraîné des "frais considérables" bien qu'on y trouve un "fond parfois de piètre qualité".] Donc voilà, à en croire Monsieur de chez Framinet, le fait d'avoir un fond de mauvaise qualité justifie qu'il se dédouane de ses responsabilités en tant qu'éditeur. Moi, quand je lis des choses comme ça, je suis fou furieux. Et, à vrai dire, ça me donne envie de continuer. D'aller plus loin... Est-ce que quelqu'un serait prêt à aller faire une médiation ?

**Samuel :** C'est qui ? [Henri hausse les sourcils] L'éditeur de Framinet, c'est qui ?

**Henri :** Joseph Garnier [Samuel laisse tomber sa tête sur la table dans un bruit sourd. Henri pouffe]. Ah, quand même !

**Samuel, se redressant et passant rapidement la main devant lui :** C'est mort.

**Pierre-Louis :** Ah ouais ?

**Samuel**, *secouant énergiquement la tête* : Ah oui, moi j'y vais pas !

**Henri** : Mais comment ça, Samuel ? Tu le connais ?

**Samuel**, *hochant la tête avec un sourire en coin* : Ah oui !

**Henri** : Et tu ne penses pas qu'il serait possible de discuter avec ce monsieur ?

**Samuel** : Non... Non, c'est la copie de Hugues Framinet, donc pour moi, c'est mort. On n'arrivera à rien en discutant.

**Henri** : Je ne sais pas ce que vous en pensez, mais personnellement, je pense qu'il y a là de quoi faire jurisprudence.

**Samuel** : Ah mais il faut y aller ! C'est le seul truc qui pourrait les faire bouger, eux.

**Henri** : Bon, il faudra voir si elle est partante. Si c'est le cas, on pourrait y aller. Mais dans tous les cas, si vous voulez faire du *buzz*, vous pouvez rendre publiques les lettres. Et montrer comment cet éditeur parle. Là, il y a un joli coup à faire.

Si cette situation est différente de la première, elle n'en est pas moins comparable : une autrice fait ici l'objet de pression de la part d'un éditeur qui refuse d'assurer les responsabilités qui lui reviennent contractuellement. Une nouvelle fois, la solution proposée est de mettre en place une médiation s'apparentant à une intervention peu formalisée : en évitant d'inscrire uniquement la situation dans un cadrage désingularisant, c'est effectivement la solution qui permettrait de préserver l'autrice des dégradations statutaires tout en lui permettant d'obtenir gain de cause.

Cependant, un problème se pose : l'éditeur concerné a la réputation de ne pas être ouvert à ce genre de discussion. Il n'est d'ailleurs pas le seul à avoir une telle réputation (« c'est la copie de Hugues Framinet »). À l'issue de leurs précédentes tentatives d'intervention dans les transferts de responsabilité, les auteurs et autrices ont constaté que certains interlocuteurs étaient en effet plus ou moins réceptifs aux revendications. Ainsi, l'autrice et les pilotes n'ont ici que peu d'espoir de pouvoir réussir à faire reconnaître à l'éditeur ses responsabilités. Deux solutions se présentent alors aux auteurs et autrices.

Une première consiste à formaliser l'échange en ayant recours au droit pour contraindre l'éditeur à honorer ses responsabilités. Cette option est d'autant plus envisagée que la situation semble clairement favorable à l'autrice (« je pense qu'il y a là de quoi faire jurisprudence »). Afin d'aider la mise en place d'une telle formalisation, les membres des collectifs d'auteurs et autrices fournissent des aides humaines, mais aussi un certain nombre de dispositifs matériels, à l'image de lettres types et d'articles détaillant les procédures de mises en demeure des maisons d'édition visées par les plaintes. Toutefois, les auteurs présents savent à quel point une telle formalisation de la situation par un dépôt de plainte est compliquée. Et, de fait, l'autrice ne se révélera pas « partante ».

Une seconde solution revient à maintenir une dimension informelle, tout en rendant publiques les fautes commises par l'éditeur. Plutôt que d'exposer l'autrice au risque de voir son statut dégradé, il est en effet possible d'essayer de dégrader le statut de professionnel de l'éditeur en question en exposant les fautes professionnelles que ce dernier commet au regard des diverses règles qui composent la morale professionnelle (« si vous voulez faire du *buzz*, vous pouvez rendre publiques les lettres »). Une telle solution revient finalement à assumer une organisation du travail propre au milieu de la BD : dans

un espace où des formes de commérages permettent de renforcer ou au contraire de dégrader le statut des professionnels au sein de cliques, le fait de rendre publiques de telles informations peut permettre aux auteurs et autrices de disposer de davantage d'informations sur le style de leurs interlocuteurs. La seule différence repose sur l'ampleur du commérage : alors que les informations se partagent dans des cliques relativement restreintes, les dénonciations publiques de ce type sont susceptibles d'être diffusées auprès de l'ensemble des professionnels intégrés dans le milieu.

## **2.2. De l'intervention à la victimisation**

L'accompagnement des transferts de responsabilité se fait donc essentiellement dans des espaces informels, notamment parce que cela permet aux auteurs et autrices victimes d'un préjudice de mettre en évidence leur respect des règles professionnelles. Toutefois, ces interventions peuvent vite être bloquées, les interlocuteurs ayant la possibilité de refuser le transfert opéré. Aussi, dans une telle situation, les auteurs et autrices de BD ont l'opportunité de s'inscrire plus explicitement dans un processus de victimisation, en dénonçant la non-prise en compte de l'expertise de l'auteur ou autrice concerné.

Comme nous l'avons souligné précédemment, la mise en place d'une victimisation nécessite que la personne ayant subi un préjudice ait fait la démonstration de son professionnalisme, afin de pouvoir revendiquer sa compétence à intervenir sur les responsabilités qui la concernent. En cela, il est déjà possible d'affirmer que la victimisation implique une professionnalisation forte des victimes. Ainsi, il est possible d'observer une certaine inégalité parmi les auteurs et les autrices : seules les personnes plus « professionnalisées » ont une chance d'être reconnues comme victimes, soit peut-être celles qui ont le moins besoin d'aide étant donné qu'elles maîtrisent déjà, *a priori*, le cadrage désingularisant (ce que nous observons d'ailleurs, symétriquement, dans la séquence n° 52 : les personnes sollicitant de l'aide se sentent doublement « glands »). Toutefois, comme nous venons de le voir, un fort degré de professionnalisme et l'inscription dans un idéal valorisant le cadrage de la désingularisation ne garantissent pas pour autant de réussir à mettre en place un processus de victimisation. D'où l'importance des collectifs, qui peuvent justement appuyer les tentatives de transfert en aidant à la mise en place d'un cadrage désingularisant.

Cette exigence de professionnalisation ne s'arrête pas aux victimes présumées. En effet, les auteurs et autrices jouant ce rôle de victimisateur doivent également attester de leur propre respect de la morale professionnelle. Autrement dit, pour être de « bons » représentants et de « bons » victimisateurs, il est nécessaire de se rendre descriptible comme de « bons » professionnels.

### **2.2.1. Des victimisateurs qui doivent être reconnus comme professionnels par les éditeurs et éditrices**

Le fait d'être un professionnel reconnu est un atout pratique lorsqu'il s'agit de réaliser des interventions dans les transferts de responsabilité de tiers. Comme nous l'avons vu précédemment (cf. séquence n° 69 « Si vous voulez faire du buzz, vous pouvez rendre publiques les lettres »), la forte intégration de Samuel dans le milieu éditorial lui permet de savoir quelles sont les personnes à qui il peut, ou non, s'adresser. Toutefois, le fait d'être intégré ou même reconnu dans le milieu n'assure en rien le fait de pouvoir mener de telles interventions.

SÉQUENCE N°70.

« IL Y A UN PAQUET DE PSYCHOTIQUES PARMIS LES GRANDS PRIX ! »

*27 novembre 2014, j'assiste à la conférence de presse du Festival d'Angoulême, destinée à annoncer le programme de la prochaine édition. J'y accompagne trois pilotes du SNAC-BD et deux fondateurs des EGBD, invités à intervenir lors de l'évènement. Une fois la conférence terminée, Richard, Véronique et Pierre-Louis se rendent dans une brasserie pour débrief de l'évènement.*

**Richard**, à Pierre-Louis : Figure-toi que l'an dernier, pendant le festival, je devais assister à une performance pendant le festival. Une catastrophe complète ! Plein de problèmes techniques... ça s'est terminé en véritable crise !

**Pierre-Louis** : En crise ? Comment ça ?

**Richard** : Ah bah en crise ! L'autre auteur a explosé. Mais littéralement explosé !

**Véronique** : À hurler, crier, etc.

**Richard** : En face, l'organisatrice a fini par s'effondrer ! Tu m'étonnes : elle fait partie de ces gens qui cravachent pendant les festivals, qui sont crevés et épuisés... Là, c'était trop.

**Véronique** : Oui, elle a fondu en larmes...

**Richard** : Et moi, j'étais gêné par cette situation... de la voir se faire pourrir comme ça, par ce mec. Mec très sympa par ailleurs, hein ! Mais là, il avait fait le déplacement, il était crevé aussi... Bref, je me suis retrouvé entre les deux ! [Rires] Et finalement, c'était tellement un échec qu'on est allé manger ensemble pour en discuter. Et là, tu vois, on était avec les éditions Simonet, on mangeait en petit comité... Et tout est sorti. On a parlé de tout. Très librement. Des sélections, des prix, des grands prix, de la situation des auteurs, du syndicat... On a parlé de tout ! Et c'était la première fois depuis longtemps qu'ils n'avaient pas eu un échange véritablement constructif avec des auteurs. En fait, ils se sont rendus compte qu'au SNAC, on n'était pas des fous furieux ! Non, mais parce qu'il faut voir à qui ils ont affaire... leurs interlocuteurs, c'est Jérôme Dahl et compagnie ! Ou les grands prix !

**Véronique** : Oui et il y a un paquet de psychotiques parmi les grands prix ! [Nous rions]

Les « grands prix » font ici référence aux auteurs récipiendaires du « grand prix de la ville d'Angoulême », soit la plus haute distinction française pour des auteurs et autrices de BD, récompensant l'ensemble d'une carrière. On pourrait croire que ces grands prix, du fait de la reconnaissance professionnelle dont ils bénéficient, sont fortement susceptibles de représenter les auteurs et autrices, voire d'intervenir dans les transferts de responsabilité en cas de litige. Or, il n'en est rien. En effet, ces derniers se rendent davantage descriptibles comme des « psychotiques » que comme des « professionnels ». Si certains peuvent effectivement s'engager dans les collectifs d'auteurs et autrices, ils n'en font pas moins des fautes au regard de certaines règles professionnelles. Richard et Véronique, parce qu'ils parviennent à avoir un « échange véritablement constructif », se montrent bien plus professionnels et, de ce fait, aptes à gérer les « crises ».

Nous l'avons d'ailleurs évoqué, quand il s'agit d'intervenir dans les transferts de responsabilité auprès des auteurs et des autrices, il est important de trouver une personne ayant fait preuve non seulement de son professionnalisme, mais aussi d'un style *a priori* compatible avec l'idéal professionnel défendu au sein de la clique constituée par le collectif.

### SÉQUENCE N°71. « IL CONNAIT LEUR LANGAGE »

**28 mai 2015, les auteurs et autrices membres du SNAC-BD sont convoqués à une assemblée générale. En amont de la réunion, les pilotes se réunissent afin de faire le point sur l'ordre du jour et les dossiers en cours.**

**Mathieu :** Ah, au fait, j'ai récemment discuté avec un gars... Il allait signer un album, pour un projet de série en 4 tomes. Un gros truc. Il a signé le premier tome et a commencé à envoyer des planches. Il a même commencé à intégrer les corrections de son éditeur. Bref, pour lui, c'était bon quoi. Et là, alors qu'il a envoyé, genre sa cinquantième planche, l'éditeur a décidé d'arrêter le projet. Il lui a annoncé que ça se ferait pas... Que par contre, s'il voulait, il pouvait reprendre l'histoire pour faire ça en un tome, quitte à rajouter des pages... [Les pilotes présents s'échangent des regards en faisant une moue] Ça me rend fou ! Il a bossé 50 planches avec eux... et pour que finalement il faille tout changer ! Comme s'il suffisait de changer la fin quoi ! Pfff... Bref, on en a discuté et il aimerait savoir s'il y a pas moyen de négocier avec l'éditeur... Genre pour rajouter au moins un album... ou quoi.

**Marc :** C'est chez qui ?

**Mathieu :** Rossignol.

**Marc :** Ah... [Il sourit, échange un regard avec Erwan à côté : ils pouffent tous les deux]

**Mathieu :** Non, mais c'est horrible, en fait...

**Marc, se reprenant :** Oui, pardon ! Non, mais c'est tellement classique... Bon, c'est difficile parce que légalement, il n'y a pas grand-chose à faire. Par contre, il faut discuter, faire pression pour négocier. S'il y a des problèmes et que ça se débloque pas, il peut contacter Samuel : il a fait pas mal de négo' chez Rossignol et il s'en sort plutôt bien ! Vu qu'il est directeur de collection, il connaît leur... leur langage quoi ! Il pourrait trouver les arguments. En tout cas, il vaut mieux qu'il prenne contact avec lui plutôt qu'avec Christophe... Parce que Christophe, pour le coup, il s'engueule copieusement avec Gérard [Note : Gérard Rossignol, PDG de l'entreprise du même nom]. Donc il vaut mieux quelqu'un de moins... de moins clivant.

**Mathieu, avec un sourire :** Samuel ? Moins clivant ?

**Marc, souriant à son tour :** Oui, bon, Samuel c'est une grande gueule ! Mais comme je te dis : il connaît leur langage, leurs arguments. Christophe aussi en vrai... Mais lui, il va leur rentrer dedans et les traiter de connards.

**Mathieu :** Non, mais t'as raison... Finalement, faut être éditeur pour négocier avec un éditeur !

Samuel étant directeur de collection, il connaît les contraintes spécifiques au métier d'éditeur. Cette connaissance du métier est évidemment un grand avantage (« faut être éditeur pour négocier avec un éditeur »). Ce n'est pourtant pas son seul atout. En effet Christophe, avec plus de trente ans de métier et des dizaines d'albums à son actif, connaît tout autant que Samuel les arguments des éditeurs et, plus généralement, les règles professionnelles. La différence entre ces deux auteurs repose sur leurs styles réciproques : là où Christophe a tendance à toujours mettre en avant un cadrage désingularisant, quitte à dénoncer vigoureusement ses interlocuteurs, Samuel prend le soin de respecter les autres cadrages. Il veille ainsi à prendre en considération les contraintes spécifiques de ses interlocuteurs afin de permettre l'accomplissement technique du projet, tout en maintenant un engagement intime quand cela est possible (même si cela n'est pas forcément le cas, comme il l'évoquait lui-même dans la séquence n° 69 « Si vous voulez faire du *buzz* [...] »).

### **2.2.2. Assumer une posture de victimisateur face aux pairs**

Ainsi, la manière dont Samuel agit lui permet d'être plus facilement considéré comme un bon professionnel et, donc, de s'investir dans les transferts de responsabilité de ses collègues. Cela ne rend pas moins difficile un tel transfert. Tout d'abord parce que, nous l'avons vu, les interlocuteurs ne sont pas forcément ouverts à une discussion impliquant des tiers. Mais aussi parce que les auteurs et autrices ayant subi un préjudice peuvent ne pas se reconnaître dans la tentative de victimisation dont ils ou elles font l'objet.

En effet, l'intervention d'un victimisateur revient, même minimalement, à assumer le fait qu'un auteur ou une autrice a besoin d'aide pour transférer une partie de sa responsabilité vers un tiers. Aussi, l'action d'un représentant-victimisateur implique un minimum de déresponsabilisation, laquelle peut être vécue comme une atteinte au statut de professionnel. Étant donné la tendance à la responsabilisation de soi décrite dans le chapitre précédent (voir partie 2. 2. 3.), certains auteurs et autrices victimes d'un préjudice se montrent méfiants à l'égard de leurs collègues mobilisés.

## **SÉQUENCE N°72.**

### **« UN SCÉNARISTE RATÉ, ÇA A PAS LA MÊME VALEUR »**

**Novembre 2014, observation à l'atelier Chocolat. Après une matinée studieuse, les auteurs et autrices présents prennent une pause, se retrouvant autour d'une table pour manger. Les discussions vont bon train. Melvin, assis à côté de moi, m'interroge sur mon enquête et mes rapports au SNAC-BD.**

**Melvin, regardant son assiette en fronçant les sourcils :** Alors comme ça, du coup, tu vas voir aussi le syndicat c'est ça ? [J'acquiesce de la tête] C'est ça, t'étais à Saint-Malo du coup, j'imagine<sup>390</sup>. Et... Comment dire. T'en penses quoi ?

**390-** Melvin fait ici référence au débrayage des dédicaces réalisées en octobre 2014 lors du festival de Saint-Malo, représenté dans les planches placées en introduction de cette thèse. Cette « grève de dédicace d'une heure » était l'occasion pour les auteurs de se réunir dans un amphithéâtre et discuter collectivement des problèmes. Ces derniers étaient exposés par un membre du SNAC-BD et deux auteurs qui coordonnent les EGBD.

**Ethnographe** : Comment ça ?

**Melvin**, *me regardant dans les yeux* : Bah... tu vois quoi?! [Pause, je lui fais signe que je ne comprends pas] Bah tu en penses quoi de ce qu'ils ont dit? Franchement.

**Ethnographe**, *hésitant* : Euh... je viens de commencer donc... [Je vois que Melvin fixe à nouveau son assiette] Mais euh, toi? Enfin... J'ai l'impression que... Tu penses qu'ils sont à côté de la plaque?

**Melvin**, *levant les yeux sur moi* : À côté de la plaque? [Il sourit] Non quand même pas! Non, mais c'est juste que... [Il jette un regard autour de lui] Non mais tu vois, t'as un mec comme Richard qui vient te parler des problèmes de la BD... Le mec, [Il tape mollement sur la table du plat de la main] tu le crois! Il est là depuis des années. Sa série cartonne. Il est édité chez des gros... Et pourtant il vient, et il dénonce tous les problèmes. Même si c'est plus forcément ses problèmes, tu vois... Bah tu vois qu'il sait de quoi il parle. [Levant sa fourchette] Il a vu des choses! C'est sûr qu'à côté [Sourire en coin], de voir un scénariste raté, ça a pas la même valeur [Je souris. Nicolas, un autre auteur à côté de moi pouffe également. Melvin, jetant un regard à Nicolas reprend, en se redressant]. Non, mais c'est vrai quoi... Bon OK, c'est méchant dit comme ça, mais c'est vrai. Richard, ce qu'il dit, pour moi ça a de la valeur. Et je suis désolé pour l'autre... Moi, j'ai du mal à le prendre au sérieux alors que ça se trouve, s'il s'était bougé le cul, il aurait réussi. Voilà, [Rires] c'est dit!

Melvin formule ici un reproche souvent entendu sur le terrain : certains auteurs et autrices s'engageraient au sein de collectif pour des raisons stratégiques. Les collectifs s'apparentant à de vastes cliques, il est en effet possible d'y constituer un riche réseau. La sanction de Melvin est cependant plus profonde encore. Il ne reproche finalement pas vraiment au scénariste de chercher à profiter du syndicat pour lancer sa carrière (ce qui pourrait, finalement, trouver un sens positif au regard de certains idéaux professionnels). Le problème est, pour Melvin, que certains auteurs et autrices cherchent à se déresponsabiliser pour leurs échecs personnels. Cela n'a rien de surprenant au regard de la tendance déjà évoquée à la responsabilisation des auteurs et autrices. Toutefois, il est intéressant de noter que tout victimisateur, puisqu'il ou elle est susceptible de chercher à déresponsabiliser ses collègues, risque d'être lui-même considéré comme suspect.

Encore une fois, il est donc nécessaire pour une personne se retrouvant dans le rôle de victimisateur de parvenir à faire preuve de son professionnalisme. Ainsi, aux yeux de Melvin, Richard est bien plus légitime que le scénariste dont il rapporte la performance. De par la pérennité de sa carrière (« Il est là depuis des années ») et ses succès (« sa série cartonne. Il est édité chez des gros »), Richard a, selon Melvin, accumulé les signes de son professionnalisme. Il lui est alors possible d'incarner ce rôle de victimisateur. Cela ne lui garantit cependant pas pour autant de pouvoir exercer ce rôle avec succès.

**SÉQUENCE N°73.**  
**« C'EST TOUTE L'AMBIGUÏTÉ »**

**12 février 2015, entretien au domicile de Pierre-Louis, pilote au SNAC-BD.**

**Pierre-Louis :** J'aime beaucoup Richard ! Parce qu'il a une énergie et une analyse super intéressante sur les sujets. Mais il est loin... très loin de faire consensus ! [Il rit] C'est un gars... il se met en scène, il n'hésite pas à se mettre en avant et tout... Ça énerve plus d'un. Parce que bon, de toute évidence, il aime bien ça, être sur scène, parler au nom du métier, tout ça. Mais il se bouge vraiment quoi ! Il investit un temps personnel... Donc s'il a un petit profit, qu'il y trouve son compte... Bah tant mieux quoi ! C'est comme nous, au syndicat... tu vois moi, quand je suis invité quelque part parce qu'ils ont besoin d'un auteur pour parler des problèmes, et que je me retrouve à parler de mon bouquin, bah finalement, c'est une rémunération un peu... C'est du temps investi et je trouve ça normal. Je pense que ça choque les gens qui ne pratiquent pas les activités syndicales quoi, qui ne voit pas le temps qu'il y a derrière... et qui ne voit pas que le côté mise en avant de soi. [...] C'est clair que c'est toute l'ambiguïté... moi quand je me suis engagé dans le syndicat, c'était pour le bien commun. Mais ça a servi des intérêts personnels que je ne soupçonnais pas, tu vois ?

**Ethnographe :** Par exemple ?

**Pierre-Louis :** Par exemple euh... ça m'a permis de rencontrer des éditeurs que je ne connaissais pas. Des boss. Même si c'était dans un cadre particulier. Mais après... professionnellement, ça donne quand même une crédibilité. Et puis la presse. La presse, les journalistes, ils ont mes contacts téléphones direct quoi. Tiens, bah [Untel], il a fait un super papier sur mon bouquin. Bon alors c'est impossible de savoir s'il y a un lien de cause à effet, mais bon... Tu vois, on ne se connaissait pas du tout, rien, il n'avait jamais fait de truc sur moi. J'envoie un mail avant Angoulême, on a échangé par téléphone... Et là, il fait un papier sur mon dernier bouquin. Alors peut-être, peut-être que le bouquin est vraiment bien, [Rires] qu'il l'a vraiment aimé ! Et puis y a aussi le scénariste... Mais euh... Je me dis "Tiens c'est marrant, je viens l'asticoter un peu, il sait que je suis au SNAC-BD, j'ai un bouquin qui sort et paf, j'ai un bon papier !" Tu vois ? Y a des trucs comme ça ! Bon tu vas pas leur demander, et ils répondraient pas ! Mais voilà. Bon et puis inversement, là, je suis pas invité par mon éditeur à Angoulême ou à Saint Malo. Alors que bon, historiquement, la série sur laquelle je bosse, elle est importante pour eux ! J'ai pas été invité ! Alors même que je sais que l'éditeur déteste les syndicats... Bon, en même temps ça m'arrangeait ! Sinon, ça aurait été difficile de concilier les deux, mais quand même.

À en croire Pierre-Louis, le fait que Richard soit un auteur reconnu comme professionnel ne le met pas à l'abri des accusations d'intérêts cachés. Si le scénariste évoqué dans la séquence précédente était suspecté de se chercher des excuses, Richard peut être accusé de se mettre en avant. Pierre-Louis reconnaît cette ambiguïté, tout en la normalisant : non seulement il est difficile, voire impossible, de mesurer réellement ces rétributions (« Alors peut-être, peut-être que le bouquin »), mais elles peuvent même être considérées comme normales étant donné les coûts de la mobilisation (si bien que seuls « les gens qui ne pratiquent pas les activités syndicales » sont choqués). De fait ces rétributions, qu'elles

soient symboliques ou matérielles, sont communes dans le militantisme (et d'ailleurs, à ce titre, largement étudiées en sciences sociales<sup>391</sup>). Pour de nombreuses personnes, le militantisme s'apparente à une « part invisible » de la carrière professionnelle, participant de son renforcement<sup>392</sup>.

Cela n'en reste pas moins, aux yeux de certaines personnes, une source de méfiance. Cette dernière est cependant rendue compréhensible au regard de la pluralité des règles professionnelles. En effet, on peut l'interpréter comme une croyance dans le fait que certaines personnes engagées mettraient en place un « canal de dissimulation »<sup>393</sup> : sous couvert d'un cadrage désingularisant, ces personnes opèreraient en réalité dans le cadre de l'accomplissement technique (tâchant, par exemple, d'honorer les règles de l'anticipation des ruptures de coopération), voire dans le cadre de l'engagement dans des relations intimes (à l'image de Samuel dont la proximité avec les éditeurs est souvent pointée du doigt par ses collègues au sein du collectif).

Plus encore peut-être qu'une dénonciation des intérêts individuels cachés, les critiques émises à l'encontre des militants peuvent donc se comprendre, à nouveau, comme les reproches d'un manque de professionnalisme. Il s'agit d'un résultat probablement généralisable à de nombreuses autres formes de militantisme, notamment au sein des milieux professionnels où l'engagement ne fait pas l'objet de rémunérations. Dans ces espaces où l'engagement militant peut difficilement conduire à une professionnalisation à part entière, les personnes engagées doivent parvenir à concilier leur travail quotidien avec leur travail de représentation. Comme pouvaient l'écrire Sarah Abdelnour et Sophie Bernard à propos des professionnels mobilisés au sein du secteur de Voiture de transport avec chauffeur : « C'est indéniablement le ressort principal de leur légitimité. L'obligation de maintenir une activité professionnelle et leur présence sur le terrain paraît ainsi limiter l'exposition aux critiques »<sup>394</sup>.

### 3. Conclusions du chapitre

Au regard des données présentées ici, nous pouvons confirmer l'hypothèse formulée au chapitre précédent selon laquelle les collectifs d'auteurs et/ou d'autrices mobilisés participent de l'autonomisation des professionnels. En effet, par leur travail d'information d'une part et d'accompagnement d'autre part, les auteurs et autrices engagés aident plus ou moins directement les professionnels à intervenir avec succès sur les transferts de responsabilité qui les concernent. Surtout, cette intervention peut

**391-** Dans un article classique, Daniel Gaxie proposait de mobiliser l'idée de rétributions du militantisme afin d'analyser l'engagement des militants, notamment pour souligner que derrière le « désintéressement » pouvaient également s'observer des stratégies individuelles et des luttes de pouvoir (Daniel Gaxie, « Économie des partis et rétributions du militantisme », *Revue française de science politique*, 1977, vol. 27, n° 1, p. 123-154). Près de trente ans plus tard, il est revenu sur ce champ de recherche spécifique, soulignant le fait que les rétributions ne pouvaient être considérées comme le seul facteur d'explication des évolutions dans l'organisation des groupes militants (Daniel Gaxie, « Rétributions du militantisme et paradoxes de l'action collective », *Swiss Political Science Review*, mars 2005, vol. 11, n° 1, p. 157-188).

**392-** M. Simonet, *Le travail bénévole*, op. cit., p. 50-55.

**393-** E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 233.

**394-** Sarah Abdelnour et Sophie Bernard, « Devenir syndicaliste malgré soi ? La socialisation militante en tension des chauffeurs de VTC mobilisés », *Politix*, 2019, n° 128, n° 4, p. 85.

servir d'appui à la responsabilisation d'un tiers plutôt qu'à celle de l'auteur ou l'autrice concernée. En effet, en valorisant l'émergence d'un cadre de la désingularisation, les auteurs et autrices engagés au sein de collectifs peuvent s'accorder collectivement sur la responsabilisation d'un tiers. Soit une opération particulièrement difficile à réaliser si aucun public n'est présent pour confirmer la légitimité d'un tel transfert.

En cela, les collectifs d'auteurs et /ou autrices constituent des cliques particulières dans le sens où leurs membres tendent à renforcer l'autonomisation des pairs, notamment en les aidant à responsabiliser un tiers. Ainsi, les auteurs et autrices engagés peuvent limiter la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices que nous avons repérée dans la première partie de la thèse. Pour le dire autrement, les auteurs et autrices engagés au sein de ces collectifs peuvent participer de la victimisation de leurs collègues, en réussissant à la fois à souligner l'existence d'un préjudice tout en mettant en avant leur responsabilité agitive, élément essentiel pour entrer en conformité avec la morale professionnelle du milieu. En cela, les collectifs constituent de espaces primordiaux pour l'autonomisation des auteurs et autrices, comme d'ailleurs dans la plupart des milieux professionnels :

Lorsqu'un groupe de travail s'organise pour parler des difficultés du quotidien rencontrées par chacun, pour les gérer ensemble, les salariés peuvent davantage donner un sens positif à leur engagement dans le travail, et on constate moins de pénibilités, moins de plaintes, moins de tensions<sup>395</sup>.

Ainsi, l'existence de collectifs permet de réduire les tensions au travail et, donc, sa potentielle pénibilité. Toutefois, il faut bien distinguer cette dynamique de celle qui consiste à réduire non pas les tensions, mais l'expression de ces tensions. Or, si les collectifs rendent plus aisée l'expression d'une victimisation, ils n'en restent pas moins des espaces où les préjudices peuvent par ailleurs faire l'objet d'une relativisation. Dès lors, si l'autonomisation des professionnels est favorisée par les collectifs, elle n'en reste pas moins limitée. Deux raisons principales à cela : d'une part l'informalité du milieu et, d'autre part, la persistance de la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices.

*L'informalité du milieu* : les actions menées au sein des collectifs, que ce soit sur le mode de l'information ou de l'intervention, tendent à être marquées par une certaine informalité. Quand bien même des plaintes peuvent être formulées pour dénoncer des préjudices, la résolution de ceux-ci se fait généralement dans des espaces relativement privés, impliquant un nombre limité de personnes, où les cadrages intime et de l'accomplissement technique ont de fortes chances de se substituer au cadrage de la désingularisation. Cette informalité dans la résolution des tensions entourant les attributions de responsabilités s'apparente à une obligation morale pour les auteurs et autrices : respecter cette informalité (et les cadrages qui lui sont associés) devient une preuve du professionnalisme. Toutefois, cette informalité peut constituer un frein à l'autonomisation des professionnels, étant donné les entraves à l'émergence d'un cadrage désingularisant. Aussi, il n'est pas surprenant que de nombreux auteurs ou autrices, bien qu'ils ou elles reconnaissent avoir été victimes d'un préjudice, évitent de s'engager dans des procédures judiciaires ou même parfois s'interdisent d'intervenir dans les responsabilités qui les concernent.

395- A. Mias, *Les risques professionnels*, op. cit., p. 53.

*La persistance de la responsabilisation des auteurs et autrices*: Les personnes engagées au sein des collectifs ayant été socialisées à cette informalité, elles respectent elles aussi cette obligation morale consistant à favoriser les cadrages intime et de l'accomplissement technique. Ainsi, ils et elles veillent à ne procéder à des victimisations que si les victimes de préjudices en font explicitement la demande, c'est-à-dire si ces dernières inscrivent elles-mêmes leur action dans un cadrage désingularisant. Ce faisant les auteurs et autrices engagés transfèrent, de fait, sur les victimes une partie de la responsabilité de leur victimisation. Ce phénomène est d'autant plus important que les auteurs et autrices jouant le rôle de victimisateur doivent eux-mêmes faire preuve de leur professionnalisme, que ce soit auprès des victimes ou auprès des personnes jugées responsables du préjudice. Socialisés dans ce milieu professionnel, les auteurs et autrices engagés dans ces collectifs ont malgré tout de grandes chances de relativiser les préjudices subis par leurs collègues, étant eux-mêmes sujets de la tendance à la responsabilisation des auteurs et des autrices.

Si les cliques que sont les collectifs d'auteurs et /ou d'autrices renforcent l'autonomisation des professionnels grâce aux actions d'information et d'accompagnement, elles ne permettent pas de garantir la mise en place d'une victimisation dans les cas où les auteurs et autrices souhaiteraient dénoncer des atteintes à leur autonomie. Ceci nous amène à préciser un résultat du chapitre précédent. En effet, nous avons rendu compte du fait que l'inscription dans un processus de victimisation peut conduire à la dégradation du statut des professionnels, elle-même susceptible de réduire les chances d'autonomisation (ce qui nous a conduit à repérer l'existence d'une autonomisation contrariée. cf., dans le chapitre 3, les parties 2. 2. 3. et suivantes). Toutefois, au-delà de la dégradation du statut des personnes se présentant comme victimes d'un préjudice, c'est aussi le statut des victimisateurs qui peut faire l'objet d'une dégradation. De ce fait, on comprend aisément que les auteurs et les autrices trouvent difficilement un sens positif dans le fait de se victimiser, mais aussi dans le fait de participer à la victimisation de leurs pairs en les aidant à transférer tout ou partie de leurs responsabilités vers des tiers.

Pourtant, il arrive régulièrement que ces mêmes auteurs et autrices engagés perçoivent la nécessité de s'investir davantage dans l'autonomisation des professionnels, notamment par la mise en place d'une victimisation dénonçant les atteintes à leur expertise. En effet, lors de l'enquête, il a été possible d'observer des situations où des auteurs et autrices s'accordent collectivement sur la nécessité de dénoncer un préjudice dont ils et elles pouvaient faire l'objet. Désormais dotés d'éléments de compréhension de la manière dont s'organise le travail quotidien des auteurs et autrices, mais aussi leur travail de mobilisation, nous pouvons nous tourner vers ces tentatives de publicisation des victimisations. Autrement dit, maintenant que nous avons vu les défis spécifiques entourant la victimisation d'un ou une autrice concernant un projet particulier, nous allons pouvoir nous intéresser à la façon dont les auteurs et autrices tentent parfois de monter en généralité en opérant une victimisation à l'échelle d'un groupe spécifique.

## Le saviez-vous ?

Dans la série *Luka* (par Denis Lapière et Gilles Mezzomo, dix tomes parus aux éditions Dupuis), le personnage principal est un étudiant en sociologie, réalisant une étude sur le travail policier. Toutefois, les enquêtes sociologiques du jeune Luka laissent rapidement la place à des enquêtes policières... Le rapport à l'objet est définitivement une question compliquée en sciences sociales !







---

## Chapitre 5 :

# Visibilisation et victimisation d'un groupe social

---

Le chapitre précédent a permis de montrer que les collectifs d'auteurs et autrices de BD s'apparentent à des cliques au sein desquelles on peut observer une forte valorisation du cadrage désingularisant. Par ces actions collectives, ils participent de la socialisation politique des professionnels, encourageant les auteurs et autrices à s'autonomiser en intervenant sur les transferts de responsabilité qui les concernent. Plus encore, les auteurs et autrices engagés dans des collectifs peuvent parfois proposer de servir d'appui dans les tentatives de responsabilisation d'un tiers initiées par un collègue. Au côté de l'auteur ou de l'autrice, ils peuvent parvenir à procéder à des victimisations en pointant l'existence d'un préjudice nécessitant d'être réglé, tout en veillant à préserver le statut professionnel à la fois des victimes et des victimisateurs.

Cependant, ces actions destinées à autonomiser les auteurs et autrices de BD ne vont pas de soi. Les auteurs et autrices, socialisés à un univers professionnel fortement marqué par l'informalité, peuvent eux-mêmes responsabiliser leurs collègues, exigeant de leur part qu'ils ou elles fassent preuve de leur autonomie alors même que c'est justement le manque d'autonomisation qui les incite à contacter les collectifs. De plus, quand bien même les auteurs et autrices s'accordent sur la nécessité d'intervenir sur la répartition des responsabilités au point de mener des actions ensemble, ils ont souvent du mal à faire reconnaître à leurs interlocuteurs l'existence d'un préjudice. En d'autres termes, quand bien même les auteurs et autrices font preuve de solidarité et s'associent pour renforcer leur autonomisation, ils et elles peinent à revendiquer une « expertise » spécifique. En effet, selon Andrew Abbott, l'expertise d'un groupe professionnel réside dans sa capacité à « revendiquer une juridiction » [*claiming jurisdiction*], c'est-à-dire à parvenir non pas seulement à réaliser des tâches, mais aussi à faire de celles-ci des « problèmes professionnels » que seuls les détenteurs de l'expertise sont capables de résoudre<sup>396</sup>. Tel sera l'objectif de ce chapitre : explorer les espaces des revendications de juridiction. Face au constat de leur difficile autonomisation, les auteurs et autrices de BD s'engagent parfois collectivement dans la revendication d'une juridiction spécifique.

---

396- A. Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, op. cit., p. 59.

Plus encore, ces auteurs et autrices cherchent à montrer que leur profession souffre d'un manque de reconnaissance, à l'origine de nombreux préjudices. En ce sens, il est possible d'affirmer que la revendication d'une juridiction par les auteurs et autrices de BD prend la forme de ce que Yannick Barthe nomme une « victimisation secondaire ». En effet, alors qu'une victimisation primaire consiste à se présenter comme victime, la victimisation secondaire revient à se dire victime du fait que l'on n'a pas été reconnu comme victime<sup>397</sup>. Autrement dit, les relativisations des préjudices subis peuvent participer à renforcer l'engagement dans le processus de victimisation. Ainsi, parce leurs tentatives de victimisation sont régulièrement perçues comme entravées, les auteurs et autrices de BD sont susceptibles de s'engager dans des actions visant à faire reconnaître une expertise propre à leur métier. Nous nous intéresserons donc aux différentes opérations à travers lesquelles les auteurs et autrices, dans leurs collectifs, tentent de montrer l'existence d'un manque de prise en compte de leur expertise, c'est-à-dire de leur capacité à définir eux-mêmes les problèmes professionnels qui les concernent. Autrement dit, il s'agira de voir dans quelle mesure les auteurs et autrices de BD engagés dans des collectifs peuvent passer d'actions collectives à des mouvements sociaux<sup>398</sup>, destinés à politiser davantage les problèmes rencontrés par une publicisation des préjudices subis. Ce faisant, il sera alors possible de voir en quoi ces mobilisations collectives peuvent participer de l'affirmation d'un groupe professionnel particulier, pouvant s'appuyer sur une expertise particulière. En somme, nous chercherons à répondre à la question suivante : pourquoi les auteurs et autrices de BD peinent-ils à faire reconnaître comme légitimes leurs problèmes professionnels et quels sont les effets de ces difficultés sur leurs chances de constituer un groupe professionnel ?

Pour répondre, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la manière dont les auteurs et autrices de BD cherchent à rendre visible le groupe de victimes qu'ils et elles entendent constituer. Dans un second temps, nous verrons ces auteurs et autrices dépassent la simple monstration de leurs problèmes pour s'engager dans la démonstration de leur statut de victime. Nous montrerons alors que la manière dont s'organise l'activité contribue à réduire les chances de politisation des problèmes rencontrés et, ainsi, rend difficile la formation d'un groupe social spécifique aux auteurs et autrices de BD.

**397-** Y. Barthe, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime*, op. cit., p.107.

**398-** Selon Érik Neveu, les mouvements sociaux constituent des actions collectives spécifiques du fait de leur « articulation à l'activité politique » (voir *Sociologie des mouvements sociaux*, op. cit., p.9-10). Ainsi, les mouvements sociaux prennent place dans un espace spécifique : « l'arène des conflits sociaux », dont « l'un des traits singuliers [...] est de fonctionner comme un espace d'appel » (*Ibid.*, p.15). Toute l'ambition de ce chapitre sera de rendre compte du processus qui permet aux acteurs d'ancrer leurs processus critiques au sein de cette arène (mais aussi, symétriquement, de comprendre ce qui peut conduire à les en faire sortir).

# 1. Montrer les auteurs et autrices de BD en tant que groupe

Comme nous l'avons déjà évoqué, la « dénonciation » d'un préjudice nécessite une désingularisation des situations individuelles<sup>399</sup>. Afin de se grandir comme victimes, les auteurs et autrices de BD doivent donc montrer qu'ils et elles appartiennent à un même groupe de victimes. Étant donné la pluralité des manières d'envisager le professionnalisme (cf. chapitre 2), une telle désingularisation est compliquée. Aussi, le groupe doit faire l'objet d'une mise en scène, notamment à travers des performances publiques.

## 1.1. Une mobilisation improbable ?

La mise en scène d'un groupe est d'autant plus difficile que nombre d'auteurs et autrices ne sont pas coutumiers des mouvements sociaux. Les personnes engagées au sein de collectifs elles-mêmes m'ont ainsi régulièrement fait part de leur propre inexpérience en la matière, exprimant alors des doutes sur les chances de pouvoir mobiliser leurs pairs. Autrement dit, la mise en place d'une mobilisation leur semble d'autant plus « improbable » que ses « formes, sens et modalités pratiques leur sont souvent étrangers »<sup>400</sup>.

### 1.1.1. Les épreuves liées à la mobilisation

De fait, tout au long de l'enquête, les auteurs et autrices engagés m'ont fait part de leurs manques de connaissance vis-à-vis des manières de militer, notamment dans l'espace public.

#### SÉQUENCE N°74.

#### « ON EST QUAND MÊME DES SACRÉS BRANQUIGNOLS »

*Vendredi 10 octobre 2014, festival de Saint-Malo : Dans le petit local qui leur a été prêté par les auteurs organisateurs du festival, les pilotes du SNAC-BD organisent le débrayage des dédicaces prévu le lendemain (cf. planches en introduction de la thèse).*

**Pierre-Louis :** Non, mais demain comment on fait concrètement pour le message ?

**Erwan :** Comment ça ?

**Pierre-Louis :** Bah, je sais pas... On fait comment pour donner le "top" ? Pour que les auteurs se bougent ? On fait passer un message audio ? Et puis qu'est-ce qu'on dit ? Et surtout, à quelle heure ?

**Marc :** Euh... Bah l'idéal ça serait vers 17 h 15...

<sup>399</sup>- L. Boltanski, Y. Darré et M.-A. Schiltz, « La dénonciation », art. cit. Voir, dans le chapitre 3, la partie 2. 2. 1. « La responsabilisation d'un tiers : une dénonciation ».

<sup>400</sup>- Annie Collovald et Lilian Mathieu, « Mobilisations improbables et apprentissage d'un répertoire syndical », *Politix*, 2009, vol. 86, n°2, p.136.

**Pierre-Louis** : Mais le temps que tout le monde pose son stylo et vienne jusqu'à la salle, ça va mettre... je sais pas... au moins 20 minutes ! [Erwan acquiesce de la tête] Et encore... et... Mais, en fait, elle est où cette salle ?

**Erwan**, *pointant le plafond du doigt* : Tout en haut, au deuxième. C'est un grand amphi. J'ai fait du repérage, avec des photos et tout. Je pourrais balancer le chemin à suivre sur Twitter.

**Pierre-Louis** : OK, OK... bon... Et puis comment on fait ? On demande aux gens de se mettre en ligne.

**Erwan** : Ouais, mais le mieux, ça serait encore de faire un cortège.

**Marc**, *pouffant* : Avec de la musique et tout ! [Ils rient tous les trois]

**Pierre-Louis**, *se reprenant* : Mais pourquoi pas ! Que ça soit un peu fort comme moment ! C'est la première, il faut marquer les esprits !

**Erwan**, *pouffant* : Et puis mettre des grands capuchons sur la tête !

**Pierre-Louis**, *riant à son tour* : Bon, peut-être pas à ce point, mais ouais il faut marquer les esprits !

**Marc**, *posant la main sur l'épaule d'Erwan* : Bon, super, tu nous trouves une cornemuse alors ! Ou alors un tambour, pour faire une marche [Ils rient tous les trois].

**Pierre-Louis** : Non, mais en fait ce qui serait peut-être pas mal c'est de faire deux messages sur les haut-parleurs ! Un genre... vers 17h... et un autre à 17h30, pour lancer le top !

**Erwan** : Oui ça serait pas mal. Mais faudrait aussi trouver un moyen que tout le monde aille ensemble vers la salle. Faire une sorte de cortège et tout ! Ce qu'il faudrait, c'est un mégaphone !

**Pierre-Louis** : Ah ouais, putain, mais c'est à ça que ça sert en fait, dans les manif' ! [Il regarde ses deux collègues] Bon, j'imagine que vous n'avez pas un mégaphone dans votre sac ? [Ils rient] Bon... Bah en tout cas, moi je serais en dédicace tout au bout... Donc du coup je pourrais faire la clôture.

**Marc** : Je crois que c'est ce que voulait faire Richard.

**Pierre-Louis** : Ah, il est en dédicace lui aussi ?

**Marc** : Oui, oui. Du coup il comptait faire la... la voiture-balai vu qu'il est aussi dans le stand tout au bout du barnum.

**Pierre-Louis** : Ouais c'est pas mal ! [Il marque un temps de pause] Je pense qu'il faut quand même qu'il faut trouver un truc marquant...

**Erwan**, *croisant les bras* : Bah si les auteurs posent tous leur stylo, c'est déjà marquant, non ?

**Pierre-Louis** : Oui, c'est vrai qu'*a priori* ça sera bien suivi... mais bon quand même. Un truc qui envoie... qui fasse manif' quoi ! Putain, on est quand même des sacrés branquignols ! [Ils rient tous les trois] Bon, moi je suis quand même inquiet... J'ai vraiment peur qu'ils prennent leur temps sur le chemin... Ou qu'ils se perdent !

**Marc**, *avec un sourire* : Ouais, genre qu'ils se perdent et se retrouvent au bar !

**Pierre-Louis** : Voilà ! Il faudrait vraiment trouver un moyen de cadrer tout ça.

**Erwan** : Moi mon inquiétude c'est sur le son... Je suis pas sûr que ce soit sonorisé, les tentes.

**Pierre-Louis**, *écarquillant les yeux* : Oh bah si [Erwan, fait une moue], je crois que si. [Erwan hausse les épaules] Ah, non putain, non...

**Erwan** : Franchement, je ne suis pas sûr.

**Pierre-Louis** : Et tu nous dis ça que maintenant ? [Il explose de rire] Bon... Bah j'espère, parce que bon, sinon, ils s'arrêteront jamais les collègues !

**Marc** : Non, mais c'est pour ça, il faut vraiment faire le tour des stands pour distribuer les tracts, pour qu'ils sachent au moins...

**Pierre-Louis** : Ouais, et comme ça, ils pourront les filer aux lecteurs. Dire de leur expliquer pourquoi ils ont fait la queue pour rien pendant deux heures ! [Marc rit] Non, mais c'est con, mais ça pourrait les faire chier !

**Erwan** : Ouais, enfin, c'est un peu le but d'un débrayage...

**Pierre-Louis** : Ouais, mais faudrait pas que ça soit le bordel non plus.

**Marc** : Ah bah au moins ça marquerait les esprits, si des auteurs et des lecteurs se tapaient dessus !

**Pierre-Louis, souriant** : Ouais ! Et puis les organisateurs vont encore me tomber dessus ! [Se tournant vers moi] Bon, bah en tout cas, tu vas être servi ! Demain, tu vas pouvoir assister à la catastrophe d'une manif' d'auteur !

Si le débrayage des dédicaces a été organisé dans la précipitation, cela n'explique pas totalement les difficultés rencontrées par les pilotes. En effet, ces derniers n'ayant pas l'expérience des manifestations, ils découvrent « sur le tas » les contraintes liées à une telle action : il faut trouver un moyen d'informer les auteurs et autrices en amont et de parvenir à les diriger une fois la mobilisation lancée, mais il faut aussi se renseigner sur la topographie des lieux ou encore penser à informer les autres personnes présentes lors de l'événement afin d'éviter les tensions (« ça marquerait les esprits, si des auteurs et des lecteurs se tapaient dessus »). Ce mouvement social étant la première manifestation du SNAC-BD, les pilotes ne peuvent donc que constater et s'amuser de leur manque de connaissance des manières de faire (« on est quand même des sacrés branquignols ! »). Cette première expérience s'apparente donc à une succession d'épreuves à gérer : les pilotes ne connaissent pas la salle où ils doivent se réunir, ils se rendent compte que leurs collègues sont loin d'être au courant des raisons de la mobilisation (ce que nous avons pu observer dans la séquence n° 53 « Notre mission, c'est pé-da-go-gie ! »), qu'il est nécessaire de rendre le mouvement identifiable. Les auteurs ici mobilisés découvrent notamment l'intérêt de certains dispositifs matériels dans de telles mobilisations, comme les tracts ou le mégaphone. Ces derniers se révèlent en effet nécessaires pour faciliter la résolution des épreuves rencontrées : il sera par exemple d'autant plus facile de rendre les personnes mobilisées identifiables qu'elles porteront un signe distinctif ; il sera d'autant plus facile de convaincre les interlocuteurs que les auteurs et autrices disposeront de tracts pouvant servir d'appui à l'explication de la mobilisation ; etc.

### **1.1.2. Apprendre à se mobiliser en auteur et autrice de BD**

Aussi, tout au long de mon enquête, les auteurs et autrices mobilisés feront l'apprentissage des manières de manifester et des dispositifs pouvant servir ces manifestations. Plus encore, ils et elles apprendront à « [mobiliser] des savoir-faire et des compétences extérieures au champ de la politique pour agir en politique »<sup>401</sup>. En effet, les auteurs et autrices mobiliseront davantage par la suite leurs compétences artistiques au sein des mobilisations.

401- É. Agrikoliansky et P. Aldrin, « Faire avec la politique. Novices, amateurs et intermittents en politique », art. cit., p.18.

**SÉQUENCE N°75.**  
**«ÇA SENT L'ENCRE FRAÎCHE!»**

**28 avril 2016, une manifestation est organisée dans le cadre de la mobilisation «Nuit Debout». Au sein de cette vaste mobilisation, le collectif «Auteurs debout» s'est constitué, notamment à l'initiative de plusieurs auteurs et autrices de BD. Je retrouve des membres de ce collectif dès le début de la manifestation. Peu à peu, c'est une quinzaine d'auteurs et autrices dont seulement une autrice n'est pas du milieu de la BD.**

**Pauline, consultant son téléphone:** Bon... 14h22... On est déjà censé être parti, qu'est-ce qu'on fait?

**Pierre-Louis:** Bah si on part du principe que les auteurs sont toujours en retard, il vaut mieux attendre un peu.

**Pauline:** C'est vrai qu'on est pas beaucoup... Je vais peut-être partir en éclaireur pour trouver du monde.

**Pierre-Louis:** Euh, déjà qu'on est pas beaucoup, on va peut-être éviter de se disperser [Il rit] Et puis, crois-en ma vieille expérience : quinze auteurs, c'est déjà un succès! [...]

**Pauline, consultant son téléphone:** Bon, j'ai deux potes qui devaient arriver... Encore des auteurs de BD! [Elle rit] C'est quand même con, c'est la première manif' du collectif et y a presque personne!

**Pierre-Louis, tapotant de la main le carton cylindrique dans son dos:** Oui, je crois que j'aurai fait la banderole qui aura le moins servi de toute l'histoire des manifestations! [Il rit] Ce soir, elle rejoindra le placard des banderoles qu'on n'utilisera plus jamais!

**Ethnographe:** Mais tu l'as acheté avec les fonds du SNAC?

**Pierre-Louis:** Ah non, sur mes deniers propres. Grâce à mes droits d'auteurs famoureux! [Il rit] Non, mais j'aime bien ça, moi, faire des tracts, des banderoles, recevoir des colis! Regarde, [Il ouvre le carton et approche son nez en reniflant bruyamment] ça sent l'encre fraîche! Comme quand tu ouvres un livre tout neuf! J'adore! Et puis je me suis bien éclaté avec le graphisme! Bon, on s'amuse comme on peut, hein!

Grâce à ses compétences de dessinateur, Pierre-Louis est non seulement capable de produire banderoles, tracts et autres panneaux, mais aussi d'y trouver un certain plaisir. Il s'agit là d'un constat finalement assez classique concernant les mobilisations artistiques<sup>402</sup>: comme les autres artistes mobilisés, les auteurs et autrices de BD m'ont confié avoir trouvé, dans leur engagement, des manières de valoriser leurs compétences professionnelles, notamment les compétences artistiques. Il s'agit toutefois également d'une façon de mettre en avant des compétences professionnelles dans la mobilisation: comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, les auteurs et autrices mobilisés seront d'autant plus reconnus comme légitimes qu'ils et elles feront preuve de leur statut de professionnel

**402-** Voir notamment Jérémy Sinigaglia, «Un répertoire d'action composite: la mobilisation des intermittents du spectacle entre traditions syndicales, nébuleuse contestataire et spécificité artistique» dans Stéphane Cadiou, Stéphanie Dechezelles et Antoine Roger (éds.), *Passer à l'action: les mobilisations émergentes*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 225-248; ou encore Bleuwenn Lechaux, «La mobilisation des intermittents du spectacle» dans Christophe Traïni (éd.), *Émotions... Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, p. 57-77.

(cf. partie 1. 1. 2. « Les supports matériels de l'information »). Ainsi, la bonne réalisation des manifestations, notamment par la constitution d'outils graphiques marquants pourra contribuer à l'adhésion des auteurs et autrices au collectif, les membres ayant fait preuve, à leurs yeux, de leurs compétences professionnelles.

Au-delà de ce premier constat, on trouve un autre résultat généralisable à l'ensemble des mobilisations : la proximité des engagements. En cela, le collectif « Auteurs debout » constitué en 2016 est significatif. Non seulement les auteurs et autrices de BD y étaient surreprésentés, mais j'ai constaté que la plupart de ces professionnels étaient par ailleurs engagés dans d'autres collectifs, à l'image du SNAC-BD (dont Pierre-Louis est l'un des pilotes) ou du collectif BD-Égalité (dans lequel Pauline a joué un grand rôle de cohésion). Ainsi, aussi improbables que ces mobilisations puissent paraître aux yeux des auteurs ou autrices qui s'y engagent, elles peuvent s'expliquer par le fait que ces personnes se fréquentent déjà assidument au sein de différentes cliques, notamment celles valorisant un cadrage désingularisant. Outre la « socialisation au travail », la fréquentation de ces collectifs participe à la « socialisation politique » qui « se complète et s'achève dans et par la participation à l'action collective »<sup>403</sup>.

C'est ainsi par la pratique de la mobilisation que les auteurs et autrices engagés se confrontent à des « répertoires d'action collective » existants dont ils et elles s'inspirent pour constituer eux-mêmes un ensemble de manières de se mobiliser<sup>404</sup>. Toutefois, ces actions collectives peuvent difficilement permettre une victimisation si elles n'ont pas d'écho dans l'espace public. En effet, les auteurs et autrices soulignant un manque de prise en compte de leur expertise par leurs interlocuteurs dans leur activité quotidienne (soit l'« arène du lieu de travail » [*arena of workplace*] chez Andrew Abbott), ils et elles peuvent espérer se victimiser en constituant un public élargi qui pourra servir d'appui aux victimisations (c'est-à-dire dans l'« arène de l'opinion publique » [*arena of public opinion*]<sup>405</sup>).

### 1.1.3. Mobiliser les médias

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent (cf. partie 1. 1. 2 « Les supports matériels de l'information »), les auteurs et autrices de BD ne sont pas forcément au fait des formats journalistiques (Pierre-Louis affirmait « Je n'ai aucune idée de ce dont les journalistes ont besoin exactement » dans la séquence n° 59 « Moi j'ai 4 ans d'âge mental [...] »). Une nouvelle fois, les auteurs et autrices engagés doivent faire l'apprentissage des contraintes qui reposent sur l'activité des journalistes pour espérer pouvoir faire reconnaître les préjudices les concernant. Or, les auteurs et autrices de BD se retrouvent régulièrement en contact avec des journalistes au cours de leur travail de promotion de leurs albums. Ce sont donc autant d'occasions d'évoquer la situation des auteurs et autrices, mais aussi de mieux comprendre les attentes spécifiques des professionnels de l'information.

<sup>403</sup>- A. Collovald et L. Mathieu, « Mobilisations improbables et apprentissage d'un répertoire syndical », art. cit., p.142-143.

<sup>404</sup>- La notion de répertoire d'action collective rendue célèbre par Charles Tilly peut être définie comme « un modèle où l'expérience accumulée d'acteurs s'entrecroise avec les stratégies d'autorités, en rendant un ensemble de moyens d'action limités plus pratique, plus attractif, et plus fréquent que beaucoup d'autres moyens qui pourraient, en principe, servir les mêmes intérêts » (Charles Tilly, « Les origines du répertoire d'action collective contemporaine en France et en Grande-Bretagne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, vol. 4, n°1, p. 99).

<sup>405</sup>- Sur ces différentes arènes et leur interdépendance, voir A. Abbott, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, op. cit., p.59-69.

## SÉQUENCE N°76.

## « SON RÉDACTEUR EN CHEF TROUVE QUE CE N'EST PAS SEXY COMME SUJET »

*Salon du livre 2015 : à l'occasion d'une mobilisation organisée par le Conseil permanent des écrivains, je suis plusieurs pilotes du SNAC-BD. Une fois l'événement terminé, je discute avec Pierre-Louis.*

**Pierre-Louis :** Tu vois, j'ai discuté y a un an tout juste, ici, au Salon du livre, j'ai discuté avec Laurence Garnier. C'est la chargée de culture pour [Un grand journal national]. Donc j'ai commencé à lui expliquer ce qui s'organisait autour du RAAP, la catastrophe économique pour les auteurs, etc. Elle a fini par m'arrêter en me disant que ça ne l'intéressait pas. J'étais consterné. [Pause] Mais le pire, c'est que ce qu'elle me dit est vrai. Ce qu'elle me dit exactement, c'était : "Mais ça n'intéresse personne" et que son rédacteur en chef trouve que "Ce n'est pas sexy comme sujet", parce que "Ça ne concerne pas le grand public"... Et c'est vrai, on ne peut pas le nier : c'est notre merde à nous. Jusqu'au moment... où on ne pourra plus faire de livre ! [Il rit] C'est notre slogan d'ailleurs ! Bon, même si en vrai, je pense qu'il y aura toujours des gens pour faire des livres, évidemment. Mais des livres pas pros, au rabais... Bref, c'est pas très réjouissant tout ça !

Les journalistes rencontrés par les auteurs et autrices de BD sont logiquement des personnes plus ou moins spécialisés dans la couverture d'événements culturels. Or, du fait de ce « rubricage », les journalistes n'ont pas forcément la possibilité d'exploiter l'angle « social » des questions relatives à la BD<sup>406</sup>. Au-delà de la question des spécialités des journalistes concernés, il semblerait que le sujet lui-même ne soit pas jugé suffisamment intéressant pour être traité, étant donné qu'il ne concernerait que les professionnels du milieu (« que son rédacteur en chef trouve que ce n'est pas sexy comme sujet, parce que ça ne concerne pas le grand public »). En cela, les journalistes peuvent jouer un rôle de relativisateurs : si les auteurs et autrices souffrent de préjugés résultant de leur situation, ceux-ci ne semblent pas suffisamment importants pour faire l'objet d'une diffusion publique. Les auteurs et autrices engagés doivent donc parvenir à remettre en cause cette relativisation, en évoquant l'importance des conséquences du problème (« Jusqu'au moment... où on ne pourra plus faire de livre ! »). Tel est l'objet des slogans choisis au sein des collectifs d'auteurs et d'autrices : insister sur les effets « pas très réjouissant[s] » de cette précarité des professionnels du livre.

Toutefois, il faut plus qu'un slogan pour parvenir à convaincre les journalistes de l'étendue du problème. Ainsi, il est nécessaire pour les auteurs et autrices de montrer l'ampleur de cette précarité. En cela, une manière de rendre visible le problème est de mettre en scène le groupe, en parvenant à le réunir autour de cette thématique. Mais il ne suffit pas de regrouper les auteurs et autrices de BD pour intéresser les journalistes.

<sup>406</sup>- Sur les effets du « rubricage » dans le journalisme, voir Érik Neveu, *Sociologie du journalisme*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, La Découverte, 2009, p.48-50.

## SÉQUENCE N°77.

## « VOUS AVEZ DES STARS DE LA BD ? »

*Samedi 31 janvier 2015, les pilotes du SNAC-BD ont organisé une « marche des auteurs » lors du festival d'Angoulême. Avant la marche, ils ont invité les journalistes à se rendre à une conférence de presse. Si, au début de la rencontre, seule une dizaine de journalistes sont présents, c'est finalement une trentaine de personnes qui assistent à l'événement. Erwan se charge, dans un premier temps, d'exposer les difficultés rencontrées par les auteurs et autrices. Après quelques questions sur les réformes en cours, une journaliste prend la parole.*

**La journaliste :** Est-ce que vous avez mobilisé des têtes d'affiche pour la manifestation ?

**Erwan :** On a mobilisé tout le monde !

**La journaliste :** Oui, oui, évidemment, mais est-ce que vous avez eu des réponses ? Est-ce que vous avez beaucoup de gens ? Est-ce que vous avez des stars de la BD qui vont...

**Pierre-Louis :** Bah, et nous ?! [Rires] C'est limite insultant !

**La journaliste, avec un sourire :** Vous ne m'avez pas laissé finir ma phrase... [Elle marque une pause] En dehors de vous ! [Les différentes personnes présentes rient]

**Pierre-Louis :** Euh... Oui, on a eu des retours. Tant qu'ils sont pas là, franchement on préfère pas... ça fait un effet d'annonce débile.

**Marc :** Oui c'est contreproductif.

**Erwan :** Oui voilà, mais oui ils sont tous au courant et on leur a tous dit que c'était super important qu'ils soient là. On espère juste qu'il ne va pas pleuvoir !

**Marc :** En vrai on n'a eu aucun écho négatif... Et beaucoup de positif. Globalement, c'est très positif. On n'est pas une population hyper importante. Mais en tout cas moi, personnellement, je crois que la majorité des auteurs seront là.

Forts de leurs épreuves passées, les pilotes du SNAC-BD ont veillé à contacter les journalistes en amont de la « marche des auteurs » organisée lors du Festival d'Angoulême en 2015, en leur proposant d'assister à une conférence de presse avant l'événement. C'est ainsi l'occasion de leur donner différents documents préparés en vue d'explicitier les préjudices dénoncés durant la mobilisation (sur la préparation de ces dossiers de presse, voir la séquence n° 59 « Moi j'ai 4 ans d'âge mental [...] »). Toutefois, ils peuvent constater une nouvelle contrainte des journalistes : afin d'assurer une couverture médiatique, il est préférable de s'entourer « des stars de la BD ». La présence d'auteurs et autrices populaires peut en effet permettre aux journalistes de convaincre plus facilement leurs rédacteurs en chef du fait que cela « concerne [...] le grand public », pour reprendre l'expression rapportée dans la séquence précédente. Si les pilotes peuvent s'offusquer d'un tel traitement différencié (« C'est limite insultant ! »), ils n'en acceptent pas moins la contrainte.

**SÉQUENCE N°78.**  
**« FAITES VOS TÊTES D'ÉNERVÉS ! »**

*Festival international de la BD d'Angoulême, samedi 31 janvier 2015: à l'appel du SNAC-BD, des auteurs et autrices de BD se regroupent afin de participer à la « marche des auteurs » dans les rues d'Angoulême, d'un lieu de dédicaces à l'hôtel de ville. Ils et elles sont finalement plusieurs centaines lorsque la marche commence.*

Les pilotes du SNAC-BD se sont équipés de gilets orange, chargés de la sécurité de la manifestation. Alors que les auteurs se regroupent au point de départ, ils passent leur temps à balayer rapidement la foule de leur regard. Ponctuellement, l'un d'eux fixe son regard sur un auteur, s'en approche et l'invite à se rapprocher de la banderole. Au bout de quelques minutes, une quinzaine d'auteurs se retrouvent derrière la banderole. Tous sont des auteurs appartenant à la liste des “grands” auteurs du syndicat : des pilotes se chargent d'aller chercher, dans la foule, certains auteurs et autrices pour les amener au premier rang. Durant la marche, des pilotes se dirigent vers certains auteurs du cortège pour les ramener au premier rang. Précédant de cinq mètres environ la marche, une vingtaine de journalistes filment et photographient la marche. En milieu de parcours, les pilotes se rendent compte que le cortège s'est coupé en deux. Ils stoppent alors la tête de cortège dans une allée. L'un des pilotes, venant de l'arrière en courant et lance aux autres “Ça va durer un moment ! Allez jusqu'à la place, là-haut : on verra mieux la foule et ça fera de meilleures images [Il montre du pouce le groupe des journalistes]”. La tête de cortège reprend sa marche jusqu'en contrebas d'une place, en face de grands escaliers. L'un des auteurs au premier rang lance aux journalistes “Mettez-vous là, vous aurez un meilleur cadre !” : il rit, les journalistes s'exécutent (cf. figure n° 6 ci-dessous). Pendant plusieurs minutes, les deux groupes se font face. Les journalistes prennent de nombreuses photos, alors que des auteurs s'apostrophent dans la bonne humeur : “Allez les gars, on lève les poings, on n'est pas contents ! [Des auteurs lèvent le poing en rigolant] Ah non, non ! Rigolez pas, n'oubliez pas : vous n'êtes pas content !” “Allez, faites vos têtes d'énergés”. Un journaliste leur lance “allez faites du bruit un peu !”, un auteur rétorque “mais pour qui nous prenez-vous ?” : Rires des deux côtés. Un groupe d'auteurs lancent un “Pas contents, pas contents !” : rires nourris dans les deux groupes. Après un soupir, un journaliste lance à son confrère “Non, mais on voit pas qu'ils sont vénères, là. [Un peu plus fort] Ayez l'air pauvres ! [Lui et son voisin rigolent]”. Parmi les auteurs et autrices, on entend : “Mais on n'a rien de mieux que ça ?” “C'est quoi le slogan ?” “On doit dire quoi ?”. Un des auteurs au premier rang, levant à nouveau le poing commence à dire, en rythmant sa diction : “Donnez-nous un slogan... Vraiment intéressant !” Il se met alors à crier de manière répétée : “Donnez-nous, un slogan ! Donnez-nous un slogan !”. Plusieurs auteurs l'imitent et relaient ce “slogan” dans les rangs de la marche. Des rires fusent tant du côté des journalistes que des auteurs.

**FIGURE 6.**  
**LA « MARCHÉ DES AUTEURS », FESTIVAL D'ANGOULÊME, 2015.**  
 (DESSIN RÉALISÉ À PARTIR DE CROQUIS ET PHOTOGRAPHIES FAITES SUR PLACE)



Si les pilotes pouvaient taquiner les journalistes à propos du fait qu'ils n'étaient pas assez connus à leurs yeux, ils n'en ont pas moins fait en sorte que les auteurs et autrices présents derrière la banderole soient essentiellement des personnes connues dans le milieu professionnel et/ou le grand public. Ainsi, les pilotes m'ont expliqué par la suite avoir constitué une liste des adresses des auteurs et autrices « stars » en vue de les solliciter au besoin. Plus généralement, cette séquence permet de constater que, grâce aux épreuves rencontrées lors du débrayage de dédicaces quelques mois plus tôt, les pilotes du SNAC-BD ont veillé à mobiliser plusieurs dispositifs destinés à encadrer la manifestation : ils ont ainsi réalisé une banderole et des panneaux, se sont équipés de mégaphones et de gilets ou T-shirts de couleurs, ont défini un parcours déclaré en préfecture, etc. Cet apprentissage ne s'est toutefois pas fait seul : plusieurs pilotes m'ont ainsi expliqué que, ne sachant pas comment franchir les épreuves rencontrées à Saint-Malo, ils sont allés demander conseil à ceux qu'ils nommaient eux-mêmes de « vrais syndicalistes ».

Il est intéressant de noter que cette « marche des auteurs » est bien destinée à procéder à une victimisation, en montrant l'existence d'un groupe de personnes souffrant d'un préjudice (à savoir ces auteurs qui seront bientôt « plus qu'à poil », étant donné les différentes réformes qui portent atteinte à une situation économique déjà très précaire). Si la manifestation vise à réunir les auteurs et autrices, elle est également destinée aux journalistes, régulièrement interpellés par les pilotes du SNAC-BD.

L'action est finalement comparable à celles menées par les buralistes étudiées par Caroline Frau, dans le sens où elle contribue à construire une « manifestation de papier », c'est-à-dire qu'elle déploie une « stratégie de communication du groupe professionnel et est avant tout conçu comme un outil de bonne présentation de soi à destination d'un large public »<sup>407</sup>. Ainsi, les pilotes du SNAC-BD orientent la manifestation de façon à fournir aux journalistes les meilleures prises de vue possible. Ces derniers semblent se prêter volontiers à l'exercice, incitant même les auteurs et autrices à mettre en scène leur mécontentement (« Allez, faites vos têtes d'énervés ! »). La mise en scène de la situation est d'autant plus flagrante que les auteurs et autrices tournent en dérision la situation. Ils et elles n'hésitent pas, par exemple, à taquiner les journalistes en moquant leurs demandes (« Mais pour qui nous prenez-vous ? »).

À force de mobilisations, les auteurs et autrices engagés au sein de collectif développent des affinités avec les journalistes. Les taquineries permettent ainsi la création de relations privilégiées que les auteurs et autrices n'hésiteront pas, par la suite, à mobiliser. Outre cet engagement spontané, les auteurs et autrices ont également fait preuve de leur volonté de faciliter le travail de leurs interlocuteurs, reconnaissant la légitimité des contraintes spécifiques de l'activité des journalistes. Plus encore, les auteurs et autrices engagés ont trouvé, chez certains ou certaines journalistes, des personnes sensibles aux désingularisations proposées. Ces journalistes, parce qu'ils ou elles sont convaincus de l'existence de préjugés spécifiques aux auteurs et autrices, peuvent dès lors se faire plus facilement le relai des revendications portées par les collectifs.

Ainsi, les auteurs et autrices engagés au sein de collectifs ont, progressivement, établi un carnet d'adresses des journalistes *a priori* intéressés par leur situation. Ce faisant, ils et elles constituent peu à peu une audience à leurs plaintes.

## 1.2. La difficile constitution d'un problème public

Il est ainsi possible de dire que les auteurs et autrices, grâce aux mobilisations successives ont non seulement constitué des contacts privilégiés avec les journalistes, mais aussi appris à les instrumentaliser. Toutefois, cette instrumentalisation n'est pas totale. D'une certaine manière, les journalistes instrumentalisent en retour les auteurs et autrices mobilisés, ces derniers fournissant alors un ensemble de matériaux facilitant leur travail. Par ailleurs, ces journalistes conservent malgré tout une autonomie de jugement, notamment en veillant à honorer les règles de distanciation propres à leur profession<sup>408</sup>. Par exemple si le journaliste Frédéric Potet, dans un article publié dans *Le Monde*, accorde une grande place à la marche (dont une photographie sert d'ailleurs d'illustration au papier), il n'en soulignera pas moins le caractère « potache et bon enfant »<sup>409</sup>.

**407-** Caroline Frau, « Construire des manifestations de papier : L'action des buralistes face à la lutte contre le tabagisme », *Réseaux*, 2014, vol.187, n°5, p.26. La notion de manifestation de papier est reprise à Patrick Champagne, « La manifestation comme action symbolique » dans Pierre Favre (éd.), *La Manifestation*, Paris, Presses de Sciences Po, 1990, p.329-356.

**408-** Il s'agirait, entre autre, d'une volonté d'honorer la règle de la « conservation de l'initiative » : si les journalistes ont répondu aux attentes des auteurs et autrices de BD, ils et elles n'en gardent pas moins un regard critique (voir C. Lemieux, *Mauvaise presse*, *op. cit.*, p.144-145).

**409-** Frédéric Potet, « Festival d'Angoulême : une année particulière », *Le Monde*, 3 fév. 2015, p.18. Dans un article publié sur le site internet du journal et consacré spécifiquement à l'évènement, le même journaliste écrira « L'ambiance est bon enfant ; elle va vite devenir potache, en raison, notamment, de l'absence de slogans préalablement préparés », décrivant un « épanchement continu de franche rigolade » (Frédéric Potet, « Angoulême : les auteurs de BD en appellent à François Hollande », *Le Monde.fr*, 31 janv. 2015, URL : [https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2015/01/31/angouleme-les-auteurs-de-bd-en-appellent-a-francois-hollande\\_4567512\\_4420272.html](https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2015/01/31/angouleme-les-auteurs-de-bd-en-appellent-a-francois-hollande_4567512_4420272.html)).

### 1.2.1. L'amateurisme des mobilisations : source de discrédit ou atout ?

La mise en exergue de la relative désorganisation des mobilisations d'auteurs et autrices de BD n'est pas sans provoquer un certain agacement chez les personnes à l'origine des actions. Les auteurs et autrices engagées reconnaissent bien volontiers leur amateurisme en termes de mouvement social, au point de s'en moquer régulièrement (à l'image de la séquence n°74 « On est quand même des sacrés branquignols »). Pourtant, l'insistance des journalistes à relever ce point peut leur donner l'impression que leur tentative de victimisation n'est pas prise au sérieux.

## SÉQUENCE N°79. « POUR UNE PREMIÈRE, C'ÉTAIT PAS SI MAL »

**12 février 2015, entretien au domicile de Pierre-Louis, pilote au SNAC-BD.**

**Pierre-Louis :** Non, mais tu vois, c'est marrant, un truc qui est revenu super souvent c'est le fait qu'il n'y avait pas de slogan. Alors qu'en fait, il y en avait un ! Ils se baladaient avec ! C'était marqué en gros sur la banderole ! [Il rit] Mais bon, les auteurs ont été au front et tout, et c'est bien. Mais ce qui revient, c'est que c'était mal organisé. Tu vois, sur *Le monde*, ils disaient qu'il y avait pas de slogan, que c'était potache, mal organisé... Bon. Effectivement on n'a pas l'habitude de ça ! Moi tu vois, j'avais fait deux manif' dans ma vie ! Et je suis pas le pire ! Tu vois là, pour Angoulême, on devait trouver un ampli... Au début la CGT devait nous en prêter un. Bon, finalement non. De toute façon, c'est toujours comme ça nos actions : tous nos plans tombent à l'eau ! Bref, y a un auteur sur place qui me dit : "Si, si attend, j'en ai un j'ai un ampli". Moi je lui ai demandé par téléphone : "Mais il crache bien ?" [Il joue alors la conversation] ; "Ouais, c'est l'ampli de mon fils il fait de la musique" ; "Ouais, mais... Il fait combien de Volt ?". Tu sais, j'essaie d'avoir des infos ! [Rires] Et bref, le temps passe, j'arrive à Angoulême. On en discute et je lui dit : "Bon une fois arrivée à la mairie, pour le secteur, on va pouvoir se brancher là". Et là, il me dit "T'inquiète, il marche avec des piles !" Là, j'ai mes *warning* qui se sont allumés ! "Comment ça ? !" ; "Bah, tu peux aussi mettre des piles et ça fonctionne". Je vais chercher l'ampli pendant la marche pour l'installer et je le trouve pas... Et là, y a un mec qui me dit : "Mais si, là, dans le sac plastique !" [Avec ses mains, il m'indique que le sac était minuscule et rit] Bon, au moins, c'était pas lourd à porter ! Par contre au niveau du son... [...] Bon, ça manquait d'expérience ! Mais pour une première, c'était pas si mal ! [Pause] Et puis, au moins, on en parle ! Et je pense que c'est important que le monde de la BD... plus que le grand public, que le monde de la BD sache qu'on peut arrêter des dédicaces, descendre dans la rue, discuter avec les ministres, etc. Ça, c'est un peu nouveau ! Quand je suis arrivé au SNAC, je voyais des gens qui taffaient comme des malades... Y a Arnaud notamment qui taffait sur le numérique et il enchainait réunion sur réunion... et y a des mecs qui disaient : "Vous faites rien au SNAC", y a que le numérique qui vous intéressent... Alors pendant ce temps-là, y a Samuel Leroux qui se tapait des négociations à longueur de journée... Et pendant ce temps-là, il y a des adhérents qui pensaient qu'il ne se passait rien ! Parce qu'il y avait pas de communication.

Pierre-Louis me donne ici un nouvel exemple des difficultés rencontrées lors de l'organisation des actions collectives. Des anecdotes, comme ici le manque de sonorisation, sont régulièrement évoquées entre pilotes, constituant de véritables plaisanteries d'initiés qui renforcent le groupe des auteurs et autrices mobilisés. Toutefois, si ces plaisanteries peuvent renforcer les liens entre les membres des collectifs, elles peuvent devenir problématiques lorsqu'elles sont au centre des commentaires publics. Ainsi, Pierre-Louis, comme de nombreux pilotes du SNAC-BD, regrette que la forme de la mobilisation ait tant retenu l'attention, peut-être au détriment de la victimisation elle-même (les auteurs et autrices ayant même « oublié » le slogan qui les réunissaient). Autrement dit, les pilotes ne sont pas tant que ça parvenu à instrumentaliser les journalistes, l'angle retenu dans les articles leur échappant grandement. Si cet amateurisme de la mobilisation peut faire l'objet de regrets, les auteurs et autrices mobilisés soulignent malgré tout l'intérêt de telles actions : outre le fait que la situation des auteurs et autrices est évoquée dans l'espace public (« on en parle »), cela a surtout permis de montrer aux professionnels de la BD une capacité d'action (« c'est important que le monde de la BD [...] sache qu'on peut arrêter des dédicaces, descendre dans la rue, discuter avec les ministres »). Autrement dit, malgré les épreuves rencontrées dans l'organisation de ces événements, les auteurs et autrices engagés sont parvenus à montrer que les collectifs étaient effectivement capables de procéder à des victimisations : quand bien même certaines étaient menées par ailleurs (dans des « réunions » ou lors de « négociations » autour de cas individuels), celles-ci n'étaient que peu visibles. Ainsi, cette « marche des auteurs » a permis de rendre visible non seulement l'existence d'un groupe victime d'un préjudice, mais aussi la victimisation menée par certains auteurs et autrices.

Afin de limiter les moqueries qui ont accompagné le traitement de cette mobilisation, les auteurs et autrices mobilisés poursuivent leur apprentissage des manières de se mobiliser. Notons cependant que cette désorganisation, même si elle est à l'origine de nombreuses épreuves pratiques, peut également être considérée comme un atout.

### SÉQUENCE N° 80.

#### « MAIS QU'EST-CE QUE VOUS AVEZ ENCORE FAIT ! »

**27 mai 2015, l'Assemblée générale du SNAC-BD (déjà évoquée dans la séquence n° 60 « C'est notre caisse noire BD ») touche à sa fin. Les quatre pilotes essaient de convaincre une autrice de rejoindre le comité de pilotage. Elle finit par accepter, sous les applaudissements des pilotes.**

**Axelle :** J'espère que j'arriverais à prendre le relai !

**Fabrice :** Mais oui ! De toute façon, la règle, c'est de faire n'importe quoi... Et une fois qu'on a bien mis le bordel, on refile le bébé à Henri ! [Il rit]

**Henri :** Ce qui est bien avec vous, c'est que c'est toujours le bordel. [Nous rions]

**Pierre-Louis :** Oui, il faut savoir que chaque semaine, on a un appel d'Henri qui nous dit « Mais qu'est-ce que vous avez encore fait ! ». C'est systématique ! On est des clowns !

**Henri, avec un sourire en coin :** C'est vrai que ça m'arrive régulièrement !

**Pierre-Louis :** Tiens, par exemple pour le Salon du livre : j'avais négocié avec l'orga' pour avoir des badges gratos, pour permettre aux collègues de venir assister à la mobilisation. Moi, comme un con, j'ai posté le lien sur le site internet ! Dans les 5 minutes, le téléphone d'Henri sonnait dans tous les sens !

**Henri, pouffant :** Oui, je ne comprenais pas. J'avais un monsieur hystérique qui me disait : "Mais vous allez faire péter le festival ! Il y a des risques d'attentats !" Je ne comprenais rien ! Enfin, je me suis vite douté que le problème venait de votre groupe ! Et effectivement... [Il rit, imité par les personnes présentes. Il reprend un air sérieux] Non, mais sérieusement, je tiens à dire que vous avez mis une énergie, ces derniers mois, dans un certain nombre d'actions qui portent leurs fruits. Vous ne le voyez peut-être pas, mais je peux vous le dire : ça avance ! Et même si vous pensez que vous êtes des "clowns"... Et que certains disent que vous l'êtes... Eh oui... Et bien je peux vous dire que vous êtes des clowns très pris au sérieux !

**Arnaud :** C'est vrai que franchement, moi j'avais pris du recul avec le syndicat, en me disant qu'on n'arriverait jamais à rien... Et là, à Angoulême, c'était hyper impressionnant ! Nous, on a fait les guignols pendant 5 ans en réunion pour presque rien... et là en une marche, vous avez tout chamboulé !

**Marc :** On est bien passé pour des guignols, aussi !

**Arnaud :** Oui, mais c'est bien ! [Marc rit] Non, mais je veux dire, c'est bien de faire le guignol dans la rue, ensemble. Ça fait parler. On a la chance d'avoir un capital sympathie... Autant le cultiver !

**Pierre-Louis :** Oui et au moins, on a le droit à l'erreur... [Se tournant vers Axelle] Globalement, les gens acceptent qu'on fasse des conneries !

**Henri, avec un sourire :** Oui, enfin... pas trop n'importe quoi, quand même ! Parce que c'est moi qui me fais engueuler ! [Nous rions]

Cette méconnaissance des manières de faire constitue une excuse potentielle pour justifier les fautes qui peuvent être commises. Le « capital sympathie » ressenti par certains auteurs et autrices de BD peut ainsi aider à la victimisation. L'« expression d'une souffrance sociale » par des artistes est effectivement souvent considérée comme « illégitime », ceux-ci ayant déjà l'opportunité de pouvoir « vivre de leur passion »<sup>410</sup>. Ainsi, une victimisation qui s'appuie sur des formes d'humour et d'ironie peut contribuer à rendre les plaintes plus audibles, que ce soit dans ou hors du groupe professionnel<sup>411</sup>. En effet, outre le fait que cela facilite les plaintes publiques, la dimension « potache » des mobilisations permet également de respecter la règle professionnelle de la dérision, dont nous avons vu qu'elle revêtait une grande importance pour beaucoup de professionnels. Aussi, ce caractère amateur des mobilisations, en s'appuyant sur des formes de dérision et en laissant une grande place à l'humour, permet à de nombreux auteurs et autrices de se reconnaître dans ces mobilisations, notamment parce qu'elles renforcent le cadrage des situations comme relevant de l'engagement spontané. En somme, le fait que les auteurs et autrices de BD ne sont pas considérés *a priori* comme des professionnels

<sup>410</sup>- Voir J. Sinigaglia, « Le bonheur comme rétribution du travail artistique », art. cit., p.34-37.

<sup>411</sup>- On notera toutefois que les stigmates associés à la plainte dans le travail ne sont pas l'apanage des professions artistiques. Sur ce point, voir A. Mias, *Les risques professionnels*, op. cit., p.121-122.

de la mobilisation les autorise à commettre de telles fautes relatives aux manières habituelles de se mobiliser. En revanche, en tant que professionnels de la BD, ils et elles veillent toujours à honorer la morale professionnelle de leur propre milieu.

Nous retrouvons une nouvelle fois, dans les modalités d'action des collectifs d'auteurs et autrices de BD, l'informalité observée dans le travail quotidien de ces professionnels. En mobilisant la règle barrière de la dérision, les auteurs et autrices opèrent un cadrage intime de la situation, ce qui facilite l'adhésion des professionnels tout en fournissant aux journalistes des éléments susceptibles d'être repris. Ceci explique que, comme le résume le délégué général du syndicat, la réputation de « clowns » portée par les auteurs et autrices mobilisés ne les empêche pas totalement d'être « pris au sérieux » : si l'amateurisme des mobilisations peut faire l'objet de moqueries, ces dernières n'entraînent pas forcément une relativisation totale des préjudices subis.

Reste que nous pouvons faire un constat somme toute très similaire à celui fait dans le chapitre précédent (voir partie 2. 1. 1. « Des interventions relativement informelles ») : si l'informalité des mobilisations s'apparente à une obligation morale à laquelle les auteurs et autrices de BD sont attachés, elle limite les possibilités de victimisation. En effet cette informalité, parce qu'elle limite les possibilités de désingularisation, contribue à entretenir un flou sur le groupe de victimes censé être représenté par la mobilisation.

### **1.2.2. Un groupe hétérogène qui résiste à la victimisation**

Nous avons pu le mettre en évidence dans la première partie de la thèse, le groupe des auteurs et autrices de BD est particulièrement hétérogène : outre la diversité des situations et des manières de travailler, ces professionnels inscrivent leurs pratiques dans des idéaux professionnels potentiellement très différents les uns des autres. Aussi, il est difficile pour les collectifs d'auteurs et autrices de BD de parvenir à regrouper une telle diversité au sein d'un même groupe.

## **SÉQUENCE N° 81. « LA BD, C'EST DEUX PÔLES »**

**12 février 2015, entretien au domicile de Pierre-Louis, pilote au SNAC-BD.**

**Pierre-Louis :** Non, mais tu vois, le truc, c'est que la BD, c'est deux pôles. T'as le pôle des auteurs pour qui ça fonctionne, et le pôle des auteurs qui galèrent. Et nous on est censé rejoindre les deux trucs ! Et les auteurs qui marchent, c'est eux qui côtoient les éditeurs donc ils s'arrangent avec eux, ils discutent, et tout ça à différentes échelles. Et de l'autre côté, les auteurs qui galèrent ils sont souvent en opposition, ils disent : « Les éditeurs sont là pour se gaver ». Ce qui est une vision déformée... Mais pas complètement fausse non plus ! [Il rit] Ils disent ça, parce qu'ils sont la variable d'ajustement. Les autres, ceux qui marchent, ils ont un statut qui leur permet d'avoir des conditions favorisées. Ceux qui morflent ils ont tendance à emmagasiner un ressentiment contre les éditeurs si tu veux... Et ce qui est compliqué à notre niveau au syndicat, c'est de se dire : « Qu'est-ce que ce qu'on va faire pour relier les deux ? ». C'est-à-dire, pour les actions, de pas mettre de côté les gens qui sont vraiment en paupérisation, dans un état très compliqué... et les gens qui vendent bien, qui pourraient venir en solidarité. Parce qu'on a souvent des gens

sur Facebook qui viennent et qui disent, qui sont de ce côté-là, qui disent qu'on n'est pas assez musclé, qu'on ne va assez loin, qui disent qu'on devrait balancer du sang sur les routes, avec des cordes au cou... [Il rit] Des trucs comme ça ! Et de l'autre côté, tu sais qu'ils viendront pas. Donc il faut trouver un truc qui ne donne pas une trop grande frustration, pour qu'ils puissent exprimer leur... leurs réalités de vie... mais sans faire fuir ceux dont ce n'est pas la réalité, pour qu'il puisse aussi s'afficher, dans un truc pas trop guerrier ou trop... de victime quoi... Donc ça donne une marche sans slogan ! [Nous rions] D'ailleurs, le choix du mot "Marche", c'est ça ! Parce qu'à l'origine... on me l'a reproché après hein, mais au départ, j'ai dit "Manif" ça fait trop de gauche et les riches ils vont pas venir ! C'est un peu basique comme réflexion... Mais j'avais peur qu'en disant manif, en face ils se disent "Non mais là c'est les cocos, on va pas y aller". Et je sais qu'il y a toute une partie de gens, dont on a besoin, qui ne serait pas venu si on avait parlé de manif. [...] Donc faut qu'on arrive à joindre les deux pôles. Et justement, sur le RAAP, on rejoint les deux ! ça étouffe les plus pauvres et ça pique du pognon aux plus riches ! [Rires] Donc ça fait la jointure !

**Ethnographe :** Cette difficulté à rejoindre les deux pôles... C'est quelque chose qui est évoqué dans le comité ? Sur Facebook ? Dans les réunions ?

**Pierre-Louis :** Dans les réunions, oui. Pas trop sur Facebook... Dans les réunions oui, parce que justement parmi les pilotes, on a ces plusieurs sensibilités-là. Par exemple, quelqu'un comme Philippe, c'est quelqu'un qui a plutôt la sensibilité "éditeur", pour simplifier hein ! Même si... enfin comme Richard quoi, ils vont rappeler les prérogatives des éditeurs... pas forcément qu'ils sont d'accord, mais rappeler ce que c'est de ce côté-là, quoi, parce qu'ils connaissent. Bref, on en parle... mais perso, c'est un truc que j'ai toujours en tête. Je sais par exemple que si on a besoin de la presse... Je vais faire une grosse généralisation, mais on a besoin des riches. Parce que c'est eux qui ramènent les médias. Et faut en même temps que ça soit audible pour les deux pôles. Parce que la masse, en BD, c'est 90 % d'auteurs paupérisés. Et les 10 % qui restent... Et encore, c'est peut-être beaucoup, on verra après les EGBD [Rires] là c'est une analyse basée sur pas grand-chose, hein ! C'est une impression... c'est juste qu'ils sont pas nombreux à vendre à plus de 20 000 exemplaires. Donc on sait que la masse est en dessous et vive difficilement. Mais voilà, c'est ces 10 % qui ramènent les médias. [...] Et puis, si t'es un grand auteur, qui vend beaucoup... l'éditeur va te mettre un coup de pression pour que tu viennes dédicacer, forcément ! Il va insister. Donc ils risquent de se retrouver en opposition forte avec leur éditeur... Donc il faut pas les mettre dans la merde ou se couper d'eux. [...] Perso, j'arrive à savoir ce que veut un auteur qui vend super bien parce que je les côtoie, je les connais ! Et je les vois évoluer ! Je vois les relations qu'ils ont avec leur éditeur, donc je vois comment se passent les relations entre un éditeur et quelqu'un qui vend. Et il y a des problématiques qui ne sont pas les mêmes... et pas du tout les mêmes relations qu'avec un auteur qui ne vend pas. Et pas que en bien, hein ! Il y a aussi des pressions particulières sur les gros vendeurs que les autres n'ont pas ! Voilà, moi ça me permet de me mettre dans la peau des uns et des autres.

Comme l'explique Pierre-Louis, cette difficulté à réunir les auteurs et autrices de BD au sein d'un même groupe est d'autant plus grande qu'il s'agira justement d'une tentative de victimisation (« pour qu'il puisse aussi s'afficher, dans un truc pas trop guerrier ou trop... de victime quoi... »). En effet, de nombreux professionnels refusent d'être explicitement catégorisés comme « victimes », étant donné

que cela peut remettre en cause la responsabilité agentive des professionnels dont on a vu qu'elle était nécessaire à l'autonomisation (voir, dans le chapitre 3, la partie 2. 2. 2. « L'irresponsabilisation de soi: une victimisation »). Plus encore, il semble difficile d'accorder le statut de victime à certaines personnes dans le groupe des auteurs et autrices de BD. Du fait même que certains auteurs ou autrices sont catégorisés comme « riches », ils et elles seraient *a priori* à l'abri des préjudices économiques concernant celles et ceux « qui galèrent ».

Et pourtant, il est nécessaire, pour Pierre-Louis, de veiller à « joindre les deux pôles ». Il est possible de voir dans ce souhait une stratégie de communication, étant donné que la participation des « riches » favorise la couverture médiatique de l'événement (comme il le dit, « on a besoin des riches. Parce que c'est eux qui ramènent les médias »). Cette action est d'autant plus difficile à maintenir qu'elle fait l'objet de critiques de la part de « l'autre pôle », qui peut reprocher le manque de radicalité qui consiste à privilégier les réunions et espaces de négociation plutôt que la confrontation (cf. séquence n° 79 « Pour une première c'était pas si mal » où Pierre-Louis évoque ces sanctions). Une telle conciliation est loin d'être spécifique aux auteurs et autrices de BD. Comme l'explique Érik Neveu :

La participation aux instances bureaucratiques est aussi dévoreuse de temps militant. Une des causes de la crise du syndicalisme français est à chercher dans l'absorption de ses cadres dans une myriade de commissions bureaucratiques paritaires qui accentuent la coupure entre les représentants et une base ténue. On retrouve ici la tension devant laquelle s'inscrit tout mouvement social : privilégier la mobilisation et le conflit au risque d'être labellisé comme radical et réprimé, donner plus de place à l'expertise et à la concertation au risque d'être pris dans un scénario de domestication<sup>412</sup>.

Ainsi, l'activité des représentants et représentantes des professionnels consiste à concilier ces postures *a priori* opposées, notamment en adaptant le langage aux situations<sup>413</sup>. Toutefois, l'action décrite ici par Pierre-Louis dépasse largement le simple agir stratégique. En effet, sa posture revient à opérer un cadrage désingularisant, permettant une meilleure compréhension des « riches » (comme il l'explique : « si t'es un grand auteur, qui vend beaucoup... l'éditeur va te mettre un coup de pression pour que tu viennes dédicacer »). « Riches » ou « galériens », les auteurs et autrices de BD sont tous susceptibles de subir des préjudices liés à la manière dont le travail s'organise. L'ambition du SNAC-BD, telle que rapportée ici par Pierre-Louis, consiste dès lors à souligner le fait que chaque auteur ou autrice, quelle que soit sa situation économique, peut faire l'objet de pressions : ce n'est pas parce que les « problématiques [...] ne sont pas les mêmes » qu'un « auteur qui vend super bien » ne pourra pas aussi être victime de la façon dont le travail est organisé.

On retrouve finalement ici dans le discours de Pierre-Louis, sous une autre forme, un constat que nous avons déjà formulé dans le chapitre 3 (partie 2. 2. 3. « La tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices ») : la naturalisation des statuts ne garantit en rien l'autonomisation des professionnels, ces derniers subissant tous la tendance à la responsabilisation de soi. Toutefois, malgré cette difficulté commune, le groupe représenté est si hétérogène dans ses « réalités » qu'il est nécessaire, pour les

412- É. Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, op. cit., p. 112.

413- Dans leur analyse des profils des représentants des chauffeurs de VTC, Sarah Abdelnour et Sophie Bernard mettent ainsi en évidence le « travail de représentation » (au sens goffmanien du terme) auquel se livrent les acteurs, adaptant leur comportement en fonction des situations (voir « Devenir syndicaliste malgré soi ? », art. cit., p. 76-77).

pilotes du SNAC-BD, de trouver des manières de se mobiliser permettant l'adhésion du plus grand nombre. En l'occurrence, Pierre-Louis expose le travail sémantique réalisé : le terme de « marche », même s'il peut faire l'objet de critiques, s'apparente à celui qui peut regrouper un maximum de personnes. Cette situation n'est pas sans rappeler celle des cadres étudiés par Luc Boltanski.

Malgré les différences, la cohésion demeure, parce que tous y trouvent, d'une façon ou d'une autre, leur intérêt, au moins symbolique. L'espace du groupe est en effet traversé par un cycle d'échanges où circule un bien qui n'est autre que le nom du groupe, son emblème<sup>414</sup>.

De la même manière que les cadres, les auteurs et autrices de BD trouvent dans le nom même de leur métier une raison de se mobiliser : quand bien même les professionnels ont des statuts et des réalités très différentes, ils et elles n'en demeurent pas moins susceptibles d'être réunis dans un même groupe. Mais cette performance n'a rien d'évident : l'appartenance au groupe des auteurs et autrices de BD peut rapidement être mise à l'épreuve si la mobilisation ne reconnaît pas la pluralité des réalités qui la traversent.

### SÉQUENCE N° 82. « T'AS HONTE DE TES COPAINS ? »

*26 novembre 2014, soirée d'ouverture du Salon du livre jeunesse de Montreuil : Les membres de la Charte des illustrateurs et des auteurs jeunesse ont organisé une marche de protestation pour dénoncer la situation des auteurs. Afin d'être visibles dans la foule, les auteurs et autrices de l'association ont commandé des T-shirt blanc, floqué d'un dessin et slogan noir (« les auteurs bientôt tous à poil ? »), qui sont distribués aux manifestants. Avant l'événement, ils et elles ont également invité les pilotes du SNAC-BD à demander aux auteurs et autrices de BD de venir en soutien à l'action. J'arrive au rendez-vous fixé par Pierre-Louis, pilote du SNAC-BD. Pendant de longues minutes, nous ne sommes que deux. Après vingt minutes d'attente et de coups de fil, seule une petite dizaine d'auteurs de BD est réunie. Pierre-Louis est particulièrement mal à l'aise face à ses pairs illustrateurs, qui a plusieurs reprises lui demande : « Vous n'êtes que dix ? », « Vraiment, personne d'autre ne viendra ? ». Les différents auteurs enfilent leurs T-shirts. Lorsque la marche commence, je suis près des auteurs et autrices de BD, notamment à côté de Pierre-Louis et Erwan, un autre pilote.*

**Erwan**, se tournant vers moi : Bah alors, ton T-shirt ?! [Rires].

**Pierre-Louis**, riant à son tour : Ah bah oui c'est vrai ça, ton T-shirt !? Tu l'as oublié ?

*Géné, j'essaie d'expliquer que j'observe. Les autres membres du syndicat se tournent vers moi et insistent pour que je mette un T-shirt. Pierre-Louis se dirige vers un représentant des illustrateurs.*

**Pierre-Louis**, à l'illustrateur, me montrant du doigt : Eh, on en a un de plus !

**L'illustrateur**, me regarde sans changer d'expression, puis se retourne vers la caisse des T-shirts, en prend un et le donne à Pierre-Louis : Ça doit être la bonne taille. Dépêchez-vous, on va partir.

414- L. Boltanski, *Les cadres*, op. cit., p. 476.

**Pierre-Louis**, me lance le T-shirt. Pendant que je l'enfile, il lance : Yes ! Avec nous le sociologue !

**Erwan**, levant les bras : Ouais ! Vive la sociologie !

**Les différents auteurs de BD**, en rythme pendant que je peine à enfiler mon T-shirt : La sociologie avec nous ! La sociologie avec nous ! [Ils me tapent ensuite dans le dos / l'épaule en riant]

**Le cortège démarre en lançant des slogans. Deux hommes de la sécurité arrivent en trombe et prennent à parti des organisateurs : « Vous ne vous rendez pas compte ? ! On a entendu des cris on ne savait pas ce que c'était ! ». Erwan, à côté de moi, commente : « Ils sont cons quand même, ils auraient pu y penser... » Le défilé continue entre les stands d'éditeurs dans lesquels auteurs, éditeurs et autres invités discutent autour de petits fours et boissons. Sur le trajet les auteurs que j'accompagne se moquent ou interpellent, en rigolant, les collègues qu'ils reconnaissent dans la foule : « Ah on les reconnaît les Jaunes ! » ; « Bah alors [Untel] ? T'as honte de tes copains ? » ; « T'es en train de placer un projet ? On te dérange en pleine nég'o peut-être ? ».**

Dans cette séquence, les membres du SNAC-BD se retrouvent pris en défaut. Appelés à la mobilisation par un collectif d'auteurs et autrices de livres jeunesse (la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse), ils tentent tant bien que mal de renforcer le groupe : ils interpellent leurs collègues, passent des coups de fil, allant même jusqu'à embarquer l'ethnographe dans leur action (pour la seule et unique fois au cours de tout le recueil des données). De fait, cette mobilisation s'avère couteuse : malgré sa dimension festive, l'inauguration d'un festival s'apparente à des coulisses de l'activité, au sein desquelles les auteurs et autrices doivent respecter les règles qui constituent leur morale professionnelle. Outre le fait de potentiellement devoir assurer la promotion de leurs albums (des journalistes sont présents), les auteurs et autrices se trouvent engagés dans des discussions avec leurs différents collaborateurs, notamment des éditeurs.

Bien qu'ils commettent eux-mêmes une faute par leur participation à la manifestation, les auteurs mobilisés se livrent à des sanctions de leurs interlocuteurs (« Ah on les reconnaît les Jaunes ! » ; « Bah alors [Untel] ? T'as honte de tes copains ? » ; etc.). Ce faisant, ils montrent à leurs collègues qu'eux aussi sont fautifs, dans le sens où ils n'honorent pas la règle de la défense de leurs droits. Toutefois, ces sanctions sont exagérées : ils se forcent à rire, pointent du doigt, sautent sur place, huent les gens, etc. Se sachant « hors cadre », ils « modulent » leur propre action afin de signifier à leurs collègues que celle-ci repose sur un « faire semblant »<sup>415</sup>.

Dans cette situation, les auteurs et autrices auront donc échoué à faire exister le groupe étant donné les fautes professionnelles qu'une telle mobilisation conduisait à commettre. Ainsi, le flou entourant le groupe des auteurs et autrices, bien qu'il permette de réunir des personnes aux profils différents, entraîne un certain nombre de défections. Les auteurs et autrices mobilisés doivent effectivement prendre soin de mettre en place des modalités de mobilisation qui évitent aux professionnels de subir une dégradation de leur statut du fait des fautes qu'une telle action pourrait conduire à commettre. Plus encore, de telles actions pourraient conduire les auteurs et autrices à relativiser les tentatives de victimisation mises en place par les collectifs.

415- E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, op. cit., p. 50 et 201-240.

SÉQUENCE N° 83.  
« CE N'EST PAS RAISONNABLE DE DIRE ÇA »

*18 septembre 2015, j'assiste à une réunion des pilotes du SNAC-BD à laquelle participe le délégué général du SNAC. Suite aux différentes mobilisations menées au cours de l'année, les dirigeants du RAAP ont mis en place une concertation (notamment à l'appel de la ministre de la Culture). Suite à ces concertations, les nouvelles modalités de réforme du régime de retraite complémentaire ont été présentées aux organisations le 1<sup>er</sup> juillet, et doivent être annoncées publiquement le 24 septembre. Les pilotes et le délégué général s'accordent pour dire que les concessions faites ne sont pas suffisantes : ils envisagent alors ensemble d'autres actions.*

**Marc :** Moi, ce qui m'inquiète, c'est que quand les collègues verront qu'il y a eu des avancées, ça va en calmer certains... et les autres seront encore plus violents ! Donc faut réussir à trouver un moyen pour ne pas perdre l'énergie.

**Pierre-Louis :** Ouais, mais il faut pas les énerver si on n'a rien à proposer derrière ! Donc il est pas question de calmer les auteurs, mais de savoir dans quelle direction aller.

**Antonin :** Bah le problème, c'est qu'on n'a pas grand-chose à faire... Si on va faire une manif' devant les locaux du RAAP, on n'aura pas un seul journaliste !

**Philippe :** Angoulême alors ?

**Antonin :** Voilà ! Perso, je connais beaucoup d'auteurs qui seraient prêts à ne pas y aller ! Pas vous ?

**Marc, riant :** Moi je serais pas invité de toute façon !

**Pierre-Louis :** Non mais attendez, il y a aussi plein d'auteurs qui ne voudront pas boycotter Angoulême, on le sait ! Si on avance ça comme menace, il faut être ferme... mais il y a aussi de fortes chances pour que ce ne soit pas suivi, et là, ça serait la catastrophe. Donc on peut jouer sur l'effet d'annonce... comme on le fait depuis deux ans ! [Il pouffe] Mais en vrai, c'est hyper risqué !

**Henri :** Pour moi, là où vous seriez bon, c'est dans l'attaque politique. L'humour, la dérision... là, vous pourriez avoir du succès, je pense.

**Étienne :** C'est sûr qu'on pourrait publier des satyres : on a les canaux pour ça !

**Marc :** Je pense que d'ici le 24 septembre, on fait un plan de comm' pour dire qu'on n'est pas content et qu'on se prépare à boycotter Angoulême !

**Pierre-Louis :** Non attends, les gens sont pas cons, ils savent qu'on joue surtout sur l'effet d'annonce. Et si jamais on décide de vraiment mettre ça en place, on va se prendre tout le monde pro' dans la gueule !

**Marc :** On s'en fout !

**Henri :** Non, on ne s'en fout pas, Marc. Ce n'est pas raisonnable de dire ça.

**Pierre-Louis :** Et moi, je vais m'en prendre plein la gueule, encore...

**Henri :** Euh, Pierre-Louis, il n'y a pas de raison que tu sois le seul à être en première ligne ! [Il balaie la salle du regard] Et ça vaut pour vous tous : si vraiment il y a des représailles sur vous, c'est un vrai problème et il faut en parler ! Ensuite, sur les actions à mener, il faut que vous soyez clair sur nos revendications... Parce que là, effectivement, c'est compliqué de porter un coup à quelqu'un qui n'est pas responsable. À ce que je vois, le festival d'Angoulême n'a rien à voir avec cette réforme. Cela me semble compliqué de justifier un boycott.

**Philippe :** Oui, quand les agriculteurs manifestent, ils boycottent pas le salon de l'agriculture : ils foutent le bordel sur le périph' !

**Antonin :** Ouais, mais nous, on ne peut pas encercler Paris avec nos tablettes graphiques...

À force d'expériences, les auteurs et autrices engagés ont constaté que le festival d'Angoulême est l'un des rares moments où la question de la situation des auteurs et autrices est évoquée dans les médias. Aussi, il s'apparente à un temps propice à la victimisation des auteurs et autrices. Toutefois, les auteurs présents ici font le constat qu'il est difficile de mettre en place un mouvement social à la fois efficace et réunissant l'adhésion des professionnels. En effet, boycotter le festival reviendrait à ignorer les réalités du métier et, donc, à perdre le soutien de nombreux auteurs et autrices.

On notera que l'enjeu est d'autant plus important que les auteurs et autrices engagés, en faisant de telles fautes, peuvent voir leur statut de professionnel dégradé. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent (cf. 2. 2. 2. « Assumer une posture de victimisateur face aux pairs »), le travail de mobilisation peut tant participer au renforcement du statut professionnel que le remettre en cause. Si Henri pointe le fait que de telles fautes ne devraient pas, en principe, avoir d'effets sur le statut des individus (« si vraiment il y a des représailles sur vous, c'est un vrai problème et il faut en parler »), cela n'en reste pas moins une crainte pour les auteurs et autrices engagés. Une nouvelle fois, on peut voir ici les limites de l'informalité des mobilisations : si les auteurs et autrices engagés peuvent craindre pour leur statut, c'est que leur responsabilité propre est souvent engagée dans les actions menées au sein du collectif (voir sur ce point, dans le chapitre 3, la partie 3. 2. « Une activité qui renforce sa propre informalité »).

Une manière d'éviter cela serait de parvenir à affirmer un cadrage désingularisant, en formalisant le fait que l'auteur ou l'autrice parle non pas en son nom propre, mais comme représentant d'un collectif, et que c'est donc la responsabilité de ce collectif qui est engagée dans sa prise de parole. Toutefois, faute d'une telle formalisation, d'autres cadrages sont susceptibles d'être imposés sur la situation. L'interlocuteur pourra ainsi reprocher à l'auteur ou l'autrice engagé son manque de considération pour l'engagement spontané dans l'échange. De même, il pourra aussi faire valoir le cadrage de l'accomplissement technique (à l'image de ces situations où « l'éditeur va te mettre un coup de pression pour que tu viennes dédicacer » plutôt que de manifester, comme l'évoquait Pierre-Louis dans la séquence n° 81 « La BD c'est deux pôles »).

### **1.2.3. Constituer le groupe contre des responsables**

Surtout, la séquence précédente nous renseigne sur le fait que la réunion d'un groupe de victimes n'est pas suffisant pour opérer une victimisation : il est également nécessaire de réussir à s'accorder sur les responsables des préjudices dénoncés. En l'occurrence, la responsabilité pointée ici est celle des dirigeants du RAAP, lesquels n'ont pas répondu aux revendications des auteurs et autrices. Aussi, il semble peu cohérent aux personnes présentes de mettre en place une mobilisation qui porterait atteinte à des individus ou des institutions *a priori* non responsables de ce préjudice.

Cette responsabilisation du RAAP est d'autant plus importante qu'elle favorise l'adhésion des auteurs et autrices à la victimisation opérée par les membres du SNAC-BD : comme le disait Pierre-Louis dans la séquence précédente (n° 81 « La BD c'est deux pôles »), cette réforme « étouffe les plus pauvres et ça pique du pognon aux plus riches ». Parce que la réforme touche l'ensemble de la population des artistes-auteurs professionnels, les membres des collectifs n'auront pas de difficulté à victimiser l'ensemble de la population des auteurs et autrices de BD. Toutefois, étant donné l'hétérogénéité du groupe des auteurs et autrices de BD, il n'est pas forcément évident de constituer un responsable contre lequel l'ensemble du groupe pourrait s'opposer. Le long débat qui suit, interne au comité de pilotage du SNAC-BD, en donne un bon exemple.

## SÉQUENCE N° 84. « ÇA DEVRAIT ÊTRE UN MOTIF DE LUTTE SYNDICALE »

*2 octobre 2015, les pilotes du SNAC-BD échangent par courriels à propos du manque d'engagement des auteurs et autrices, notamment de celles et ceux qui assurent le dessin (cf. séquence n° 57 « C'est moins une question d'individualisme [...] qu'une question relative à la nature de notre travail respectif »). Après quelques échanges, une autrice membre du comité intervient sur la mailing-list.*

**Aurélie**, 11 h 47 : En tant que femme, j'aimerais rappeler un petit point qui expliquerait peut-être, en partie, pourquoi il y a moins de femmes dans le syndicat. D'abord, rappelons que les auteures sont payées 52 % de moins que les auteurs. Ce qui veut dire qu'elles en chient deux fois plus pour faire bouillir la marmite, et donc, qu'elles ont moins de temps à consacrer à la lutte syndicale qui est malheureusement secondaire (ça passe après les lunettes des gosses et c'est normal). Moi j'ai mon mec qui pourvoie majoritairement aux besoins du foyer, mais sinon, franchement, je ne pourrais pas. De deux, on passe déjà tellement de temps à lutter contre la misogynie quotidienne, très présente en BD comme ailleurs, que ça finit par user et qu'on a moins l'énergie pour d'autres combats comme par exemple, celui des auteurs en général. Wala. Ceci explique cela.

**Philippe**, 12 h 05 : Juste sur la rémunération des auteures et des auteurs : on est rémunéré en droits d'auteurs, en fonction des ventes. Pénélope Bagieu est rémunérée beaucoup plus que moi, mais vraiment beaucoup plus. Le 52 % de moins, franchement, ça tient pas. Tu es rémunérée 52 % de moins que moi à ventes égales ? Ben non. Pour le reste et les charges familiales, of course, oui.

**Marc**, 12 h 05 : Et puis c'est pas vrai, on est pas misogyne. J'ai jamais vu d'auteur lourd avec des secrétaires d'édition ou des éditrices, ou des auteures femmes. Des éditeurs lourds avec des filles, encore moins et certainement pas quand tout ce monde-là est bourré, ouh la la, que nenni !! Jamais vu un directeur éditorial recruter sur physique, non plus. Ça n'est jamais arrivé. Non, franchement, je sais pas de quoi tu parles, je ne comprends pas

**Étienne**, 12 h 20, *citant Aurélie* : « D'abord, rappelons que les auteures sont payées 52 % de moins que les auteurs » : Ben, je trouve que ça devrait être un motif de lutte syndicale, que le SNAC devrait s'en mêler dès lors que c'est avéré. Mais bon, je m'emballe peut-être un peu.

**Pierre-Louis**, 12 h 29 : 52 % de moins !!! C'est clair que c'est un dossier pour le SNAC... d'où viennent ces 52 % Aurélie ? Y'a une étude ?

**Philippe**, 12 h 38 : Je le répète, nous sommes payés en fonction des ventes... les hommes vendent plus que les femmes, c'est le seul résultat de cette étude. (Ce qui est peut-être un problème mais ne reflète pas une réalité de différence de rémunération.) Et oui, untel qui fait ouate mille projets gagne plus que untelle qui en fait vachement moins... (Deux exemples pris au hasard) « Selon un rapport mis en ligne par le comité des Artistes-Auteurs Plasticiens (CAAP)<sup>416</sup> et basé sur des documents de l'IRCEC et fondé sur les statistiques fournies par la MDA-sécurité sociale et l'AGESSA portant sur les revenus 2011 des artistes-auteurs affiliés (comprendre les artistes-auteurs

416- Philippe introduit ici un lien vers le site de l'étude. URL : <http://caap.asso.fr/spip.php?article335#nb1>.

ayant des revenus supérieurs au seuil d'affiliation), parmi ces derniers, le revenu moyen annuel des femmes est de 22 000 €, celui des hommes de 33 000 €, et 50 % des femmes gagnent moins de 13 345 €. En France, parmi les salariés, les hommes gagnent en moyenne 25 % de plus que les femmes, une inégalité deux fois plus forte chez les artistes-auteurs, puisqu'ils gagnent en moyenne 50 % de plus. Quand on s'intéresse plus spécifiquement aux écrivains, 50 % sont des femmes gagnant 27 000 € contre 41 000 € pour les hommes. Ils gagneraient 52 % de plus que les femme”.

**Philippe**, 12h40 : Prouvez-moi qu'à projet égal et ventes égales, un auteur mâle lambda gagne le double d'une auteur femelle lambda et je serai le premier à tout casser.

**Auréli**e, 12h44 : Si vous permettez, je tire les oreilles de Philippe qui fait rien qu'à raconter que des grosses conneries. Le 52 %, c'est un chiffre officiel et c'est pas moi qui l'ai inventé, ça vient d'un gros rapport national, va voir sur Actualitté [Note : il s'agit d'un site d'informations spécialisé sur la littérature]. De deux, que je t'explique comment ça se passe dans la misogynie ordinaire de notre petit milieu, pauvre naïf. Pas celle du journaliste qui te tripote la cuisse en te demandant “et alors, comment définiriez-vous la BD féminine?”. Mais celle que je me coltine au quotidien avec Rossignol ou Framinet, par exemple.

La misogynie ordinaire, c'est quand alors que tes ventes sont pas dégueulasses, ton éditeur t'explique que baaaah, il voit pas bien pourquoi il miserait sur toi, parce que ton premier succès, c'était forcément un coup de bol, non ? Que 80 euros la page voire 70, à ton niveau, c'est bien suffisant alors qu'après un petit sondage, tu t'es rendue compte que pas mal de collègues masculins à ventes similaires voire inférieures sont eux à 100 ou à 120. Que sur une série dont tu as vendu 130 000 exemplaires, et alors même que tu caracoles dans les GFK, l'éditeur finit par te lâcher 100 euros la planche mais alors du bout des lèvres et après des négo qui t'ont épuisée, en te disant bien que maintenant faudra pas la ramener avant un petit moment.

La misogynie ordinaire c'est quand à la fin tu dois te taper deux fois plus de bouquins qu'un collègue masculin pour avoir le même niveau de vie, que de toute façon tu te demandes à quoi ça sert parce que tu as assisté à suffisamment de réunions de commerciaux pour savoir que les budgets et l'attention sont toujours portés sur des collègues masculins, même si les “couples” mixtes sont tolérés (y'en a au moins un qui a un cerveau dans la bande, il saura driver la pépette). Ou alors faut avoir un éditeur prêt à te défendre bec et ongles mais c'est malheureusement pas ton cas (c'est malheureusement jamais le cas, une misogynie subtile se répercutant sur toute la chaîne du livre).

La misogynie ordinaire c'est quand à la fin, tu finis par leur donner raison : t'as jamais réussi à faire décoller ta carrière parce que personne dans ce milieu n'a jamais cru en toi (en même temps faudrait qu'ils aient lu tes livres, hein). Et tout le monde de se féliciter d'avoir misé sur les “bons auteurs”, ceux qui ont marché : les mecs. Et y'a jamais personne pour y voir un rapport de cause à effet.

La misogynie ordinaire, c'est quand il faut s'appeler Pénélope Bagieu et avoir fait non pas un mais plusieurs cartons monumentaux avant qu'on te prenne (un peu) au sérieux. Et même avec ça, faut pas être trop sensible parce que tu es victime d'un bashing d'une férocité telle (qui va jusqu'à te traiter de mère indigne sur ta page wiki !) que ça pourrait donner à n'importe qui l'envie d'abandonner.

La misogynie ordinaire c'est quand tu l'expliques à quelqu'un comme toi qui n'as jamais réfléchi à

ses questions-là et que malheureusement, tu ne parles pas que de ton cas, mais que tu pourrais citer pas mal de collègues qui ont rencontré les mêmes emmerdes. Et pourtant qu'est-ce qu'elles ont comme talent.

La misogynie ordinaire, c'est quand un milieu ultra-féminisé comme celui des auteurs jeunesse qui est pourtant florissant en terme économique s'aperçoit qu'il tourne à 6 % de droits quand tous les autres sont majoritairement à 8 et tout ça... parce qu'il est majoritairement composé de femmes. Mais vas-y Philippe, va expliquer à la Charte<sup>417</sup> qu'elles se font des idées. Bref, tu m'as mise colère colère.

Alors que les pilotes critiquent le manque d'engagement de certains auteurs et autrices, Aurélie s'engage dans une victimisation de ces dernières : si elles ne parviennent pas à concilier le travail nécessaire à l'engagement dans un collectif avec leur travail de création, c'est qu'elles font l'objet de discriminations spécifiques au sein du milieu de la BD (« qu'elles en chient deux fois plus pour faire bouillir la marmite, et donc, qu'elles ont moins de temps à consacrer à la lutte syndicale »). Bien que cette discrimination « justif[e] une lutte syndicale » pour reprendre les termes d'Antoine (cf. séquence n° 57 « C'est moins une question d'individualisme [...] »), la victimisation n'en est pas pour autant facilitée. En effet, le problème est immédiatement relativisé par Philippe qui y voit plutôt le résultat de différences statutaires (« Pénélope Bagieu est rémunérée beaucoup plus que moi »)<sup>418</sup>. Si ce dernier reconnaît bien l'existence d'inégalités entre hommes et femmes, celles-ci ne seraient pas tant dues au milieu de la BD (« Tu es rémunérée 52 % de moins que moi à ventes égales ? ») qu'à un problème plus général (« Pour le reste et les charges familiales, *of course* »). Ainsi, pour Philippe, la précarité économique des auteurs et autrices est imputable essentiellement à des responsabilités individuelles, que ce soit du fait d'un mérite lié au travail (« Et oui, untel qui fait ouate mille projets gagne plus que untelle qui en fait vachement moins... »).

Face à cette relativisation du problème, Aurélie tente de réaffirmer la victimisation des ses collègues autrices, invoquant divers exemples de situations attestant de l'existence d'inégalités de traitement non pas en fonction du mérite, mais bien du sexe des personnes considérées (listées sous la forme de l'anaphore « la misogynie ordinaire, c'est... »). Ainsi les autrices, bien qu'elles feraient preuve de leur professionnalisme (« une série dont tu as vendu 130 000 exemplaires » ; « Et pourtant qu'est-ce qu'elles ont comme talent »), se verront malgré elles dépossédées de leur responsabilité agentive. La victimisation est perçue d'autant plus difficile que « y a jamais personne pour y voir un rapport de cause à effet » : si Aurélie « voit » ce rapport, il semblerait qu'elle ne parvienne pas à faire en sorte que ses collègues, eux, le voient. De fait, les relativisations se poursuivent dans les échanges qui suivent.

**417-** Dans le milieu de l'édition, l'expression « la Charte » renvoie habituellement à la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse. Ici, Aurélie fait plutôt référence au collectif BD-Égalité : tout juste créé, ce groupe s'est d'abord fait connaître par la diffusion d'une charte des créatrices de BD contre le sexisme. Progressivement, le terme de « charte » a disparu pour évoquer ce groupe, remplacé par les expressions « collectif BD-Égalité » ou « collectif des autrices ».

**418-** Rappelons que la relativisation est définie de la manière suivante : « Soit il s'agit de mettre en regard différents types de violence pour en conclure que les victimes d'un certain type de violence ont moins de légitimité à bénéficier de ce statut que celles d'un autre type. Soit c'est le rôle joué par la victime qui sert à établir une hiérarchie entre les victimes en faisant le départ entre celles qui peuvent vraiment être considérées comme telles et celles qui ne le peuvent qu'à un degré moindre » (Y. Barthe, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime*, op. cit., p.152. Souligné par l'auteur).

## SÉQUENCE N° 85.

## « FAUT PAS FAIRE DIRE N'IMPORTE QUOI AUX CHIFFRES »

*Trois minutes après la réception du long courriel d'Aurélie, un nouveau message apparaît sur la liste de diffusion.*

**Philippe**, 12 h 47 : Tu penses que j'y ai pas réfléchi ? Bien sûr.

**Aurélie**, 12 h 49 : Excuse, je ne voulais pas être fâchée spécifiquement après toi. C'est en général. Mais purée, n'aie pas l'air de leur donner raison. [...] Le truc qui est super pénible, Philippe, c'est que tout le monde réagit comme toi. À savoir, tout le monde commence par nier et finalement, même avec le rapport sous le nez, bin... je n'arrive pas à comprendre tes arguments.

**Philippe**, 12 h 58 : Les éditeurs sont des bâtards. Ce ne sont pas nos amis. Ils nous paieront toujours le moins possible. Toujours. qu'on soit une femme, un homme ou un cocker. Il faut ouvrir sa gueule pour être payé plus. Toujours. Moi j'ouvre pas ma gueule, je suis moins payé que ceux qui ouvrent leur gueule.

**Aurélie**, 13 h 01 : Je plussoie ce que tu viens de dire, mais c'est malheureusement pas aussi simple.

**Philippe**, 13 h 02 : Mais c'est un rapport avec les chiffres de l'AGESSA, donc en fonction des ventes et des avances qui sont, qu'on le veuille ou non, fonction des ventes potentielles et de la gueule de l'auteur ! (Outre que tu le cites à l'envers, mais bon, pas grave) je le lis parfaitement. Et je te dis, la seule conclusion de ce rapport, c'est que les auteurs homme ont un relevé AGESSA 52 % plus élevé que les auteurs femmes. Faut pas faire dire n'importe quoi aux chiffres, c'est super facile.

**Aurélie**, 13 h 13 : Quand ton éditeur met le paquet sur toi, tu fais plus de ventes que s'il le fait pas. De mon côté, c'est ce que je dis aussi. Par ailleurs, on voit régulièrement passer des petites expériences intéressantes, comme celle de cette auteure américaine qui en signant le même manuscrit d'un pseudo masculin a obtenu 8 fois plus de réponses positives qu'avec son nom de femme. Sans parler du fait que les réponses négatives quand elle se présentait comme femme étaient très infantilisantes et même humiliantes. Y'a eu aussi ce gros rapport américain (mais je crois qu'il a été étendu à la France) où les chiffres sortent sur les critiques. Presque tous les critiques pro sont des hommes... et préfèrent critiquer en écrasante majorité des livres écrits par des hommes. Après vas-y, continue de m'expliquer que ça n'a pas d'impact sur les ventes. Et c'est pareil dans les prix littéraires.

Bon, sur ce, je vais prendre un train. De toute façon, si t'as pas envie d'entendre, je ne peux rien y faire. Je vais à Paris, j'aurai peut-être la chance de parler encore à Rossignol pour qu'il me hurle dessus et me cause comme si j'étais une gamine de quatre ans qui mérite une fessée, pour ensuite m'expliquer que "le problème avec les femmes, c'est qu'elles sont trop émotives".

**Philippe**, 13 h 31 : J'ai vraiment l'impression que tu ne lis pas ce que j'écris. à livre égal, à ventes égales, est-ce qu'un auteur femme gagne moins qu'un auteur homme ? le résultat de l'étude ne le dit pas. Il dit juste que les auteurs hommes gagnent plus en s'appuyant sur les relevés AGESSA. Et pour le coup, oui, des serials scénaristes, il n'y a pas beaucoup d'équivalents femmes, voire pas du tout. Et donc ces mecs-là, gagneront toujours plus que des auteurs femmes. Toujours. Mais il ne faut pas s'appuyer sur un rapport bridé et con pour dénoncer la misogynie du milieu. Il faut la dénoncer. Mais sans donner la possibilité de se faire défoncer, ne serait-ce qu'en le citant à l'envers. :-)

**Étienne**, 14h43 : Je donne raison à Philippe sur ce point. Je suis mieux payé depuis que j'ose ouvrir ma gueule (et que je peux citer en exemple combien certains de mes confrères sont payés à projet équivalent) ; et, récemment, j'ai suggéré à une auteure de l'ouvrir, de faire un peu jouer la concurrence, ce qu'elle a fait, et elle a gagné un peu de terrain. Maintenant, oui, moi je suis persuadé qu'il y a une inégalité rampante, insidieuse ou parfois évidente, notre profession (à ventes égales) n'y échappe sans doute pas. Mais peu importe ce qu'on CROIT. **Ce sont les FAITS qui doivent parler. Pas l'impression qu'on en a** [Note : en gras dans le courriel d'origine] Donc s'il y a des faits avérés, on ouvre des dossiers, et on se penche dessus. Le SNAC peut agir sur des CAS, pas sur une vision d'ensemble (mais en faisant une chose il contribuerait à en modifier l'autre). En droit, rien n'autorise ni ne justifie de faire une différence sur le critère du sexe. C'est tout.

**Pierre-Louis**, 15h20 : C'est bien là toute la perversion de cette inégalité, c'est qu'elle est sans doute très difficilement "prouvable" (ça ne veut pas dire impossible), les chiffres on peut leur faire dire ce que l'on veut, en ça ce combat est "politique". cette misogynie peut facilement se faire passer pour autre chose et faire passer celles qui en souffrent pour des paranos, des aigries ou je ne sais quelle connerie, du coup beaucoup doivent préférer se taire (je vois ça chez les scénaristes de dessins animés)... et c'est donc à nous (les artistes-auteurs dans leur ensemble) de faire en sorte que ça change, c'est bien plus qu'un combat syndical (ça doit l'être aussi à mon sens) c'est un combat de société et même un combat de fond d'autant que s'il y a bien un truc que les artistes pourraient faire c'est de tenter de changer ce regard.

Philippe reconnaît une part de responsabilité des structures éditoriales dans la situation économique des auteurs et autrices (« Les éditeurs sont des bâtards. Ce ne sont pas nos amis. Ils nous paieront toujours le moins possible »). Toutefois, cette responsabilité n'enlève rien, selon lui, à celle des auteurs et autrices mêmes (« moi j'ouvre pas ma gueule, je suis moins payé que ceux qui ouvrent leur gueule »). Au-delà du mérite, Philippe affirme que les écarts se justifient également par les différences de professionnalisme : c'est parce que les auteurs et autrices ne défendent pas autant leurs droits qu'ils ou elles obtiennent des rémunérations plus ou moins avantageuses (« il faut ouvrir sa gueule pour être payé plus »). Ce faisant, il rappelle à son interlocutrice sa capacité à agir dans un cadrage désingularisant (« Tu penses que j'y ai pas réfléchi ? Bien sûr »).

Aurélië elle aussi s'inscrit dans un tel cadrage (« je ne voulais pas être fâchée spécifiquement après toi »). Toutefois, elle remet en cause l'argumentation de son collègue, tout en expliquant qu'il est regrettable que les formes de désingularisation qu'elle propose elle-même fassent l'objet de relativisations systématiques (« tout le monde commence par nier et finalement, même avec le rapport sous le nez »). De fait, ses interlocuteurs lui demandent, en plus des diverses expériences rapportées, de montrer ce rapport de causalité (« y'a une étude ? » s'enquiert immédiatement Pierre-Louis). Si Aurélië convoque des chiffres et diverses études, Philippe lui reproche de ne pas en faire un bon usage (« faut pas faire dire n'importe quoi aux chiffres, c'est super facile ») et de faire des erreurs dans leur utilisation (« Il faut la dénoncer. mais sans donner la possibilité de se faire défoncer, ne serait-ce qu'en le citant à l'envers »). De la même manière Étienne rappelle, à grand renfort d'emphases graphiques, la nécessité d'être absolument certain de la démonstration réalisée (« Mais peu importe ce qu'on CROIT. **Ce sont les FAITS qui doivent parler. Pas l'impression qu'on en a** »).

Ainsi, la relativisation formulée ici par les pilotes ne revient pas vraiment à nier l'existence d'une différence entre hommes et femmes ou même à nier que cette différence résulte d'une inégalité injuste. Elle relève plutôt du fait que les auteurs et autrices ont intégré qu'une victimisation nécessitait non seulement la constitution d'un groupe de victimes, mais aussi impérativement un travail de démonstration. Cette démonstration ne doit dès lors pas porter sur l'existence même d'un problème (la constitution du groupe de victimes pouvant servir en cela de preuve), mais plutôt sur les causalités sous-jacentes au problème, afin de permettre des imputations de responsabilité à des acteurs spécifiques.

Pourtant, l'administration de la preuve est suffisante aux yeux d'Aurélié, qui s'indigne face aux exigences de ses collègues (« Le truc qui est super pénible, Philippe, c'est que tout le monde réagit comme toi. À savoir, tout le monde commence par nier et finalement, même avec le rapport sous le nez »). Pierre-Louis évoque lui aussi la limite d'une telle exigence de démonstration (« c'est bien là toute la perversion de cette inégalité, c'est qu'elle est sans doute très difficilement « prouvable » ») : s'il reconnaît l'existence du problème et le fait qu'il est important pour le syndicat de s'en saisir (« c'est bien plus qu'un combat syndical [ça doit l'être aussi à mon sens] »), il réaffirme la nécessité d'inscrire la victimisation dans un travail de démonstration (« les chiffres on peut leur faire dire ce que l'on veut, en ça ce combat est « politique » »). L'idée n'est alors pas tant de relativiser le problème que d'éviter que celui-ci soit relativisé par d'autres (« cette misogynie peut facilement se faire passer pour autre chose »). La démonstration est d'autant plus nécessaire pour parvenir à opérer une victimisation qu'en son absence, la tentative de responsabilisation d'un tiers pourrait conduire à la dégradation du statut de professionnel des personnes concernées (« faire passer celles qui en souffrent pour des paranos, des aigries ou je ne sais quelle connerie »). Toutefois, cette exigence de démonstration peut amener, *in fine*, à limiter l'essor des processus critiques. Pour reprendre les termes d'Arnaud Mias :

C'est dire l'ambivalence du collectif de travail qui peut selon les cas favoriser le déni des risques professionnels ou au contraire permettre leur objectivation<sup>419</sup>.

## 2. Démontrer l'existence de préjudices

En faisant l'apprentissage des manières de se mobiliser, les auteurs et autrices de BD ont la possibilité de rendre visibles des groupes de professionnels victimes de préjudices, tout d'abord aux yeux du monde professionnel lui-même, mais plus généralement dans l'espace public. Cette victimisation s'apparente à une professionnalisation des auteurs et autrices de BD : ils et elles peuvent collectivement s'inscrire dans un processus d'autonomisation en transférant ensemble une partie de la responsabilité de leur

419- A. Mias, *Les risques professionnels*, op. cit., p.123.

situation vers des tiers, opération dont nous avons identifié la difficulté dans le chapitre 3. Toutefois, cette responsabilisation reste difficile tant elle demande de faire la preuve de la responsabilité causale ou politique des tiers<sup>420</sup>.

Au-delà de leur rôle de monstration, c'est donc dans des opérations de démonstration que les collectifs d'auteurs et autrices de BD doivent s'engager. Il s'agira donc, dans la suite de ce chapitre, de décrire ces tentatives d'administration des preuves de la responsabilité des tiers.

## 2.1. De l'expérience vécue à l'expertise profane

L'engagement des auteurs et autrices au sein de collectif est, nous l'avons vu, un moyen pour ces personnes d'échanger sur les difficultés rencontrées par les uns et les autres au cours de leur activité. À la faveur de la mise en place d'un cadrage désingularisant, ces partages d'expérience reviennent à un travail de « pré-enquête », marqué par « l'émergence d'un questionnement », d'un « soupçon »<sup>421</sup>. Si les auteurs et autrices peuvent ainsi s'accorder sur le fait que leurs expériences s'apparentent à celles de « victimes », ils et elles doivent faire la démonstration d'une causalité pour espérer pouvoir constituer un problème public. Comme le dit Joseph Gusfield, « ils luttent autour de l'imposition de théories causales et autour de l'attribution ou de l'imputation de responsabilités »<sup>422</sup>.

### 2.1.1. La nécessaire administration de la preuve

Ce travail d'imputation de responsabilité est rendu d'autant plus difficile que la « connaissance » (pour reprendre à nouveau une expression de Joseph Gusfield) sur la population concernée est limitée. En effet, comme nous avons eu l'occasion de le signaler dans le chapitre introductif (cf. partie 3. 1. 1 « Une relative absence de chiffres »), peu d'enquêtes ont été réalisées sur la population des auteurs et autrices de BD.

#### SÉQUENCE N° 86.

#### « ON BALANCE DES CHIFFRES... MAIS C'EST DU VENT »

**8 Janvier 2015, les pilotes du SNAC-BD se réunissent afin de se répartir les dernières tâches d'organisation avant la Marche des auteurs au Festival d'Angoulême. Après avoir discuté des différents supports à produire (cf. séquence n° 59 « Moi, j'ai 4 ans d'âge mental donc faut qu'on m'explique »), ils reviennent sur le texte à rédiger pour le dossier destiné aux journalistes.**

**Marc, tapotant de l'index sur le papier devant lui :** Ça serait bien de commencer fort, genre [Pause, il plisse les yeux] « La moitié des auteurs touche moins que le SMIC ». Ou un truc comme ça...

**Erwan, pouffant :** La moitié, t'es gentil !

**420-** Pour rappel, cette distinction porte sur les deux formes de responsabilités relatives à un problème donné : la responsabilité causale est celle de l'entité qui a causé le problème ; la responsabilité politique est celles des personnes ou institutions qui sont réputées devoir prendre en charge le problème (voir J. Gusfield, *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, op. cit., p. 14-15).

**421-** M. Akrich, Y. Barthe et C. Rémy (éds.), *Sur la piste environnementale. Menaces sanitaires et mobilisations profanes*, op. cit., p. 11.

**422-** J. Gusfield, *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, op. cit., p. 16-17.

**Marc**, portant la main à son menton : Deux tiers ? [Pause] Allez, deux tiers ! [Il saisit un stylo et l'approche de la feuille avant de marquer une pause. Fronçant les sourcils, il se redresse en secouant la tête] Non, quand même pas deux tiers... [Se tournant vers moi] Tu vois ? Ça, ça c'est un vrai problème... On n'a aucune idée de combien on est ! Encore moins de combien on gagne ! Comment tu veux qu'on fasse un putain de communiqué, sérieux ! [Levant les bras avec un sourire forcé] Alors du coup, on y va ! On balance des chiffres... [Baissant soudainement les bras] Mais c'est du vent. C'est complètement *fake* ! OK, on a les estimations de Ratier... et après ?

**Erwan**, regardant la feuille devant lui : Non, mais on va mettre "50 %" et du conditionnel. On peut citer notre dernier communiqué de presse en plus. [Il saisit la feuille sur laquelle il écrit] Et puis, à la fin, on mettra des témoignages [Levant la tête] genre "Moi je gagne 12 000 euros par an, c'est dur, etc.". Ça sera un bon début [Marc fait une moue]. C'est mieux que rien, non ? [Marc acquiesce de la tête].

Face aux manques de données objectivées, les auteurs et autrices engagés au sein de collectif peuvent se reposer sur la mise en avant de leurs expériences (« on mettra des témoignages »). Toutefois, ces expériences singulières, même mises en série, ne semblent pas avoir le même statut de preuves que des données objectivées (« Comment tu veux qu'on fasse un putain de communiqué, sérieux ! »). Aussi, une solution régulièrement utilisée est d'essayer de « traduire » les expériences vécues en données objectivées en confrontant leurs impressions respectives (« la moitié, t'es gentil ! »), mais également en mobilisant les quelques chiffres existants (« OK, on a les estimations de Ratier »). De cette manière, ils et elles espèrent transformer leur « expertise d'expérience » (ou « savoir d'expérience ») en une « expertise profane » qui se doterait des atouts d'une démonstration inspirée des démarches scientifiques<sup>423</sup>. Les auteurs et autrices de BD ont toutefois bien conscience des limites des chiffres dont ils et elles disposent (« c'est du vent. C'est complètement *fake* ! »). Les pilotes se retrouvent d'ailleurs régulièrement pris en défaut lorsqu'ils et elles cherchent à administrer la preuve de l'existence d'un préjudice les concernant.

### SÉQUENCE N° 87. « ALORS LÀ, ON N'A AUCUNE IDÉE »

**Samedi 31 janvier 2015 : les pilotes du SNAC-BD ont organisé une « marche des auteurs » lors du festival. Avant la marche, ils ont invité les journalistes à se rendre à une conférence de presse. Si, au début de la rencontre, seule une dizaine de journalistes sont présents, c'est finalement une trentaine de personnes qui assistent à l'événement. Erwan se charge, dans un premier temps, d'exposer les difficultés rencontrées par les auteurs et autrices : il expose ainsi les chiffres produits lors de la réunion du 8 janvier (cf. séquence n° 86 « On balance des chiffres... Mais c'est du vent »), destinés à montrer que la réforme du régime de retraite complémentaire (le RAAP) va conduire à un appauvrissement des auteurs et autrices.**

<sup>423</sup>- Sur la distinction entre ces différents savoirs, voir M. Akrich, Y. Barthe et C. Rémy (éds.), *Sur la piste environnementale. Menaces sanitaires et mobilisations profanes*, op. cit., p. 25-28.

**Erwan :** Ce qu'on veut bien faire comprendre aussi, c'est l'effet boule de neige qui va suivre. En nous faisant payer plus, à un moment donné, on va devoir arrêter... on va donc faire perdre des recettes aux éditeurs. Et donc supprimer des emplois. Pour les festivals aussi d'ailleurs, parce que s'il n'y a plus de nouveautés, les salons vont se casser la gueule... Bref, nous taxer, c'est mettre en déséquilibre tout le milieu, et c'est pour ça qu'on alerte les Ministères. Parce que si nous on arrête, je ne suis pas sûr que les autres aient à y gagner.

**Une journaliste :** La BD ça pèse combien d'emploi, vous savez ?

**Erwan, hésitant :** On pense que c'est...

**Marc, le coupant :** On sait pas...

**Erwan, reprenant :** On pense que c'est 1500 auteurs, déjà...

**La journaliste :** Les auteurs OK, mais le reste ?

**Marc :** Alors là, on n'a aucune idée, on a pas de chiffres.

**Erwan, avec un soupir :** En fait, même les Ministères ne savent pas... [La journaliste pouffe] Non, mais je veux dire, même pour le nombre d'auteurs ils ne savent pas. Nous, on peut vous donner les chiffres parcellaires qu'on a de la part de l'AGESSA, qui est l'un des régimes de sécurité sociale... On a 200 000 auteurs à l'AGESSA...

**Marc :** 250 000.

**Erwan :** 250 000 assujettis...

**Marc :** Et 30 000 affiliés.

**Erwan :** Voilà, 30 000 sur 250 000 affiliés. Ça, c'est juste pour l'AGESSA... Alors que [Plusieurs journalistes se mettent à discuter entre eux]... Mais vous voyez, là, vous faites face à un problème auquel on fait face aussi, c'est qu'on n'a pas de données. L'intérêt des EGBD c'est justement d'obtenir des données. Pour le moment ; tout ce qu'on a ces des données très générales qui ont été fournies par une étude faite par la SACEM. Donc voilà, tout ça pour dire que si on ne sait pas, on ne s'appuie pas non plus sur rien pour dire qu'on a un véritable impact dans l'économie française... il y a une étude qui a évalué le poids du secteur culturel. Pas que les auteurs de BD donc. Et *a priori* on serait la troisième industrie française... en tout cas y a aussi une étude qui a été faite au niveau de l'Europe, que ce soit pour les emplois directs et indirects et le secteur culturel est le troisième employeur d'Europe... Quand même ! [Pause] Donc c'est dire que ce secteur précaire, qui sont aussi des secteurs non délocalisables, ces petits emplois d'artistes et d'auteurs professionnels ils créent beaucoup d'emploi au niveau de l'Europe, indirectement... et ça l'Europe, et les Ministères doivent l'entendre.

Face aux journalistes, les pilotes cherchent à faire la démonstration d'un problème, notamment en essayant de montrer que les difficultés rencontrées par les auteurs et autrices de BD concernent d'autres acteurs. Ainsi, ils profitent de ce public pour instaurer un cadrage désingularisant. Toutefois, ils ne peuvent répondre aux demandes de preuves formulées par les journalistes, devant se contenter de sources secondaires portant sur des populations plus larges (« on ne s'appuie pas non plus sur rien »). Si les auteurs présents déplorent la carence de données, ils n'en font pas moins un outil de leur victimisation. En effet, à en croire Erwan, l'absence de chiffres fiables sur ces questions de données est un signe du manque d'intérêt de la part des pouvoirs publics pour le problème considéré (« même les

Ministères ne savent pas»). Ne pouvant s'appuyer sur la production de données par les différentes institutions étatiques, les auteurs et autrices engagés cherchent alors à établir des « alliances avec des enquêteurs professionnels », espérant que celles-ci soient « déterminante[s] pour l'amplification et la crédibilisation des signalements profanes »<sup>424</sup>. Ce faisant, ils et elles peuvent espérer avoir des outils facilitant la mise en place d'un cadrage désingularisant à la situation et, donc, favoriser l'autonomisation des professionnels.

### **2.1.2. La mise en place d'enquêtes profanes**

La constitution des collectifs elle-même s'apparente de fait à une telle alliance. Lorsque les pilotes du SNAC-BD sollicitent l'expertise de leur délégué général (comme par exemple séquence n° 59 « Moi, j'ai 4 ans d'âge mental [...] », quand ils lui demandent si leurs revendications sont bien « légitimes »), ils y trouvent un enquêteur spécialisé dans les questions juridiques, pouvant les aider dans la mise en place de leur propre enquête profane. Ainsi, les activités de renfort qui se développent au sein de ces collectifs d'auteurs et autrices peuvent participer de la démonstration d'un préjudice et aider à la victimisation.

Toutefois, cette expertise juridique n'est pas suffisante pour permettre la victimisation des auteurs et des autrices, étant donné que la population elle-même ne fait pas l'objet d'une définition. Or, les auteurs et autrices ne semblent pas pouvoir compter sur les administrations étatiques pour effectuer un tel comptage. En effet, non seulement la catégorie « auteur de BD » n'existe pas parmi les catégories administratives, mais ces dernières elles-mêmes n'ont pas, à l'époque, fait l'objet d'études spécifiques. Aussi, les auteurs et autrices ont cherché à solliciter d'autres experts en vue de leur déléguer le travail d'enquête. Ainsi, un ancien pilote du SNAC-BD m'a expliqué, lors mon entrée sur le terrain en octobre 2014, avoir tenté de mettre en place une enquête avec l'aide d'une sociologue à la création du groupement BD du SNAC en 2007. Lui-même formé aux sciences sociales (ce qui expliquait la présence, dans son réseau personnel, de chercheurs et chercheuses), il m'évoquait la nécessité ressentie au sein du SNAC-BD de « pouvoir se baser sur des analyses solides, qui étaient prouvées scientifiquement » (discussion informelle, festival de Saint-Malo 2014). Ainsi, suite à plusieurs échanges, la sociologue contactée a fourni une proposition d'étude sociologique, visant à « l'objectivation des conditions sociales d'exercice des auteurs de bande dessinée » grâce à la mise en place d'un questionnaire destiné à 500 / 700 auteurs et autrices. Si le projet incluait les représentants des auteurs et autrices dans la définition des problématiques abordées (par la mise en place d'un comité de pilotage), c'est bien une équipe de cinq sociologues qui devaient mener l'enquête, de façon indépendante. Cette enquête ne sera pourtant pas mise en place, les auteurs et autrices ne parvenant pas à réunir la somme nécessaire (22 765 euros).

Les pilotes du SNAC-BD ne sont pas parvenus à réunir les fonds nécessaires à la commande d'une telle étude. Toutefois, ils et elles n'en restent pas moins persuadés de la nécessité d'un tel travail d'enquête. Cela se traduit tout d'abord par une ouverture aux chercheurs et chercheuses (leur donnant facilement accès à leurs réunions, dossiers et autres outils numériques d'échanges). Cela se traduit également par la poursuite des tentatives de mise en place d'études consacrées au milieu, au point de créer un

424- *Ibid.*, p. 29.

collectif spécifiquement consacré à ce travail d'expertise : les États généraux de la BD. Avec mon aide, les membres fondateurs de l'association ont ainsi constitué un conseil scientifique destiné à créer des dispositifs d'enquête autour de diverses thématiques (pour un exemple de réunion de ce conseil scientifique, voir la séquence n°13 « C'est une définition, en effet. Mais il ne faut pas oublier les autres ! »)<sup>425</sup>. Outre la définition des dispositifs d'enquête, les membres de ce conseil scientifique ont cherché, en collaboration avec les auteurs et autrices fondateurs des EGBD, des moyens pratiques de réaliser l'enquête. Ainsi, la première enquête lancée en 2015 est rendue possible tout d'abord grâce à l'un des auteurs fondateurs qui a fait transcrire le dispositif d'enquête en questionnaire en ligne, mais aussi grâce à l'un des chercheurs qui a trouvé deux étudiants disposés à traiter les données contre une indemnisation.

### SÉQUENCE N° 88.

#### « ON PRÉFÈRE UNE PHOTO AUTHENTIQUE PLUTÔT QU'UN PORTRAIT BIAISÉ »

*12 novembre 2015, je retrouve l'un des auteurs fondateur des EGBD dans un café. Nous sommes rejoints par Julien et Jean, tous deux étudiants d'un des membres du conseil scientifique. L'auteur leur expose alors rapidement ses attentes.*

**Auteur :** En fait, votre travail consistera un peu à nous fournir des premiers résultats, un peu bruts et on pourra vous faire des retours plus précis. D'ailleurs, concernant la forme du rendu, ne vous embêtez pas à tout rédiger : les tableaux devraient être suffisants. Parce que les chiffres, ils sont avant tout destinés aux gens du milieu. Et ça nécessite donc une bonne connaissance du milieu, pour savoir à qui l'on parle. Et donc c'est pour cela que ce sera plutôt nous [Les auteurs fondateurs de l'association] qui rédigerons le rapport final qui sera rendu public. Par contre, sur le contenu des tableaux, c'est vraiment à vous de voir ce qui vous semble pertinent. Alors évidemment, on aura probablement des suggestions à vous faire, mais dans un premier temps, l'idée ce serait plutôt de faire une description assez large de la population. D'ailleurs, je ne veux pas vous en dire trop sur ce que l'on attend de vous. Vous avez dû le voir dans le questionnaire, les questions sont déjà assez orientées. Donc si on vous donne des clés, de ce qu'on voudrait tester comme hypothèses... ça risque d'être redondant ! Vous, vous n'avez pas d'intérêt dans le champ ! donc vous pourrez nous fournir des résultats qui, peut-être, nous dérangent. C'est vraiment important que ce soit vous qui fassiez ça : nous ne voulons pas être accusés de trier les résultats ! On préfère une photo authentique plutôt qu'un portrait biaisé. Parce que vraiment, je le répète : les EGBD, c'est pas une base militante ou syndicale ! Et peut-être que ça permettra d'ouvrir des pistes auxquelles on n'avait pas pensé. Parce qu'on a des idées bien sûr, mais on s'attend à être surpris. Donc voilà pour moi, le mieux, c'est que vous fassiez une première session de résultats. Et s'il nous semble qu'il manque des choses, on reviendra vers vous !

<sup>425</sup>- Comme cela a été évoqué dans les planches placées en début de thèse, le début de mon enquête a coïncidé avec la création de cette association (voir page 17). Accepter un tel rôle n'avait rien d'anodin, tant cela impliquait de consacrer du temps à cette association. Toutefois, cela m'a permis de suivre ethnographiquement l'ensemble du processus de production des données, depuis la constitution du dispositif d'enquête jusqu'à la diffusion des résultats.

Dans cette présentation du contexte de l'étude à ceux qui réaliseront le traitement des données, l'auteur insiste sur le fait que lui et ses collègues n'entendent pas se substituer aux chercheurs. Outre la plus grande légitimité des données produites (« nous ne voulons pas être accusés de trier les résultats »), ils et elles reconnaissent l'expertise spécifique de ces enquêteurs (« ça permettra d'ouvrir des pistes auxquelles on n'avait pas pensé [...] on s'attend à être surpris »). Notons toutefois qu'il s'agit davantage d'une « enquête collaborative » qu'une « enquête déléguée »<sup>426</sup>. En effet, les auteurs et autrices investis dans l'association gardent ainsi une part active que ce soit dans le recueil des données (mise en ligne et diffusion du commentaire), dans son traitement (commentaire sur l'analyse, émission d'hypothèses, demandes de corrections) et sa restitution (écriture du rapport, négociation avec des médias pour la diffusion des résultats).

### 2.1.3. La publicisation des enquêtes

Notons que si les auteurs et autrices sont investis dans l'enquête, c'est essentiellement pour fournir des activités de renfort : recherche de financement, diffusion des questionnaires, etc. Surtout, le travail principal réalisé porte sur la diffusion des chiffres constitués. Ainsi, ils et elles veillent, à chaque présentation des résultats, à mettre en avant la crédibilité scientifique des données produites.

#### SÉQUENCE N° 89.

#### « LE TIMING AVEC LE MONDE, C'ÉTAIT PARFAIT ! »

**Vendredi 29 janvier 2016, deuxième journée du festival d'Angoulême : à 9 h 30, je retrouve Richard et Véronique dans le salon de leur hôtel. Xavier est déjà avec eux : ensemble, ils doivent finaliser les détails de la présentation publique des résultats de l'« enquête Auteur » qui doit avoir lieu dans quelques heures. La veille, un article du journal Le Monde publiait en exclusivité les premières données, notamment relative au niveau de vie<sup>427</sup>.**

**Véronique :** En tout cas, je suis rassuré : il y a beaucoup d'auteurs qui m'ont parlé de la séance. Beaucoup plus que l'an dernier en tout cas !

**Xavier :** En même temps, si là ils ne se sentent pas concernés, il n'y plus rien à faire !

**Richard :** L'important, c'est d'avoir un public ! Mais dans tous les cas, je crois que le message est passé. Y compris auprès du Ministère *a priori*.

**Ethnographe :** Ah oui ?

**Véronique :** Oui, tu sais, la ministre vient ce midi et déjeune avec des autrices du collectif [BD-Égalité]. J'ai envoyé les chiffres et l'article *du Monde* à son conseiller.

<sup>426</sup>- M. Akrich, Y. Barthe et C. Rémy (éds.), *Sur la piste environnementale. Menaces sanitaires et mobilisations profanes*, op. cit., p. 33.

<sup>427</sup>- Le sous-titre de l'article annonçait ainsi « Plus de 50 % des professionnels du 9<sup>e</sup> art gagnent moins que le SMIC, selon une étude dévoilée à Angoulême ». Voir Frédéric Potet, « Auteur de BD, un métier de plus en plus précaire », *Le Monde* du 28 janv. 2016, p. 6 (économies et entreprises). Une version numérique est consultable sur le site internet du journal, URL : [https://www.lemonde.fr/economie/article/2016/01/27/auteur-de-bd-un-metier-de-plus-en-plus-precaire\\_4854255\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2016/01/27/auteur-de-bd-un-metier-de-plus-en-plus-precaire_4854255_3234.html).

**Richard** : Oui, le *timing* avec *le Monde*, c'était parfait ! Bravo encore Xavier ! [Il hoche la tête] Mais il faudra aussi envoyer le doc papier complet à certaines personnes, pour être sûr que ce soit repris. D'ailleurs, il y a déjà quelques journalistes qui m'ont répondu, genre "je peux pas venir, mais on veut les docs". Genre *Télérama*... 'Faut vraiment pas les louper eux ! [Il se penche sur l'ordinateur devant lui] Tiens, je vais préparer les mails ce matin, et j'aurais qu'à envoyer dans la foulée ! [...] Bon, c'est pas le tout, mais il faut bien se coordonner ! On se fait un point ? [Il sort un paquet de feuilles, sur lesquelles sont imprimées les différentes pages PowerPoint qui seront projetées durant la restitution]

**Xavier** : On n'attend pas [le chercheur du conseil scientifique] ?

**Richard**, *jetant un coup d'œil à son portable* : Et bien il devrait être en train d'arriver à la gare... Pfff, heureusement que Pierre-Louis a trouvé quelqu'un pour aller le chercher ! Parce que là, il faut qu'on avance vite, dire d'être prêts... Tiens, d'ailleurs [Il se tourne vers moi], tu n'aurais pas le titre d'un de ses livres marquants ? [Je fronce les sourcils] Pour le présenter... Un bouquin qui montrerait que c'est quelqu'un qui est compétent.

**Ethnographe** : Euh, comme ça, non, mais je peux chercher si tu veux... [Je commence à chercher sur mon téléphone] Tu veux une image aussi pour le PowerPoint ?

**Richard** : Bah, j'aimerais bien ne pas trop y retoucher au PowerPoint... Non mais écoute, de toute façon, on présentera vite fait son statut. Ça devrait être suffisant ! Ce qu'il faut retenir de toute façon, c'est pas son CV, mais "C'est un mec sérieux et il a trouvé que c'était bien". Donc je lui poserais la question et il nous dira en direct.

**Ensemble, nous passons en revue les différentes diapositives du PowerPoint : Richard « répète » en présentant chacune des pages, prenant de temps à autre des notes sur les feuilles imprimées.**

**Xavier** : C'est un peu laborieux, non ? Je veux dire, c'est super ta présentation, mais c'est long : il y a beaucoup d'infos, là.

**Richard** : Ouais, et encore ! J'ai enlevé plein de trucs ! Non, mais t'as raison. En fait, il faut qu'ils aillent lire le rapport ! Il faut surtout pas les endormir ! Donc bon, il faut qu'on présente le type de chiffres qu'on a, mais pas le détail.

**Xavier** : Oui ! Et on rentre dans le fond quand ça pose problème. Ou qu'il y a des surprises. Tiens, tu vois [Il pointe l'index sur l'écran] par exemple, sur la formation : moi j'étais étonné ! Je pensais pas qu'on était si diplômé dans le métier ! Surtout pour le taux de rémunérations... C'est fou !

**Richard** : Oui ! Ça, c'est une surprise ! Moi, c'est surtout sur le temps de travail : Ils travaillent moins que je le pensais !

**Xavier** : Oh, quand même, plus de la moitié qui bosse plus de 40 heures, c'est pas mal ! On est au-dessus des 35 heures !

**Richard** : Ah oui, oui, c'est sûr, mais je m'attendais à quelque chose de l'ordre de 50, voire 60 heures ! En tout cas, c'est ce que je fais !

**Ethnographe** : Il faut dire que ce chiffre, c'est pour l'ensemble de la population. Donc aussi des gens qui ont un autre métier à côté.

**Richard** : C'est vrai. Ça serait intéressant de creuser... On pourrait leur demander. [Pause] Non, mais c'est pas glorieux, hein, c'est sûr... [Il se penche sur la feuille à côté de son ordinateur] Donc on peut dire que c'est pas un métier de flemmard ! [Il annote sa feuille en silence] Bon ! Diapo suivante !

Lors de cette réunion de préparation, les auteurs et autrices présents montrent leur capacité à intervenir eux-mêmes dans l'analyse, que ce soit pour repérer des éléments surprenants ou significatifs, mais aussi pour demander des approfondissements (« On pourrait leur demander »). Toutefois, cette séquence permet surtout de constater à quel point l'objectif de l'association est d'insister sur le caractère « sérieux » des résultats proposés. Pour cela, les auteurs et autrices mettent en scène la crédibilité scientifique, en invitant un membre du conseil scientifique servant de « caution » tout en veillant à mettre en scène la crédibilité de cette caution elle-même (« Ce qu'il faut retenir de toute façon, c'est pas son CV, mais "C'est un mec sérieux et il a trouvé que c'était bien" »). Ainsi, le sérieux des résultats constitue un moyen de mettre en place la règle barrière de l'évaluation des qualités des objets et des personnes : parce que les données auront fait l'objet d'une objectivation solide, elles peuvent permettre de maintenir une controverse sur la situation et, ainsi, garantir le maintien d'un cadrage désingularisant permettant un fort accroissement des réflexivités sur la situation.

Au-delà de chercher à montrer la fiabilité de l'étude et donc de garantir l'essor et le maintien d'un cadrage désingularisant, les auteurs et autrices veillent également à ce que cette diffusion réponde aux contraintes propres aux différents espaces où elle a lieu. Ainsi, la présentation publique doit être dynamique (« Il faut surtout pas les endormir ! »), incitant les personnes intéressées à consulter l'ensemble des données produites. Une attente spécifique est portée aux journalistes : conscients des contraintes qui pèsent sur eux dans l'accomplissement de leur propre activité, les auteurs et autrices veillent à leur simplifier le travail (« je vais préparer les mails ce matin, et j'aurais qu'à envoyer dans la foulée »). Il est même possible de dire que les trois personnes présentes semblent avoir une connaissance fine des contraintes journalistiques, au point de savoir en jouer : conscient de l'existence d'une « règle de non-dépassement par la concurrence », Xavier a su « instrumentaliser » le journaliste du Monde, en lui réservant une exclusivité, tout en espérant pouvoir « déclencher » un « suivisme » chez d'autres journalistes<sup>428</sup>. De même, Richard sait qu'il ne faut pas négliger les médias les plus prescripteurs à l'image de Télérama. Forts de cet écho médiatique, les trois personnes ont alors bon espoir que les chiffres diffusés soient repris et considérés, y compris au sein des administrations étatiques (« J'ai envoyé les chiffres et l'article du Monde à son conseiller »).

## 2.2. Victimisation et relativisation des problèmes

Ce travail de publicisation de l'« enquête Auteur » s'avère payant : les chiffres sont ainsi rapidement diffusés, repris et appropriés par de nombreux acteurs dans et hors le milieu professionnel de la BD. Sont particulièrement repris les chiffres relatifs à la précarité économique des auteurs et autrices : pour 53 % des répondants se considérant comme « professionnel », les revenus issus de la BD sont inférieurs au SMIC annuel brut (17 345 euros) ; et pour 36 % de ces mêmes répondants, ces revenus

<sup>428</sup> - Sur l'instrumentalisation des journalistes par la règle du non-dépassement par la concurrence, voir C. Lemieux, *Mauvaise presse*, op. cit., p.409-411. Cyril Lemieux a souligné par ailleurs que le fait de rendre visible un problème (par exemple par un graphique ou, comme ici, par des chiffres) augmente ses chances d'être traité dans les médias et, plus généralement, contribue à renforcer les mobilisations contre ledit problème (Cyril Lemieux, « Rendre visibles les dangers du nucléaire. Une contribution à la sociologie de la mobilisation » dans Bernard Lahire et Claude Rosental (éds.), *La cognition au prisme des sciences sociales*, Paris, Archives contemporaines, 2008, p.131-159).

sont inférieur au seuil de pauvreté (12 024 euros annuels bruts)<sup>429</sup>. En cela, les chiffres s'apparentent à des « supports collectifs »<sup>430</sup> dont les acteurs peuvent se saisir pour mettre en place un cadrage désingularisant et faciliter ses tentatives de victimisation.

Toutefois, les reprises des résultats ne signifient pas forcément adhésion au processus de victimisation. Ainsi, il convient désormais de s'intéresser à la manière dont ces tentatives de victimisation peuvent faire l'objet de relativisation, que ce soit hors ou dans le groupe des victimes présumées.

### **2.2.1. La précarité économique des auteurs et autrices de BD**

Nous l'avons vu, les auteurs et autrices, qu'ils soient ou non engagés au sein de collectifs, rapportent régulièrement les nombreuses épreuves causées par la précarité économique de leur situation. Il n'est donc pas surprenant que cette problématique soit au centre des victimisations menées par les professionnels, d'autant plus que des études ont permis l'objectivation de cette précarité à l'échelle du groupe. Reste que si cette situation économique s'appuie désormais sur de preuves, les responsabilités des différents acteurs impliqués peuvent faire l'objet de diverses interprétations.

## **SÉQUENCE N° 90.**

### **« UNE RESPONSABILITÉ PARTAGÉE, ENTRE AUTEUR ET ÉDITEUR »**

*Vendredi 29 janvier 2016, deuxième journée du festival d'Angoulême: après avoir retrouvé les membres fondateurs des EGBD (cf. séquence n° 89 « Le timing avec Le Monde, c'était parfait ! »), j'assiste à la restitution publique de l'« enquête Auteur ». Suite à l'événement, Richard propose au membre du conseil scientifique de lui faire visiter le festival. Je les accompagne: ensemble, nous déambulons dans les rues d'Angoulême au rythme des anecdotes de Richard, avant de nous engouffrer dans une des « Bulles du Champs de Mars », c'est-à-dire le barnum où sont installés les stands des « gros » éditeurs. Dans cet espace, Richard est interpellé par un homme: il s'agit d'Antoine Abadie, directeur général des éditions Lutèce.*

**Antoine Abadie**, tendant la main vers Richard: Félicitations Richard! Sacré boulot que tu as fait avec les EGBD!

**Richard**, lui serrant la main: Merci beaucoup! Tu y étais?

**Antoine**: Je suis passé.

**Richard**: Super! Et alors? Tu en as pensé quoi?

**Antoine**, prenant une inspiration: Oh, moi, en tant qu'éditeur... Et comme tous les autres, j'ai retenu que les auteurs étaient majoritairement contents de notre travail! [Il rit]<sup>431</sup>

**Richard**, souriant: Ah oui! Cette diapo, on l'avait préparé juste pour vous! [Il rit]

429- EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, op. cit., p. 37.

430- S'inspirant de Robert Castel, Bénédicte Zimmerman définit les « supports collectifs » comme l'ensemble des supports formalisés susceptibles de servir d'appui à la conversion des ressources plus informelles et autres opportunités en réalisation de valeurs (ou, pour le dire avec les concepts proposés ici, participe de l'autonomisation des acteurs). Sur la notion de « supports collectifs », voir B. Zimmermann, *Ce que travailler veut dire*, op. cit., p. 112.

431- En effet, durant la restitution a été projeté un graphique indiquant que 20% des répondants définissaient leurs relations avec leur(s) éditeur(s) comme « très bonnes » et 48% comme « bonnes ». Voir EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, op. cit., p. 42.

**Antoine**, *croisant les bras* : Non mais blague à part... c'est vrai que c'est effrayant ! J'ai notamment été surpris que malgré le niveau de salaire, les auteurs n'allaient pas recourir aux aides<sup>432</sup>. Sérieusement, je me demande comment ils font.

**Richard**, *me pointant du pouce* : C'est ce que me disait Pierre... Certains jeunes auteurs se décomposaient dans la salle !

**Antoine**, *hochant la tête* : À raison ! Non, il y a un vrai problème, qui se voit partout. C'est ce que j'ai retenu aussi, c'est que ce n'était pas tout blanc, tout noir... qu'il y avait une... une responsabilité partagée, entre auteur et éditeur.

**Richard** : Mmh, oui, chacun participe à sa manière à la surproduction.

**Antoine**, *levant les yeux* : Oui... [Il esquisse un sourire] Certains plus que d'autres quand même ! Je ne vise personne, bien sûr ! On s'entend ! [Des yeux, il indique le stand des éditions voisines].

**Richard**, *pouffant* : Ah oui, oui ! Personne en particulier ! Personne dont les initiales seraient [Il donne les initiales du PDG de la maison d'édition voisine]

**Antoine**, *le coupant en levant les mains* : Ah, c'est toi qui le dis !

**Richard** : Il a quand même réduit sa production, non ? [Antoine fait une moue en penchant la tête] Bah, si. Un peu quand même.

**Antoine** : Mais est-ce suffisant ?

**Richard** : Bah en fait, c'est surtout que s'il laissait de la place, il y aurait tout de suite des petits nouveaux qui pourraient prendre la place qui est laissée. [Il sourit] Des petits jeunes comme toi ! [Note : bien que présent dans ce barnum des grands éditeurs, les éditions Lutèce ont été créées plus récemment que de nombreuses autres maisons d'édition présentes]

**Antoine**, *dodelinant de la tête en fronçant les sourcils* : Ah, non, je ne peux pas te laisser dire ça ! On a très peu de nouveautés par an ! À ce compte-là, tout le monde fait de la surproduction ! Non, chez nous, et chez d'autres, il y a un accompagnement. Un souhait de qualité !

**Richard**, *souriant* : Ah mais c'est sûr ! Mais tu ne nieras pas que tu fais partie de ces jeunes... [Antoine fait une moue] Si, si, tu es jeune pour moi ! [Ils rient] Bref, de ces éditeurs qui se sont saisis d'une place alors qu'il y a une saturation du marché. [Antoine, le bras croisé, accentue sa moue] Je veux dire, si ça avait été cinq ans plus tôt alors que la production explosait, tu ne l'aurais pas fait de la même manière.

**Antoine** : Sans doute.

**Richard** : Et du coup, si la production venait à baisser, il y aurait probablement de nouveaux groupes jeunes qui apparaîtraient.

**Antoine** : Je ne suis pas sûr... Le problème de l'édition, tu sais, c'est qu'il faut une grosse trésorerie de départ. Et du temps avant de revenir sur son investissement. Alors à moins de partir dans une stratégie de cavalerie... [...] Non, mais franchement, ce qu'il faudrait, c'est que tu viennes dans mon bureau, même trois minutes, et je t'explique tout ! Tu verras que ce que nous faisons, ce n'est pas du hasard ou de la malversation ! Et je ne crois pas qu'il soit juste de dire que la situation des auteurs est de notre faute. Enfin, pas de la notre à nous [Il jette à nouveau un regard appuyé au stand voisin].

<sup>432</sup> - L'une des diapositives rappelait que, parmi les répondants et répondantes se déclarant comme « professionnels », 88 % n'avaient jamais eu recours aux congés maladies (*Ibid.*, p. 34). De même, une autre diapositive indiquait que 84 % de ces mêmes personnes n'ont jamais bénéficié d'une formation professionnelle (*Ibid.*, p. 35). Sur un autre registre, une diapositive indiquait que 80 % n'avaient jamais obtenu d'aides à la création (bourse de création ou résidence, voir *Ibid.*, p. 15).

Dans cette discussion en coulisse, qui prend place peu de temps après la publicisation des résultats de l'« enquête Auteur », nous pouvons voir à quel point les données objectivées produites au sein des EGBD servent d'appui aux acteurs pour désingulariser les situations et, ainsi, permettre la discussion collective des responsabilités relatives des différents acteurs du monde de la BD. Ainsi, l'éditeur défend l'idée d'une « responsabilité partagée », pointant notamment la responsabilité des auteurs et autrices qui ne recourent pas aux aides auxquelles ils et elles pourraient prétendre. Sans remettre en cause cette dernière responsabilité des auteurs et autrices, Richard met l'accent sur le rôle des maisons d'édition dans la surproduction, laquelle serait à l'origine des difficultés économiques des auteurs et autrices. Antoine Abadie semble s'accorder sur cette relation de causalité, mais refuse pour autant de faire porter la responsabilité sur « les éditeurs », préférant plutôt imputer la responsabilité à certaines personnes spécifiques, notamment le directeur général de la maison d'édition voisine qui ne semble pas partager son propre idéal professionnel (qui se base, entre autres, sur « un accompagnement. Un souhait de qualité »). Ainsi, quand Richard essaie d'indiquer que lui-même pourrait être en partie responsable (« Des petits jeunes comme toi ! »), Antoine Abadie se dédouane en mettant en avant la qualité de son travail d'édition et les contraintes spécifiques qui pèsent sur son travail (« Tu verras que ce que nous faisons, ce n'est pas du hasard ou de la malversation ! »).

Si Richard et Antoine Abadie ne parviennent pas à s'accorder sur la manière d'attribuer la responsabilité de la situation des auteurs et autrices, deux éléments doivent cependant être notés. Premièrement, on constate que s'il est possible, pour un éditeur, de reconnaître la responsabilité d'un de ses pairs, cette imputation de la responsabilité peut difficilement être formulée publiquement (« c'est toi qui le dis ! »). Deuxièmement, l'auteur et l'éditeur semblent désormais s'accorder sur l'existence du problème quand bien même ils ne parviennent pas à se mettre d'accord sur une même imputation de responsabilité.

Les données objectivées produites au sein des EGBD nécessitent donc une interprétation pour rendre possible une imputation de responsabilité relative à un problème spécifique. Cependant, elles semblent avoir permis la démonstration de l'existence réelle dudit problème et, ainsi facilitent la mise en place d'un cadrage désingularisant dans l'interaction. Autrement dit, les données objectivées produites, notamment relatives aux niveaux de revenus, servent d'appui aux victimisateurs qui y trouvent une preuve jugée tangible de la forte précarité économique de l'ensemble des auteurs et autrices. Cela n'empêche toutefois pas la relativisation de ce statut de victime.

SÉQUENCE N°91.  
« C'EST CHOQUANT, MAIS PAS SURPRENANT »

**25 mai 2016 : avant de se rendre à l'assemblée générale du SNAC-BD, plusieurs auteurs et autrices de BD participent à une action collective organisée avec d'autres artistes-auteurs réunis lors de la mobilisation « Nuit Debout ». En marge de l'événement, j'assiste à une discussion entre Louis et Pierre-Louis.**

**Louis :** Ah, au fait, t'as pas été à la soirée Rossignol ?<sup>433</sup>

**Pierre-Louis, souriant :** Ah non, je n'ai pas eu ce plaisir ! Mais j'en ai beaucoup entendu parler ! [Il rit] Alors, c'était si indécent que ça ?

**Louis, poussant un soupir :** Bah, ouais, j'avoue que de voir cet étalage de fric dans de la bouffe et du champagne alors que derrière on te refuse une augmentation de ton prix à la planche, ça fait chier... Après c'était sympa, hein ! Ça permettait de voir les copains ! Mais non, je crois que le pire, c'était le discours... Pff... Surtout que là, bon, ils ne peuvent pas faire semblant de rien ! Avec les États généraux et tout, tout le monde sait que c'est la merde chez les auteurs ! Alors du coup, entendre l'ami Rossignol dire "On a fait un chiffre exceptionnel cette année", c'était... Bah comme tu dis, indécent. Tiens, d'ailleurs, il y a eu des réactions un peu là-dessus, chez les éditeurs ?

**Pierre-Louis :** Sur les études ?

**Louis :** Ouais. Parce que là, à la soirée, rien du tout !

**Pierre-Louis :** Officiellement, non. Mais officieusement, si ! Beaucoup ! Je te raconterai à l'occasion quelques trucs que j'ai pu entendre ! Mais déjà, pendant la restitution c'était fou ! On avait notre physionomiste dans la salle, pour espionner qui était là [Rires] Et bah, ils étaient tous là ! Bon, ils sont pas tous restés jusqu'au bout, hein. Mais ils étaient là. [Pause] Bizarrement, quand les revenus ont été projetés, pcht ! Il y en a plein qui sont partis ! [Rires]

**Louis, écarquillant les yeux :** Ah ouais ? [Pierre-Louis acquiesce de la tête] Waow... Bon, au moins, c'est bien, ils ont regardé. Au moins par curiosité quoi.

**Pierre-Louis :** Ouais mais tu sais, je suis pas sûr qu'ils s'intéressent vraiment à la question. Il y en a plein qui sont déconnectés de la réalité ! Surtout de la réalité des auteurs ! Pour te dire, il y a encore pas longtemps, il y a un directeur de collection de chez Rossignol qui m'a demandé ce que je faisais comme vrai métier...

**Louis :** Quoi ? ! Mais c'est chaud, à ce niveau !

**Pierre-Louis :** Comme tu dis. Et du coup, il y en a aussi certains qui essaient de délégitimer les chiffres, en disant que c'était pas représentatif et tout... Alors que si, évidemment !

**Louis :** Non mais c'est pas possible, ils peuvent pas dire ça...

**Pierre-Louis :** Ah bah publiquement, ils ferment tous leur gueule. Par contre, il y en a quelques-uns qui se privent pas pour taper sur les chiffres.

**Louis :** Non, mais c'est dingue ! Il suffit d'aller en festival et de discuter un peu et on se rend compte que c'est la merde ! Même si plus de 30 % au-dessous du seuil de pauvreté, j'avoue je pensais pas... mais ouais, à la réflexion c'est pas hyper surprenant. C'est choquant, mais pas surprenant.

**Pierre-Louis :** Ouais. Mais comme je te dis : il y en a pas mal qui sont pas déconnectés. [Pause] Comme Rossignol, qui fait sa teuf et prend des douches au champagne alors que ses auteurs crèvent la dalle !

433- Il s'agit de la soirée déjà évoquée par Liam dans la séquence n°29 « Je voyais pas quoi demander de plus. J'ai cherché, par principe ! ».

Dans la séquence précédente, l'éditeur Antoine Abadie ne relativisait pas le problème de la précarité économique des auteurs et autrices (sans pour autant pouvoir dire publiquement la responsabilité d'éditeurs spécifique). Pourtant, il semblerait que certains de ses pairs mettent plus directement en cause le problème évoqué. Quand bien même les membres des EGBD ont veillé à attribuer aux données produites de nombreuses preuves de crédibilité scientifique, d'aucuns cherchent donc à les remettre en cause (« en disant que c'était pas représentatif et tout »).

Toutefois, si de telles critiques existent, elles demeurent dans des contextes peu publics. En effet, outre le fait que cette enquête ait été dotée de signes de scientificité, elle a permis la production de données qui confirment les savoirs d'expérience (« Il suffit d'aller en festival et de discuter un peu et on se rend compte que c'est la merde ! »). Dès lors, toute critique à l'égard des chiffres s'apparente à une faute professionnelle : en refusant les données proposées, ils feront la démonstration de leur propre ignorance des réalités du milieu et donc leur incapacité à opérer un cadrage désingularisant.

Notons que cela n'empêche pas, dans l'absolu, de remettre en cause les données objectivées produites par les EGBD. Dans des espaces peu publics (le « officieusement » évoqué par Pierre-Louis), les différentes personnes appartenant au milieu de la BD peuvent aisément opérer un autre cadrage de la situation. Celles-ci rappellent par exemple que les chiffres produits ne sauraient justifier un manque d'engagement dans les relations intimes. De même, ces données ne sauraient justifier que des fautes soient commises en termes d'accomplissement technique. Toutefois, en constituant la précarité économique des auteurs et autrices comme problème public, les fondateurs de l'association ont surtout contribué à imposer un certain régime de preuve et, de ce fait, un cadrage désingularisant à la situation (donnant ainsi à la règle de l'évaluation de la qualité des personnes et des objets sa qualité de règle barrière). En effet, étant donné les chiffres désormais accessibles, toute relativisation devra, pour être entendue, s'appuyer sur une contre-enquête répondant à des exigences similaires de démonstration ou, à défaut, procéder à une réfutation argumentée de la méthodologie appliquée. Par exemple, on notera qu'en avril 2016 (soit trois mois après la publication de l'« enquête Auteur » des EGBD) une « étude sur les revenus des artistes-auteurs professionnels » est publiée sur le site de l'IRCEC (caisse dont dépend le Régime des artistes auteurs professionnels, le RAAP, dont la réforme avait donné lieu aux mobilisations des auteurs et autrices de BD)<sup>434</sup>. Le document ne fait aucune mention de l'enquête des EGBD, ou même d'autres enquêtes, aussi il n'est pas possible d'affirmer avec certitude que cette étude de l'IRCEC est une réaction directe aux chiffres constitués par les auteurs et autrices de BD. Reste que la création même de cette publication (première d'une série de « Repères » dont il n'y aura finalement que deux numéros) constitue un autre signe du fait que les débats s'inscrivent désormais dans une certaine controverse, impliquant des contraintes spécifiques liées à la démonstration.

L'« enquête Auteur » réalisée au sein des EGBD s'inscrit elle-même dans un contexte plus large où semble s'affirmer l'importance de la constitution de données objectivées. En effet, suite aux diverses mobilisations d'artistes-auteurs en 2014 (parmi lesquelles celles des auteurs et autrices de BD), la ministre de la Culture de l'époque avait annoncé la mise en place d'une vaste enquête nationale portant sur la

434- IRCEC, *Les artistes-auteurs professionnels en France et leurs revenus artistiques entre 1995 et 2013*, Paris, IRCEC, 2016.

situation économique et sociale des auteurs du livre sur la situation des artistes-auteurs<sup>435</sup>. Lancées au même moment que les EGBD, ces enquêtes sont officiellement restituées en mars 2016, fournissant une photographie inédite de la situation des artistes-auteurs, notamment grâce à une analyse poussée d'une part des artistes-auteurs « assujettis » et artistes-auteurs « affiliés » d'autre part<sup>436</sup>. Ainsi, l'activité des EGBD pourrait paraître vaine tant elle est en partie redondante avec les autres enquêtes mises en place, voire désuète étant donné l'ampleur du dispositif d'enquête mis en place par les équipes du Ministère de la Culture et de la communication.

### SÉQUENCE N°92.

#### « ON PEUT DIRE QUE VOUS NOUS AVEZ FOUTU DANS LA MERDE ! »

*16 mars 2016, je me rends dans les locaux de la SGDL où sont restitués les divers rapports de l'enquête nationale portant sur la situation économique et sociale des auteurs du livre sur la situation des artistes-auteurs, coordonnée par le Ministère de la Culture et de la communication. En effet, suite aux multiples mobilisations d'artistes-auteurs en 2014, plusieurs enquêtes avaient été annoncées (l'annonce officielle ayant été faite durant la journée évoquée lors de la séquence n°54 « Normalement, je suis en vacances avec les enfants ! »). Je retrouve ainsi Marc, un pilote du SNAC-BD, et Henri, le délégué général du SNAC. Lors d'une pause, j'aperçois Monsieur Émilien, responsable du Département des études et de la prospective et des statistiques (DEPS) au Ministère de la Culture. Je me présente à lui.*

*Monsieur Émilien, soufflant sa fumée de cigarette: Ah, c'est vous qui bossez avec les EGBD ? [J'acquiesce] On peut dire que vous nous avez foutu dans la merde ! [Rires] Enfin, je devrais pas dire ça, mais bon... C'est juste que quand vous avez sorti vos chiffres, nous, on était en train de traiter nos données. Et là, vos chiffres ont été publiés et Quentin [Note: le conseiller "Livre" de la ministre de la Culture] m'est tombé dessus tout paniqué [Il agite ses mains en mimant la frayeur] "Est-ce que nos données sont comparables ?" "Il faut absolument comparer les données !", "Vous avez combien d'auteurs BD dans l'échantillon !?" [Il se colle une main sur le front et émet un petit rire] Comme si on pouvait changer les données à ce moment-là. Et surtout comme si j'avais le temps de tout reprendre ! Surtout que [Il me pointe du doigt avec un sourire en coin] on avait pas du tout la même méthode, quand même ! Comment je fais avec ça moi ?! Bon... Maintenant j'en rigole, mais ça a été vraiment serré. Enfin [Pause] il me semble quand même que l'enquête qualitative intègre toute une partie sur le sujet, au moins.*

Si l'enquête menée au sein des EGBD n'est effectivement pas « comparable » à celles mises en place par les équipes de Monsieur Émilien, elle n'a pas pour autant été inutile. En effet, la publication des chiffres

**435-** L'annonce officielle ayant été faite durant la journée évoquée lors de la séquence n° 54 (« Normalement, je suis en vacances avec les enfants ! »). Voir aussi l'annexe n°1 « Chronologie de l'enquête ».

**436-** Pour rappel, le statut d'« affilié » signifie que les revenus de l'artiste-auteur sont suffisamment importants pour lui permettre d'ouvrir ses droits à la sécurité sociale. Les rapports publiés en mars 2016 se basant sur des données antérieures, elles se basent sur le seuil d'affiliation de 2013, soit 8 487 €. Si un artiste-auteur est situé sous ce seuil d'affiliation, il sera alors « assujetti » (dans le sens où il est assujetti à des cotisations dès le premier euro touché, au titre de la solidarité).

de l'«enquête Auteur» des EGBD a incité les responsables des autres enquêtes à prendre en compte la situation spécifique des auteurs et autrices de BD. Étant donné les délais serrés entre la restitution des deux études, Monsieur Émilien n'a pu réellement se livrer à une discussion des résultats de l'«enquête Auteur» publiée quelques semaines plus tôt par les EGBD, dont on imagine aisément qu'il aurait pu remettre en cause certains aspects («on avait pas du tout la même méthode, quand même!»). Toutefois, il n'en a pas moins dû intégrer de nouveaux résultats à son propre rapport notamment suite aux contraintes exercées par sa hiérarchie.

Ainsi, si la situation économique des artistes-auteurs s'est constituée comme problème public au point d'inciter les équipes du Ministère de la Culture et de la communication à mettre en place une vaste enquête sur le sujet, le rapport des EGBD a permis de faire de la situation spécifique des auteurs et autrices un problème incontournable. Et, ce faisant, a ouvert la voie à la victimisation de cette population particulière au sein du groupe plus large d'artistes-auteurs.

### 2.2.2. Le sexisme dans le milieu de la BD

La précarité des auteurs et autrices de BD a donc progressivement été constituée comme problème public, notamment grâce aux données produites au sein des EGBD. Pourtant, ce n'est pourtant pas la seule thématique dont se sont saisis les acteurs. En effet, si l'«enquête auteur» pointait une grande précarité de l'ensemble de la population, elle a également révélé une forte inégalité entre les auteurs et les autrices. Rappelons que, quelques mois plus tôt, plusieurs autrices avaient constitué le collectif BD-Égalité pour effectuer un travail de veille autour du sexisme présent dans le milieu de la BD. Outre les questions de représentations liées au contenu des ouvrages, des autrices dénonçaient ainsi le manque de considération qu'elle subissait par rapport à leurs collègues auteurs.

Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, les autrices peinaient souvent à établir la preuve de ce préjugé: leurs tentatives de victimisation pouvaient alors fait l'objet de relativisation (cf. séquence n°85 «Faut pas faire dire n'importe quoi aux chiffres»). Suite à la publication de l'«enquête Auteur», les autrices du collectifs BD-Égalité ont appuyé leurs tentatives de victimisation sur les données du tableau suivant (figure n°7)<sup>437</sup>:

**FIGURE 7.**  
**DES INÉGALITÉS ENTRE HOMMES ET FEMMES DANS LES REVENUS ISSUS DE LA BD**

Revenus 2014	Femmes	Par rapport aux hommes
Moyenne	16 066 €	- 43%
Médiane	12 037 €	- 33%
1 <sup>er</sup> quartile	6 243 €	- 39%
3 <sup>e</sup> quartile	20 000 €	- 33%

Dans ces tentatives de victimisation qui ont suivi la publication des résultats, les chiffres suivants sont davantage repris encore : 67% des femmes ayant répondu à l'enquête dégagent des revenus inférieurs au SMIC à partir de leur activité en BD et, pour 50%, inférieurs au seuil de pauvreté. Ce dernier chiffre

<sup>437</sup>- Tableau reproduit à partir d'EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques, op. cit.*, p.38.

est effectivement particulièrement marquant : pour la moitié des autrices de BD, les revenus issus de leur travail de création sont inférieurs au seuil de pauvreté. En cela, il a participé de la création d'un « choc moral » autour de la question de la situation spécifique des autrices de BD<sup>438</sup>. La progressive affirmation du terme même d'« autrice » peut être vue comme un signe de l'affirmation d'un problème spécifique à ces professionnelles<sup>439</sup>.

De nombreuses personnes, parmi lesquelles les autrices du collectif BD-Égalité, se sont alors saisies de ces chiffres comme preuve du préjudice subi par les femmes dans le milieu de la BD. Plus généralement, ces données ont également été reprises par des journalistes, des élus ou même des chercheurs ou chercheuses en sciences sociales, appuyant encore le processus de victimisation intenté par les autrices de BD.

On notera cependant qu'en tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD, j'ai longtemps craint une relativisation de ces chiffres. Dès les premiers brouillons du rapport, j'ai en effet attiré l'attention des membres fondateurs des EGBD sur le fait que ceux-ci étaient susceptibles d'être critiqués, étant donné qu'ils portent sur l'ensemble de la population des répondants. Il me semblait plus convaincant d'indiquer des chiffres pour les autrices se déclarant comme professionnelles, voire en réalisant une comparaison entre celles se déclarant comme « professionnelles précaires » ou « professionnelle installée ». Toutefois, pris dans l'urgence de la rédaction du rapport, les membres des EGBD n'ont pas pu produire de nouveaux chiffres et se sont limités aux données citées précédemment.

Contrairement à ce que je pensais, les chiffres n'ont pas donné lieu à une relativisation alors même qu'ils me semblaient grandement discutables. Au regard de ce que nous avons vu, il est possible d'expliquer cette faible relativisation : de nombreux auteurs et autrices avaient pu, au gré de leurs discussions entre pairs, constater des inégalités entre auteurs et autrices. Aussi, les chiffres proposés par les EGBD, quand bien même ils mériteraient d'être précisés, permettraient de confirmer des savoirs d'expérience et, de ce fait, peuvent suffire à établir la preuve d'une inégalité déjà pressentie. Pour reprendre les propos d'Alain Desrosières :

Une fois la quantification effectuée, les hésitations, les négociations et les traductions impliquées par le passage d'un monde de mots à un monde de nombres disparaissent, par un effet de cliquet. On ne revient éventuellement en arrière qu'en cas de contestations, c'est-à-dire de situations vécues comme anormales. Après leur transformation en variables, les nombres ne sont en principe plus débattus. Il est précisément attendu d'eux d'être « incontestables »<sup>440</sup>.

Ainsi, le fait de remettre en cause publiquement ces chiffres revient à commettre une faute relative à la règle de la connaissance et défense des droits, tout comme il est mal vu de publiquement remettre en question les chiffres relatifs à la précarité des auteurs et autrices (cf. séquence n° 91 « C'est choquant, mais pas surprenant »). Et, de fait, une nouvelle exploration de la base de données des EGBD confirme bien une inégalité entre auteurs et autrices, y compris si l'on restreint la population aux personnes se déclarant comme « professionnelles » (cf. figure n° 8).

**438-** Pour reprendre l'expression popularisée par James M. Jasper, *The Art of Moral Protest. Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 530 p.

**439-** Sur l'usage du terme « autrice », voir dans le chapitre 6 la partie 2. 1. 3. « La division du travail de victimisation ».

**440-** Alain Desrosières, *Pour une sociologie historique de la quantification. L'argument statistique I*, Paris, Presses des Mines, 2013, p.64.

**FIGURE 8.**  
**LES INÉGALITÉS DE REVENUS ENTRE AUTEURS ET AUTRICES « PROFESSIONNELS »**  
 (EXPLOITATION PERSONNELLE DE LA BASE DE DONNÉES DES EGBD)

Revenus liés à la production de BD (2014)	Autrices			Auteurs		
	Ensemble	« professionnelles précaires » et « installées » (n= 316)	« professionnelles installées » seulement (n= 74)	Ensemble	« professionnels précaires » et « installés » (n= 916)	« professionnels installés » seulement (n= 760)
inférieurs au SMIC	67%	54%	38%	48%	40%	9%
inférieurs au seuil de pauvreté	50%	41%	14%	32%	27%	4%

Reste qu'il n'a pas été nécessaire d'attendre ces chiffres pour qu'il soit difficile d'affirmer publiquement qu'il n'y a pas d'inégalité entre auteurs et autrices. Les données objectivées produites par les EGBD servaient ainsi déjà d'appui à la mise en place de désingularisation ouvrant la possibilité d'une victimisation des autrices.

Pour autant, les différents professionnels du milieu ne se sont pas accordés sur la manière d'interpréter ces données. Si des membres du collectif BD-Égalité ont évoqué la responsabilité des éditeurs mais aussi, plus généralement, pointer vers des explications systémiques (et donc des responsabilités collectives impliquant une responsabilité politique liée à la gestion des inégalités entre femmes et hommes dans la société française), d'autres acteurs ont invoqué des explications concurrentes (notamment en termes d'effets d'âge ou de génération). Comme précédemment, si un problème public est désormais constitué, les différentes personnes qui y prennent part ne se sont toujours pas accordées sur les responsabilités qui y sont liées.

### **2.2.3. Quels effets sur l'autonomisation ?**

À l'aide de ces données objectivées, auteurs et autrices peuvent affirmer l'existence de problèmes publics qui leur sont spécifiques, en les faisant reconnaître comme légitimes au sein de leur milieu professionnel mais également en dehors. Étant donné « le lien étroit qui existe entre la possibilité de voir et la faculté de se mobiliser »<sup>441</sup>, les auteurs et autrices auront donc davantage de chances de parvenir à se victimiser qu'ils auront réussi, dans un premier temps, à rendre « visibles » les problèmes qui les concernent. Quand bien même les chiffres produits peuvent faire l'objet de critiques (comme je l'ai moi-même fait à propos des chiffres relatifs aux inégalités entre auteurs et autrices), la mise en visibilité qui en découle permet d'intéresser divers acteurs au processus de victimisation.

Ainsi, il est possible d'affirmer que les chiffres produits au sein des EGBD ne s'apparentent pas seulement à des « dispositifs experts » qui permettent « de faire valoir un point de vue considéré comme "objectif", neutre ou désintéressé », mais aussi à des « dispositifs de sensibilisation », c'est-à-dire « des supports matériels, des agencements d'objets, des mises en scène, que les acteurs étudiés déploient

441- C. Lemieux, « Rendre visibles les dangers du nucléaire. Une contribution à la sociologie de la mobilisation », art. cit., p.137.

afin de susciter des réactions affectives qui prédisposent ceux qui les éprouvent à soutenir la cause défendue»<sup>442</sup>. Toutefois, quand bien même un problème devient particulièrement évident grâce à la démonstration opérée par des données objectivées, cela ne garantit pas pour autant un tel intéressement et encore moins la victimisation.

### SÉQUENCE N°93.

#### « BON, ILS DOIVENT DÉJÀ ÊTRE À LA POUBELLE MAINTENANT! »

*Judi 10 mars 2016, à l'invitation des membres du cabinet de la nouvelle ministre de la Culture (Fleur Pellerin ayant été remplacée par Audrey Azoulay quelques semaines plus tôt), des représentants du SNAC-BD (Pierre-Louis), des EGBD (Richard), du Syndicat national de l'édition (SNE) et du syndicat des éditeurs alternatifs (SEA) afin de discuter des suites à donner aux différentes tensions liées au FIBD (est alors évoqué l'idée de nommer un médiateur). N'ayant pas obtenu le droit de participer à la réunion, j'assiste au débriefing organisé par les représentants du SNAC-BD et des EGBD à destination des pilotes du SNAC-BD.*

**Pierre-Louis :** Bon, sinon à part leurs trucs sur le FIBD, là, Richard a réussi à un peu aborder la question des enquêtes. Celle des EGBD, forcément, mais aussi celles du CNL.

**Richard :** Oui, j'ai essayé de relancer ce qu'avait promis la précédente ministre, à savoir mettre tout le monde autour de la table pour discuter de la situation économique des auteurs, avec des chiffres. Et du coup, s'ils nient la situation, là, il y aura des témoins. Donc voilà, on y travaille.

**Richard :** Ouais, on a tenté de faire passer des messages... De redonner les documents qu'on avait donnés à la précédente équipe. Bon, ils doivent déjà être à la poubelle maintenant ! [Rires autour de la table].

**Richard :** Oui, on a tout redonné ! Parce que tout ce qu'*a priori*... non pas *a priori* d'ailleurs, c'est sûr : tout ce qu'on a donné à Angoulême est parti dans les cartons des gens qui ont été remplacés.

**Marc :** Et après la réunion ? Vous avez réussi à continuer à discuter un peu avec nos amis les éditeurs ?

**Pierre-Louis :** Bah écoute, j'avais glissé des petits trucs pour préparer la discussion... mais pfiuuu ! Dès qu'on est sorti, l'ami Rossignol s'est barré ! Et Jean-Jacques Buche [Des éditions Framinet] lui a embrayé le pas !

**Richard :** Je leur ai envoyé un mail dans la foulée, pour leur demander quand ils étaient dispo pour discuter ! J'attends le mail tout penaud de Buche qui me dira "Oui désolé, j'avais une urgence !" [Il rit] Non, mais bon, on n'a pas gueulé parce que pour une fois que ça se passe bien... Franchement, si on arrive à quelque chose ensemble, ce sera un grand pas ! Et rien que là, ça a permis de faire sauter des gros *a priori*.

**Marc :** Du genre ?

**Richard :** Bah, vu qu'ils pensent que je suis pas du SNAC tu sais, ils me disent des choses, c'est fou... Donc voilà, pour eux, on est des communistes de la CGT qui veulent faire la révolution !

**Marc :** Des noms ! On veut des noms !

442- Christophe Traini, « Introduction. Des dispositifs visant à la coordination des actions collectives » dans Christophe Traini (éd.), *Émotions et expertises. Les modes de coordination des actions collectives*, Rennes, PUR, 2015, p.19-21.

**Richard** : Le coup des “cocos de la CGT”, c’est [Untel] qui me la dit.

**Marc** : Ah, le salaud ! Il se la joue gauchiste et ça dit des trucs comme ça...

**Mathieu** : Non, mais c’est pas que lui, c’est partout ! Sauf qu’il y a des moments où on gagne du crédit ! À Saint-Malo par exemple, certains m’ont dit : “Ah bah c’est bien, finalement, on voit qu’on peut discuter !”.

**Richard** : Ouais, mais d’une manière générale, ils ne nous prennent pas vraiment au sérieux. Donc il faut faire un événement qui fait qu’ils nous prendront au sérieux ! Un événement fondateur.

**Mathieu** : Tu veux dire comme une manif’ ? Et Angoulême et Saint-Malo ?

**Philippe**, avec un sourire : Ou un procès... Allez, un petit procès à Framinet pour les 70 ans du syndicat !

**Richard**, souriant à son tour : Par exemple ! Et effectivement, si un doit prendre pour les autres, Framinet n’est pas le plus mauvais choix. [Se tournant vers Pierre-Louis] Tu y vas ? [Pierre-Louis mime la panique et fait mine de sortir de la salle en courant, sous les rires de l’assemblée]

Les représentants du SNAC-BD et des EGBD rapportent, dans cette séquence, leur tentative d’intéressement des représentants des éditeurs d’une part et du Ministère de la Culture d’autre part. Ils font cependant le constat des difficultés rencontrées : les éditeurs fuient la conversation et les équipes ministérielles, récemment renouvelées, semblent plus intéressées par les problèmes entourant l’organisation du festival d’Angoulême. Ainsi, si les auteurs et autrices de BD sont parvenus à publiciser un problème autour de leur situation, ils et elles n’ont pas pour autant réussi à s’en rendre propriétaires. De ce fait, ils et elles peuvent difficilement espérer une mise en discussion des responsabilités, causales et politiques, de la situation.

Aussi, les membres du SNAC-BD évoquent la nécessité de poursuivre le travail de victimisation. Maintenant que des données objectivées permettent d’attester de l’existence de problèmes spécifiques les concernant, il est nécessaire de montrer que les auteurs et autrices souhaitent que ces problèmes soient pris en charge. Comme le dit Richard : « ils ne nous prennent pas vraiment au sérieux. Donc il faut faire un événement qui fait qu’ils nous prendront au sérieux ! ».

Toutefois, les auteurs et autrices peinent à trouver les moyens d’être « pris au sérieux ». Les mobilisations collectives n’étant *a priori* pas suffisantes pour permettre la réussite d’une victimisation, les auteurs et autrices ont la possibilité de recourir au droit (« Allez, un petit procès à Framinet »). Mais comme nous l’avons déjà observé, la formalisation d’une victimisation dans le cadre légal fait l’objet de nombreuses réticences de la part des auteurs et autrices (voir, dans le chapitre 4, la partie 2. 1. 1. « Des interventions relativement informelles »). En effet, l’engagement dans un procès revient à commettre de nombreuses fautes professionnelles, ce qui peut dissuader les auteurs et autrices susceptibles de s’y engager.

Comment dès lors les auteurs et autrices de BD peuvent-ils espérer mettre en place un processus de victimisation pouvant conduire non seulement à la reconnaissance du problème, mais aussi à une prise en charge des préjudices causés ? Ou, pour le dire autrement, comment cette victimisation peut-elle être traduite en une augmentation des chances d’autonomisation des auteurs et autrices de BD ?

**SÉQUENCE N° 94.**  
**« MAIS TU AS PÉTÉ UN CÂBLE ! »**

*25 mai 2016, l'assemblée générale du SNAC-BD bat son plein<sup>443</sup>. Pierre-Louis, qui tient l'ordre du jour, évoque la réforme du Régime de retraite des artistes auteurs professionnels (RAAP). Suite à l'augmentation annoncée des cotisations, une inquiétude au sein des organisations professionnelles porte sur la « part SOFIA ». En effet, jusqu'alors la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (qui récolte différents droits d'auteur, notamment ceux générés par les prêts en bibliothèques) finançait la moitié des cotisations de ses adhérents au RAAP. Les salariés de la SOFIA n'ayant pas été consultés en amont de la réforme du RAAP, ils n'ont pu assurer à leurs sociétaires le maintien de cette aide.*

**Corentin :** Non, mais la SOFIA va forcément maintenir sa part, sinon ça va être ingérable.

**Marc :** Il faudrait qu'ils aient les moyens ! Vu l'augmentation, c'est pas sûr. Ils n'en savent rien en fait. Ils aimeraient bien, mais ils doivent vérifier.

**Henri, avec une moue :** Et il faut bien se rappeler que la SOFIA n'a pas forcément vocation à être dans une forme de social.

**Marc, à Henri :** Bah écoute, c'est pourtant ce qu'affirmait le directeur de la SOFIA.

**Henri :** Oui, mais bon, il n'est pas la SOFIA. Si son conseil d'administration vote contre, ce ne sera pas possible... [De l'autre côté de la table, Samuel fait un signe de main] Oui, Samuel ?

**Samuel, se penchant sur la table :** Alors il y a une autre source de financement possible... Parce que la SOFIA, pour rappel, verse une part aux auteurs, mais aussi une part aux éditeurs [Samuel marque une pause et regarde autour de lui : plusieurs personnes hochent la tête]. Éditeurs qui donc touchent un quart des droits de prêt... [Il marque à nouveau une pause] Qu'est-ce qu'on attend pour récupérer cet argent ?

**Henri, pouffant :** Je ne comprends même pas ta question ! [Il marque une pause, Samuel le regarde fixement] Mais tu as pété un câble ! [Il rit, imité par de nombreuses personnes avant de reprendre un ton monocorde] Non, blague à part, c'est une piste intéressante. Cela nécessiterait cependant de revoir la répartition des versements de la SOFIA. Et pour cela, il faudrait qu'auteurs et éditeurs soient d'accord... car je vous rappelle que la SOFIA est composée des deux parties !

**Samuel :** Oui, tout à fait ! D'où ma question : qu'est-ce qu'on attend pour leur demander de renoncer à cet argent-là ? Parce qu'on en a parlé ailleurs, une autre piste, ça serait de faire casquer les éditeurs en augmentant la part diffuseur<sup>444</sup>, pour compenser nos pertes de revenus. Remarque, on peut demander les deux hein, une revalorisation des charges diffuseurs, et une

**443-** Il s'agit de la même assemblée générale que celle évoquée dans les séquences n° 64 (« Ah, mais si vous êtes assez cons pour signer ça ! », 65 (« Des auteurs pas fiables [...] ») et 69 (« Si vous voulez faire du buzz, vous pouvez rendre publiques les lettres »). Pour rappel, Corentin, Samuel et Jérôme présents dans cette séquence, outre leur activité d'auteurs, ont également des responsabilités éditoriales (Vincent a créé une maison d'édition, Samuel et Jérôme sont directeurs de collection).

**444-** La « part diffuseur » est une taxe payée par les éditeurs aux organismes de sécurité sociale des artistes-auteurs. Il s'agit de la seule « charge » relative à la rémunération du travail des auteurs et autrices dont les structures éditoriales doivent s'acquitter. Cette part a été fixée lors de la création du statut d'artistes-auteurs en 1975, en à 1% des rémunérations, auxquels s'ajoutent, depuis 2012, 0,1% au titre de la formation professionnelle.

révision de la répartition des droits de la SOFIA... Mais juste pour info, j'ai eu une réunion avec le patron du groupement BD du SNE : quand j'ai évoqué la question, pour savoir s'ils étaient prêts à nous aider sur ces charges, ils m'ont répondu "Ils n'ont jamais demandé".

**Marc** : Ce qui est faux... Vraiment ! On les a contactés, justement pour pouvoir leur évoquer cette possibilité-là !

**Samuel** : Bon... Mais il faut savoir qu'ils ne sont pas au courant... Attention, hein ! Ils n'ont pas dit "on voulait vous aider", mais "vous n'avez pas demandé".

**Marc** : Pfff... mais toi, tu penses qu'on a à y gagner, à y aller ?

**Samuel** : On a à y gagner de leur demander... Qu'ils nous disent "non" et qu'on puisse se servir de ce "non" comme d'un levier pour dire que, officiellement, ils ne nous aident pas.

**Louis** : Non, mais la retraite complémentaire, c'est une chose et peut-être que le problème est ailleurs... Le problème qui fait que c'est ingérable, c'est qu'on est payé comme de la merde !

**Marc, pouffant** : Ce qui va nous permettre de passer au point suivant !

**Samuel, l'interrompant en se penchant sur la table** : Excuse-moi Marc, mais juste un point là-dessus encore... Moi je pense qu'il faut prendre une heure pour aller au SNE et parler de ça... et de poser un dialogue.

**Marc** : Oui c'est important, mais... pff... tu vois ça va servir à rien ! C'est de la politique...

**Samuel** : Oui, mais la politique, c'est important !

**Jérôme** : Justement, au niveau politique, il y avait l'idée de présenter quelqu'un pour avoir une place à l'IRCEC...

**Marc** : Alors effectivement, je ne sais plus quand c'est l'échéance... Mais oui, il faudra s'investir... et trouver un volontaire aussi !

**Samuel** : OK mais il y a aussi la SOFIA bientôt, non ? Je ne suis pas le seul à avoir reçu le papier ?

**Marc** : Oui effectivement... On avait fait la même chose l'an dernier... Antoine s'y était présenté et... il était arrivé sixième sur sept. Donc voilà, on est des branques ! On est toujours à l'arrache ! Donc si quelqu'un est motivé pour se présenter cette année, il faudra aller voir les autres orga pour proposer une fédération d'auteurs, sinon c'est mort.

**Henri** : Non, mais là, pour cette année, c'est trop tard.

**Marc** : Je suis bien d'accord avec toi, mais c'est toujours le même problème. On a des demandes au dernier moment ! C'est bien, ça veut dire que les gens lisent les courriers de la SOFIA... Mais d'organiser en amont, ça, ça demande du temps.

Dans cette séquence, les auteurs et autrices de BD réunis au sein du SNAC-BD cherchent des solutions relatives à l'augmentation conséquente de leurs cotisations au régime de retraite complémentaire des artistes-auteurs. La preuve ayant été faite que la population des auteurs et autrices de BD est victime d'une forte précarité économique, il est en effet possible de chercher à impliquer les responsables de cette situation. Ainsi est évoquée l'idée que les maisons d'édition pourraient prendre leur part de responsabilité en participant aux charges des auteurs et autrices (en augmentant la « part diffuseur »). Plus encore, Samuel propose de négocier avec les représentants des éditeurs pour que ces derniers acceptent de reverser aux auteurs et autrices une part des droits d'auteurs qui leur reviennent habituellement au titre du droit de prêt.

Une telle réforme de la répartition des droits d'auteurs peut sembler excessive de prime abord (« Mais tu as pété un câble »). Toutefois, elle n'en est pas moins possible (« c'est une piste intéressante ») et s'apparenterait à une grande autonomisation des auteurs et autrices de BD : ensemble, ils et elles seraient parvenus à obtenir non seulement des avantages financiers, mais aussi à faire reconnaître à leurs interlocuteurs leurs responsabilités (au moins politiques) dans la précarité économique des auteurs et autrices. En effet, comme l'explique le directeur général du syndicat, « il faudrait qu'auteurs et éditeurs soient d'accord... car je vous rappelle que la SOFIA est composée des deux parties ».

Au regard de la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices (notamment par eux-mêmes) longuement démontrée ici, cette solution paraît peu probable. Samuel lui-même ne semble pas particulièrement convaincu par les possibilités de succès d'une telle revendication. Pourtant, il note l'importance d'ouvrir la négociation (« il faut prendre une heure pour aller au SNE et parler de ça... et de poser un dialogue »). Pour certains membres des collectifs d'auteurs et autrices, de telles discussions s'apparentent à une perte de temps. En effet, les auteurs et autrices évoquent régulièrement le cas de longues négociations, ayant abouti à des résultats somme toute assez décevants (cf. par exemple séquence n° 79 « Pour une première, c'était pas si mal »). Ces expériences passées servent ainsi d'appui à Marc pour affirmer « Ça va servir à rien ! C'est de la politique... ».

Il est important de noter qu'ici, Marc fait surtout référence à un type spécifique de « politique ». En effet, si nous nous accordons ici à définir politisation, en suivant Camille Hamidi, comme « la référence aux principes généraux devant régir une société ou, dans les termes de Boltanski, la montée en généralité, et la reconnaissance de la dimension conflictuelle des positions adoptées (au sens où le locuteur admet l'existence de clivages sur la question en jeu, et non pas au sens où il mobiliserait nécessairement un registre discursif revendicatif ou contestataire) »<sup>445</sup>, toutes les opérations que nous avons décrites dans les deux premiers chapitres de cette seconde partie (informer, accompagner, montrer et démontrer) s'apparentent, de fait, à des formes de politisation : les auteurs et autrices de BD s'engagent collectivement pour remettre en cause la façon dont les problématiques qu'ils et elles rencontrent sont gérées, s'opposant alors à différents acteurs sur leurs responsabilités respectives. Ces tâches ont dès lors un sens particulièrement positif dans la morale professionnelle, dans le sens où elles permettent de mettre en avant les règles relevant du cadrage de la désingularisation. Toutefois, comme le rappelle Marc, il convient de ne pas oublier les autres cadrages : l'engagement dans ces opérations de politisation ne doit pas conduire à oublier les autres règles constitutives de la morale professionnelle (en l'occurrence, celles relatives à l'accomplissement technique, étant donné le coût temporel des réunions).

La réticence de Marc est d'autant plus compréhensible que la forme de politisation évoquée par les acteurs dans la séquence précédente peut être considérée comme différente de celles abordées jusqu'à maintenant. En effet, il ne s'agit non pas seulement de victimiser les auteurs et autrices de BD, mais aussi de s'engager dans des tentatives de régulation de l'activité. En cela, la démarche s'approche des formes d'intervention évoquée dans le chapitre précédent (cf. partie « 2. Accompagner »), à la

<sup>445</sup>- C. Hamidi, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation : engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », art. cit., p. 8.

différence que cette régulation n'a pas une visée individuelle (la gestion d'un conflit spécifique entre un éditeur et un auteur) mais collective. L'ambition est donc non pas seulement l'intervention sur la répartition de responsabilités entre des individus, mais une régulation des responsabilités à l'échelle du groupe professionnel dans son ensemble. Autrement dit, la négociation d'une régulation collective des responsabilités revient à opérer une autonomisation non pas tant des professionnels que du groupe professionnel.

Ainsi, grâce à différentes actions de monstration et de démonstration, les auteurs et autrices de BD sont parvenus à constituer un groupe social de victimes, réunies autour de problématiques professionnelles ayant elles-mêmes été reconnues comme problème public. La question qui se pose désormais est de savoir ce que les auteurs et autrices vont faire de ce groupe.

### 3. Conclusions du chapitre

Nous avons vu dans ce chapitre que certains auteurs et autrices, pour parvenir à procéder à des victimisations, œuvraient au sein de collectifs en vue de montrer l'existence de groupes de victimes, tout en veillant à établir la preuve de la responsabilité de tiers dans le préjudice subi. Chacune de ces tâches s'accompagne de défis, susceptibles d'entraver ce processus de victimisation : d'une part, le fait que les auteurs et autrices ont du mal à constituer ce groupe de victime et, d'autre part, la difficulté à démontrer la responsabilité de tiers. Ces deux défis sont largement reliés : il est effectivement d'autant plus difficile de reprocher à un tiers d'être responsable d'un problème que l'on n'aura pas réalisé préalablement qu'il y a eu préjudice. De même, il est plus aisé de se considérer comme victime qu'il sera possible de pointer vers la responsabilité d'un tiers pouvant être la cible de reproche. Ainsi, les auteurs et les autrices auront d'autant plus de mal à réclamer une prise en charge de leur situation qu'ils et elles n'auront pas réussi cette double tâche de réalisation d'une offense et d'imputation de la responsabilité du grief<sup>446</sup>.

En détaillant ces différentes opérations, nous pouvons plus aisément identifier les causes de ces difficultés liées à la victimisation. En l'occurrence, ces difficultés ont une même origine : la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices si présente dans le milieu, tendance elle-même renforcée par la forte prédominance de l'informalité dans les relations de travail (qui, rappelons-le, entrave la mise en place d'un cadrage désingularisant et, de ce fait, limite les chances de politisation).

Toutefois, l'analyse nous amène à faire un autre constat. Quand bien même le processus de victimisation ne donne pas lieu à la responsabilisation d'un tiers, les auteurs et autrices n'en sont pas moins parvenus à construire des problèmes publics autour des préjudices dont ils et/ou elles s'estiment victimes. Autrement dit, bien que ces préjudices ne sont pas toujours clairement identifiés et les

---

**446-** Nous reprenons ici les expressions déjà évoquées de réalisation (*naming*), reproche (*blaming*) et réclamation (*claiming*) détaillées par W. Felstiner, R.L. Abel et A. Sarat, « L'émergence et la transformation des litiges », art. cit.

responsables encore plus rarement désignés, les auteurs et autrices n'en ont pas moins réussi à politiser les épreuves que chacun et chacune rencontre au cours de son activité. Cette reconnaissance, même en demi-teinte, de l'existence de tels problèmes professionnels s'apparente alors à une étape essentielle à la revendication d'une expertise légitime. Ainsi, ces opérations de monstration et de démonstration participent de fait à l'autonomisation des professionnels, leur permettant de collectivement s'interroger sur la manière dont les auteurs et autrices peuvent intervenir sur les responsabilités qui les concernent.

Toutefois, pour prétendre à une réelle autonomisation, les auteurs et autrices doivent parvenir non seulement à être réflexifs sur leur activité à travers la mise en place d'un cadrage désingularisant, mais aussi à pouvoir intervenir sur les attributions de responsabilités, causales ou politiques, relatives au problème. Or, nous avons vu dans ce chapitre que malgré leur travail de constitution du groupe de victimes et de démonstration du préjudice, les auteurs et autrices de BD faisaient toujours part de leurs difficultés à intervenir sur les responsabilités qui les concernent. En effet, étant donné l'informalité de l'activité, ils et elles trouvent davantage d'appuis dans l'interaction pour plutôt opérer un cadrage des situations comme relevant de l'engagement dans des relations intimes ou de l'accomplissement technique de l'activité. Il s'agira donc, dans le chapitre suivant, de décrire plus en détail ces tentatives de transferts de responsabilités intentés dans les processus de victimisation.

Autrement dit, après avoir décrit la manière dont les auteurs et autrices parviennent à politiser les épreuves rencontrées dans leur travail quotidien, il s'agit de poursuivre l'analyse de ce processus de politisation en nous tournant vers les tentatives de résolutions collectives de ces épreuves.

## Le saviez-vous ?

La présente thèse a fait l'objet d'un refus de financement au cours de l'année 2014.

En dehors de pointer les (nombreux et réels) défauts du projet proposé,

le jury s'interrogeait également sur la réalité des souffrances

(j'écrirais aujourd'hui plutôt « préjudices »)

des auteurs et autrices de BD.

En effet, celles-ci n'avaient pas encore

vraiment fait l'objet d'une dénonciation publique.

Le hasard du calendrier a voulu que quelques jours après la réunion de ce jury,

748 auteurs et autrices envoient une lettre ouverte à la ministre de la Culture

pour dénoncer leur précarité économique.

Cette lettre, en constituant une première preuve de la réalité de ce problème public,

a grandement facilité les candidatures ultérieures.

Autant dire que la construction d'un problème public

est aussi importante pour les auteurs et autrices

que pour les sociologues qui voudraient les étudier !







---

## Chapitre 6 :

# Un corporatisme de moyenne portée

---

Dans les chapitres précédents, nous avons montré que les collectifs d'auteurs et/ou autrices de BD s'apparentaient à des cliques spécifiques. Dans un contexte de travail marqué par l'informalité et la tendance à la responsabilisation des auteurs et des autrices, ces collectifs sont des espaces fournissant des conditions favorisant l'intervention sur les transferts de responsabilité. Les membres de ces collectifs peuvent effectivement informer leurs pairs, mais aussi les accompagner dans leurs tentatives de transferts de responsabilité, renforçant ainsi les chances d'autonomisation de leurs membres. Mais au-delà d'une autonomisation des professionnels, les membres de ces collectifs participent d'une autonomisation de groupes sociaux de professionnels. En effet, en montrant l'existence d'un groupe de personnes victimes d'un même préjudice et en démontrant l'ampleur de ce préjudice, les membres de ces collectifs peuvent construire un problème public, lequel appelle à une révision de l'attribution des responsabilités non pas à l'échelle individuelle, mais à celle de l'ensemble du groupe concerné. En cela, les victimisations opérées au sein de ces collectifs participent de la revendication d'une juridiction (au sens d'Andrew Abbott) : en affirmant une expertise sur la manière de cadrer les problèmes qui les concernent, ces groupes de professionnels s'inscrivent pleinement dans un processus d'autonomisation en se présentant comme propriétaires desdits problèmes. Ils s'apparentent en cela à ce qu'Émile Durkheim appelait des « groupements professionnels ».

Pour qu'une morale et un droit professionnel puissent s'établir dans les différentes professions économiques, il faut donc que la corporation, au lieu de rester un agrégat confus et sans unité, devienne, ou plutôt redevienne un groupe défini, organisé, en un mot une institution publique<sup>447</sup>.

Nous avons toutefois signalé qu'un tel processus de victimisation collective n'était pas aisé tant il pouvait faire l'objet de relativisation, que ce soit hors ou dans les collectifs d'auteurs et/ou autrices

---

447- É. Durkheim, *De la division du travail social*, op. cit., p. VIII.

concernés. Malgré l'accroissement de l'autonomisation des auteurs et autrices, ces derniers peinent à affirmer et faire reconnaître l'expertise de leur groupe et, donc, la consolidation d'un groupement professionnel susceptible de conduire à une régulation de l'activité collectivement décidée.

Les précédents chapitres nous ayant permis d'identifier ces difficultés, nous poursuivrons l'analyse en nous tournant désormais vers les facteurs qui facilitent ou, au contraire, ralentissent cette institutionnalisation du groupe social des auteurs et autrices de BD. Pour cela, nous nous intéresserons dans un premier temps aux rapports qu'entretiennent ces professionnels avec les représentants de l'État. Forts de cette analyse, nous pourrions alors, dans un second temps, rendre compte des tentatives d'institutionnalisation d'un groupement professionnel par les auteurs et autrices de BD. Cette description des fondements pratiques des politisations mises en place des auteurs et autrices de BD nous permettra alors d'affirmer que la formation de ce groupe professionnel relève bien d'un corporatisme, mais d'un corporatisme de moyenne portée.

## 1. L'intéressement de l'État comme activité

Nous l'avons vu précédemment, le travail réalisé au sein de collectifs pour montrer et démontrer l'existence de préjudices spécifiques aux auteurs et autrices de BD a déjà permis de produire un certain intéressement de l'État (voir notamment, dans le chapitre 5, la partie 2. 2. 1. « La précarité économique des auteurs et autrices de BD »). Pour éviter les mécompréhensions, entendons-nous sur la manière dont le terme « État » sera ici défini.

Voilà ce qui définit l'État. C'est un groupe de fonctionnaires *sui generis*, au sein duquel s'élaborent des représentations et des volitions qui engagent la collectivité, quoiqu'elles ne soient pas l'œuvre de la collectivité<sup>448</sup>.

Ainsi, notre intérêt portera sur l'État comme groupe social constitué de professionnels qui se consacrent à la gestion administrative et politique de cette vaste institution. La notion de « fonctionnaire » utilisée par Émile Durkheim peut toutefois être source de méprise tant elle met l'accent sur un statut légal spécifique, loin d'englober l'ensemble des membres des administrations publiques. Dès lors, seront plutôt évoqués ici des *agents de l'État*, soit l'ensemble des « agents administratifs » rattachés, d'une manière ou d'une autre, à des missions définies par des administrations publiques<sup>449</sup>. Plus encore, il s'agira d'abandonner tout « prisme décisionniste » visant à se concentrer sur l'analyse des décisions prises par ces agents<sup>450</sup>, pour plutôt rendre compte de leur activité de prise de décision, véritable travail ayant ses propres codes et usages.

448- É. Durkheim, *Leçons de sociologie*, op. cit., p. 86.

449- Pour une présentation synthétique des diverses approches traitant de ces agents administratifs, voir Jean-Marc Weller, « Les agents administratifs : travail d'arbitrage et conscience professionnelle » dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte, 2009, p. 321-331. Sans grande surprise, notre démarche s'inscrit essentiellement dans ce que Jean-Marc Weller désigne comme « une approche pragmatique du travail ».

450- Expression reprise à Marnix Dressen et Arnaud Mias, « Action publique et institution d'une branche professionnelle. Le cas de la course urbaine », *Travail et Emploi*, 2008, n° 114, p. 15.

Grâce aux enquêtes produites par les auteurs et autrices d'une part et aux différentes mobilisations mises en place d'autre part, les professionnels de la BD engagés dans des collectifs ont incité certains agents de l'État à prendre en compte les spécificités de leur profession (voir notamment la séquence n°92 « On peut dire que vous nous avez foutu dans la merde ! »). Un tel intéressement des membres des administrations publiques ou des élus ne va pas de soi : si la publication de l'« enquête Auteur » combinée à la « Marche des Auteurs » en janvier 2016 a incité un conseiller de la ministre de la Culture à demander une révision des enquêtes en cours, un travail au plus près des agents de l'État est nécessaire.

## 1.1. L'apprentissage des rituels politiques

Encore faut-il cependant parvenir à atteindre ces agents de l'État. À nouveau, cela relève d'un travail d'apprentissage que doivent réaliser les auteurs et autrices investis au sein des collectifs.

### 1.1.1. S'insérer dans un réseau

#### SÉQUENCE N°95. « ELLE N'A PAS ENVOYÉ UN BON MESSAGE »

*21 octobre 2014 : j'accompagne deux pilotes du SNAC-BD, le délégué général du SNAC et un membre des EGBD au 10<sup>e</sup> forum organisé par la SGDL sur la thématique « La rémunération des auteurs ». Outre la présentation des enquêtes existantes, y est annoncée la mise en place de diverses enquêtes sur les artistes-auteurs. La ministre de la Culture et de la Communication, qui devait clore le forum, est finalement remplacée au pied levé par le directeur du CNL. À l'issue de cet ultime discours de la journée, je retrouve les différents auteurs membres de collectif devant l'entrée du bâtiment.*

**Erwan** : Bon... Ce fut... [Il esquisse un sourire] long.

**Xavier** : Non, mais ce qui est bien, c'est que c'est officiel : les négociations vont reprendre ! Enfin, elles vont commencer plutôt. C'est un début. Un vrai positionnement de la part du Ministère.

**Marc** : Oui, mais tu vois... le mec du Ministère vient me voir à la fin de la table ronde, pour me dire que si on veut le voir, il faut lui envoyer un mail à lui. Mais nous, ce qu'on voudrait, c'est aussi la voir elle !

**Erwan** : C'est sûr qu'en ne venant pas aujourd'hui, elle n'a pas envoyé un bon message.

**Xavier** : Ça, c'est clair. Et pourtant, elle a rencontré le directeur du SNE, si l'on en croit son discours [Note : le président du SNE, qui est intervenu au cours de la journée, a en effet rapporté des échanges en cours avec la ministre].

**Erwan**, levant l'index : Sur son invitation !

**Xavier**, acquiesçant de la tête : Oui, oui, c'est elle qui a voulu le rencontrer ! Et là, pour parler rémunération des auteurs, elle ne vient pas. Ce n'est vraiment pas un bon message. [Pause] Quand ils disaient qu'ils n'étaient pas bons en communication au Ministère, je commence à les croire ! [Il rit]

**Marc** : Non, mais il faut vraiment qu'on réussisse à la voir.

**Erwan** : Et à associer tout le CPE.

**Marc** : Oui, bien sûr.

**Erwan** : Non parce que ça nous a été reproché, hein !

**Xavier** : Comment ça ?

**Erwan** : Bah, on nous a dit : “Ouais, vous faites les choses dans votre coin en BD”.

**Xavier, fronçant les sourcils** : Non, mais attends, ça fait des mois que cette réforme est annoncée et que ça traîne ! S’il avait fallu attendre que tout le monde soit d’accord, les photographes, les illustrateurs, les écrivains... rien n’aurait bougé ! On en serait au même point !

Suite à ce forum public, les auteurs ici présents se désolent du manque de contacts entre les collectifs et les différents membres de l’État. Ainsi, Marc regrette l’absence de la ministre à l’événement, alors même que celle-ci a apparemment pris la peine en amont de rencontrer un représentant des éditeurs. Pourtant, il est déjà parvenu à produire un intéressement des agents de l’État : comme il l’évoque, le « mec » qui vient le « voir à la fin de la table ronde » étant un membre du cabinet ministériel, il lui fournit un contact direct permettant d’entrer en relation avec ces agents de l’État. Ce contact sera d’ailleurs exploité dès les mois suivants.

### SÉQUENCE N°96. « IL FAUT UN PORTE-PAROLE »

**8 janvier 2015, des pilotes du SNAC-BD se réunissent dans les locaux du syndicat en présence du directeur général, en vue de préparer les actions menées au sein du festival d’Angoulême. Après avoir produit différents documents (cf. séquences n°59 « Moi j’ai 4 ans d’âge mental [...] » et n°86 « On balance des chiffres... Mais c’est du vent »), les personnes présentes évoquent la potentielle venue de la ministre.**

**Pierre-Louis** : Bon, alors... En ce qui concerne la ministre, on a contacté quelqu’un au Ministère pour lui dire qu’il faudrait voir ensemble pour une rencontre sur place. Parce que si elle vient, c’est surtout pour serrer des mains... donc ça serait bien que sur le chemin, elle rencontre les auteurs !

**Henri** : Oh, tu sais, elle a rencontré [la présidente de la SGDL], donc elle croit avoir rencontré des auteurs...

**Pierre-Louis, gardant le même ton** : ... Donc voilà, ça serait bien qu’elle rencontre de vrais auteurs ! [Il rit] Et surtout, ce que j’aimerais, c’est que ça soit pas juste une visite pourrie d’expo, mais un vrai moment d’échange, pourquoi pas avec une déclaration presse derrière.

**Erwan, faisant non de la tête** : Franchement, je pense qu’elle fera pas plus que faire un tour dans les “Bulles”.

**Marc** : Non attends, pas cette année ! C’est pas possible ! Déjà, c’est assez consternant qu’elle ait rencontré le président du SNE, le CNL et *a priori* la SGDL, mais qu’elle ne nous rencontre pas nous ! Ou alors, elle vient pas à Angoulême...

**Pierre-Louis** : Non, mais là, on lui déroule un tapis rouge de comm’ ! Donc si elle ne s’en saisit pas, c’est vraiment qu’elle en a rien à foutre. Au moins, on sera fixé !

**La discussion s’oriente ensuite vers la Marche des auteurs. Après de nombreuses questions d’organisation, les pilotes échangent à propos de la personne qui devra être chargée de faire le discours à la fin de la manifestation.**

**Pierre-Louis**, regardant sa montre : Bon, le discours maintenant... Il faut qu'on contacte [Untel] pour voir s'il est d'accord.

**Henri** : Et qu'il ait le temps de s'approprier le discours, parce qu'un texte lu... [Il fait une moue]

**Marc** : Oui, on lui enverra une première version et on retravaillera avec lui.

**Fabrice** : Étienne a commencé à bosser dessus.

**Henri** : Bon... Est-ce qu'on cherche un plan B ?

**Pierre-Louis** : Il faut !

**Henri** : Fabien ? J'ai vu son discours à Saint-Malo : c'était très bien ! Bon, ce n'était pas un acte militant [Note : il s'agissait d'une remise de prix, au cours de laquelle l'auteur en question avait abordé la question des réformes sociales en cours], mais c'est un bon communicant.

**Erwan** : Oui. Mais par contre, c'est peut-être un peu dommage si ce n'est pas l'interlocuteur avec le Ministère après...

**Henri** : Parce que ça doit être le même ?

**Marc** : Bah, ce qu'on voudrait, c'est un négociateur, quelqu'un qui a une place importante dans le milieu, qui puisse être reconnu quoi. Et identifiable par tout le monde.

**Pierre-Louis**, après avoir bu une gorgée dans un verre en plastique : Oui mais en même temps, c'est pas la même chose de faire un discours et de se taper toutes les réunions avec le Ministère... Moi, je suis pas pour qu'un mec tout seul se retrouve à prendre des décisions sans même être au comité de pilotage ! Non ! [Il repose vigoureusement le verre sur la table : la moitié du contenu du verre se répand sur les feuilles devant lui] Ah, merde, je fais des conneries !

**Erwan**, avec un grand sourire : Mais tu t'énerves, aussi !

**Henri**, posant la main sur l'épaule d'Erwan : Mais c'est parce que tu t'énerves ! [Il rit et se lève pour saisir de l'essuie-tout sur la table derrière] Non mais, de toute façon, la négociation et les trucs techniques, c'est les petites mains, c'est vous qui allez le faire ! [Regardant successivement les deux pilotes pendant qu'il essuie la table] Je ne suis pas sûr que vous soyez en désaccord, en fait. Ce que veut dire Erwan, c'est qu'il faut un porte-parole, un interlocuteur avec la ministre. Juste pour elle. J'imagine qu'elle veut le nec plus ultra, une personne bien repérée avec qui elle peut être prise en photo.

**Fabrice** : Mais qui ? Parce que Fabien, ce qui est bien, c'est qu'il connaît les dossiers, il a beaucoup travaillé quand il était pilote.

**Henri** : Et il est suffisamment connu ?

**Fabrice** : Euh, bah quand même oui !

**Henri** : Et bien la question ne se pose même pas alors ! Ou plutôt, pourquoi est-ce que vous vouliez demander à [Untel] ? Là, vous avez quelqu'un de compétent et connu... ça me paraît bien !

Les auteurs présents s'offusquent une nouvelle fois de ne pas être pris en compte par les interlocuteurs, notamment en comparaison à d'autres organisations (« Déjà, c'est assez consternant qu'elle ait rencontré le président du SNE, le CNL et *a priori* la SGDL, mais qu'elle ne nous rencontre pas nous ! »). Toutefois, ils veillent à anticiper les attentes des membres des administrations, en envisageant les contraintes qui pèsent sur ces professions spécifiques. Ainsi, ils mettent en place un « tapis rouge de comm' », en cherchant entre autres une personne qui servirait de représentante unique, facilitant l'identification du groupe (« identifiable par tout le monde », pour reprendre les termes de Marc).

Le choix de cette personne entraîne cependant une épreuve : en effet, au-delà de la bonne connaissance « des dossiers » (soit une proximité avec l'idéal professionnel défendu au sein du SNAC-BD, valorisant la règle de la connaissance et défense des droits), elle devra avoir un statut professionnel reconnu dans le groupe professionnel (« qui a une place importante dans le milieu »), mais aussi en dehors (quelqu'un de reconnu, mais donc également de « suffisamment connu »). Cette dernière contrainte est une anticipation des attentes de la ministre mais aussi des médias. En effet, les pilotes supposent que la ministre souhaiterait s'adresser au « nec plus ultra » des auteurs et autrices, c'est-à-dire celles et ceux les plus avec qui elle est supposée vouloir « être prise en photo » étant donné que leur reconnaissance par le grand public augmente les chances d'intéressement des journalistes (sur ce point, voir dans le chapitre 5, la partie 1. 1. 3. « Mobiliser les médias »). Cette contrainte ne semble pas tant illégitime en soi aux yeux des pilotes que problématique : le fait de devoir se tourner vers un auteur fortement réputé oblige à aller chercher un représentant en dehors des auteurs et autrices les plus mobilisés et, de fait, les plus à même à « prendre des décisions » au nom du syndicat si jamais cela était nécessaire. Malgré tout, les auteurs et autrices engagés au sein de collectif reconnaissent la nécessité d'anticiper ces contraintes pour espérer intervenir sur les politiques publiques.

### SÉQUENCE N°97. « C'EST PAS UN CHIEN FOU »

*Dimanche 1<sup>er</sup> février 2015, la ministre de la Culture et de la Communication se rend au festival d'Angoulême. Un repas est organisé avec des représentants des différents professionnels du milieu. N'ayant pu assister à l'événement, je réalise un entretien le 10 février avec Charlotte, autrice au SNAC-BD et présente au repas, afin qu'elle me décrive ce qu'il s'est passé pendant cette rencontre. Elle me fait la liste des personnes invitées.*

**Charlotte :** Il y avait aussi Xavier, qui était en face de la ministre. Ça, c'était super, parce que tu vois, lui, tu sens l'homme qui a du *background*, tu vois. Il est un peu vieux, mais pas trop. Et puis il rassure. Il parle bien, sans attaquer... il est [Elle sourit]... assertif, comme on dit dans les entreprises. Tu vois, c'est pas un chien fou qui va dire : "Bouhou, les éditeurs ils sont méchants !" Non, il parle bien. Pas comme moi, quoi ! Moi, j'ai surtout passé mon temps à essayer de savoir quand j'avais le droit de manger !

Le fait que Xavier, membre des EGBD, soit un auteur reconnu à la fois dans le milieu et par le grand public, n'est finalement pas l'élément le plus signifiant aux yeux de Charlotte. Pour lui, l'importance est de parvenir à bien présenter, à se rendre descriptible comme un interlocuteur fiable et pas un « chien fou ». Il est ainsi possible d'affiner un résultat que nous évoquions plus tôt dans la thèse : pour être un « bon » représentant, il est nécessaire de se rendre descriptible comme un « bon » professionnel, que ce soit au regard des règles professionnelles propres au milieu de la BD, mais aussi vis-à-vis des règles du milieu politique (cf. chapitre 4, partie 2. 2. « De l'intervention à la victimisation »).

### 1.1.2. Des pratiques politiques qui ne vont pas de soi

De fait, à force de fréquenter des représentants de l'État, les représentants des auteurs et autrices tendent à se socialiser à ces règles professionnelles dont certaines sont finalement, sinon proches, en tout cas compatibles avec celles de la BD.

#### SÉQUENCE N° 98.

#### « EN FAIT C'ÉTAIT UN TEMPS IMPORTANT »

*Lors d'un entretien le 12 février 2015, Pierre-Louis, lui aussi présent durant le repas avec la ministre, me décrit plus en détail la manière dont s'est déroulé l'événement.*

**Pierre-Louis :** Alors déjà, en fait, ce qu'il faut savoir, c'est que la rencontre, c'était pas programmé avant le festival. Je reçois un appel le vendredi soir par... je sais pas, un conseiller, le mec qui gère son planning. Bref il me dit : "Est-ce que vous êtes disponible pour manger avec la ministre dimanche midi?". Je lui réponds, comme ça : "Bah... non en fait, je repars en train dimanche midi". Et le mec, il est un peu interloqué... parce que c'est quand même la ministre ! [Rires] Mais tu vois, moi, j'étais dans mon truc, j'avais déjà réservé mes billets, je venais de passer une journée de fou... Et donc j'en remets une couche, je lui dit : "Mais moi j'ai pas les moyens de me repayer un billet de train !" Donc là le mec il me dit : "Non, mais ça, bon, ça peut s'arranger, on va voir avec la DRAC"... un peu agacé ! [Rires] Tu vois, moi j'ai pas l'habitude de gérer ce genre de truc ! [...] Enfin, bref... En fait, j'ai appris après que c'est Richard qui avait donné mon nom. Parce qu'il était en contact avec eux, pour les EGBD. Et surtout, parce que le problème du SNAC, c'est qu'on n'a pas vraiment de tête de file... donc je n'étais peut-être pas le mieux disposé à ça ! Discuter avec un ministre c'est pas trop mon truc ! Bon, j'y suis allé aussi un peu pour l'anecdote, ça n'arrive pas tous les jours ! Pour pouvoir dire à ma maman : "Hé j'ai mangé avec la ministre !" [Rires]. Bon, j'attendais pas grand-chose... c'est peut-être un tort, hein, mais j'étais crevé donc bon... j'ai pas préparé grand-chose... Et donc voilà, on s'est donné rendez-vous un peu avant, pour descendre ensemble avec Xavier et Richard... Il y avait aussi Charlotte et [Une autrice]. Bref, on descend ensemble jusqu'au lieu, on arrive à moins le quart. On discute entre nous, avec les éditeurs qui étaient déjà là. [Il liste les éditeurs présents]. C'est marrant tiens, c'est comme ça que mon éditeur a découvert que j'étais au SNAC ! [Rires] Il a dû se demander ce que je foutais là, au début ! Bref... On discute vaguement, on était cinq auteurs et cinq éditeurs, et là, la ministre est arrivée à 13h tapante. Tout est réglé au cordeau... On monte dans la pièce et là, elle va fumer une clope au balcon, où elle a discuté avec le Préfet, de je sais pas quoi... et en fait c'était un temps important parce que ça m'a permis de discuter avec Charles Combadière, un mec très sympa qui est le conseiller en charge du livre... à chaque fois que la ministre va quelque part, il est à côté. Lui c'est vraiment un proche, qui travaille vraiment avec la ministre, qui est toujours à ses côtés. Je l'avais croisé deux trois fois mais là, on a vraiment pu discuter pour la première fois. Et c'est là où pour moi ça s'est passé, parce que j'ai pu lui passer des infos sur l'attitude du patron du RAAP... échanger sur le projet de fusion MDA/AGESSA, où je lui ai dit à quel point on était inquiet. Finalement, c'est presque là que ça s'est joué ! Parce que le reste... bon, ce n'était pas fou. Mais au moins, pendant ces 5 minutes, j'ai fait passer des messages.

Ce premier dîner avec une ministre s'apparente à un fort moment de socialisation aux pratiques politiques. Tout comme Charlotte, Pierre-Louis n'a pas connaissance des usages : outre le fait que « discuter avec un ministre c'est pas trop [son] truc », il n'avait ainsi pas envisagé qu'une telle rencontre s'organise au dernier moment. Ainsi, par manque de connaissance des usages, il provoque l'agacement de son interlocuteur lorsqu'il tente de lui rappeler ses contraintes d'auteur, notamment économique (« Moi j'ai pas les moyens de me repayer un billet de train ! »). De fait, en agissant de la sorte, Pierre-Louis montre son amateurisme en termes de représentation<sup>451</sup>.

Il apprend toutefois que ce travail de représentation, même s'il peut paraître vain de prime abord (« j'attendais pas grand-chose », « ce n'était pas fou »), est pourtant nécessaire pour établir des contacts privilégiés avec des personnes pouvant constituer des ressources ultérieures. En ayant l'opportunité d'échanger, lors d'un moment de relâche, avec le conseiller de la ministre, il parvient effectivement à faire « passer des messages ». Ce faisant, il constate que le travail de représentant des auteurs et autrices passe également par un engagement dans des relations spontanées (en l'occurrence avec ce conseiller, « un mec très sympa »). Grâce à la mise en place de cette relation, Pierre-Louis a dès lors l'occasion d'explicitier à son interlocuteur la manière dont les membres du SNAC-BD souhaiteraient cadrer les problèmes des auteurs et autrices de la BD. Autrement dit, ces relations cordiales, aussi banales qu'elles puissent paraître, participent du renforcement de l'expertise du groupe social des auteurs et autrices.

Encore faut-il toutefois que ces relations puissent durer dans le temps. Quelques semaines plus tard, la ministre de la Culture était en effet remplacée, emportant avec elle plusieurs conseillers et de nombreux dossiers (cf. séquence n°93 « « Bon, ils doivent déjà être à la poubelle maintenant ! » »). Tout comme pour être un « bon » professionnel, l'auteur ou l'autrice doit entretenir son réseau (cf. la partie 2. 1. sur la règle de « l'anticipation des ruptures de coopération » dans le chapitre 1), le « bon » représentant doit donc veiller à entretenir ses relations avec les membres des différents cabinets pouvant influencer sur les politiques publiques concernant les auteurs et autrices. Ainsi, après plusieurs années d'engagement au sein des collectifs, les auteurs et autrices de BD apprennent à respecter ces règles de la représentation professionnelle. Même si cela ne les empêche pas de commettre des fautes.

### SÉQUENCE N°99. « C'EST QUAND MÊME UN PEU INQUIÉTANT... »

***Lors de l'édition 2016 du Festival d'Angoulême, différentes tensions émergent : absence de femmes dans la sélection des grands prix, sous-représentation des femmes au sein de la sélection d'albums en compétition, tollé lié à la remise des prix... Finalement, suite à une plainte émise dans la presse par le groupement BD du SNE, des représentants des éditeurs et des auteurs sont reçus au Ministère de la Culture (cf. séquence n°93 « Bon, ils doivent déjà être à la poubelle maintenant ! »). Au cours***

<sup>451</sup>- Cette difficulté à se présenter comme un représentant légitime du fait d'une absence de maîtrise des codes est un résultat bien connu, tant des sociologues du travail (par ex. : G. Rot, *Sociologie de l'atelier*, op. cit., p.154) ; que des sociologues des mobilisations (par ex. S. Abdelnour et S. Bernard, « Devenir syndicaliste malgré soi ? », art. cit.).

*de cette rencontre, les conseillers de la ministre annonçaient la mise en place d'une médiation sur la question spécifique du festival. Ainsi, le 15 avril 2016, j'accompagne le délégué général du SNAC et deux pilotes au Ministère pour une réunion avec Jacques Renard, récemment nommé médiateur. Après nous être installés dans le bureau, Henri présente au médiateur les différentes actions menées par le SNAC-BD depuis l'annonce de la réforme du RAAP en 2014. Il s'appuie sur un dossier de feuilles A4, contenant les diverses lettres ouvertes, mais aussi des textes produits au sein du syndicat ainsi que des photographies des actions. Suite à cette présentation, le médiateur pose différentes questions aux deux pilotes sur leur rapport au festival d'Angoulême.*

**Jacques Renard** : Bon, de mon côté, je pense qu'il serait souhaitable de créer une structure d'échange, de discussions, une organisation... [Il agite la main] Je verrai le terme plus tard... Bref, un endroit qui permettrait aux différents acteurs de se retrouver à la table avec Franck Bondoux [Note : l'actuel directeur du festival] afin de discuter des différents sujets. Par exemple, la question des prix, des sélections, de la détermination des nominés [Arthur pousse un soupir sonore : le médiateur marque un temps de pause avant de reprendre, sur le même ton]... Bref, tous les problèmes affairant à la programmation et aux prix. [Pierre-Louis regarde en l'air, agitant la jambe] Le but n'est pas de se substituer à l'organisation actuelle, mais juste d'établir des règles de travail. [Il lève alors la main vers ses interlocuteurs] Et donc de vous y inclure ! C'est, à vrai dire, assez étonnant que vous ne soyez déjà pas plus présent dans l'organisation. Il se trouve que l'an dernier, 9emeArt+ [Note : l'entreprise qui gère l'organisation de l'événement] a mis en place des réunions l'an dernier dans ce même but ! Réunions auxquelles assistaient les éditeurs... Mais pas vous, si je comprends bien.

**Pierre-Louis, les bras croisés** : Non.

**Jacques Renard** : Alors ma question, c'est : pourquoi vous n'y étiez pas ? Parce que vous n'avez pas voulu, ou qu'on n'a pas voulu que vous y soyez ?

**Pierre-Louis, pouffant** : Parce qu'on nous a oubliés ! Comme d'habitude [Il rit].

**Jacques Renard, hochant doucement de la tête** : Mmh... [Il débouche un stylo] Bon, il faut vous remettre dans le coup ! Surtout que, niveau syndicat BD, vous êtes le seul ?

**Henri** : Oui, oui. [Il se redresse] Alors oui, mais vous allez sans doute être contacté par d'autres groupes.

**Jacques Renard** : Lesquels ?

**Henri** : Et bien, le collectif BD-Égalité, mais je crois que vous êtes déjà en contact avec elles [Le médiateur hoche la tête], les États généraux de la BD [Le médiateur commence à prendre des notes], l'ADABD, c'est l'Association des auteurs de BD... qui est basée à Angoulême.

**Jacques Renard, continuant à noter** : Mmh, il faudra faire attention à ne pas faire une usine à gaz !

**Pierre-Louis** : Les EGBD et l'ADABD, ils ont une bonne connaissance des prix, et de tous ces trucs-là.

**Jacques Renard, se redressant** : Oui, mais ce sont des individus... Pas des organisations d'auteurs.

**Henri, s'avançant vers le bureau** : On va être franc : ce que l'on voudrait, c'est juste une représentation équilibrée. Je ne veux pas vous effrayer à vous demander 50/50 entre éditeurs et auteurs, mais on vous prévient que l'on sera attentif à ce que la représentation soit équilibrée lors de ces réunions.

**Jacques Renard** : Vous demandez 50 / 50 donc ? [Henri acquiesce de la tête] Je note, je note. [Pause] Très bien. Maintenant, j'aimerais que nous revenions aux prix... [Pierre-Louis se redresse, croisant les bras à nouveau dans un soupir discret] Alors si j'ai bien compris... [Pendant un long moment, il détaille les différents prix existants et les différentes modalités d'attribution : les deux auteurs, la tête légèrement penchée, s'échangent des regards sans rien dire pendant ce long monologue]. Voilà... Donc ma question, c'est... Est-ce que ce fonctionnement vous convient ?

**Arthur**, après avoir jeté un regard à Pierre-Louis qui a le regard perdu sur les feuilles face à lui : Euh... Bah, je pense que les autrices diraient que cela manque de parité.

**Jacques Renard** : Mmh, oui, OK. Mais vous ?

**Arthur**, cherchant à nouveau à accrocher le regard de Pierre-Louis : Euh... nous, euh... vous... vous verrez que le SNAC, le collectif BD-Égalité ou le SEA, on sera relativement d'accord sur les revendications des prix... Qu'en gros, on soit représenté quoi... Après, ça viendra peut-être plutôt du SNE, qui chaque année essaie de placer ses livres dans les sélections. C'est pas un secret, ils le disent : ils sont gros sur le marché, dont ils veulent avoir du poids dans la sélection...

**Jacques Renard** : Je comprends, mais vous, votre position ?

**Pierre-Louis**, faisant un petit geste de la main : Non, mais ce qu'il y a là, c'est pas mal.

**Jacques Renard**, avec un petit mouvement de recul : Ah ? Mmh [Pause] Bon... Je vais me faire l'avocat du diable, alors...

**Henri**, avec un sourire en coin : Oh, ce n'est pas très bien ça !

**Jacques Renard**, avec le même sourire : Non, mais j'ai l'habitude ! [Reprenant le même ton] Bref, si je me faisais l'avocat du diable, je dirais, par exemple, à propos du Grand Prix : pourquoi est-ce que le corps électoral ne serait constitué que d'auteurs uniquement ? Vous le défendriez comment ?

**Henri**, après avoir constaté qu'Arthur et Pierre-Louis ne répondaient pas : Bon, on ne va pas forcément donner une réponse immédiatement... [Il se retourne vers le médiateur] Vous comprenez, en tant que syndicat, on consulte la base quand il y a des questions précises comme celles-ci.

**Jacques Renard**, hochant la tête avec un sourire : Mais oui, réfléchissez-y ! Réfléchissez-y ! Vous avez raison ! Et d'ailleurs, que pensez-vous d'avoir une première liste de 30 noms, parmi lesquels il faut choisir le grand prix. Cela vous semble correct ou il vaut mieux oublier ?

**Pierre-Louis**, avec un soupir : Je pense que ça serait un peu revenir en arrière...

**Jacques Renard** : Je comprends, mais je veux dire... la manière dont ces trente noms sont sélectionnés, vous, en tant que professionnels, vous en pensez quoi ? Est-ce que c'est une bonne représentation du milieu ?

**Pierre-Louis**, se redressant : À vrai dire... [Il marque une pause, s'appuie sur les accoudoirs de sa chaise pour se redresser] C'est triste, mais... on s'en moque un peu ! C'est devenu le moindre de nos problèmes ! [Il pose sa main sur la table : elle tremble légèrement, ainsi que sa voix] On est des mauvais élèves peut-être, mais nous, les prix, c'est vraiment le moindre de nos problèmes !

**Jacques Renard**, clignant des yeux à plusieurs reprises : C'est quand même un peu inquiétant...

**Henri**, regardant Pierre-Louis du coin de l'œil : Ça vous paraît peut-être bizarre, mais justement c'est ça le problème, finalement. Quand on écoute les auteurs, les prix ne sont pas leur inquiétude majeure. Pour eux, le vrai problème est beaucoup plus concret. Et c'est également un problème que vous ne connaissiez pas ces difficultés.

**Jacques Renard**, la main sur le menton : Je vois, je vois. [Pause] Mais quand m...

**Pierre-Louis**, *lui coupant la parole* : Non mais en fait, les prix, on s'en fout ! [Il laisse tomber sa main sur la table dans un bruit qui fait sursauter son interlocuteur] On devrait pas dire ça, c'est vrai, mais c'est le cas ! On n'a pas encore eu l'occasion de penser au prix ! On va le faire, parce que bon, vous nous demandez notre avis, pour une fois, et c'est bien... Mais pour nous, les prix, c'est devenu un truc d'éditeur ! Nous [Il pointe son index sur sa poitrine], ce qui nous tient vraiment à cœur, c'est que le festival prévoit un accueil correct pour les auteurs ! [Le médiateur pose son stylo et joint les mains en silence] Par exemple, on pourra y revenir, mais on pensait à une journée de formation professionnelle, qui permettrait aux auteurs de ne pas venir uniquement pour dédicacer, mais aussi pour en retirer quelque chose pour eux. Parce que je vais vous dire à quoi ça ressemble, d'aller à Angoulême ! Ça veut dire se lever à l'aurore, arriver sous la pluie et monter la ville à pied pour aller récupérer son badge avant d'aller bosser gratos pendant des heures à signer des livres sur lesquels on ne touche quasi rien, voire rien du tout... Manger un truc sur le pouce, souvent avec nos sous, passer la soirée à essayer de croiser des copains avant d'aller se coucher dans une chambre miteuse, et recommencer pendant quatre jours en revenant épuisé et en devant se remettre au boulot, en ayant eu l'impression de perdre son temps pour permettre à tout le monde de faire de l'argent sur notre dos ! [Sa voix se calme un peu] Donc, nous, les prix, ce n'est pas encore notre problème. Déjà, si on avait un espace de convivialité, ça serait pas mal. Là, le seul qui existe, c'est un espace VIP mais seuls quelques auteurs ont le bracelet qui permet de rentrer. Quand j'ai commencé, il y avait un espace qui permettait aux professionnels de se retrouver.

**Jacques Renard**, *avec un petit sourire* : Il manque l'after, finalement !

**Pierre-Louis** : Oui ! Non, mais vraiment ! C'est important !

**Jacques Renard**, *reprenant son stylo* : Oui, vraiment, c'est vrai ! Les autres festivals le font et c'est très sympathique ! Je le note ! [Pause durant laquelle il appose une annotation sur la feuille devant lui] Bon... Et concernant les expositions, la programmation ça ne vous pose pas de problème ?

**Pierre-Louis**, *poussant un soupir* : Non, mais... c'est pareil, c'est...

**Henri**, *posant la main sur l'avant-bras de Pierre-Louis avec un sourire* : Je crois que Monsieur Renard a compris que ce n'était pas vraiment nos préoccupations ! [Se retournant vers le médiateur] Ce qu'il essaie de dire, c'est que les auteurs ont souvent l'impression... Et à juste titre... d'être laissés pour compte dans ce festival. C'est pour cela que je vous demandais, tout à l'heure, une représentation... sinon équivalente, au moins équitable ! Parce que nous sommes convaincus qu'une plus grande présence des auteurs dans la préparation en amont du festival permettrait de résoudre de telles tensions. C'est d'ailleurs une revendication qui dépasse largement le cadre de cette médiation : nous voudrions être impliqués. Consultés.

Dans cette longue séquence Jacques Renard, le médiateur nommé par le Ministère, tente d'obtenir des réponses à diverses questions. Celles-ci concernent les dysfonctionnements du festival d'Angoulême, dénoncés essentiellement par les représentants du groupement BD du SNE. Si les représentants des auteurs et autrices ont bien participé aux réunions ayant conduit à la nomination de Jacques Renard, ils explicitent ici leur relatif désintérêt vis-à-vis des questions abordées : comme le dit Pierre-Louis, « les prix, c'est devenu un truc d'éditeur ». Au-delà de cette explicitation elle-même, c'est le comportement

de Pierre-Louis qui crée un trouble chez son interlocuteur. Son attitude laisse en effet de plus en plus apparaître son agacement vis-à-vis des questions posées : après un relatif désintérêt (absence de réponse, regards vers le plafond), son corps laisse ensuite la place à un énervement contenu (croisement des bras, tapotements du pied) avant de le rendre plus explicite (hausse du ton et tremblements de la voix, posture du corps et gestes des mains, utilisation d'un vocabulaire plus familier, etc.).

### **1.1.3. Jouer avec les règles du jeu politique**

Une telle absence de maîtrise de soi tranche avec l'ambiance feutrée du bureau et la contenance du médiateur. De fait, ce comportement s'apparente à une faute, faisant l'objet de sanctions : le médiateur souligne que les auteurs et autrices devraient s'intéresser à ce problème, suspend sa prise de note pendant l'intervention de Pierre-Louis, avant de revenir aux questions qui le concernent. Toutefois ces sanctions, probablement du fait de leur caractère très implicite, n'arrêtent pas Pierre-Louis, si bien qu'Henri, bien plus habitué à ce type d'interactions en tant que délégué général du SNAC, intervient afin de rétablir le cadre de l'interaction. Ce faisant, il permet de réduire un peu la gêne des personnes présentes.

Parce que Pierre-Louis commet une faute, il serait possible de pointer son absence de maîtrise des manières de faire. Il est toutefois possible, une nouvelle fois, de voir un atout dans cet amateurisme du travail de la représentation (cf., dans le chapitre 5, la partie 1. 2. 1. « L'amateurisme des mobilisations : source de discrédit ou atout ? »).

## **SÉQUENCE N°100. « ET DU RAB' DE FRITES À LA CANTINE ! »**

*La réunion avec Jacques Renard se poursuit (cf. séquence précédente). Suite à l'intervention d'Henri, le médiateur reprend ses différentes questions : les deux pilotes y répondent sur un ton plus apaisé, tout en marquant de temps à autre des signes de désintérêt vis-à-vis des thématiques abordées. Une fois la réunion terminée, le médiateur nous raccompagne à l'ascenseur et nous salue avant de retourner à son bureau. Une fois les portes refermées, un silence de quelques secondes s'installe.*

**Pierre-Louis**, coupant le silence, lance après un long soupir : Des distributeurs de Mars et de la bière ! Voilà nos revendications ! [Levant le poing] Et du rab' de frites à la cantine ! [Nous rions]

**Henri**, avec un grand sourire : Pour cette heure et demie de réunion, ça me paraît un bon résumé ! [Il rit à nouveau] Bon, alors ? Vous en avez pensé quoi ?

**Pierre-Louis** : Pff... [Silence] Franchement ? J'en sais rien... Je suis tellement à mille lieues de ces questions... [Nous sortons du bâtiment et stationnons devant, pendant qu'Henri se roule une cigarette] Franchement, c'est pas notre souci, les prix ! Pour lui, c'est ça le problème.

**Arthur**, pouffant : Ah, ça, je crois que maintenant il l'a bien compris ! Vu que tu lui as dit deux fois que tu t'en foutais !

**Pierre-Louis**, haussant les épaules : Bah oui ! C'est vrai que je m'en fous !

**Henri** : Non, mais tu as eu raison d'insister sur le fait que ce n'était pas votre inquiétude. [Il sourit] Bon, dit de manière un peu surprenante, voire un peu maladroite ! [Il rit] Mais il fallait le dire !

**Pierre-Louis :** Ouais, mais ça ne va rien changer...

**Henri :** Mais alors, pourquoi vous êtes venus ?

**Pierre-Louis :** Bah, parce qu'il faut être là ! On doit être là ! On doit faire remonter la voix des auteurs ! Mais là, ses questions, c'est juste des trucs de comm' !

**Henri :** Et tu lui as rappelé, donc vous êtes dans votre rôle ! C'est une très bonne chose ! Il faudra peut-être mettre la forme la prochaine fois, mais qu'importe ! Au final, c'est peut-être encore le meilleur moyen pour faire passer le message ! Je vais remettre un petit coup d'ailleurs, avec les formes cette fois, en lui envoyant un mail.

**Pierre-Louis :** On a encore fait une connerie, c'est ça ?

**Henri, tirant sur sa cigarette :** Au contraire, Pierre-Louis, au contraire ! C'était parfait !

Grâce à la dérision (« Des distributeurs de Mars et de la bière ! Voilà nos revendications ! »), la gêne entre les membres du SNAC-BD est rapidement désamorcée. Toutefois, au-delà de la résolution de la gêne, il s'agit également d'un moment d'apprentissage fort, où les auteurs présents développent une réflexivité sur ce qu'il s'est déroulé. En qualifiant l'intervention de Pierre-Louis de « maladroite », Henri réitère la sanction, permettant ainsi à l'auteur d'intégrer la manière dont il faudrait se comporter à l'avenir<sup>452</sup>. Toutefois, il rappelle qu'un tel comportement n'est pas complètement illégitime : cet engagement spontané dans la situation a permis de montrer (voire de démontrer) que les préoccupations des auteurs et autrices sont toutes autres. Si un tel comportement s'apparente à une faute au regard des manières d'échanger avec un représentant de l'État, il s'agit également d'une façon de sanctionner le travail dudit représentant. En effet, l'agacement de Pierre-Louis constitue de fait une sanction de Jacques Renard, ce dernier étant ainsi accusé de ne pas connaître les problématiques propres aux auteurs et autrices.

Toutefois, tout comme Pierre-Louis ne réagit pas aux sanctions du médiateur, ce dernier ne semble pas prendre en compte la remarque de Pierre-Louis (il pose son stylo et joint les mains), allant même jusqu'à relativiser par l'humour la revendication (« Il manque l'*after*, finalement »). Malgré leurs sanctions réciproques, les deux personnes ne parviennent pas à s'entendre tant leurs actions s'inscrivent dans des cadres différents. C'est finalement grâce à Henri, qui traduit les sanctions de l'un et de l'autre, que l'échange est possible : outre le fait qu'il réussit à calmer Pierre-Louis, il profite de l'occasion pour expliciter la sanction formulée par l'auteur de BD, d'une façon qui respecte davantage le cadre dans lequel s'engage le médiateur (« c'est également un problème que vous ne connaissiez pas ces difficultés »). Il veillera également à poursuivre son « activité réparatrice » du trouble en envoyant un

<sup>452</sup>- Nous constatons une nouvelle fois à quel point les personnes menant des activités de support des collectifs d'auteurs et d'autrices sont essentielles pour la transmission des savoirs pratiques du politique, à l'image des collaborateurs des nouveaux élus étudiés par Martin Baloge (« Le député débutant », art. cit., p. 213-215).

courriel au médiateur<sup>453</sup>. Nous retrouvons ainsi ici l'importance des activités des renforts pour aider les auteurs et autrices de BD dans leur apprentissage du travail de mobilisation (cf. dans le chapitre 4, la partie 1. 1. 4.).

Cette séquence, au-delà d'être un moment d'apprentissage des manières de faire par les auteurs et autrices de BD, constitue aussi un bon exemple de la difficulté de ces professionnels à demeurer propriétaires des problèmes professionnels qui les concernent.

## 1.2. Affirmer l'expertise professionnelle dans la définition des problèmes

En effet, malgré ses tentatives d'exposition des préjudices dénoncés par le SNAC-BD, Pierre-Louis a bien des difficultés à faire reconnaître à son interlocuteur la pertinence de ces problématiques. L'absence de reconnaissance des problèmes professionnels peut alors laisser place à une victimisation secondaire : « c'est en effet souvent en réponse à des doutes qui s'expriment au sujet de la légitimité de la revendication du statut de victime que [ce processus de victimisation secondaire] intervient »<sup>454</sup>. C'est parce que dans le bureau, Jacques Renard ne semble pas prendre l'ampleur des préjudices dont les auteurs et autrices peuvent s'estimer victimes qu'il peut faire l'objet d'une sanction par Henri. Comme le dit ce dernier au médiateur, « c'est également un problème que vous ne connaissiez pas ces difficultés ».

Le fait de devoir s'inscrire dans une telle victimisation secondaire peut être source de démotivations chez les auteurs et autrices engagés (« ça ne va rien changer... » lâche Pierre-Louis dans la dernière séquence). Eux qui se sont investis dans la (dé)monstration d'un préjudice constatent alors que leurs actions ne leur ont pas permis de revendiquer avec succès la propriété du problème, quand bien même celui-ci est devenu public. De telles démotivations sont récurrentes (repensons par exemple à la séquence n°94 « Mais tu as péte un câble ! » où Marc lançant « tu vois ça va servir à rien ! C'est de la politique... »). Ainsi, il est possible de se poser la question : comment les auteurs et autrices de BD peuvent-ils, une fois qu'ils / elles sont parvenus à se rendre descriptibles comme interlocuteurs valables, réussir à faire entendre leurs problématiques professionnelles ?

<sup>453</sup>- La notion d'activité réparatrice (*remedial action*) est centrale dans l'analyse des situations de gêne en interaction proposée par Robert M. Emerson (voir *Everyday Troubles: The Micro-Politics of Interpersonal Conflict*, Chicago ; London, University of Chicago Press, 2015, p.249 et sq.). Ce travail vise à poursuivre l'analyse des « échanges réparateurs » (*remedial interchanges*) initiée par Erving Goffman (voir *Relations in public. Microstudies of the public order*, New York, Basic Books, 1971, p.111-187 ; pour la version française, *La mise en scène de la vie quotidienne tome 2, op. cit.*, p.101-180).

<sup>454</sup>- Y. Barthe, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime, op. cit.*, p.142.

### 1.2.1. Être présent

#### SÉQUENCE N°101.

#### « ON A ESSAYÉ D'EXPLIQUER UN PEU CE QU'ÉTAIT LE PROBLÈME, SELON NOUS »

*29 avril 2016, j'assiste à la réunion du groupement « Auteurs Debout », place de la République, dans le cadre des mobilisations « Nuit Debout ». Alors que je prends des notes, je suis interrompu par Pauline, autrice membre active du collectif BD-Égalité. Quelques jours plus tôt, elle m'avait expliqué qu'elle devait se rendre ce même jour à un rendez-vous avec Jacques Renard dans le cadre des médiations autour du Festival d'Angoulême.*

**Ethnographe :** Alors, ça s'est bien passé ce matin ?

**Pauline :** Pfff... Bah, écoute, tu vois, on se retrouve à parler du FIBD... avec quelqu'un qui n'est pas du tout du milieu et qui compare ça aux Victoires de la musique ou au Festival de Cannes ! [Soupir] Du coup, bon... On a un peu eu l'impression de brasser de l'air ! Mais bon, on verra... Au moins, on a essayé d'expliquer un peu ce qu'était le problème, selon nous.

*La réunion se poursuit. J'aperçois Claire Bonnet, également membre du collectif et présente à la réunion avec le médiateur. À l'issue de la réunion, je vais la saluer et l'interroge à son tour sur le rendez-vous.*

**Claire :** Pfff... Bah c'était de la poudre aux yeux ! Nous faire parler pendant une heure, à faire des ronds de jambe, pour que ce monsieur avance ses pions un à un et finalement nous proposer sa solution qu'il a déjà trouvée. Alors moi, je l'ai vu arriver ! Limite, je regardais ça comme en anthropologie, à voir comment il essayait de nous associer à son truc ! [Elle rit] Alors bon, c'est chouette pour les jeunes du collectif, de voir comment ça se passe. C'est un super apprentissage ! Mais franchement, pour moi, le FIBD, c'est vraiment le cadet de mes soucis ! Et ce n'est pas dans ce cadre qu'on peut changer les choses. Même si malheureusement, il faut être là.

Les autrices du collectif BD-Égalité partagent avec leurs homologues le même sentiment : la médiation organisée autour du FIBD n'est pas, à leurs yeux, un espace pertinent pour faire entendre leurs problématiques professionnelles. Malgré les formes d'agacement qui en résulte, les deux autrices cherchent, comme Henri avant eux, à justifier le fait de participer à de telles réunions.

Les auteurs et autrices voient ainsi dans ces rencontres une manière de se former à ce type d'échange spécifique (« C'est un super apprentissage »). Plus encore, et de la même manière que les représentants du SNAC-BD, les autrices du collectif relèvent l'importance d'être présent malgré tout : « malheureusement, il faut être là » affirme ici Claire, de la même manière que Pierre-Louis disait quelques jours plus tôt « Il faut être là ! On doit être là ! ». De fait, dans un contexte où les auteurs et autrices s'inscrivent dans une victimisation secondaire, dénonçant le fait de ne pas voir leurs problèmes considérés, ils et elles s'imposent d'être présents dans tous les espaces de consultation où des représentants du milieu de la BD sont consultés. Quand bien même ces espaces de consultation peuvent *a priori* être assez éloignés des problématiques professionnelles rencontrées par les auteurs et autrices de BD, il s'agit de lieux où s'échangent de nombreuses informations, notamment officieuses.

**SÉQUENCE N° 102.**  
**« PARDON ?! »**

*10 juillet 2015, en tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD, j'assiste à une réunion au sein du Ministère de la Culture et de la Communication. Il s'agit de la quatrième réunion d'un groupe de travail destiné à suivre les différentes enquêtes commandées par le Ministère quelques mois plus tôt (cf. séquence n° 95 « Elle n'a pas envoyé un bon message »). Sont présents différents membres du Ministère (parmi lesquels Monsieur Émilien, déjà rencontré lors de la séquence n° 92 « On peut dire que vous nous avez foutu dans la merde »), les chargés d'études des différentes enquêtes ainsi que des représentants de collectifs d'auteurs et autrices (Henri pour le SNAC, Vivien pour la SGDL et le CPE). La réunion est présidée par Quentin Michel, responsable du service du Livre et de la Lecture au Ministère de la Culture. Après avoir fait le point sur l'avancée des enquêtes en cours, un chargé d'études présente les résultats préliminaires de l'enquête portant sur les artistes-auteurs « assujettis », c'est-à-dire qui touchent des droits d'auteurs inférieurs au « seuil d'affiliation » (lequel permet d'ouvrir des droits à la sécurité sociale). D'après les premiers résultats, cette population d'assujettis est majoritairement composée de personnes ayant des revenus confortables, sinon conséquents : il s'agit de personnes ayant une autre activité professionnelle, bien plus rémunératrice que celle d'artiste-auteur. Les différentes personnes présentes commentent les résultats, même si plusieurs personnes marquent des signes de fatigue et échangent entre eux à voix basse (cela fait plus de deux heures que la réunion a commencé et la température dans la salle ne cesse d'augmenter).*

**Chargée de l'étude "qualitative" sur la région Île-de-France :** Ce n'est pas très surprenant comme résultats... Quand on regarde, il y a beaucoup de profs, que ce soit dans le secondaire ou à l'université. On en a rencontré pas mal dans notre enquête, y compris des gens qui étaient affiliés... Comme quoi, les livres scolaires, ça peut rapporter ! [Plusieurs personnes sourient] Donc voilà, des gens qui étaient affiliés "Artistes-auteurs" de fait, mais dans les entretiens, pour eux, ils ne sont pas auteurs. C'est vraiment frappant ! Ils ne se définissent pas du tout comme ça ! Même ils refusent parfois le terme.

**Quentin Michel, prenant des notes :** Bon, très bien, c'est intéressant. Très intéressant. [Il se tourne vers son voisin, Monsieur Émilien] Pour ceux qui coordonnent cette action, vous allez pouvoir commencer à travailler là-dessus. [Il tapote de l'index sur la feuille de papier face à lui] Il faut qu'on en tire des enseignements pour une éventuelle réforme.

**Toutes les discussions se sont arrêtées nettes et l'ensemble des regards se tournent vers Quentin Michel. Pendant quelques secondes, un silence complet s'installe : Quentin Michel jette alors des regards rapides vers les différentes personnes présentes, sans rien dire.**

**Henri, au bout de quelques secondes et avec un petit rire :** Pardon ?!

**Quentin Michel, réorganisant les feuilles devant lui :** Euh... Oui. Bah oui.

**Henri, posant le coude sur la table en pointant l'index sur les feuilles face à lui :** Vous voulez dire... qu'il y a un projet de réforme pour les personnes qui ne se considèrent pas comme auteur et qui vivent dans le confort, c'est ça ?

**Quentin Michel :** Eh bien, peut-être... c'est une question [Pause : les regards sont toujours fixés sur lui] Oui, c'est une vraie question... quelle est la population qu'il faut viser dans cette réforme. Le problème, c'est que c'est déjà lancé... [Henri et Vivien, son voisin, se regardent en fronçant les sourcils] Je veux dire que c'est acquis que cette division elle... Enfin... Je... Je... [Pause] Je ne finis pas ma phrase ! [Il rit, imité par les différentes personnes présentes].

**Henri, avec un grand sourire :** Bon, très bien, vous nous préparez une réunion pour une réforme à venir, c'est ça ?

**Quentin Michel :** Euh, oui... oui... Mais pas avant septembre !

**Henri :** OK. C'est bien de le savoir. Parce que vous comprenez, nous avons déjà le RAAP à gérer, c'est bien de pouvoir s'organiser et savoir ce qui se profile.

Si les réunions peuvent être considérées comme épuisantes par les auteurs et autrices engagés, elles le sont tout autant pour les agents de l'État. Après plusieurs heures de réunion en pleine période de canicule, le responsable du « Service du Livre » laisse ainsi échapper une information qui n'aurait pas *a priori* dû l'être (en témoigne le silence gêné qui suit la « révélation » et les différentes tentatives de justification avant de finir par éluder le sujet). Aussi anecdotique que puisse être cet échange, il est significatif de l'intérêt d'être non seulement présent, mais aussi attentif lors de ces réunions. Henri profite ainsi de l'occasion pour sanctionner son interlocuteur en lui rappelant que les collectifs d'auteurs et autrices devraient être informés des réformes en cours, d'autant plus dans un contexte de fortes mobilisations. Outre l'information elle-même sur une réforme à venir qui permet l'anticipation du travail par les membres des collectifs, le rappel à l'ordre informel réalisé en situation est ainsi susceptible de renforcer encore la présence des auteurs et autrices dans ces réunions (Quentin Michel s'engageant publiquement, sur la suggestion d'Henri, à consulter les collectifs à la rentrée suivante sur cette question)

Ainsi, les rencontres répétées entre agents de l'État et professionnels de la BD sont considérées comme primordiales par ces derniers, si bien qu'ils et elles évoquent régulièrement entre eux des anecdotes où, comme dans cette séquence, la présence à une réunion a permis d'obtenir des informations spécifiques. De fait, ces rencontres facilitent leur insertion dans les coulisses de la construction des politiques publiques. Reste que pour espérer pouvoir influencer ces politiques il convient, au cours des divers échanges avec les agents de l'État, de sensibiliser ceux-ci à leurs causes.

### 1.2.2. Former les agents de l'État

#### SÉQUENCE N°103. « IL DÉBARQUE COMPLÈTEMENT ! »

*Jeudi 29 janvier 2015, je déambule dans le festival d'Angoulême, dans l'espoir de croiser des personnes déjà rencontrées. Vers 14 heure, je suis à proximité d'un espace de conférence: j'y retrouve Richard, des EGBD. Je l'accompagne jusqu'à la scène.*

**Richard**, regardant le programme des conférences projeté sur la scène: Oh, je croyais que c'était 14 heure! [Le programme indique son intervention une demi-heure plus tard] Si j'avais su, j'aurais eu le temps de manger mon dessert avec Monadé! [Il rit. Vincent Monadé est le directeur du CNL: il représentera cette institution le lendemain lors du lancement officiel des EGBD]

**Ethnographe**: Ça s'est bien passé?

**Richard**: Oui oui! Très bien! C'est un mec super! Bon, il a un peu contracté la mâchoire... plusieurs fois même! Mais bon, il fallait bien lui dire que le CNL finançait des festivals aux pratiques... disons pas très sympathiques. Je ne vise personne évidemment! [Il écarquille les yeux et regarde autour de lui avant de rire] Non, mais c'était bien. C'était très bien, de pouvoir lui expliquer à quoi servait tout cet argent public! Et, en fait, il débarque... il débarque complètement! C'est fou...

**Ethnographe**: Pourtant il est là depuis un moment, non?

**Richard**: Peut-être, mais là, sur la situation des auteurs, c'est fou! On lui a appris plein de choses, sur les pratiques qui se faisaient. En festival, mais plus généralement dans les maisons d'édition. Il n'en revenait pas! Tu vois, on lui disait que les éditeurs se désengageaient totalement, sous-traitaient des tâches aux auteurs qui doivent scanner leurs planches ou même faire la maquette, ou faire la communication des albums... Et ça, Vincent Monadé, il n'en avait aucune idée!

**Ethnographe**: Pourtant, il est en contact avec eux.

**Richard**: Oui, mais qu'avec eux! Pas avec nous! Tu penses que les éditeurs, ils ne vont pas s'en vanter! Mais ça change! Et je peux te dire, je crois que maintenant, il va nous voir beaucoup plus souvent! [Il rit]

**Ethnographe**: C'est une bonne chose...

**Richard**: Oui! Et c'est une bonne personne. C'est peut-être idiot, mais tu vois, mais le mec, il est très content d'être à Angoulême... c'est un vrai fan de BD! Ça joue! Et un bon vivant aussi, j'ai l'impression!

Tout comme le médiateur nommé par la ministre («quelqu'un qui n'est pas du tout du milieu et qui compare ça aux Victoires de la musique ou au Festival de Cannes», disait Pauline dans la séquence n°101), le président du CNL est ici décrit comme n'ayant que très peu de connaissances du milieu professionnel de la BD («Il débarque complètement»). Aux yeux des auteurs et autrices engagés, cette méconnaissance explique en grande partie le manque de reconnaissance de leurs problèmes

professionnels : comment ces personnes pourraient s'intéresser à leurs problèmes quand personne ne les évoque, voire même que des personnes peuvent jouer le rôle de relativisateur des préjudices subis ? (« les éditeurs, ils ne vont pas s'en vanter ! »).

Ainsi, les auteurs et autrices engagés auprès des agents de l'État, une fois formés aux manières d'échanger dans un espace politique, peuvent se livrer à une initiation en retour de leurs interlocuteurs. Ils et elles ont la possibilité non seulement de faire part de leurs revendications, mais également d'expliquer les préjudices subis. En cela, leurs actions sont finalement très semblables au travail d'information des auteurs et autrices mené au sein des collectifs (cf., dans le chapitre 4, la partie 1. « Informer »). En explicitant les épreuves rencontrées au quotidien par les auteurs et autrices, il est possible de proposer une victimisation de ces professionnels. Cela est d'autant plus nécessaire que si les « politiques publiques [sont] de formidables instruments d'opacités » pouvant rendre difficiles les mouvements sociaux<sup>455</sup>, la situation (économique mais aussi administrative) des auteurs et autrices de BD l'est tout autant. Par ailleurs, les représentants et représentantes des professionnels du milieu doivent veiller à ouvrir le « champ de vision » de ces « bureaucrates » en leur fournissant des informations dont ils ne disposaient jusqu'alors pas<sup>456</sup>.

Pour cela, les auteurs et autrices peuvent s'appuyer sur les différentes démonstrations réalisées en amont au sein des collectifs d'auteurs et d'autrices. Ainsi, à chaque réunion, ils et elles veillent à apporter divers documents destinés à servir de preuves (cf. la séquence n°93 « Bon, ils doivent déjà être à la poubelle maintenant ! », mais aussi la séquence n°99, durant laquelle Henri présente au médiateur un dossier destiné à prouver les mécontentements des auteurs et autrices, notamment grâce aux photographies des différentes mobilisations et aux divers textes produits au SNAC-BD). Reste que ces outils de démonstration doivent, pour conduire à la définition des problématiques professionnelles par les auteurs et autrices, être mobilisés par ces derniers dans le cadre d'un travail de pédagogie.

On notera que ce travail aura d'autant plus de chances de succès que les auteurs et autrices auront établi des relations privilégiées avec des agents de l'État. Parce que le président du CNL apprécie la BD et apparaît comme un « bon vivant », il partage de fait une morale professionnelle compatible avec celles des auteurs et autrices (notamment au regard des règles de la passion du métier ou de la participation aux moments festifs décrites dans le chapitre 1).

### **1.2.3. Responsabiliser l'État à travers ses agents**

En étant présents auprès des agents de l'État, les auteurs et autrices de BD participent de la sensibilisation de leurs interlocuteurs à leur cause. Ainsi, ces interlocuteurs se montrent plus prompts à reconnaître les difficultés rencontrées par les professionnels comme légitimes. Toutefois, cette reconnaissance n'est pas suffisante aux yeux des auteurs et autrices.

455- É. Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, op. cit., p.14.

456- Jean-Marc Weller, *Fabriquer des actes d'État. Une ethnographie du travail bureaucratique*, Paris, Economica, 2018, p.237.

**SÉQUENCE N°104.**  
**« ELLE EST MINISTRE QUAND MÊME »**

*Mardi 10 février 2015, je réalise un entretien avec Charlotte à propos du récent repas avec la ministre de la Culture quelques semaines plus tôt lors du Festival d'Angoulême (cf. séquence n°97 « C'est pas un chien fou »).*

**Charlotte :** À un moment, pendant le repas, il y a un éditeur qui parle de l'Europe, qui pose une question sur les histoires de droits d'auteur tout ça... Bon là elle nous dit : "Vous savez, je suis très pessimiste vis-à-vis de l'Europe, mes collègues européens veulent absolument alléger le droit sur la propriété intellectuelle". [...] *A priori*, ils ont une vision très consumériste de la Culture et que les Français avec leur exception culturelle, ils font chier... Donc elle est très pessimiste, et t'avais un peu l'impression que c'était un gros problème. Et elle a continué en disant que le problème, c'était aussi qu'ils n'arrivaient pas à intéresser les gros groupes, comme Amazon, Google, etc., qu'ils ne voulaient pas discuter... Et franchement, j'avais un peu envie de demander : "Mais à quoi vous servez ?". Ça faisait un discours mou, qu'elle voulait bien aider, mais qu'elle ne pouvait rien faire... Alors que bon... Elle est ministre, quand même !

À de nombreuses reprises, les auteurs et autrices engagés me rapporteront, comme ici Charlotte, leurs difficultés à responsabiliser les agents de l'État. En effet, comme nous l'avons vu en détail dans le chapitre 5, les professionnels ont réalisé tout un travail de construction de divers problèmes publics. Ce faisant, ils et elles ont la possibilité de pointer la responsabilité politique de l'État et ses représentants : parce qu'« elle est ministre, quand même », cette personne a une part de responsabilité dans les préjudices subis par les auteurs et autrices de BD. Or, les représentants de l'État peuvent réfuter ce transfert de responsabilité, pointant plutôt vers la responsabilité de tiers, que ce soit des individus (les « collègues européens » ayant une « vision consumériste de la culture ») ou des entités supra-individuelles, politiques (« l'Europe ») ou commerciales (« Amazon, Google, etc. »).

Ainsi, quand bien même les auteurs et autrices parviendraient à se rendre propriétaires d'un problème public, en parvenant à le faire coïncider avec les problèmes professionnels rencontrés dans l'activité, ils et elles doivent parvenir à réaliser une imputation de la responsabilité politique. Une opération dont on imagine fort bien la complexité, notamment lorsque l'on se retrouve à la table d'une ministre sans avoir les codes propres à une telle rencontre, tout en étant par ailleurs entouré par cinq éditeurs qui sont autant de futurs partenaires potentiels.

**SÉQUENCE N°105.**  
**« C'EST UN PITBULL »**

*Vendredi 29 janvier 2016, les premiers résultats de l'enquête EGBD. Après une longue journée d'observation, je croise Pierre-Louis dans la soirée, au bar du Mercure (réputé pour sa grande fréquentation durant le festival). Rapidement, il m'évoque les difficultés rencontrées au sein du syndicat, notamment pour jongler avec les différentes réunions.*

**Pierre-Louis** : Il faudrait recruter ! Mais recruter qui ? Et surtout, si on recrute, il va falloir former ! Déjà que nous-mêmes, on est un peu limite ! Mais bon, après, il faut quand même dire que le travail syndical, il est fait ! Et bien fait ! Heureusement qu'on a Henri, qui est super précis sur les dossiers. Et surtout, en réunion, l'air de rien, c'est un pitbull ! C'est marrant parce qu'il arrête pas de nous dire d'être calme, mais à force de faire des réunions avec lui, je le vois bien ! Il lâche rien ! En plus, il fait un super duo avec Vivien Girard [Note : secrétaire de la SGDL et du CPE] : je peux te dire, c'est les plus pertinents en réunion ! Et puis bon, ils ont tous les codes. Ils savent faire ! Ça tu vois, c'est la réalité du terrain syndical. Alors c'est sûr qu'il y a un décalage avec ce que les auteurs voudraient faire : les leviers, c'est pas forcément aller dans la rue pour gueuler ! C'est important des fois... mais souvent, les vrais leviers, c'est aller à telle ou telle réunion. Et d'avoir quelqu'un capable de dire : "notre problème, c'est votre problème !". Après bon... C'est difficile de leur faire entendre raison... Même pour Henri !

Quand bien même l'imputation d'une responsabilité politique aux agents de l'État est difficile, elle reste un objectif pour les auteurs et autrices engagés au sein de collectifs. Une nouvelle fois, les auteurs et autrices soulignent eux-mêmes l'importance de maîtriser non seulement les « dossiers », mais aussi les « codes » pour parvenir à se faire entendre par les interlocuteurs. Toutefois, comme l'explique Pierre-Louis, la présence d'une personne compétente et investie ne suffit pas à « faire entendre raison » aux agents de l'État. Ainsi, les auteurs et autrices m'ont régulièrement fait part de comportements semblables à celui décrit par Charlotte dans la séquence précédente : eux-mêmes pris dans un réseau dense de collaborations, les agents de l'État refusent d'être rendus responsables de la situation des auteurs et autrices, et essayent à leur tour de transférer la responsabilité vers des tiers plus ou moins identifiés. De ce fait, les auteurs et autrices sont parfois tentés de changer de stratégies dans leurs tentatives de transferts de responsabilité.

### SÉQUENCE N°106. « C'EST VOTRE RESPONSABILITÉ ! »

**25 mai 2016** : Je retrouve dans un café plusieurs artistes-auteurs, appartenant à diverse organisations syndicales opposées au décret RAAP et des personnes du groupe « Auteur debout » (six auteurs de BD sont présents, donc trois pilotes). Amélie, plasticienne, nous explique qu'elle va prendre la parole pendant la conférence et qu'après quelques échanges, les autres personnes devront se lever à leur tour pour interrompre la conférence et distribuer des tracts exposant les revendications. Nous nous rendons alors ensemble à l'événement (forum « Entreprendre dans la culture », organisé par le Ministère de la Culture). Après avoir passé le contrôle à l'entrée, nous entrons dans la salle. Dans un coin sont réunis les différents intervenants de la journée.

**Pierre-Louis**, tapotant sur l'épaule d'Amélie : Ah, t'as vu, il y a la dame du RAAP ! Tu crois qu'elle va se douter de quelque chose en voyant tous les gens qu'elle a vu passer dans son bureau ? [La personne en question se retourne et semble sursauter en les apercevant, avant de parler à voix basse à sa voisine] Ah, voilà ! Grillés !

**Amélie :** Elle nous a vus ?

**Pierre-Louis :** Bah elle avait sa tête de “Oh non, pas eux !”

**Amélie :** C’est possible que l’info ait fuité, hein. Mais bon, on s’en fout, on est rentré ! On va pouvoir faire le poil à gratter !

*La conférence commence, devant un public d’une cinquantaine de personnes. Sur l’estrade, trois intervenantes sont assises derrière des tables: Nadège I. (présentée comme directrice à l’IRCEC-RAAP), Gwenaëlle B. (directrice de service à l’AGESSA et MDA) et Angélique A., (responsable de la communication pour l’AGESSA et la MDA). Cette dernière commence sa présentation, s’appuyant sur un PowerPoint. Elle commence à évoquer la distinction entre assujettis et affiliés. Amélie lève la main: Angélique A. semble surprise et s’arrête: elle jette un regard à sa collègue Gwenaëlle B.*

**Gwenaëlle B. :** Oui, Madame Durand ?

**Pierre-Louis,** à voix basse à mon intention : Ah merde, mais on est fichés, c’est pas possible !

*Amélie pose alors une longue question sur cette thématique. Angélique A. répond rapidement, mais avant de pouvoir reprendre la parole, la plasticienne lui pose une nouvelle question. Après plusieurs échanges, la personne parvient à reprendre le cours de son intervention, abordant le sujet suivant, à savoir les précomptes<sup>457</sup>: à nouveau Amélie pose une question. Peu à peu, d’autres artistes-auteurs posent à leurs tours des questions, provoquant des marques d’agacement chez les intervenantes. Louis, auteur de BD assis derrière moi, prend la parole à son tour.*

**Louis :** Non mais excusez-moi, vous nous dites qu’on a qu’à demander les certificats de précompte ! Mais il faut bien comprendre que le client, il trouve toujours de très bonnes excuses pour ne pas nous les donner ! On n’a aucune manière de les forcer... Vous, vous avez du poids ! Vous pourriez les réclamer !

**Gwenaëlle B.,** posant la main sur le bras d’Angélique A. pour répondre à sa place : Excusez-moi cette question monsieur, mais... Vous êtes en traitements et salaires ou en BNC ?

**Louis :** Micro-BNC.

**Gwenaëlle B. :** Pourquoi vous ne demandez pas une dispense de précompte dans ce cas ?

**Louis :** J’ai fini par le faire... [Gwenaëlle B. lève les mains avec un sourire, Louis reprend en haussant le ton] Mais pendant plusieurs années j’ai galéré ! Et mes collègues qui débutent, ils ont pas le choix ! C’est pas normal !

**Gwenaëlle B. :** J’entends votre problème... On ne va pas faire de l’angélisme, on ne va pas prétendre que c’est facile. Je dis juste qu’avec la dispense, ça peut résoudre des problèmes.

**Amélie,** intervenant dans l’échange : Oui, mais pour ne pas faire d’angélisme justement, il faudrait peut-être rappeler que les assujettis ne peuvent pas demander de dispense ! [Pierre-Louis à côté de moi lance un “Bien !”] Et ça concerne près de 75 % des artistes-auteurs je crois, non ? [Pierre-Louis rit].

**457-** Tout artiste-auteur est soumis à des cotisations sur son travail. Par défaut, ces professionnels sont « précomptés » : ce n’est pas à eux de verser la part des revenus destinés à la MDA ou à l’AGESSA au titre des cotisations sociales, mais aux diffuseurs (c’est-à-dire les clients). Ces derniers sont alors censés remettre à l’artiste-auteur une attestation de précompte, prouvant le bon versement des cotisations. Une fois par an, l’AGESSA et la MDA demandent à l’artiste-auteur ces attestations de précompte. Après un an d’activité, l’artiste-auteur a toutefois le droit de demander une « dispense de précompte », lui permettant de récupérer l’ensemble des revenus et de verser lui-même ses cotisations.

**Louis** : Et encore une fois, vous nous faites porter la responsabilité de tout ça, alors qu'en réalité, [Il pointe l'index vers l'employée] c'est votre responsabilité ! [L'employée repose son menton sur son poing en se massant la tempe de l'autre main]

**Pierre-Louis**, à voix basse : Elle commence à craquer ! Je sais pas combien de temps elle va tenir !

**Ethnographe** : Et encore, on n'a pas encore parlé du RAAP !

**Pierre-Louis** : Ouais ! ça va être autre chose, parce la meuf du RAAP là, elle est pas aussi sympa

**Pendant que nous parlions entre nous, une nouvelle question est posée que je n'ai pas pu noter**

**Angélique A.** : Non, mais sur cette question, il faut bien comprendre que c'est dans les textes que c'est prévu comme ça, nous...

**Amélie** : NON ! C'est faux ! [Angélique A. lève les mains devant elle]

**Une autre artiste-auteur** : NON ! Non !

**Amélie** : C'est complètement faux !

**Angélique A.**, avec un sourire forcé : OK, OK !

**Autrice** : Relisez les circulaires ! C'est n'importe quoi !

**Angélique A.** : OK, je retire ce que j'ai dit ! [Elle pouffe] Non ce que je voulais dire... je... Je n'ai plus tout en tête, mais il me semble que les circulaires avaient fixé un calendrier que nous avons tâché de mettre en place, pour répondre à cette nécessité-là...

**Le bal des questions reprend. Nadège I. commence sa présentation et se voit opposer à son tour de nombreuses questions. Au bout d'un moment, Amélie profite d'une question pour se lever. Après être restée debout quelques secondes, elle s'avance vers l'estrade : les autres artistes-auteurs se lèvent à leur tour et s'avancent (Gwenaëlle B. lance alors « Ah, ça y est, c'est l'action ! »). Les artistes-auteurs, réunis devant l'estrade distribuent alors des tracts, dont le texte est lu par Amélie. La conférence s'achève alors : j'aperçois Amélie discuter avec les intervenantes. Au bout de quelques minutes, le groupe des artistes-auteurs sort : Amélie nous rejoint peu après.**

**Amélie** : Hé ben, ils se refilent ma photo ou quoi ?! [Elle rit en se roulant une cigarette] Bon, ils nous ont sorti les mêmes réponses que d'habitude, mais bon... Quand même, sur le fond, c'était pas inintéressant...

**Pierre-Louis** : Euh, leur réponse, c'était quand même "Démerdez-vous !".

**Amélie** : Oui, mais c'est ce qu'elle me disait après, la fille : ils n'ont pas la possibilité de gérer les contentieux : c'est pas prévu dans les textes !

**Pierre-Louis** : À un moment, il faut changer les textes !

**Amélie** : Ah bah c'est le but ! En tout cas, s'ils reconnaissent qu'il y a un problème, on peut les impliquer pour demander à ce que ça change, pour que quelqu'un ait vraiment un moyen de contraindre quoi.

**Louis** : Ouais... Je suis pas sûr qu'on ait envie que ce soit l'AGESSA qui prenne cette responsabilité-là !

**Amélie**, allumant sa cigarette : Oui, c'est vrai, en l'état, c'est pas forcément la meilleure chose pour nous ! Mais il faut que quelqu'un s'en charge. Parce que nous, on ne peut pas.

L'action mise ici en place est somme toute assez simple : étant donné que les divers membres des administrations tendent à refuser d'être responsabilisés dans les nombreuses réunions avec les auteurs et autrices, ces derniers tentent d'opérer ces responsabilisations dans d'autres espaces. En

cela, l'intervention lors d'événements publics est souvent mise en avant comme une mobilisation particulièrement efficace : en public, les personnes présentes peuvent plus difficilement échapper aux tentatives de responsabilisations intentées par les auteurs et autrices.

La question de la responsabilité politique des organismes de gestion de la sécurité sociale des artistes-auteurs est ici centrale. En effet, les artistes-auteurs ont de nombreuses responsabilités vis-à-vis de leurs cotisations : quand bien même ils ou elles ne versent pas directement leurs cotisations sociales, ils et elles ont la responsabilité de s'assurer du bon versement. Le problème évoqué est bien connu des professionnels, que ce soit du côté des artistes-auteurs ou des administrations publiques (« On ne va pas prétendre que c'est facile »). Ainsi, les artistes-auteurs présents tentent ici de faire reconnaître à leurs interlocutrices la responsabilité politique des organismes de sécurité sociale. Quand bien même les employées de ces administrations tentent de transférer la responsabilité vers un tiers (notamment l'État) en invoquant les textes, la dimension publique de la situation rend ce transfert difficile. Les auteurs et autrices engagés dans cette situation peuvent alors espérer convaincre leurs interlocuteurs de la nécessité de réformer la manière dont les responsabilités sont distribuées. En cela, il est possible de dire que les auteurs et autrices engagés cherchent à provoquer une « épreuve d'État »<sup>458</sup>.

Finalement, ce qui importe surtout aux yeux des auteurs et autrices engagés, c'est le positionnement public d'une institution à travers ses représentants (en l'occurrence ses représentantes) : parce que des employés de l'AGESSA et de la MDA ont reconnu un problème autour du versement des cotisations, ces institutions pourront être convoquées pour soutenir les revendications ultérieures, dans l'espoir d'influer sur les politiques publiques (« à un moment, il faut changer les textes ! »). Si les employées des différents organismes représentés n'avaient à l'inverse pas reconnu l'existence du problème ou si elles avaient persisté à transférer la responsabilité vers les auteurs et autrices, cela n'aurait pas moins provoqué une épreuve d'État. En effet, les auteurs et les autrices auraient pu mettre en place une victimisation secondaire. Comme l'évoquait Samuel à propos des éditeurs : « On a à y gagner de leur demander... Qu'ils nous disent "non" et qu'on puisse se servir de ce "non" comme d'un levier pour dire que, officiellement, ils ne nous aident pas » (séquence n°94 « Mais tu as pété un câble »). Qu'il s'agisse d'une victimisation primaire ou secondaire, les interactions successives entre professionnels de la BD et agents de l'État permettent aux premiers de pouvoir s'autonomiser en tant que collectif. En effet, en orientant les problématiques devant être traitées par l'administration, ils et elles se livrent à des transferts de responsabilité, notamment en responsabilisation des tiers.

**458-** « Ces épreuves d'État se présentent en effet de premier abord comme des conjonctures dans lesquelles l'État apparaît à un certain degré comme problématique : certains groupes d'acteurs portent alors sur lui un regard critique et engageant sa responsabilité, ce qui requiert qu'ils aient une idée de ce qu'ils attendent de lui et de ce qu'ils estiment qu'il doit être. Dans de telles situations, l'État devient par conséquent l'objet d'une attention et d'une réflexivité collectives, selon un processus qui peut rapidement déborder le groupe initiateur et le cercle des fonctionnaires directement concernés » définition de Dominique Linhardt, « L'État de société. Considérations sur la méthode » dans Bruno Karsenti (éd.), *État et société politique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2020, p. 72 ; Sur la notion d'épreuve d'état, voir aussi D. Linhardt, « Avant-propos : épreuves d'État », art. cit.

## 2. Misères et splendeurs des corporations

Résumons les résultats : en se formant aux rituels propres au travail politique, les auteurs et autrices de BD parviennent à se rendre descriptibles comme des interlocuteurs compétents, possédant une expertise sur les problématiques spécifiques à leur milieu professionnel. Ce faisant, ils et elles peuvent accentuer leur présence dans ces espaces, que ce soit pour former leurs interlocuteurs à leurs problèmes, mais également pour tenter de leur transférer une responsabilité politique dans la gestion de ces tensions. Ainsi, grâce à ce travail de représentation des auteurs et autrices, ces professionnels peuvent espérer non seulement créer une épreuve d'État, mais aussi intervenir sur la constitution des politiques publiques.

Autrement dit, l'objectif est de parvenir à intervenir sur l'activité de *policy analysis*, c'est-à-dire le travail réalisé par les agents de l'État pour « relie[r] une solution à un problème à travers différents stratagèmes discursifs pour redéfinir le problème en le rendant traitable et en s'appuyant sur des arguments en charge de justifier une telle association »<sup>459</sup>. Par une présence régulière auprès des divers agents de l'État, les auteurs et autrices peuvent effectivement participer à la constitution de ces différents stratagèmes discursifs, notamment en proposant des interprétations du problème assorties de propositions de traitement. Ils et elles deviennent dès lors une activité de support pour leurs interlocuteurs, les aidant dans leur travail d'analyse et de tentative de résolution des problèmes soulevés. Au regard de ces résultats, nous serions tentés de dire que les auteurs et autrices de BD sont parvenus à constituer un groupement professionnel, une corporation, une institution publique capable de mettre en place une responsabilisation politique de l'État et de ses administrations, permettant l'autonomisation non seulement des professionnels mais aussi du groupe social dans son ensemble.

Les choses ne sont pourtant pas aussi simples. Comme nous l'avons vu, les auteurs et autrices regrettent régulièrement le manque d'efficacité, à leurs yeux, de leur travail auprès des agents de l'État. Dans ces interactions, ils et elles peuvent tenter de responsabiliser ces personnes et, à travers elles, les institutions publiques. Toutefois, ces transferts de responsabilité semblent n'avoir finalement que peu de chances de réussir. Ainsi, quand bien même l'activité des collectifs favorise l'autonomisation du groupe professionnel, il semblerait que cela ne se traduise pas par une autonomisation effective à leurs propres yeux.

Se pose alors la question : pourquoi les auteurs et autrices de BD, quand bien même ils et elles sont en position d'influencer les politiques publiques, rencontrent-ils tant de difficultés à constituer un groupement professionnel autonomisé ?

---

459- Philippe Zittoun, « La fabrique pragmatique des politiques publiques », *Anthropologie & développement*, 2017, n° 45, p. 65-89.

## 2.1. Corporations et représentativité(s)

Une piste de réponse apparaît dans les séquences précédentes. Revenons à la réunion entre des membres du SNAC et le médiateur du Ministère chargé de trouver une solution aux tensions entourant le festival d'Angoulême (séquence n°99 « C'est quand même un peu inquiétant... »). Ce dernier s'enquerrait ainsi de la place du SNAC-BD parmi les différents collectifs d'auteurs et autrices de BD. Lorsque les pilotes lui présentaient les autres groupes existants, il réagissait en affirmant : « Oui, mais ce sont des individus... Pas des organisations d'auteurs ».

### 2.1.1. Représentativité, totalisation et généralisation

Dans cette situation, la notion de représentativité diverge de celle que nous avons pu décrire jusqu'à maintenant. En effet, nous avons insisté au cours des chapitres précédents sur le fait que le travail de mobilisation des auteurs et autrices de BD consiste essentiellement à se rendre descriptible comme « bon » professionnel par leurs interlocuteurs. Les auteurs et autrices engagés sont ainsi d'autant plus pris au sérieux qu'ils ou elles montrent par ailleurs des signes de leur professionnalisme, notamment par l'affirmation d'un style singulier proche d'un idéal professionnel défendu au sein du collectif. De ce fait, les auteurs et autrices les plus reconnus dans et hors la profession étaient régulièrement mis en avant (voir par exemple la séquence n°96 « Il faut un porte-parole »), car représentatifs d'un certain idéal (qui valorise un cadrage désingularisant de la situation, comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, partie 1. 2. 1. « Une valorisation du cadrage désingularisant »). Or il n'est pas tant ici question de la représentativité des représentants que de celle des collectifs représentés. De fait, le SNAC-BD est le seul collectif d'auteurs et autrices de BD ayant le statut de syndicat. En tant que tel, il dispose d'une compétence légale de représentativité des professionnels que n'ont pas les autres collectifs.

Cela n'enlève rien au fait que la représentativité des personnes impliquées dans la situation peut être mise à l'épreuve. D'ailleurs, dans cette séquence, l'énervement de Pierre-Louis crée un trouble chez son interlocuteur. Malgré tout, le médiateur du Ministère de la Culture semble reconnaître la légitimité de l'expertise de ses interlocuteurs du fait de ce statut spécifique du SNAC-BD. Autrement dit, l'inscription dans un tel collectif permet à ses membres de s'économiser une démonstration *a priori* de leur expertise et, dans le cas d'une épreuve, le statut légal de leur collectif facilite cette démonstration. Pour reprendre des termes utilisés dans la première partie de cette thèse, l'appartenance à un collectif syndical reconnu comme représentant légal par les agents de l'État participe de la naturalisation du statut de représentant légitime.

On notera toutefois que l'absence de statut syndical n'empêche pas forcément des représentants de collectifs de faire valoir leur expertise sur la situation. Comme nous l'avons déjà évoqué (cf. séquence n°101 « On a essayé d'expliquer un peu ce qu'était le problème, selon nous »), le médiateur de la ministre a également rencontré des membres des EGBD ou du collectif BD-Égalité, alors même que ce sont « des individus ». Les membres de ces collectifs peuvent en effet parvenir à faire reconnaître leur expertise spécifique et, à ce titre, se positionner comme interlocuteur jugé pertinent par les agents de l'État.

Qu'ils soient reconnus ou non en amont par les membres des administrations, les auteurs et autrices engagés au sein de collectifs peuvent être amenés à démontrer la représentativité de leur groupe, en

vue de faire valoir leur expertise. Pour ce faire, ils et elles mettent en place des formes de « totalisation », c'est-à-dire différentes opérations permettant une généralisation à partir d'un ensemble de cas. Il est ainsi possible d'analyser ces différentes formes de représentativités à partir de ces modalités de totalisation. En nous inspirant des travaux d'Alain Desrosières sur les pratiques de quantification, nous pourrions donc opposer une forme de représentativité basée sur une « connaissance monographique » à une autre basée sur une « totalisation statistique ».

Ces deux méthodes ne s'opposent pas, comme on le croit parfois, comme le petit au grand, le micro au macro, mais plutôt comme deux façons hétérogènes de construire la totalité. [...] L'opposition entre les deux modes d'enquête renvoie donc à deux façons de construire des catégories au double sens de catégorie de pensée (comment décrire le monde social ?) et d'action (comment transformer le monde social ?)<sup>460</sup>.

La connaissance monographique vise ainsi à proposer une analyse laissant la place aux singularités, que ce soit des situations, des individus ou même des groupes. La totalisation statistique, elle, vise à restituer l'exhaustivité d'un groupe prédéfini. Comme l'explique Alain Desrosières, la constitution des nomenclatures professionnelles implique en réalité un agencement entre ces deux modes de totalisation. En effet, si la totalisation statistique permet de délimiter un groupe donné, la totalisation monographique permet d'affirmer une certaine cohérence à l'intérieur de celui-ci. Cette double totalisation permet dès lors la formation d'un groupe social, dans le sens où elle propose une généralisation des situations et problèmes rencontrés. Une fois le groupe ainsi constitué et délimité, ses membres peuvent s'accorder sur des représentants, soit des « personnes physiques » qui incarneront la « personne morale abstraite qu'est le groupe » auprès des agents de l'État<sup>461</sup>.

Ces derniers sont particulièrement sensibles au degré de généralisation opérée par ces différentes totalisations : le fait de pouvoir s'adresser à des représentants incarnant un groupe élargi permet la discussion de politiques publiques à une échelle plus importante. Toutefois, les formes de généralisation sur lesquelles s'appuient ces représentants font régulièrement l'objet de remise en cause par divers acteurs. C'est notamment le cas des auteurs et autrices de BD investis dans des collectifs : ces derniers ne se reconnaissent en effet pas dans certains de leurs représentants, censés s'exprimer au nom de groupes plus généraux (les « écrivains », les « artistes-auteurs »). Ainsi, les auteurs et autrices de BD revendiquent une autre forme de totalisation, mettant l'accent sur la singularité de leur expérience au sein de ce groupe plus large des artistes-auteurs.

Conscients des attentes de leurs interlocuteurs, ces auteurs et autrices de BD veillent à mettre en avant la pertinence de ce niveau de généralisation. En cela, outre la totalisation monographique par l'affirmation de leur singularité dans le groupe des artistes-auteurs, ils et elles mettent en place une totalisation statistique de leurs expériences singulières grâce à diverses enquêtes (cette combinaison des formes de totalisation est ainsi particulièrement observable dans le passage de l'expérience vécue

<sup>460</sup>- A. Desrosières, *Pour une sociologie historique de la quantification*, op. cit., p.145-146.

<sup>461</sup>- Pour reprendre les termes de L. Boltanski, *Les cadres*, op. cit., p.234-235. Notons que si ce dernier souligne l'importance de la totalisation statistique pour les administrations de l'État, il n'en montre pas moins l'importance de la connaissance monographique dans la constitution d'un groupe social. Son ouvrage sur les cadres peut ainsi s'appréhender comme une analyse de cette tension entre ces deux formes de totalisation.

à l'expertise profane décrit dans le chapitre 5, cf. partie 2. « Démontrer l'existence de préjudices »). L'ambition est ainsi de produire, face à des agents de l'État, des totalisations susceptibles d'être reconnues comme légitimes, parce qu'elles proposeraient une généralisation convaincante.

Le statut de syndicat du SNAC permet parfois à ses membres auteurs et autrices de BD de faire l'économie d'une telle démonstration. Toutefois, le statut de syndicat ne garantit pas non plus une légitimité à s'exprimer, des reproches relatifs à la forme de totalisation pouvant être formulés par différents acteurs (après tout, le SNAC-BD n'est qu'un groupement au sein du SNAC). Par ailleurs, l'absence de statut syndical n'empêche pas, on l'a vu, d'autres collectifs de faire valoir une expertise spécifique. Tâchons donc de décrire plus en détail les critiques formulées à l'encontre de ces formes de totalisation, en vue de mieux comprendre les difficultés rencontrées au sein des collectifs pour faire entendre une expertise spécifique.

### **2.1.2. La réforme du RAAP comme mise à l'épreuve des représentativités professionnelles**

L'enquête sur laquelle la présente thèse est basée a commencé avec les premières mobilisations collectives d'auteurs et autrices de BD contre la réforme du Régime des artistes-auteurs professionnels (RAAP). Pour rappel, les artistes-auteurs découvraient, en 2014, un projet de réforme radicale de leur système de cotisation à leur caisse de retraite complémentaire obligatoire: le système de cotisation volontaire (où la personne choisissait son niveau de cotisation, avec la possibilité de cotiser à une « classe spéciale », particulièrement peu onéreuse) devait alors être remplacé par une cotisation proportionnelle, fixée à 8% des revenus. Outre ce taux, qui impliquait une hausse conséquente de cotisation pour de nombreux artistes-auteurs, les membres des collectifs professionnels dénonçaient le manque de précision sur les nouvelles modalités (notamment à propos de la prise en charge de la moitié des cotisations par la SOFIA) et, plus généralement, le défaut de concertation des artistes-auteurs.

#### **SÉQUENCE N°107.**

#### **« ÇA A MIS LE FEU AUX POUDRES »**

***17 juin 2014, dans le cadre de mon enquête exploratoire, je réalise un entretien avec Erwan, pilote au SNAC-BD., notamment pour mieux comprendre ce qui a conduit, quelques jours plus tôt, à l'envoi d'une lettre ouverte par plusieurs centaines d'auteurs et autrices de BD à la ministre de la Culture. Ce dernier m'explique que le matin même il assistait à une réunion du Conseil permanent des écrivains, visant à réfléchir ensemble aux actions à mener à propos de la réforme du RAAP.***

**Erwan:** Ces 8%, ça a mis le feu aux poudres... C'est vraiment une mauvaise connaissance des conditions des auteurs qui peut mener à mettre en place un truc pareil ! Alors c'est sûr que ça n'apparaît pas dans les tableaux comptables, mais quand même ! Tu vois, ce matin, on en discutait à la réunion du CPE : nous, en BD, on était hyper remonté, la Charte des illustrateurs aussi ! Et on s'est rapidement mis d'accord avec d'autres organismes : la SCAM, la SAIF, l'ADAGP, la SACD... Bref, presque toute la population concernée par le RAAP ! On se posait tous la question : "Mais

pourquoi 8%?!". Il y a un vrai problème de concertation, parce que là, ça porte une atteinte directe au niveau de vie des auteurs, et on découvre le projet tout ficelé! La méthode est irrecevable... Donc voilà, imposer ça à une population qui est fragile... non.

**Ethnographe :** Fragile, de quel point de vue ?

**Erwan :** Et bien les à-valoir sont en baisse depuis des années. Alors il y a des droits qui compensent un peu, genre le droit de prêt en bibliothèque... mais globalement, les tirages s'effondrent en ce moment. On voit même des éditeurs mettre en place des choses... assez dégueulasse! Genre la compensation intertitre, ce genre de chose... Donc accentuer les cotisations, là-dessus, bon... En plus, ça fait des semaines que la SOFIA rappelle qu'en l'état, elle ne sait pas si elle pourra prendre en charge la moitié des cotisations comme elle le fait actuellement. Si ce n'est pas le cas, ça va être la catastrophe pour beaucoup... Pour tout le monde en fait!

**Ethnographe :** Mais je ne comprends pas bien, il n'y a pas eu de concertation ?

**Erwan :** Non, vraiment. Ça s'est décidé en interne.

**Ethnographe :** Et il n'y a pas des représentants d'auteurs ? Je sais pas...

**Erwan :** Alors oui, mais... justement on en discutait ce matin, il y a un mec qui disait : "Je suis embêté, car c'est une décision prise par des auteurs, les auteurs du conseil d'administration du RAAP". Alors oui, c'est vrai, mais c'est pas représentatif! Dans le collège qui nous concerne, il y a 8 photographes! Et leur réalité du métier, c'est pas la même que nous... D'ailleurs on peut se demander si les photographes du RAAP, c'est des bons représentants de leur métier! Mais bon, c'est vrai qu'en dehors de ça, c'est compliqué. Tu vois, ce matin, pendant la réunion du CPE, on a vu qu'il y a des corps de métier plus nuancés que d'autres... Car les auteurs sont plus ou moins fragiles, selon la situation. Par exemple, à la SACD, il y a des droits de diffusion en plus qu'on n'a pas... Idem pour la SACEM... Pour le livre, c'est quasi uniquement les ventes! Et les ventes sont en baisse. Donc voilà, on s'est mis d'accord ce matin pour dire qu'il fallait envoyer une demande officielle, pour pouvoir négocier collectivement sur le RAAP. Et les gens de la Charte ont dit qu'ils essaieraient de contenir leurs auteurs... De notre côté, franchement, on n'a pas vraiment voulu les contenir [Il pouffe]! Et je pense qu'on a eu raison. Tu vois, la lettre collective qui a été envoyée à la ministre : elle a été super relayée! Et je pense que ça a aussi permis de convaincre certains au CPE de faire quelque chose ce matin... Même si c'est juste dire : "Coucou, on aimerait être consulté!". Donc voilà, nous, on n'est vraiment pas content, vraiment inquiet, donc on le fait savoir.

Selon Erwan, le projet de réforme du RAAP tel qu'il est présenté aux auteurs et autrices en 2014 est problématique car il révèle la « mauvaise connaissance des conditions des auteurs ». Si le conseil d'administration du RAAP peut revendiquer une représentativité basée sur une totalisation statistique (les « tableaux comptables » conduisant à des généralisations), il manque d'une connaissance monographique des différents corps de métier susceptibles de le composer. En l'absence d'une telle connaissance, ces acteurs sont fortement enclins à relativiser le préjudice : parce qu'ils bénéficient de « droits de diffusion [que les auteurs et autrices de BD n'ont] pas... », ces représentants extérieurs à la BD tendent à sous-estimer la « catastrophe » que peut constituer cette réforme pour les professionnels

« fragiles ». Pour Erwan, le problème est directement lié à la composition de ce conseil : étant donné la surreprésentation des photographes, la vision de la totalité des artistes-auteurs peut facilement être biaisée.

Un autre organisme est ici évoqué, en vue de proposer une totalisation plus représentative aux yeux des artistes-auteurs impliqués : le Conseil permanent des écrivains (CPE). Cette structure réunit effectivement seize organisations professionnelles du livre, directement concernées par la réforme. De plus, elle dispose d'une certaine légitimité dans le milieu : créé en 1979 pour représenter les artistes-auteurs dans le cadre du projet de réforme du marché du livre, le CPE a été l'organisme chargé de négocier avec le Syndicat national de l'édition dans le cadre de divers accords professionnels à l'échelle de la branche. En cela, les membres du CPE semblent avoir toute légitimité à se constituer en tant qu'interlocuteur afin de permettre aux artistes-auteurs représentés de faire part de leurs problèmes professionnels spécifiques.

Toutefois, malgré cette légitimité administrative, le CPE peine à réaliser une totalisation jugée satisfaisante pour l'ensemble des personnes qui le composent. En effet, comme le rapporte ici Erwan, les représentants des divers groupements constituant le CPE n'ont pas tous la même position vis-à-vis de la réforme (« on a vu qu'il y a des corps de métier plus nuancés que d'autres... »). De ce fait, les auteurs et autrices de BD du SNAC-BD ont décidé de mettre en place une action pour dénoncer les modalités de la réforme : recueillant les nombreuses plaintes de leurs pairs, ils et elles ont proposé à ces derniers d'envoyer une lettre ouverte à la ministre de la Culture, laquelle sera signée par 748 auteurs et autrices de BD<sup>462</sup>. Une telle action n'est pas sans entraîner des sanctions : en affirmant leurs propres revendications, les auteurs et autrices du SNAC-BD sont accusés de mettre en défaut la totalisation qui peut être opérée au sein du CPE (Ces reproches sont évoqués dans la séquence n° 95 « Elle n'a pas envoyé un bon message »).

Reste que cette action conduit effectivement à une réaction rapide : le 20 juin 2014, une réponse signée par la ministre de la Culture est envoyée au délégué général du SNAC, indiquant que le problème concerne essentiellement le Ministère des Affaires sociales et de la Santé<sup>463</sup>. Un rendez-vous est alors organisé le 26 juin entre les représentants du SNAC-BD et plusieurs membres du cabinet de la ministre de la Culture, au cours de laquelle sera remise la version finalisée de la lettre, comprenant 1161 signatures<sup>464</sup>. Bien qu'ils et elles soient à l'initiative de cette action, les membres du SNAC-BD décident d'impliquer dans la rencontre un représentant du CPE, permettant la représentation d'une plus grande totalité.

Ainsi, le mouvement social des auteurs et autrices était lancé, donnant lieu à diverses opérations de totalisation du groupe des victimes présumées. Cela a notamment permis le rapprochement de professionnels issus de différents secteurs (la BD donc, mais aussi la littérature jeunesse, la littérature

**462-** La lettre, intitulée « Le temps est-il venu de nous dire adieu ? », est envoyée le 10 juin 2014 à la ministre de la Culture et de la Communication. Rédigée par les membres du comité de pilotage et discutée sur le groupe Facebook dédié à la réforme du RAAP, elle est signée par 748 auteurs et autrices de BD.

**463-** Consultable sur le site internet du SNAC-BD : <https://www.snacbd.fr/wp-content/uploads/sites/12/2014/06/ministe%C-C%80re-culture-20-juin-14.pdf>.

**464-** Suite à la publication de la lettre sur le site internet du SNAC-BD, plusieurs auteurs et autrices ont en effet demandé à voir leurs noms ajoutés aux signataires. Voir la publication suivante intitulée « Action lettre ouverte... » sur le site du SNAC-BD, URL : <https://www.snacbd.fr/2014/06/26/rencontre-avec-la-ministre/>.

en général ou encore l'art contemporain, la photographie, l'animation, etc.). Cependant, des épreuves perturbent ces tentatives de totalisation à de nombreuses reprises. Ainsi, quelques mois plus tard, des auteurs et autrices membres de la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse reprochent aux auteurs et autrices de BD de ne pas les avoir assez soutenus lors d'une manifestation publique au Festival de Montreuil, le 26 novembre 2014 (cf. séquence n° 82 « T'as honte de tes copains ? »). De leurs côtés, les auteurs et autrices investis dans le SNAC-BD regretteront le sous-investissement de certains représentants d'autres corps de métier, voire leur tendance à la relativisation des préjudices potentiels de cette réforme.

### SÉQUENCE N°108. « ILS TENDENT À MINIMISER UN PEU LES CHOSES »

*27 novembre 2014 : j'accompagne trois pilotes du SNAC-BD et les fondateurs des EGBD à la conférence de presse du Festival d'Angoulême : suite au débrayage des dédicaces réalisé à Saint-Malo, une organisatrice du FIBD a effectivement contacté des représentants des deux collectifs en leur proposant d'intervenir pendant la conférence, notamment pour présenter leurs actions respectives durant l'édition 2015 du festival (« Marche des Auteurs » pour le SNAC-BD, lancement officiel de l'association pour les EGBD). Avant de me rendre au débriefing de leurs interventions respectives dans une brasserie (cf. séquence n° 70 « Il y a un paquet de psychotique parmi les grands prix »), j'assiste un rapide échange entre Erwan et Richard.*

**Richard**, avec un grand sourire à l'intention d'Erwan : C'était super ! Vous étiez très bien dans votre posture de syndicalistes ! [Erwan hausse les épaules] Non, vraiment parfait !

**Erwan**, souriant également : Vous aussi hein, c'était super.

**Richard**, avec un petit rire : Oh, nous l'avantage c'est qu'on leur rentre pas dedans, c'est plus facile ! Non mais c'est bien, on a un peu la posture gentil flic / méchant flic ! En tout cas, ça nous permet d'avoir des ouvertures, avec le SNE et le Ministère. J'ai bon espoir ! À force, on devrait même finir par réussir à être auditionné lors des réformes, dire de participer vraiment aux débats.

**Erwan** : Ouais, mais à tous les coups, c'est la SGDL qui va être appelé pour les auditions.

**Richard**, avec une moue : C'est vrai que j'ai l'impression qu'ils tendent à minimiser un peu les choses...

**Erwan**, hochant la tête : Oui, ils nous ont même carrément fait du tort...

Comme l'évoquent Erwan et Richard, nombre de leurs collègues représentants d'autres collectifs tendent à relativiser les préjudices dont souffrent les auteurs et autrices professionnels (« ils tendent à minimiser un peu les choses »). Bien que cela puisse « faire du tort » à ces derniers qui ne voient pas leurs problèmes reconnus et défendus, il convient de noter que ces formes de relativisation ne sont pas le résultat d'une stratégie particulière. En effet, cela a déjà été dit, les multiples corps professionnels au sein du statut d'artiste-auteur ont chacun des contraintes spécifiques et des réalités bien différentes. Ainsi, nous avons constaté que de nombreux auteurs et autrices du livre ne se reconnaissent pas comme professionnels de cette activité, que ce soit parce que leurs revenus sont insuffisants ou parce qu'ils ou elles disposent d'une autre activité (cf. séquence n° 102 « Pardon ? ! »). Quand bien même des

auteurs et autrices de la littérature parviennent à se consacrer exclusivement à cette activité, il s'agit d'un milieu « très peu professionnalisé »<sup>465</sup>. De ce fait, les préoccupations sont forcément constituées différemment. Comme l'explique Gisèle Sapiro :

Ce n'est, on l'a vu, qu'une fois cette reconnaissance symbolique acquise, et surtout lorsqu'ils prennent la difficile décision de s'y consacrer pleinement, que les écrivain·e·s commencent à se préoccuper des aspects matériels de l'activité littéraire. Cette décision, quand elle est prise, intervient souvent tardivement une fois l'identité d'écrivain endossée et lorsqu'elle assure, selon les calculs effectués, suffisamment de revenus pour subsister – parfois très modestement. L'enquête du CNL a ainsi montré que 47% des affiliés tirant majoritairement leurs revenus du livre en 2013, déclaraient un revenu de ménage inférieur à 2 500 € nets par mois (à l'inclusion de leurs revenus d'auteur), les écrivains, poètes, essayistes étant toutefois les moins concernés (16%), par comparaison aux scénaristes de bande dessinée (21%), aux traducteurs (38%), aux illustrateurs (55%), aux dessinateurs et coloristes bande dessinées (66%)<sup>466</sup>.

Il n'est pas étonnant de voir les auteurs et autrices engagés au sein du SNAC-BD, mais aussi de la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, qui se mobilisent les plus massivement pour se constituer comme victimes de la réforme du RAAP. En effet, étant donné que ces auteurs et autrices sont ceux dont les revenus sont essentiellement composés de rémunérations liées à leurs activités artistiques, ils et elles sont plus directement touchés par une augmentation de leurs cotisations. Toutefois, la préoccupation spécifique de ces acteurs n'est pas liée au seul fait qu'ils tirent la majeure partie de leurs revenus de leur activité. En effet, au-delà de la composition des revenus, leur « professionnalisation » se traduit aussi par un engagement plus régulier dans des espaces et des temps d'échanges avec leurs pairs à propos de leurs conditions de travail. Parce qu'ils et elles se consacrent davantage à leur activité, les auteurs et autrices de BD (mais aussi les illustrateurs et illustratrices) ont davantage de chances que leurs autres collègues écrivains de s'inscrire dans un processus d'autonomisation, notamment par la mise en place de processus de victimisation. À l'inverse, les membres de la SGDL s'estiment moins concernés par les effets de cette réforme. En effet, leur problème professionnel porte davantage sur des enjeux de reconnaissance de leur travail au sein du milieu littéraire que sur des considérations financières. Cela ne signifie pas pour autant que ces auteurs et autrices de littérature ne se mobilisent pas pour défendre leurs intérêts, mais plutôt que ces intérêts sont constitués différemment. Autrement dit, la réforme du RAAP, parce qu'elle concerne avant tout les auteurs et autrices qui cherchent à vivre uniquement de leur activité de création, entraîne une épreuve spécifique chez ces derniers. Épreuve qui participe alors d'un accroissement important des réflexivités chez les auteurs et autrices des milieux de la BD ou de l'illustration, alors que les auteurs et autrices du livre sont moins susceptibles d'y voir un sujet de victimisation.

De ce fait, les auteurs et autrices engagés au sein de collectifs comme la SGDL font l'objet de récurrentes critiques de la part des auteurs et autrices de BD, notamment sous la forme de moqueries, à l'image de la séquence n°96 (« Il faut un porte-parole »), où les membres du SNAC refusaient à la présidente de la SGDL l'appartenance à la catégorie des « vrais auteurs ». À l'inverse, les membres du SNAC-BD font aussi l'objet de nombreuses dépréciations : ceux-ci m'ont rapporté le fait d'être

465- B. Lahire, *La condition littéraire*, op. cit., p.177.

466- Gisèle Sapiro, « Devenir écrivain·e : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p.75.

considérés comme des « dangereux gauchistes », des « fous furieux syndicalistes » ou autres « CGTistes bas du front » (remarques que l'on peut retrouver également dans les rangs des auteurs et autrices de BD, par exemple dans la séquence n° 81 « La BD, c'est deux pôles »). Ces reproches réciproques nous montrent que les totalisations opérées au sein de ces différents collectifs conduisent à la création de groupes finalement bien différents en termes de problèmes professionnels. Là où les membres de la SGDL vont très logiquement défendre des auteurs et autrices de littérature majoritairement peu concernés par des questions fiscales et financières, les pilotes du SNAC-BD ou les personnes engagées au sein de la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse vont, là aussi très logiquement, défendre les intérêts économiques d'auteurs et autrices dits « professionnels », expression ici entendue au sens « tirant la majorité de leurs revenus de leur activité de création »<sup>467</sup>.

Dès lors, les différentes personnes mobilisées auront bien du mal à s'accorder autour d'un même groupe, y compris si celui-ci a fait l'objet d'une institutionnalisation comme le CPE. Cela n'empêche pas toutefois les membres de ces divers groupes de tenter de mettre en place des actions communes au sein d'un même mouvement social.

#### SÉQUENCE N°109. « LES ORGAS SONT TOUTES LÉGITIMES »

***Après plusieurs mobilisations de divers collectifs, les administrateurs de l'IRCEC-RAAP ont finalement annoncé la mise en place de concertations avec les organisations professionnelles. De leurs côtés, les auteurs et autrices réunis au sein du CPE organisent une action à l'occasion du Salon du Livre de Paris, prévue le 21 mars 2015. Le 17 mars, alors que les pilotes échangent activement par courriels pour mettre en place l'action avec les autres organismes, un nouveau message apparaît sur la mailing-list du groupe. L'objet du courriel indique « Les bâtards ».***

**Philippe**, 15h14: Tous. [Sous son message apparaît la capture d'écran d'un message publié par le compte Facebook officiel de l'IRCEC-RAAP, où l'on peut lire: "(Posté il y a 41 minutes) [RÉFORME DU RAAP] Nous actons le refus du Conseil permanent des écrivains de prendre part aux actuelles réunions de concertation, les organisations membres qui le composent ayant majoritairement opté pour une consultation directe avec le RAAP. Même en l'absence de mandat confié par ses organisations professionnelles et associations membres, le CPE est un interlocuteur avec lequel nous aurions apprécié aborder posément certaines modalités de la réforme].

**Marc**, 15h17: ??????? Mais... c'est faux!!??? Ils sont allés aux concertations, ils veulent continuer, juste être entendus!!??? C'est quoi ces conneries, d'où ça vient???

**Antoine**, 15h28: J'ai transmis le communiqué à Flavie (Charte) et à Flora (CPE). Qui, dans le comité, s'occupe du RAAP et des relations avec le CPE ?

**467-** Rappelons qu'au regard des analyses proposées dans la première partie de la thèse, l'ampleur de la rémunération n'est pas suffisante pour permettre de qualifier un auteur ou une autrice de « professionnel », tant le professionnalisme se définit avant tout comme le fait de respecter une hiérarchisation des règles qui constituent la morale professionnelle. Le terme « professionnel » est donc ici un terme empirique, tel qu'utilisé par les acteurs (et qui peut d'ailleurs être source de mécompréhension, comme nous le verrons par la suite autour de la séquence n° 112 « Seule une minorité d'auteurs »).

**Marc**, 14 h 43 : Bon, quand on lit avec la tête bien froide, c'est vraiment juste un jeu de formulations pour faire croire que le CPE refuse le dialogue. Évidemment il dit pas que le SNAC, la SGDL et la Charte y sont allés ensemble, et que c'est le noyau dur du CPE, il parle des "organisations qui le composent". Il joue sur les mots pour faire la pute. Il va vraiment s'en prendre une, mais bon, ça va... va juste falloir expliquer aux auteurs que, NON, on bloque rien. C'est lui. C'est vraiment, mais vraiment vraiment vraiment un gros con (putain mais quel gros con).

**Philippe**, 15 h 47 : Ben même avec la tête froide, il dit que le CPE refuse de prendre part aux réunions...

**Fabrice**, 15 h 50 : Attends, attends. Le CPE y est ou pas ? Ils ont refusé d'y aller, ou pas ? Pourquoi ils n'y sont pas ?

**Pierre-Louis**, 15 h 59 : Alors j'ai eu Gandalf [Note : surnom d'Henri]. Donc le RAAP dit vrai puisque le CPE n'a pas pu se mettre d'accord sur les revendications (quelques réfractaires en son sein) et que le RAAP a reçu Charte-SGDL-SNAC en même temps mais pas le CPE. À mon avis c'est aussi sans doute pour le RAAP le moyen de désamorcer les actions CPE qui se préparent non ? Problème = les organisations reconnues par l'État ne le sont pas par les auteurs et autrices

**Philippe**, 16 h 01 : J'essaie d'exprimer rapide : le CPE est l'entité reconnue par le Ministère. Ministère qu'on a réussi à toucher parce que le SNAC joue plus souvent qu'à son tour les chiens fous. l'IRCEC fait d'une pierre plusieurs coups, là. Il grille le CPE et se faisant nous discrédite auprès du Ministère. Pas si mauvais en fait... oui, les orgas qui n'ont aucune entrée au Ministère iront voir l'IRCEC qui dira au Ministère : "c'est qui c'est gens-là ? nous c'est avec le CPE qu'on a dit qu'on négociait..."

**Pierre-Louis**, 16 h 20 : Philippe, il ne faut pas exagérer, les orgas sont toutes légitimes... mais *a priori*, ça a toujours été comme ça. Et on ira sans le label CPE.

**Philippe**, 16 h 20 : Légitimes, oui. Mais tu verras que ce sera un argument de l'IRCEC pour nous la mettre profond.

**Étienne**, 16 h 30 : Il tire parti de la faiblesse consubstantielle à l'organisation syndicale : la divergence. Vieux truc qui avait déjà bien marché en 68 (j'étais pas né mais j'ai étudié), et qui est très souvent utilisé par le MEDEF depuis des décennies. Quand je pense que ce mec et ses sbires prétendent représenter les auteurs...

**Marc**, 16 h 51 : Du calme les cocos : la question est posée au CPE. Au pire, réponse et explication au Salon. Et, non, je suis toujours pas d'accord : les relations fonctionneront toujours entre assos du CPE, même sans certaines, et on sera toujours reçus par les ministères. Et on peut pas dire "c'est nous la BD qu'on fait tout bouger on est trop fort" et paniquer ensuite parce qu'une orga fait chier alors que toutes les autres sont d'accord avec notre ligne

**Philippe**, 16 h 59 : Si, si, on peut le dire, parce qu'on a fait effectivement bouger les choses au sein du CPE (faut pas déconner, le SNAC en tant que tel s'est contenté de regarder la branche BD s'exciter) pour que le CPE soit en pointe et là, ils nous baisent un peu profond. Enfin c'est mon ressenti.

**Marc**, 17 h 05 : C'est UNE orga qui fait chier les autres. Mais *a priori*, ça a toujours été comme ça et on ira sans le label CPE. Mais j'aurai le dernier mot, Phipi : de toute façon, après le salon (terrain de jeu de la SGDL et du CPE), on peut aller voir ailleurs, et faire des choses nous-mêmes, ou avec les orgas qui veulent.

La représentativité du CPE est ici mise à l'épreuve de nouveau : les représentants et représentantes des différentes organisations qui le composent ne sont pas parvenus à s'entendre sur des revendications communes à faire valoir face au projet du RAAP. Cette situation peut se comprendre comme la remise en compte de la totalisation qui a conduit à la formation de ce conseil : si ce dernier réunit les « écrivains », les différents professionnels qui s'y retrouvent ont pu faire valoir des spécificités de leurs professions. Pour certains pilotes du SNAC-BD, cette épreuve de représentativité est d'autant plus inquiétante que le CPE est l'institution privilégiée des agents de l'État (« le CPE est l'entité reconnue par le Ministère »). De fait, comme les pilotes du SNAC-BD face au médiateur du Ministère à propos du Festival d'Angoulême, les membres du CPE peuvent faire l'économie de la démonstration de leur représentativité face aux agents de l'État.

D'autres pilotes évoquent cependant le fait que cela n'empêche pas les représentants d'auteurs et autrices d'être présents aux côtés de ces administrateurs : étant donné que « les orgas sont toutes légitimes », chacun de ces collectifs peut prétendre à une totalisation destinée à affirmer sa représentativité d'un groupe donné. Toutefois, le fait de mener des actions en dehors du CPE s'apparente à un manque de généralisation, lequel pourrait servir de preuve d'un manque de légitimité (« ce sera un argument de l'IRCEC pour nous la mettre profond »). Les auteurs et autrices de BD engagés au sein du SNAC-BD sont donc pris dans une tension : d'un côté, la généralisation est nécessaire pour permettre de faire entendre des problèmes professionnels spécifiques (« qu'on a réussi à toucher parce que le SNAC joue plus souvent qu'à son tour les chiens fous », « on a fait effectivement bouger les choses au sein du CPE »); de l'autre, les modalités de cette généralisation sont susceptibles d'être sanctionnée comme une totalisation incorrecte, pouvant conduire à une impossibilité d'intervenir dans les concertations. Pourtant, comme l'expliquent ici les pilotes, leurs actions s'inscrivent bien dans une forme de généralisation : leur première préoccupation consiste à alerter d'autres organismes (« J'ai transmis le communiqué à Flavie (Charte) et à Flora (CPE) ») et à mettre en avant la convergence des revendications entre eux (« que le SNAC, la SGDL et la Charte y sont allés ensemble, et que c'est le noyau dur du CPE »). Autrement dit, face à une catégorie qui leur semble bien peu légitime car exprimant une totalité fautive (les « écrivains » du CPE), les auteurs et autrices membres du SNAC-BD, de la SGDL et de la Charte proposent une autre totalisation, plus légitime à leurs yeux.

Au regard des analyses précédentes, nous pouvons nous étonner de la présence de la SGDL dans cette nouvelle coalition. En effet, nous venons d'évoquer le fait que les problèmes professionnels rencontrés par les auteurs et autrices constituant ce collectif semblent différents de ceux concernant par les membres du SNAC-BD ou de la Charte. Pour autant, ces problèmes professionnels ne sont pas si éloignés et n'empêchent pas des tentatives ponctuelles de rapprochement de leurs expériences. Un tel rapprochement est considéré par les acteurs comme d'autant plus pertinent à ce moment-là que les auteurs et autrices sont de fait réunis au sein du Salon du Livre de Paris : la coprésence de ces différents auteurs et autrices sert ainsi d'appui à la généralisation (« de toute façon, après le salon [terrain de jeu de la SGDL et du CPE], on peut aller voir ailleurs, et faire des choses nous-mêmes, ou avec les orgas qui veulent »). En cela, cet événement constitue lui aussi une mise à l'épreuve de la représentativité des divers collectifs et regroupements de collectifs d'auteurs et autrices.

**SÉQUENCE N° 110.**  
**« CETTE IDÉE DE GUILDE DES AUTEURS »**

*Sous l'égide du CPE, plusieurs organisations d'auteurs et autrices appellent à réaliser une marche le 21 mars 2015, au sein du Salon du Livre de Paris. Je rejoins alors quatre pilotes du SNAC-BD et le délégué général du SNAC. Peu à peu, plusieurs auteurs et autrices se réunissent dans le Salon, puis déambulent dans les allées derrière une bâche (indiquant « Revenus dérisoires, incertitudes sociales, menace européenne... auteurs en danger. Pas d'auteurs, pas de livre »). La marche s'achève face à la « grande scène » du salon, où plusieurs personnes font des discours. À la fin de ces allocutions, les pilotes du SNAC-BD se retrouvent et discutent ensemble.*

**Erwan :** Non, mais là il faudrait que je vous fasse un compte rendu de la dernière réunion SGDL. Je ne veux pas le faire par mail, parce que... parce que c'est chaud ! Non, mais c'est juste que ça parle de l'existence du CPE... pour les 6 prochains mois

**Marc :** Ah, cette idée de guilde des auteurs là...

**Erwan :** Exactement... Vivien, qui est secrétaire du CPE en a marre [Note : il est aussi secrétaire de la SGDL], et ne se représentera pas... Jeanne [Présidente de la SGDL] non plus, et du coup, Flora [Présidente du CPE et membre de la SGDL] suivra.

**Pierre-Louis :** Mais son mandat est de deux ans...

**Erwan :** Non, *a priori* c'est renouvelable chaque année.

**Marc :** Mais pourquoi ?

**Erwan :** Il disait : "J'en ai marre de faire des réunions qui servent à rien... Le mec de la SACD c'est un connard, les nanas traductrices elles branlent rien... il y a plein de gens qui ne prennent pas le rôle de défense des auteurs"... Bref, il voudrait recentrer l'action autour des auteurs...

**Pierre-Louis :** Ah, mais nous au SNAC, il n'y a pas que des auteurs ! Le SNAC-BD, oui. Le SNAC, non.

**Erwan :** Oui, et d'ailleurs Jeanne m'a fait des appels de phare hein... elle m'a dit : "Mais vous devez vous sentir un peu à l'étroit au SNAC, etc.". Je lui ai répondu [Prenant un ton grave, marquant chaque syllabe d'un geste de la main] "Jeanne nous sommes très bien ou nous sommes" [Les trois pilotes rient]. En fait je pense qu'ils veulent regrouper tout le monde à la SGDL et devenir l'instance de référence...

**Pierre-Louis :** Mouais...

**Erwan :** Bah ouais, c'est chiant, j'ai pas envie qu'on soit rattaché à la SGDL.

**Pierre-Louis :** Ouais c'est vrai qu'on a quand même souvent l'impression, déjà, que eux ils organisent et nous on descend les poubelles !

**Marc :** Mais c'est ça ! C'est exactement ça ! D'ailleurs faut qu'on arrête de faire des trucs ! Là pour les badges et tout, vous n'auriez pas dû ! C'est quoi ça ? Parce qu'on est auteur de BD, on sait faire des p'tits dessins ? Et les illustrateurs jeunesse, ils savent pas faire ?

**Pierre-Louis :** Non mais pour la bâche et tout ça, je me suis proposé parce que j'ai bien vu que ça avait marché à Angoulême et du coup je me voyais mal leur dire "il faudrait faire ça" sans leur proposer de le faire... Surtout que j'aurais passé plus de temps à leur expliquer ! [Il rit]

**Erwan :** Ouais bon, ça d'accord quand on propose quelque chose ou que c'est notre initiative... Mais sinon, non ! Chacun son rôle !

**Pierre-Louis :** Ouais, et j'avoue que là, j'ai moyennement apprécié de me faire envoyer balader...

**Marc :** Comment ça ?

**Pierre-Louis :** Bah j'ai apporté la bâche et... bah, j'ai commencé à la porter... Et là, au bout de dix mètres, il y a Jeanne qui me dit : "Attends Pierre-Louis, y a untel, ça te dérange pas de laisser ta place ?".

**Marc, écarquillant les yeux :** Sérieux ?

**Pierre-Louis, pouffant :** Ouais, sérieux ! Je devais pas être assez important pour eux !

[...]

**Marc :** Mais du coup, l'objectif, ce serait faire un putsch au CPE ?

**Erwan :** Un putsch ou... comment dire... le... le vider de sa substance... Parce que le problème au CPE... en gros, c'est trois ou quatre groupes... mais qui ne pèse pas grand-chose. Du coup, si on se casse tous, et bien ils n'ont plus de raison d'être... Ça sera une coquille vide !

**Marc :** Bah ouais, mais le problème c'est que ce sera encore eux qui seront accueillis au ministère vu que c'est la seule instance d'auteur avec qui ils discutent... Comment le nouveau groupe, là, il pourrait être légitime ?

**Erwan :** Bah déjà le CPE, s'il n'y a plus personne ou presque dedans, ils n'auront rien à dire aux ministres ! Et puis ensuite, certes il y a les ministères qui bougent tout les 5 ans et plus... mais au-delà de ça, il y a aussi les fonctionnaires, qui eux ne bouge pas ! Et eux, ils connaissent très bien les Jeanne, les Vivien<sup>468</sup>... même nous, ils commencent à nous repérer... tu t'en rends bien compte ! Et du coup, ils continueront à discuter avec nous...

**Pierre-Louis :** Ouais, mais comment être sûr que cette nouvelle guilde là, elle aura cette légitimité... qu'elle sera bien reçue ?

**Erwan :** Là c'est vrai que c'est difficile à dire... Après il faut bien avoir conscience que ça va sûrement se finir comme ça, et que dans tous les cas nous ont aura une décision à prendre... Où est-ce qu'on va siéger ? Bah oui ! S'il y en a deux, il va falloir choisir... et du coup la question : où est-ce qu'on défendra le mieux nos intérêts ? Mais ça, il va falloir en discuter avec Henri, parce que ça promet d'être compliqué... En plus le CPE, non seulement on y siège, mais on les héberge, hein... Mais là dessus effectivement, je crois que lui aussi en a marre d'héberger des connards qui ne foutent rien et qui viennent juste pointer aux réunions !

Quand bien même les membres de la SGDL ne partagent pas forcément les mêmes problèmes que leurs collègues auteurs et autrices de BD ou de livres jeunesse, ils reconnaissent l'importance de constituer un groupe dont la totalisation s'apparente à une généralisation suffisamment importante pour être considérée comme légitime par les agents de l'État. La totalisation opérée au sein du CPE n'étant plus pertinente à leurs yeux (« Vivien, qui est secrétaire du CPE en a marre, et ne se représentera pas... Jeanne non plus, et du coup, Flora suivra »), ceux-ci proposent de mettre en place une nouvelle totalisation, réactivant un projet régulièrement évoqué entre auteurs et autrices mobilisés : la création d'une « Guilde » des auteurs et autrices du livre. Bien que les pilotes du SNAC-BD partagent le même constat

<sup>468</sup> Jeanne Lemonnier est la présidente de la SGDL, Vivien Girard son secrétaire (et, par ailleurs, secrétaire du CPE).

sur la représentativité du CPE (« [Henri] aussi en a marre d'héberger des connards qui ne foutent rien et qui viennent juste pointer aux réunions »), ils n'en sont pas moins réticents à mener un tel « putsch » au côté des autres organisations. À cela deux raisons.

Premièrement, ce nouveau groupe pourrait ne pas être considéré comme légitime par les agents de l'État, ceux-ci étant habitués à interagir plutôt avec le CPE (« ce sera encore eux qui seront accueillis au ministère vu que c'est la seule instance d'auteur avec qui ils discutent »). Ce problème est finalement assez rapidement écarté, les pilotes ayant constaté à quel point l'échange avec les membres des administrations publiques repose avant tout sur des relations d'interconnaissance (« eux, ils connaissent très bien les Jeanne, les Vivien... même nous, ils commencent à nous repérer... tu t'en rends bien compte ! Et du coup, ils continueront à discuter avec nous... ») et une certaine maîtrise des usages et manières de faire (dont nous avons montré les modalités supra, partie 1. « L'intéressement de l'État comme activité »). Dès lors, les membres du nouveau groupe devraient, sans trop de difficultés, parvenir à revendiquer une représentativité auprès des agents de l'État. Ce serait d'autant plus facile que, en réunissant un grand nombre d'organisations professionnelles, ils feraient la preuve d'un souci de totalisation veillant à produire une généralisation.

Au-delà de la question des chances de reconnaissance de la représentativité de cette guilde par l'État, les pilotes du SNAC-BD évoquent une deuxième réticence. Plus que le défaut de reconnaissance par les agents de l'État, ils semblent surtout s'inquiéter de ne pas s'y reconnaître eux-mêmes. Bien que cette guilde s'apparente à une nouvelle totalisation censée « recentrer l'action autour des auteurs », les pilotes y voient surtout un moyen pour la SGDL de « devenir l'instance de référence ». Or, comme le dit Erwan, les pilotes n'ont « pas envie d'être rattaché[s] à la SGDL » : ensemble, ils s'accordent sur le fait que certains de leurs interlocuteurs, notamment celles et ceux appartenant à cette société, font preuve d'un manque de considération pour leur propre travail au sein de la mobilisation. Prenant appui sur la manière dont s'est déroulée la marche, Pierre-Louis amène ainsi un nouvel exemple de ce manque de reconnaissance (il est invité à laisser sa place à la tête de la manifestation), venant s'ajouter aux autres expériences passées (déjà évoquée dans la séquence n°108 « Ils tendent à minimiser un peu les choses »). Pour les pilotes, ces moments de tension servent de preuve que la totalisation qu'entendent opérer les représentants de la SGDL ne sera pas satisfaisante : parce qu'« eux ils organisent et nous on descend les poubelles », il y a peu de chance que les auteurs et autrices de BD puissent faire entendre leurs voix dans un tel collectif. Autrement dit, quand bien même cette guilde serait « bien reçue » par les agents de l'État, la généralisation qu'elle suppose dans sa totalisation est susceptible de fortement limiter les possibilités des auteurs et autrices de BD de faire entendre leurs propres problèmes professionnels.

Ainsi, les mobilisations d'auteurs et autrices contre la réforme du RAAP continueront tout au long de l'année 2015 sans pour autant mener à l'institutionnalisation d'un groupe social spécifique. Après des concertations durant l'été, la nouvelle version de la réforme du régime de retraite complémentaire est publiée sur le site internet du RAAP le 24 septembre 2015. Ce nouveau projet est jugé très similaire à l'ancien par les représentants des auteurs et autrices suivis, quand bien même des aménagements ont été concédés (la mise en place du taux de 8 % est ainsi progressive sur trois ans, avec la possibilité d'une sous-cotisation pour une durée limitée). À nouveau, les membres du CPE ne parviennent pas à

s'accorder sur l'ampleur du préjudice causé par le projet, si bien que c'est finalement un cercle restreint d'organisations professionnelles du livre qui cherchent à s'associer dans une « intersyndicale livre » pour tenter une nouvelle fois d'impliquer les agents de l'État. Même à l'intérieur de cette intersyndicale, les différents représentants peinent à constituer un groupe uni, reprochant les uns aux autres tantôt leur relativisation du problème, tantôt une victimisation trop importante. Toutefois, à l'issue des plusieurs réunions, les différentes personnes présentes s'engagent à travailler collectivement sur un projet de lettre à envoyer aux Ministères de la Culture et des Affaires. La lettre sera envoyée aux Ministères le 16 octobre 2015, signée par 19 organisations professionnelles, parmi lesquelles le SNAC, la Charte et la SGDL<sup>469</sup>. Ainsi, les membres de ces organisations professionnelles sont parvenus à trouver un moyen de gérer la tension entre singularisation et généralisation : sans s'unir au sein d'une guilde ou tout autre collectif, les différentes organisations ont toujours la possibilité à la fois d'exprimer la spécificité des expériences et difficultés traversées par ses membres tout en réussissant à proposer une généralisation de ces situations en dénonçant collectivement le manque de concertation qui a entouré cette réforme du régime de retraite des artistes-auteurs.

La lettre restera toutefois sans réponse, que ce soit de la part du Ministère de la Culture ou de celui des Affaires sociales. Quelques semaines plus tard, pendant les vacances de Noël, un décret publié au Journal officiel annonce la validation du projet de réforme du RAAP par le gouvernement et la mise en place du nouveau système en 2016<sup>470</sup>.

### **2.1.3. La division du travail de victimisation**

De nombreux auteurs ou autrices engagés au sein de collectif se sont montrés déçus par le passage (jugé « en force ») de la réforme du RAAP : malgré une mobilisation conséquente, sur plusieurs mois, les aménagements peuvent sembler peu importants. Pourtant, les différentes actions ont permis plusieurs choses pour les auteurs et autrices de BD et les collectifs qui les représentent.

En effet, la réforme du RAAP a entraîné une série d'épreuves de *représentativité* pour toutes les organisations professionnelles d'artistes-auteurs. Du fait de tensions internes autour de l'interprétation des préjudices causés, les représentants et représentantes des divers collectifs ont dû faire la démonstration de leur capacité à produire une totalisation suffisamment convaincante, que ce soit aux yeux de l'État, mais aussi des personnes représentées. Que ce soit en affirmant la spécificité de leur segment ou, au contraire, en cherchant à le désingulariser en se rapprochant des expériences vécues au sein des autres collectifs, les artistes-auteurs se sont donc investis dans l'affirmation et la défense de leurs problèmes professionnels. Concernant les auteurs et autrices de BD, les membres du SNAC-BD se sont rapidement engagés dans une victimisation forte, la réforme du RAAP entraînant une forte baisse de leurs revenus alors même que la profession est touchée par une forte précarité. De ce fait, ils et elles sont parvenus à constituer un problème professionnel en proposant une généralisation à partir de leurs expériences. Tout en prenant leur distance vis-à-vis d'instances existantes, ils et elles proposent

<sup>469</sup>- Voir la publication suivante intitulée « Réforme RAAP : artistes et auteurs unis ! » sur le site du SNAC-BD, URL : <https://www.snacbd.fr/2015/10/19/reforme-raap-artistes-et-auteurs-unis/>.

<sup>470</sup>- Décret n° 2015-1877 du 30 décembre 2015 relatif au régime d'assurance vieillesse complémentaire des artistes et auteurs professionnels, URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2015/12/30/2015-1877/jo/texte>.

une totalisation suffisamment convaincante pour permettre l'adhésion d'autres corps de métiers. Ce faisant, les représentants des auteurs et autrices de BD se sont retrouvés plus directement en contact avec les agents de l'État, s'insérant ainsi dans un réseau (« ils commencent à nous repérer » affirmait Erwan dans la séquence n° 110 « Cette idée de guildes des auteurs ») et apprenant progressivement les pratiques spécifiques au travail politique. De cette manière, quand bien même les résultats à propos de la réforme du RAAP peuvent paraître décevants aux yeux de ces personnes, notamment au regard du temps investi, cette succession de mobilisations a permis de renforcer l'autonomisation de leur groupe professionnel. En effet, en parvenant à concilier généralisation (en se positionnant comme interlocuteur légitime à propos d'un problème concernant l'ensemble des « artistes-auteurs professionnels ») et spécificités du métier (en prenant de la distance vis-à-vis d'institution défendant des problèmes professionnels différents), les auteurs et autrices de BD engagés ont davantage de chances de parvenir à faire reconnaître leur expertise et, ainsi, à conserver la propriété des problèmes publics qu'ils et elles ont eux-mêmes participé à construire.

Il est ainsi possible de dire que la réforme du RAAP a entraîné une *recomposition des représentativités*. En effet, les préjudices envisagés de cette réforme n'étant pas les mêmes pour tous les corps de métiers composant le groupe des artistes-auteurs, les représentants des divers collectifs ont pu s'engager soit dans une victimisation de leurs membres, soit dans une relativisation des préjudices causés. Cette restructuration s'est également traduite par une *division du travail de victimisation* : outre le fait de questionner la pertinence de certaines organisations collectives à s'exprimer sur les problèmes rencontrés par les auteurs et autrices, cela a permis à d'autres collectifs de réaffirmer leur expertise sur d'autres problèmes professionnels. Ces derniers procèdent à des totalisations leur permettant de s'exprimer au nom d'un groupe de victimes spécifiques.

En cela, l'émergence du collectif BD-Égalité est significative.



Le fait que ses membres soient invitées à participer à des concertations est la preuve que le groupe détient une expertise spécifique.

Et alors, les prix du festival, vous en pensez quoi ?

Cf. Séquence n° 101 à propos de la médiation autour du FIBD.

Les autrices sont ainsi parvenues à constituer un groupe social à part entière, grâce à un double travail de totalisation...

Monographique... et statistique.

Cette constitution s'observe notamment par la revendication avec succès de l'expression « autrice de BD ».

**ON DIT "AUTRICE"**

Si elle est utilisée aujourd'hui par la majorité des acteurs, cela n'a pas toujours été le cas.

D'ailleurs, les autrices du collectif BD-Égalité avaient d'abord choisi le terme de « créatrice » lors du lancement de leur groupement en septembre 2015.

collectif des créatrices de bande dessinée  
CONTRE LE SEXISME

charte Créatrices Historique Témoignages FAQ CONTACT

(Voir le site internet bdegalite.org.)

Mais les professionnel·-les du milieu sont attaché·-es à l'expression « Auteur ».

Comment les auteurs se perçoivent-ils ?

Catégorie	Pourcentage
AUTEUR	62%
ARTISTE	15%
ARTISAN	10%
AMATEUR	5%
INDÉFINISSABLE	8%

(Graphique tiré de EGBD, Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques, op. cit., p. 5).

Si bien que les personnes souhaitant marquer leur intérêt pour la cause ont commencé à utiliser « Auteure ».

Plus d'auteur·ES oui, et de dessinatrice·s en particulier, ça nous changerait...

(Voir la séquence n° 57 « C'est moins une question d'individualisme [...] »).

Sauf qu'à l'oral, la différence est inaudible.

Ça manque d'auteurs dans ce jury...

Comment ça, vous êtes déjà quatre !

Pour renforcer la visibilité (et l'audibilité) de ce groupe social, les membres du collectif se sont accordées sur l'usage du terme « autrice ». Ce qui n'a pas sans éveiller des résistances, y compris chez certaines autrices ou chez des personnes membres de divers collectifs d'auteurs et d'autrices.



« Autrice », c'est moche !

Ça sonne mal, je préfère « auteure ».

Non mais tous les auteurs ont les mêmes problèmes...

il y a des auteures qui vendent très bien !

Moi j'ai jamais vu de sexisme dans le milieu de la BD !

Souvent par manque d'habitude.

Mais aussi parce que certaines personnes relativisaient l'existence de problématiques spécifiques à ce groupe social.

Mais rapidement, de nouvelles données objectivées sont venues renforcer les témoignages déjà compilés par les membres du collectif.

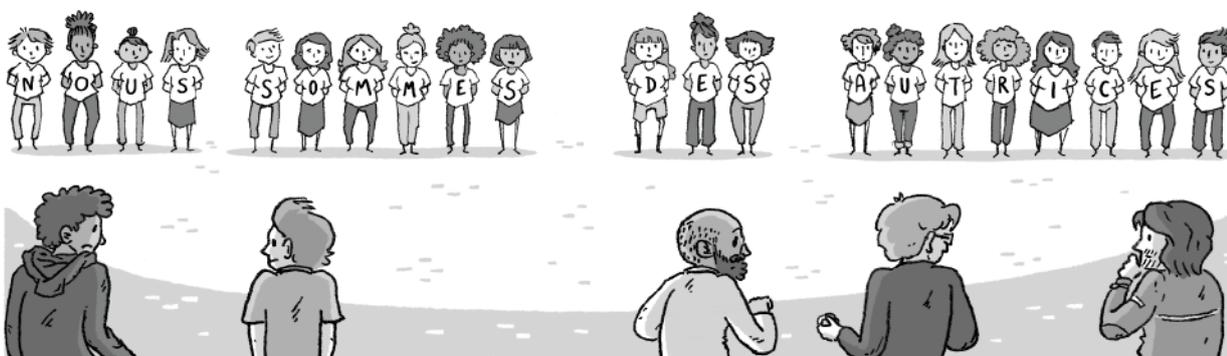
Pour la moitié des autrices, les revenus tirés de la BD sont inférieurs au seuil de pauvreté !

Chez les hommes, c'est 32 %.

Ce n'est pas nous qui le disons, mais les EGBD (Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques, op. cit., p. 38).



Contribuant à réduire considérablement les relativisations des problématiques spécifiques aux autrices.



Sans jamais, pour autant, les faire disparaître totalement.



Et au-delà de la persistance des relativisations, l'usage du terme « Autrice » reste, pour beaucoup de personnes, une épreuve.





471- L. Boltanski, *Les cadres*, op. cit., p. 476.

Une telle division du travail de victimisation est positive aux yeux des acteurs dans le sens où elle renforce la représentativité des collectifs concernés : en opérant des totalisations, les auteurs et/ou autrices parviennent à constituer des groupes sociaux ayant de fortes chances de revendiquer avec succès une expertise sur des thématiques spécifiques. Toutefois, les différentes personnes investies peuvent parfois regretter une telle spécialisation dans la victimisation.

**SÉQUENCE N°111.**  
**«ÇA PREND LA PLACE DES AUTRES LUTTES SOCIALES»**

*Vendredi 29 janvier 2016, après une longue journée d'observation au festival d'Angoulême, je croise Pierre-Louis dans la soirée. Après que ce dernier m'ait évoqué la collaboration efficace entre Vivien et Henri (cf. séquence n°105 « C'est un pitbull ») la discussion se poursuit sur la difficulté de réunir les auteurs et autrices.*

**Pierre-Louis :** C'est vraiment pas facile de contenter tout le monde... Et puis bon, il y a les ratés aussi, comme sur ce projet de vote pour le Grand prix. Tu vois, ça, c'est un truc qui m'inquiète un peu : la question des inégalités entre auteurs et autrices, ça a été repris partout. Et à juste titre, hein, c'est scandaleux. Le problème, enfin... ce qui m'inquiète, c'est que ce côté très médiatique de la question pourrait occulter la situation générale des auteurs. Alors encore une fois, c'est important les inégalités hommes / femmes. Surtout que là, il y a la preuve, quoi ! Mais vu que c'est un sujet plutôt sexy pour les médias, ça prend la place des autres luttes sociales en cours... Déjà qu'on n'en parle jamais dans les médias, là, pour Angoulême, qui est le seul créneau pour la BD, on n'en parle pas non plus.

**Ethnographe :** C'est dommage que vous n'ayez pas réussi à vous entendre, pour le vote<sup>472</sup>...

**Pierre-Louis :** Ouais, c'est vraiment dommage... Tu vois, c'était vraiment un moyen de faire d'une pierre deux coups... Une idée super qui m'a été soufflée par une autrice lors d'une dédicace il y a quelques jours ! Quand j'ai appelé Claire, elle m'a dit qu'elle était d'accord et j'étais super content. Elle est super solide, elle a une longue carrière professionnelle est une très bonne expérience syndicale : la candidate parfaite ! Sauf qu'elle devait en discuter avec le collectif, et là... bah tu as vu les mails : elles m'ont répondu en gros "Personne ne peut représenter ou parler pour le collectif". Bon... Finalement, c'était pas plus mal parce qu'à l'intérieur du comité, tout le monde n'était pas trop d'accord... mais il y avait quand même un moyen de montrer qu'on pouvait agir collectivement, toute la profession ! Et, ensuite, faire passer un message super clair !

**Ethnographe :** Je suis pas sûr d'avoir bien compris le problème, avec l'action...

**472-** En décembre 2015, les autrices du collectif BD-Égalité avaient dénoncé l'absence de femmes dans la liste des potentiels « Grand prix » de l'édition 2016 du Festival d'Angoulême. Suite à plusieurs modifications du système de vote, les organisateurs d'Angoulême ont finalement proposé que les auteurs et autrices votent directement pour leurs favoris, sans restriction aucune (pour une présentation synthétique de cette controverse, voir Nicky Le Feuvre, « Toujours trop ou pas assez de femmes », *Travail, genre et sociétés*, 2016, vol. 36, n°2, p.181-187). Ainsi, Pierre-Louis avait proposé au collectif BD-Égalité de mettre en place une consigne de vote, en vue de faire élire une personne susceptible de refuser le prix et de prendre la parole pour aborder publiquement les diverses difficultés rencontrées par les autrices d'une part et l'ensemble de la profession d'autre part. Après avoir envisagé différents professionnels, un choix s'était arrêté sur une autrice, membre à la fois de BD-Égalité et du SNAC-BD.

**Pierre-Louis :** À vrai dire, moi non plus ! [Il rit] Non, blague à part, je crois que c'est surtout qu'il y a plusieurs personnes, dans le collectif mais aussi parmi les pilotes, qui n'étaient pas trop pour, parce que pour une fois, les auteurs avaient obtenu la chance de pouvoir élire le grand prix, que c'était important. Bon, moi, les prix, je m'en fous en fait, donc c'est peut-être ça le problème ! Mais voilà, apparemment, il y en a pour qui c'est important. Donc tant pis. Et puis bon, du côté des filles du collectif, il y en a plusieurs qui y voyaient une instrumentalisation des luttes féministes. Et que donc, elles préféraient faire les choses dans leur coin. [Pause] À vrai dire, c'est peut-être un peu de notre faute... Il y a quelques semaines, elles nous avaient demandé de soutenir une pétition, contre l'organisation du festival d'Angoulême... On était dans le jus et j'ai répondu en disant que ce qu'elles demandaient, c'était un peu déconnant et que surtout, pour nous, le vrai problème, c'était la précarisation des auteurs, pas Angoulême. Bon, le timing était pas bon... des fois, les astres s'alignent, des fois non. [Il marque une pause]. En vrai, ce qui nous manque, c'est un projet. Là, tu vois, on est dans l'urgence, à éteindre les incendies qui apparaissent de partout. Il faudrait avoir le temps de réfléchir à un statut... un peu idéal quoi, mais réaliste ! Pour pouvoir être force de proposition et pas juste se laisser balader au gré des réformes. Alors on a des bribes, hein, à force. Mais rien de concret encore... Et on n'a pas le temps ! Encore une fois ! Et puis il faudrait des tronches pour faire ça ! Moi j'en suis incapable ! Ça serait bien que ça sorte des EGBD, tu vois.

**Ethnographe :** Ça serait quoi, dans l'idée ?

**Pierre-Louis :** Bah, créer l'auteur de BD 3.0 ! [Il rit] Réinventer notre métier... [Pause] Est-ce que c'est un métier d'ailleurs ? Tu vois, ce genre de truc... je pense vraiment que c'est en lien avec l'activité syndicale ! On est obligé de réfléchir à sa profession ! Mais bon, il faut que ce soit construit, sinon, on va juste donner chacun notre avis perso...

Pierre-Louis me fait ici part de plusieurs tentatives échouées de victimisation menées *via* les membres de différents collectifs : en unissant les membres du SNAC-BD et du collectif BD-Égalité, il aurait été possible de dénoncer collectivement les problèmes professionnels soulevés par ailleurs par chacun de ces collectifs. Que ce soit à propos de l'organisation du festival d'Angoulême ou de la précarisation des auteurs et autrices, une dénonciation commune aurait permis aux auteurs et autrices de procéder une totalisation importante (« il y avait quand même un moyen de montrer qu'on pouvait agir collectivement, toute la profession »). Toutefois, les différentes personnes impliquées ne sont pas parvenues à s'entendre sur les actions à mener. À en croire Pierre-Louis, cet échec est directement lié à des contraintes organisationnelles : « dans le jus », il est difficile de s'accorder sur une opération de victimisation commune, notamment lorsque plusieurs préjudices semblent être mis en concurrence (« ça prend la place des autres luttes sociales en cours »).

Cela n'empêche pas, de temps à autre, que les membres des divers collectifs se réunissent pour appuyer les revendications des uns et des autres. Toutefois, l'impératif de totalisation qu'impose l'institutionnalisation d'un groupe de victimes rend parfois difficile la réunion des divers collectifs, qui tendent ainsi à se recentrer sur les problématiques qui sont les leurs. Face à une exigence de généralisation, notamment de la part des agents de l'État, il est souvent difficile de faire valoir une expertise qui permettrait la défense de problèmes professionnels.

## 2.2. Un corporatisme de moyenne portée

Pourtant, un tel projet de régulation à l'échelle d'un groupe professionnel est régulièrement réactivé, notamment à l'initiative d'auteurs et d'autrices de BD. Ainsi, le 6 septembre 2018, une nouvelle association est créée : la Ligue des auteurs professionnels (LAP). Comme son nom l'indique, l'objectif est de réunir l'ensemble des auteurs et autrices « professionnels », quel que soit leur médium d'expression. Outre les personnes physiques, l'association compte parmi ses fondateurs la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse et les EGBD (la présidence de l'association a ainsi été assurée, dans un premier temps, par des personnes ayant elles-mêmes été à la tête de ces deux collectifs). L'association est rapidement rejointe par divers collectifs d'artistes-auteurs, dont le SNAC.

### 2.2.1. Vers une régulation de la professionnalité des auteurs et autrices ?

Il est difficile de ne pas voir dans cette ligue une traduction du projet de «*Guilde des auteurs*» évoqué plus haut. Pourtant, l'objectif est légèrement différent. Là où la Guilde devait se substituer au CPE en devenant une organisation interprofessionnelle dédiée à la négociation d'accords valables pour l'ensemble des auteurs et autrices, cette nouvelle association (communément appelée «*la Ligue*») est présentée par ses créateurs et créatrices comme un espace pour «*réfléchir ensemble et inventer de vraies solutions pour l'avenir*», notamment en trouvant un moyen d'«*enfin créer un statut de l'auteur professionnel*»<sup>473</sup>. Plutôt qu'une instance de négociation, cette association se présente surtout comme un espace dédié à renforcer la réflexivité des auteurs et autrices sur leur profession, objectif que les auteurs et autrices engagés avaient bien du mal à mener en parallèle de leurs différentes opérations de victimisation (cf. séquence n°111 «*Ça prend la place des autres luttes sociales*»). Ainsi, les membres du bureau de la LAP publient plusieurs documents destinés à synthétiser les diverses données sur la situation économique des auteurs et autrices, tous secteurs confondus. Outre ces documents de synthèse, sont également forgées des préconisations sur les réformes possibles du statut d'artiste-auteur. Ce faisant, les auteurs et autrices de la LAP proposent une totalisation visant non seulement à constituer un groupe social des «*auteurs professionnels*», mais aussi à le faire reconnaître institutionnellement. Pour cela, les membres de l'association encouragent différentes mobilisations d'auteurs et autrices avec l'aide des organisations professionnelles qui la composent. De plus, à partir de leurs documents (qui permettent de faire la démonstration de la totalisation proposée), les auteurs et autrices engagés dans la LAP font part de leur expertise au sein de différentes concertations mises en place par le Ministère de la Culture. Ces auteurs et autrices de la LAP sont alors consultés par l'équipe de Bruno Racine, missionné par le ministre de la Culture en avril 2019 pour mener une réflexion sur les politiques publiques relatives aux artistes-auteurs. Si la LAP est loin d'être le seul collectif consulté,

<sup>473</sup>- Texte de présentation de l'association, consultable sur son site internet. URL : <https://ligue.auteurs.pro/association/presentation/>.

force est de constater que ses propositions sont largement reprises dans le rapport final, rendu public en janvier 2020<sup>474</sup>. Ce « Rapport Racine » établit ainsi plusieurs propositions destinées à trouver des solutions à la situation des artistes-auteurs.

Les constats qui précèdent interpellent directement l'État, qui ne peut ni assister sans réagir à la paupérisation des artistes-auteurs, ni laisser se développer les nouvelles tendances de la création dans un vide juridique lui-même souvent générateur de déséquilibres et de précarité.

Les propositions qui suivent se rattachent donc aux trois missions qui incombent à l'État : régulateur et garant des équilibres entre les différents acteurs de la création, promoteur et soutien de la diversité et de la prise de risque, acteur lui-même exemplaire des pratiques qu'il recommande.

**Le socle sur lequel reposent ces recommandations serait l'instauration d'un cadre pérenne de concertation et de négociation entre les parties prenantes de la création**, ce qui suppose de régler de manière satisfaisante la question de la représentativité des artistes-auteurs et de répondre ainsi à celle du « statut » de ces derniers. Un tel cadre s'impose également si l'on veut ne pas subir mais anticiper les évolutions, pour beaucoup encore imprévisibles, qui affecteront les différents secteurs de la création, sous l'effet notamment des technologies<sup>475</sup>.

En termes sociologiques, des agents de l'État font ici le constat de l'existence d'un problème public autour de la situation des artistes-auteurs (« un vide juridique lui-même souvent générateur de déséquilibres et de précarité »). Plus encore, ils pointent l'existence d'une responsabilité politique de l'État, appelé à remplir diverses missions, notamment pour réguler cette activité de création. Mais au-delà de cette responsabilité politique, on notera que le rapport insiste également sur le fait que les artistes-auteurs doivent être considérés comme propriétaires du problème public : ils et elles doivent être intégrés aux divers espaces de concertation afin de participer à la redéfinition des politiques publiques. Plus encore, ce sont les auteurs et autrices professionnels qui, dans le rapport Racine, sont mis en avant comme experts pertinents du problème. Sont alors proposées, dans le document, des pistes de totalisation servant d'appui à la définition de celles et ceux qui feront partie de ce groupe des artistes-auteurs professionnels.

Sont ainsi proposés des « critères de professionnalité » qui, au-delà de permettre l'ouverture de droits sociaux, doivent également ouvrir le droit de vote lors d'élections professionnelles, participant à l'institutionnalisation de collectifs qui auront justement la charge de définir ces critères de professionnalité<sup>476</sup>. Il ne s'agit pas d'un bouleversement radical : comme le soulignait Raymonde Moulin, la mise en place du statut d'artiste-auteur avait pour objectif de donner aux « organisations corporatives » la possibilité de juger elles-mêmes des critères qui permettrait de définir qui s'apparentait ou non à un « artiste professionnel »<sup>477</sup>. La proposition revient donc essentiellement à appeler à une redéfinition plus détaillées de ces critères de professionnalité, c'est-à-dire à réaffirmer une totalisation spécifique recentrée sur les auteurs et autrices dits « professionnels », lesquels deviendraient alors de fait propriétaires des problèmes qui les concernent.

<sup>474</sup>- Au point que les propositions rédigées par les membres de la LAP sont les seules, parmi celles fournies par les autres organisations professionnelles, à figurer dans les annexes du rapport (voir Bruno Racine, *L'auteur et l'acte de création*, Paris, Ministère de la Culture, 2020, p.133-139).

<sup>475</sup>- *Ibid.*, p. 54 (en gras dans le texte).

<sup>476</sup>- *Ibid.*, p. 57.

<sup>477</sup>- Voir R. Moulin, « De l'artisan au professionnel », art. cit., p.396-400.

Il serait faux d'affirmer que la LAP est la seule organisation où des auteurs et autrices s'engagent pour devenir propriétaires de leurs problèmes professionnels. Nous l'avons largement montré tout au long de cette seconde partie de la thèse : l'émergence de problèmes publics autour de problématiques spécifiques aux auteurs et autrices est le résultat de longues mobilisations. Ainsi, nombreux sont les collectifs d'auteurs et autrices ayant insisté sur la dimension « professionnelle » du problème, notamment dans le cadre de la réforme du RAAP. Il convient cependant de noter que la totalisation proposée par les membres de cette association semble constituer une résolution de la tension entre singularisation et généralisation repérée précédemment à propos des opérations de totalisation. En insistant sur les auteurs et autrices « professionnels », les membres de la LAP parviennent à la fois à singulariser ses membres (en se concentrant sur les seuls auteurs qui espèrent vivre de leurs activités de création) tout en proposant une généralisation jugée *a priori* légitime par le groupe de travail dirigé par Bruno Racine (les auteurs et autrices professionnels appartenant à divers corps professionnels).

Du fait de cette résolution de la tension, on comprend que les propositions portées par les membres de LAP fassent l'objet d'une reprise par certains agents de l'État. Ces derniers ont en effet de grandes chances de considérer cette forme de totalisation comme légitime étant donné que celle-ci tend à se superposer avec la catégorie préexistante d'artistes-auteurs. De la même façon, il n'est pas surprenant qu'un tel projet puisse réunir des collectifs représentant des segments fortement « professionnalisés » comme la BD ou l'illustration jeunesse (au sens où ceux-ci sont majoritairement composés de personnes vivant exclusivement de leur activité de création) et que, au contraire, d'autres segments tendent à s'en éloigner.

### SÉQUENCE N°112. « SEULE UNE MINORITÉ D'AUTEURS »

**27 février 2020, suite à la publication du Rapport Racine et aux réactions de divers collectifs d'auteurs et d'autrices, Mathieu Simonet (alors président de la SGDL) publie une tribune sur le site internet du Nouvel Obs.**

**Mathieu Simonet :** Selon la Ligue, il conviendrait de réserver le mot « professionnel » à une « élite économique », c'est-à-dire à 10 % environ des auteurs les plus riches ; tous les autres ne seraient que des « amateurs ». Sur un plan symbolique, cette hiérarchisation des auteurs n'est pas acceptable : ce n'est pas parce que nous ne faisons pas partie des 10 % les plus riches que nous sommes des amateurs ! Comme moi, des milliers d'auteurs consacrent une part importante de leur vie à écrire, et même si leurs livres ne se vendent qu'à quelques centaines d'exemplaires, il ne s'agit pas d'un passe-temps ni d'un « hobby », mais d'une activité fondamentale dans notre existence. Cette question n'est d'ailleurs pas que symbolique ; elle est aussi politique. On sait par exemple que le récent rapport Racine préconise que seule une minorité d'auteurs (ceux percevant les plus hauts revenus) puisse bénéficier du droit de vote en 2020 pour élire des représentants. Ainsi, on mesure qu'à partir d'une réflexion sur la définition du mot « professionnel » se cachent des enjeux importants sur la représentativité des auteurs<sup>478</sup>.

**478-** Mathieu Simonet, « Combien faut-il gagner pour être un auteur « professionnel » ? », *NouvelObs.com* [En ligne], 27 février 2020. URL : <https://www.nouvelobs.com/idees/20200227.OBS25373/combien-faut-il-gagner-pour-etre-un-auteur-professionnel.html>.

Dans sa tribune, le président de la SGDL remet en cause la totalisation proposée d'« auteur professionnel ». À ses yeux, les organisations d'auteurs et d'autrices ne doivent pas se limiter à la représentation de la partie la plus « professionnalisée » de la population (il faut ici entendre la partie la plus installée économiquement), mais bien faire valoir les problématiques rencontrées par l'ensemble des auteurs et autrices. Cette affirmation s'inscrit dans la continuité directe de ce que nous décrivions précédemment : la SGDL réunit en son sein des auteurs et autrices qui, pour une grande partie, ne se consacrent pas à plein temps dans une activité de création. De ce fait, quand bien même l'activité de ces auteurs et autrices est régulée par des règles formant une morale professionnelle, on comprend que les problématiques qu'ils et elles rencontrent divergent de celles des auteurs et autrices appartenant à d'autres secteurs. On comprend dès lors que le président de la SGDL s'inquiète de la manière dont le problème public est constitué autour des questions de précarisation de l'activité. Étant donné la façon dont le travail de création littéraire est organisé, les auteurs et autrices de littérature sont moins susceptibles de se reconnaître dans un tel cadrage désingularisant du problème. Il rappelle plutôt l'importance à ses yeux du cadrage de l'engagement spontané dans cette activité (« une activité fondamentale dans notre existence » affirme Mathieu Simonet).

Aussi, au regard de notre analyse, la question du président de la SGDL pourrait être posée différemment : au lieu de se demander « combien faut-il gagner pour être un auteur “professionnel” ? », nous pouvons plutôt nous interroger sur les modalités d'organisation du travail qui, parce qu'elles limitent ou au contraire facilitent les montées en réflexivité des auteurs et autrices, peuvent permettre l'affirmation d'un idéal professionnel compatible avec une régulation collective de l'activité. Des auteurs et des autrices qui entendent vivre des revenus liés à leur activité de création auront davantage de chance de valoriser non seulement le cadrage de l'accomplissement technique, mais aussi celui de la désingularisation, dont on a vu à quel point il pouvait favoriser le processus de victimisation (et donc, par extension, de constitution d'un groupe social). À l'inverse, si la création n'est pas l'activité principale des auteurs, ceux-ci auront plus de raisons de valoriser principalement un cadrage de l'engagement spontané. De ce fait, les collectifs d'auteurs et autrices de BD (mais aussi d'illustrateurs ou illustratrices) ont plus de chances de développer des idéaux professionnels encourageant l'affirmation d'un cadrage désingularisant et, par conséquent, plus de chances de s'engager pour la mise en place d'une corporation visant une régulation de l'activité. Symétriquement, on comprend que les collectifs d'auteurs et autrices de littérature développent plutôt des idéaux *a priori* moins compatibles avec une telle régulation corporatiste.

### **2.2.2. Les éditeurs, une morale professionnelle réfractaire à la régulation ?**

Une position similaire à celle défendue par le président de la SGDL est observable chez certains représentants de l'autre « partie prenante de la création », à savoir les structures éditoriales.

### SÉQUENCE N°113. « LES POSITIONS EXCESSIVES DE CERTAINS AUTEURS »

*25 juin 2020, se tient l'assemblée générale du Syndicat national de l'édition. Suite à sa réélection au poste de président, Vincent Montagne (directeur du groupe Média participations, regroupant de nombreuses maisons d'édition, parmi lesquelles des éditeurs de BD comme Dupuis, Dargaud, Le Lombard et autres) prend la parole.*

**Vincent Montagne :** Alors que cette fédération de la profession qui nous semblait il y a quelques années évidente, et qui a été mise à mal par ces critiques systématiques des éditeurs, nous, nous persistons à dire que c'est notre force, c'est notre rôle et notre responsabilité. Je pense que cet enjeu est devant nous et comme le rapport Racine l'indique, même si les auteurs souhaitent avoir leur propre représentation, nous considérons que... il faudra accueillir cette représentation quand elle aura lieu, mais à condition qu'elle ne soit pas une caricature... j'ai envie de dire fortement syndiquée ou colorée de ce que les auteurs veulent en réalité [...] Ma discussion avec la présidente du CPE était intéressante. C'est qu'elle avait son conseil et elle me disait : "Bah... je ne sais pas trop quoi dire parce qu'objectivement, je considère que ce plan [Note: il s'agit des aides financières mises en place dans le cadre de l'épidémie de COVID-19] est bon pour nous. Mais j'ai peur de perdre la base, qui va continuer à critiquer". C'est cette réflexion-là, disons, entre nous. On est très conscients des dissensions qui existent entre les organisations des auteurs, mais nous considérons aujourd'hui que dans son ensemble, les quatorze associations qui sont au CPE, sous forme de... sont plus raisonnables que d'autres, disons. Et je pense qu'il faut les soutenir et dialoguer avec eux et c'est un des axes de ce que nous souhaitons faire dans les mois à venir. Et peut-être qu'il y a une prise de conscience au Ministère que les positions excessives de certains auteurs et de la Ligue en particulier rend toute discussion impossible. Et je crois que cette prise de conscience, elle est récente, elle date de quelques semaines. Et je crois que nous devons prendre acte aussi que même s'il y a devant nous la problématique de l'élection des auteurs. Et un peu la distorsion dans la construction dans le Ministère d'une distorsion entre les professions et les acteurs de ces professions. Il faut essayer, à mon sens, de continuer à dialoguer avec le CPE. Ne serait-ce que pour que les votes dans les nouveaux... dans la nouvelle organisation des auteurs soient en faveur de la SGDL et du CPE. Montrer qu'il y a un dialogue avec les éditeurs et qu'il y a de véritables avancées<sup>479</sup>.

Le constat fait par le président du SNE ici n'est finalement pas si éloigné du nôtre : les récentes mobilisations d'auteurs et d'autrices ont entraîné une mise à l'épreuve des représentativités (« cette fédération de la profession qui nous semblait il y a quelques années évidente, et qui a été mise à mal »). Plus précisément, le président du SNE semble partager le point de vue du président de la SGDL, remettant en cause la totalisation proposée par certaines organisations professionnelles à savoir celles qui, comme la LAP (explicitement évoquée), mais aussi d'autres collectifs comme le SNAC-BD ou la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, défendent avant tout des auteurs et autrices « professionnalisés ». Pour

479- Retranscription de l'intervention qui a été filmée et, pendant une courte période, diffusée sur internet.

Vincent Montagne, cette représentation « fortement syndiquée ou colorée » est en décalage avec la totalisation, pertinente selon lui, du groupe des auteurs et autrices, à savoir un ensemble de personnes dont l'activité principale n'est pas forcément la création. Aussi, on comprend qu'à ses yeux les revendications de ces organisations professionnelles ne sont pas légitimes, tant elles ne concerneraient qu'une part restreinte dans la population des auteurs et autrices. Étant donné la totalisation que lui-même défend, il est donc logique qu'il préfère échanger avec le CPE ou la SGDL qui, par leurs compositions respectives, représenteraient mieux le groupe des auteurs et autrices aux statuts plus variés.

**SÉQUENCE N°114.**  
**« LA TENTATION EST GRANDE DE SE TOURNER VERS L'ÉTAT  
 ET LES POUVOIRS PUBLICS POUR LÉGIFÉRER »**

*Le 9 janvier 2020, le SNE convoque ses collaborateurs et la presse pour annoncer ses vœux. Le président du syndicat prend alors la parole pour lire un discours<sup>480</sup>.*

**Vincent Montagne :** Au-delà des réformes fiscales et sociales engagées par le gouvernement, la baisse du lectorat et du tirage moyen, compensée difficilement par le nombre de titres plus élevés, ont un impact combiné, et direct sur la situation des auteurs. Et cette inquiétude, nous la partageons. Et dans ce contexte, qui affecte tous les acteurs de la chaîne du livre, la tentation est grande de se tourner vers l'État et les pouvoirs publics pour légiférer... Légiférer encore et toujours pour mieux normaliser. Proposer par exemple une inscription dans la loi d'une rémunération minimale du prix de vente des ouvrages pour tous les auteurs. Une rémunération qui est basée sur un camembert global, hors-sol, totalement inepte de fausse répartition des droits, qui ne tient compte ni des à-valoris non récupérés ni des droits annexes. C'est une réalité. Cette globalisation est un non-sens économique et est basée de surcroît sur une méconnaissance totale de l'économie de l'édition et des spécificités de chaque secteur. Quant à la normalisation excessive, l'histoire nous enseigne qu'elle a des conséquences dramatiques dans le domaine de la création et qu'elle conduira à minima à la disparition de nombreux auteurs et de nombreuses maisons d'édition. Et donc à l'appauvrissement de la création littéraire... et donc au détriment du lecteur. [...] On dit souvent que les éditeurs sont au cœur de la création et porte une responsabilité particulière au sein de la chaîne du livre. Et bien c'est vrai ! Et nous l'assumons ! Ce sont eux qui prennent le risque financier de publier ce sont eux qui fixent le prix du livre. Ce sont eux qui portent la transformation numérique de l'industrie. Bref, ce sont eux sur qui repose une part importante de l'équilibre économique de la filière.

Nous retrouvons dans cette intervention une critique de la totalisation proposée par les collectifs d'auteurs et d'autrices. En effet, si Vincent Montagne remet en cause les données objectivées qui ont permis aux auteurs et autrices de constituer un problème public sur leur précarité économique

<sup>480</sup> - Retranscription du discours filmé par un journaliste de la revue en ligne *Actua Litté*, diffusé sur internet. URL : <https://youtu.be/v4pLp7z8-7w>.

(« une méconnaissance totale de l'économie de l'édition »), il dénonce surtout le caractère « global » de ces chiffres, estimant qu'ils ne représentent pas la réalité des situations et les « spécificités de chaque secteur ». En ce sens, on comprend mieux sa réticence à « normaliser » à partir d'une totalisation non représentative à ses yeux de l'ensemble des auteurs et autrices de BD. Aussi, Vincent Montagne semble opposer aux collectifs d'auteurs et autrices « professionnalisés » une expertise spécifique de son syndicat : parce que les éditeurs ont une « responsabilité particulière » dans la situation économique du secteur du livre, ils sont bien plus susceptibles de connaître les diverses difficultés rencontrées par les différents acteurs. Du fait de cette expertise revendiquée, le président du SNE semble dénier la responsabilité politique de l'État dans la gestion des problématiques du secteur du livre (« la tentation est grande de se tourner vers l'État et les pouvoirs publics pour légiférer »). De son point de vue, une telle régulation, parce que basée sur une totalisation faussée, serait dès lors forcément délétère pour l'ensemble de l'économie concernée.

Se pose alors la question : le président du SNE soulignant à nouveau la responsabilité des éditeurs dans l'économie du livre (évoquée également dans la séquence n° 113), quelles modalités de résolution des problèmes professionnels propose-t-il ?

Pour répondre, il est nécessaire de décrire la manière dont les accords professionnels peuvent s'établir. Nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, des accords professionnels ont déjà été négociés sur différentes thématiques (cf. notamment, dans le chapitre 4, les séquences n° 64 et 65). Négociés par des représentants du SNE et du CPE, ces accords permettent de fait d'introduire une régulation dans les pratiques éditoriales, notamment en ce qui concerne les contrats. Toutefois, la mise en place d'une telle régulation semble bien difficile à mettre en place. Au-delà de la longueur des négociations au sein des accords (Pierre-Louis évoquait ainsi les réunions sans fin dans la séquence n° 79 « Pour une première c'était pas si mal »), l'ouverture des négociations nécessite une longue mobilisation.

### SÉQUENCE N° 115. « UN PSYCHODRAME ! »

***18 septembre 2015, je me rends à une réunion des pilotes du SNAC-BD à laquelle assiste le délégué général du SNAC. Suite aux différentes mobilisations menées au cours de l'année, les dirigeants du RAAP ont mis en place une concertation (notamment suite à l'appel de la ministre de la Culture). Suite à ces concertations, les nouvelles modalités de réforme du régime de retraite complémentaire ont été présentées aux organisations le 1<sup>er</sup> juillet, et doivent être annoncées publiquement le 24 septembre. Les pilotes et le délégué général du SNAC s'accordent pour dire que les concessions faites ne sont pas suffisantes : ils envisagent alors d'autres actions.***

**Pierre-Louis**, après avoir regardé son téléphone : Bon, ce serait peut-être bien d'aborder le point deux... Henri ?

**Henri**, se saisissant d'une des feuilles posées devant lui : Alors, le point deux... « L'amendement Bloche, dans le cadre du projet de loi Création, Architecture et patrimoine ». Oui, donc il s'agit d'une loi qui traîne dans les cartons depuis 4 ans. Elle est passée en première lecture à l'Assemblée

nationale. Dans la dernière version, on peut y voir des choses sur l'auteur, notamment dans un chapitre "Promouvoir la diversité culturelle". ça évoque notamment une extension des exceptions, notamment au profit des auteurs handicapés. On s'attendait à quelque chose d'un peu plus ambitieux... Bref, on y a été en proposant des amendements. Nous avons été auditionnés en septembre avec la SGDL [Note: par la Commission des Affaires culturelles de l'Assemblée Nationale]. J'avais travaillé sur le dossier avec Vivien [Note: le secrétaire de la SGDL], parce qu'on s'est rendu compte qu'on avait rédigé chacun de notre côté quelque chose de très semblable. Par exemple, tous les deux, on voulait inscrire dans la loi la question de l'abus de non-usage, sur le fait que cela pourrait entraîner des sanctions financières.

**Antonin**: Franchement, si ça passe, c'est la fête! Vos 8% du RAAP, c'est pour moi! [Plusieurs personnes rient]

**Henri**, reprend, après un sourire: J'avais même été un peu plus loin, en proposant que l'auteur aurait le droit à un fixe pour la création. Bon, c'est ce que j'ai proposé et ça n'a pas été repris. Mais à l'issue des auditions, le SNE était comme ça [Il lève les bras en l'air, mimant des signes de détresse]: "Wouhou, le Ministère, on n'est pas d'accord! Wouhou!" [Rires dans la salle]. Dans la foulée, j'ai eu un appel du conseiller "Livre" du Ministère, qui m'a dit qu'il était, je cite: "un peu triste et affolé par ce manque de cohésion du secteur du livre" [Plusieurs personnes pouffent]. Hasard du calendrier, on avait rendez-vous avec eux le lendemain pour parler de la réforme du droit d'auteur au niveau de l'Europe, avec les représentants des éditeurs. Là, j'ai eu droit à "Mais comment vous avez pu nous faire ça, on est de la même famille!"... Bref, un psychodrame! Mais une fois que les choses se sont calmées, on a pu enfin aborder des sujets dont ils refusaient de discuter jusqu'à maintenant: compensation intertitre, clauses d'audit, provision sur retours... Bon, à l'issue de la discussion, la SGDL a décidé de retirer ses amendements [Plusieurs personnes soupirent dans la salle]. Je vous rassure, nous, on ne retire rien... mais par contre, on fait quand même profil bas. Autrement dit, on ne l'envoie pas à tous les parlementaires, pour pouvoir initier des discussions avec le SNE. Par contre, si on voit qu'il n'y a pas moyen de mettre en place des accords interprofessionnels parce que le SNE est soudain redevenu sourd, on fonce au Sénat! Voilà. Évidemment, je vous tiens au courant de tout ça... En attendant, vous m'excuserez, mais je dois vous quitter! [Il réunit les papiers face à lui et quitte la salle]

**Pierre-Louis**, une fois Henri sortit: Bon euh... moi, j'ai pas trop compris le truc de l'amendement Bloche, là.

**Étienne**: En fait, le mec entérine le fait qu'on doit discuter avec le SNE des différents sujets dont a parlé Henri. Tu sais, Bloche, c'est le député qu'on avait rencontré. Et bien en gros, en posant son amendement, il oblige à mettre en place une concertation pour, déjà, voir si les accords interpro' déjà passés sont respectés, mais aussi pour aborder de nouveaux points. Là, on est dans une situation où l'action du SNAC débouche sur une prise en compte, vu que nos questions sont mises à l'ordre du jour.

**Pierre-Louis**: Et concrètement?

**Étienne**: Et bien il est possible que le SNE mette en place des discussions en amont. Si les discussions n'arrivent pas, on passe au Sénat pour faire inscrire dans la loi que les négo' doivent avoir lieu!

Au regard de cette séquence, « les éditeurs du SNE » semblent une nouvelle fois très réfractaires à une régulation forte de l'activité : opposés à l'inscription dans le droit de règles spécifiques à l'édition, ils demandent plutôt une négociation interprofessionnelle. Au regard des résultats précédents, une telle posture est somme toute très logique : convaincus d'avoir une expertise spécifique sur la situation, ces représentants des éditeurs souhaitent pouvoir négocier avec des représentants de l'ensemble des auteurs et autrices, plutôt que de se voir imposer par la loi des normes proposées par des collectifs d'auteurs et d'autrices fortement professionnalisés. Il est ainsi intéressant de noter que l'on retrouve, chez les représentants des auteurs et autrices, des postures relativement similaires à celles décrites précédemment : les membres de la SGDL, après avoir proposé un amendement, décident de retirer leur proposition de modification des textes de loi alors qu'Henri, délégué général du SNAC, est plus ferme. S'il n'insiste pas pour une formalisation par le droit, il entend bien obtenir des garanties de l'ouverture des négociations.

Quels que soient les positionnements des uns et des autres, nous pouvons surtout constater à quel point les échanges entre représentants d'auteurs et d'éditeurs s'inscrivent alors dans des espaces marqués par une certaine informalité. Henri fait ainsi état d'un « psychodrame », racontant à quel point ses interlocuteurs tentent de personnaliser les échanges (« Mais comment vous avez pu nous faire ça, on est de la même famille »). Cette réaction pourrait être interprétée comme bien peu professionnelle. Pourtant, il n'en est rien : comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse, le milieu de la BD est traversé par diverses règles, relevant de divers cadrages. Or, parmi ces règles, il existe des règles barrières qui limitent l'émergence d'autres cadrages. Parmi celles-ci, nous avons repéré les règles de la dérision et de la passion du métier, qui contribuent à maintenir un cadrage de l'engagement spontané valorisant les relations intimes entre professionnels. Tel est le cadrage qui semble ici mis en avant par les représentants des éditeurs : en insistant sur la dimension familiale du secteur du livre, ils se comportent donc bien comme des professionnels, exprimant les règles relatives à l'engagement dans des relations informelles. L'inscription spontanée dans un tel cadrage montre à quel point nombre de personnes présentes lors de cette réunion refusent toute régulation formelle de l'activité, préférant une négociation plus informelle dans des espaces de discussion où les agents de l'État sont absents. Autrement dit, les modalités de discussions sont perçues comme devant être à l'image de l'activité elle-même, c'est-à-dire reconnaissant la pertinence de l'informalité au nom de la morale professionnelle.

Ainsi, nous rejoignons le constat fait précédemment : du fait de la valorisation de l'informalité, les chances d'émergence d'un cadrage désingularisant tendent à se réduire. En rabattant les échanges sur un cadre relevant de l'engagement spontané, les acteurs ont d'autant moins de chance de parvenir à interroger la répartition des responsabilités. Il est ainsi possible d'analyser différemment la posture du président du SNE : l'objectif n'est pas vraiment de rappeler que le groupe des auteurs et autrices du livre est constitué également de non professionnels : de fait, la distinction entre professionnel et non professionnel est bien difficile à établir. Il s'agit plutôt d'affirmer un idéal professionnel qui, de son point de vue, est davantage légitime, à savoir un idéal basé sur des règles relevant principalement du cadrage

de l'engagement spontané, que ce soit vis-à-vis des autres acteurs (participation aux moments festifs, attention à la singularité de chacun et dérision) ou avec le travail lui-même (la passion du métier, dont on a vu à quel point elle était importante pour le président de la SGDL dans la séquence n°112).

Il serait difficile, à partir des données à notre disposition, de généraliser ce constat pour l'ensemble des éditeurs et éditrices. Comme nous l'avons évoqué, ces professionnels de l'édition développent, comme les auteurs et autrices, des styles singuliers qui s'appuient sur des idéaux professionnels pluriels (voir notamment, dans le chapitre 2, la partie 2. 1. 1. «Morale et idéal professionnels des éditeurs et éditrices»). Reste qu'il est malgré tout possible de voir une certaine tendance, chez de nombreux éditeurs, à la valorisation du cadrage de l'engagement dans des relations intimes lorsque des auteurs et autrices s'inscrivent dans un processus de victimisation. C'est par exemple le cas de Jacques Glénat, directeur général des éditions qui portent son nom, lorsqu'il est interrogé à propos d'une éventuelle rémunération des dédicaces réalisées par les auteurs et autrices de BD lors de la promotion de leurs albums.

### SÉQUENCE N°116.

#### « L'AUTEUR EST CONTENT DE PARTAGER SON TRAVAIL AVEC LES GENS »

*Dimanche 30 juin 2019, à l'occasion des Rencontres nationales de la librairie, Jacques Glénat est invité à prendre la parole<sup>481</sup>.*

**Jacques Glénat :** L'auteur qui fait une conférence, cela me paraît normal qu'il soit rémunéré, mais celui qui vient faire la promotion de son livre, rencontrer des gens, je ne vois pas pourquoi on le payerait, c'est déjà une opportunité. Qu'on soit payé pour signer un livre, je trouve cela presque contre nature, car l'auteur est content de partager son travail avec les gens, d'entendre des questions, des commentaires... Ce serait un rapport un peu bizarre...

Comme nous l'avons évoqué, les auteurs et autrices sont souvent rendus responsables du succès de leur ouvrage en fonction de leurs capacités à assurer sa promotion lors de séances de dédicaces (voir la séquence n° 49 « Ce qui fait le succès d'un livre, c'est quand l'auteur se déplace en dédicace »). Bien que les contrats d'édition précisent souvent que l'auteur ou l'autrice doit assurer un travail de promotion, aucune rémunération n'est prévue pour cela (cf. séquence n° 44 « C'est vraiment des connards »). De nombreux auteurs et autrices de BD ont ainsi évoqué, au sein de collectifs, la possibilité de demander une rétribution pour ce travail : s'ils sont effectivement responsables d'une tâche, ils et elles pourraient être rémunérés. Jacques Glénat refuse une telle interprétation : pour lui, la dédicace s'apparente à un moment d'engagement spontané, que ce soit envers les lecteurs (qui fournissent des « questions, des commentaires ») ou le travail lui-même (que l'auteur doit être « content de partager »).

On voit ainsi des idéaux professionnels bien différents s'opposer : là où des auteurs et autrices font valoir un idéal marqué par un cadrage désingularisant en revendiquant une rémunération de la dédicace,

<sup>481</sup>- Ces propos sont rapportés dans un article Antoine Oury, « Payer les dédicaces, "je trouve ça presque contre nature" (Jacques Glénat) », *Actua Litté [En ligne]*, publié le 3 juillet 2019. URL : <https://www.actualitte.com/article/bd-manga-comics/payer-les-dedicaces-je-trouve-cela-presque-contre-nature-jacques-glenat/95620>.

Jacques Glénat les sanctionne au nom d'un autre idéal valorisant plutôt les règles relevant du cadrage de l'engagement spontané. Cet idéal professionnel défendu par l'éditeur l'amène dès lors à naturaliser la relation entre les auteurs et autrices et leur lectorat, alors même que celle-ci n'a rien de naturel, l'exercice de la dédicace étant uniquement une convention spécifique du monde de la BD<sup>482</sup>. Du fait de cette naturalisation, il entrave toute forme de réflexivité sur cette activité et, de ce fait, réduit la possibilité de transférer vers tout autre acteur que l'auteur ou l'autrice la responsabilité économique du travail réalisé.

Ainsi, quand bien même chaque éditeur ou éditrice développe un style singulier, il est intéressant de noter, dans les discours publics portés par les membres du SNE, une certaine tendance à la valorisation du cadrage de l'engagement intime lorsqu'il s'agit d'évoquer l'activité de création. Si ces représentants des éditeurs ne vont pas forcément jusqu'à naturaliser les relations de travail comme le fait Jacques Glénat dans la séquence précédente, ils n'en produisent pas moins une forte valorisation des situations informelles, tendant à rejeter les régulations collectives de l'activité impliquant un plus grand engagement dans le cadrage de la désingularisation.

Il serait évidemment nécessaire de poursuivre l'enquête afin de rendre compte d'une part de la pluralité des styles professionnels défendus au sein du SNE et, d'autre part, des probables résistances internes que peut susciter l'imposition d'un tel cadrage désingularisant. De même, il serait nécessaire de prolonger l'analyse en se tournant vers d'autres collectifs regroupant des structures éditoriales. Ainsi, le Syndicat des éditeurs alternatifs (SEA) réunit 49 membres (principalement dans le secteur de la BD et de l'illustration), lesquels ont proposé un modèle de contrat valable pour toutes les contractualisations proposées par les éditeurs et éditrices membres du groupe. Ce modèle, très court par rapport aux contrats généralement pratiqués, ne précise toutefois pas de taux de droits d'auteurs ou de montants d'avances sur droits indicatifs. Il ne peut donc s'apparenter à une formalisation forte des règles encadrant l'activité. Il n'en fixe pourtant pas moins les modalités des cessions de droits et les responsabilités respectives des éditeurs / éditrices et auteurs / autrices<sup>483</sup>. Plus encore, ce modèle peut servir d'appui pour les différents acteurs de la création pour établir ensemble un contrat sur la base de ce modèle.

S'il s'agit donc d'une formalisation relativement modeste, cela rend bien compte du fait qu'il serait incorrect de faire des « éditeurs » un groupe homogène. Reste qu'il semble possible de repérer, dans les positionnements publics des différentes organisations professionnelles d'éditeurs, une certaine frilosité à formaliser des règles pouvant être valables pour l'ensemble des situations.

**482-** La séance de dédicace a été un moyen pour les éditeurs de faire de l'ombre à leurs concurrents, au même titre que les ex-libris, tirages de tête et autres biens rares. Sylvain Lesage donne un exemple de cette stratégie datant de 1950 : un éditeur du Lombard mobilise la dédicace pour faire concurrence aux albums des éditions Casterman, en particuliers *Les aventures de Tintin* (S. Lesage, *Publier la bande dessinée, op. cit.*, p.165-168). Pour une exploration historique plus détaillée de l'évolution de la pratique de la dédicace, voir Jean Rime, *Bédédicaces, tout un art au seuil du neuvième art*, Bulle, éditions Montsalvens, 2018.

**483-** Le modèle de contrat du SEA est disponible sur le site internet du groupe (URL : <https://www.lesea.fr/2017/06/12/contrat-type-dedition/>).

### 2.2.3. Des auteurs et autrices réticents à la régulation ?

Les auteurs et autrices seraient-ils, de leurs côtés, beaucoup plus homogènes dans leurs revendications de régulation ? Rien n'est moins sûr. Certes, nous avons repéré l'affirmation de certaines totalisations qui ont permis à des auteurs et autrices de proposer des généralisations de leurs situations (y compris parfois au-delà des secteurs éditoriaux) pour revendiquer ensemble une régulation de leur activité. Pourtant, une fois encore, le groupe professionnel est loin de se reconnaître complètement dans la totalisation opérée. Ainsi, comme certains éditeurs évoqués précédemment, de nombreux auteurs et autrices expriment leur réticence à une forte formalisation des règles encadrant l'activité.

#### SÉQUENCE N°117.

#### «ÇA VA BIEN!»

*À l'appel du CPE, plusieurs organisations d'auteurs et autrices invitent leurs membres à participer à une marche le 21 mars 2015, au sein du Salon du Livre de Paris. Je rejoins alors quatre pilotes du SNAC-BD et le délégué général du SNAC un peu avant l'événement, devant les locaux du Salon. Alors que je discute avec Erwan et Marc, deux auteurs s'approchent de nous et s'adressent à Marc. Ils échangent rapidement, affirmant vouloir participer à la marche. Après avoir reçu les informations sur le déroulement de la manifestation, les deux auteurs s'éloignent.*

**Erwan :** Attends, le mec là, c'est...

**Marc :** Alors le dessinateur je ne le connais pas, mais l'autre, le scénariste, c'est Édouard Langlais.

**Erwan :** Ah ouais, c'est bien ce que j'avais compris ! Waow, il soutient les manif' d'auteurs lui ?! C'est fou ! Un mec connu comme ça [Note : ce scénariste est connu pour plusieurs séries, rencontrant un vaste succès critique et commercial].

**Marc :** Oui, il a l'air assez engagé...

**Erwan :** Il est chez nous ? Au SNAC ?

**Marc :** Je... je crois qu'il a adhéré après le débrayage à Saint-Malo, mais je suis pas sûr...

**Erwan, interpellant Pierre-Louis qui passe derrière moi :** Pierre-Louis ! PIERRE-LOUIS ! [Ce dernier s'approche] Il y a Langlais qui manifeste avec nous aujourd'hui !

**Pierre-Louis :** Édouard Langlais ? [Erwan acquiesce de la tête avec un sourire] Ça m'étonne pas, il était à la marche à Angoulême, en tête de cortège.

**Erwan :** C'est super ça, s'il est motivé, il faut à tout prix le mettre en avant, parce que lui, il a une audience !

**Pierre-Louis, avec un sourire crispé :** Ouais, c'est un peu le problème !

**Erwan, fronçant les sourcils :** Hein, comment ça ?

**Pierre-Louis :** Bah, à Angoulême, t'as des journalistes télé qui lui sont tombés dessus, forcément... Et... Bah... [Pause] Il a un peu dit de la merde quoi !

**Erwan :** Ah ouais ?

**Pierre-Louis :** Ouais, à dire que ce que les auteurs de BD voulaient, c'était qu'on leur foute la paix, qu'on les laisse tranquilles dans leur coin, et que l'État devait nous laisser gérer nos trucs comme on l'entend.

**Erwan :** Ah merde, ouais, effectivement, c'est... maladroit.

**Pierre-Louis :** Oui, sans doute, je pense qu'il serait pas forcément réticent à ce qu'on défend au SNAC. Mais bon, là, son discours, c'était vraiment l'illustration parfaite de l'auteur individualiste qui défend sa pomme !

**Marc :** Bah attends, il était à la marche quand même !

**Pierre-Louis :** Non mais d'accord, mais un auteur qui me dit "On n'a besoin de personne, laissez-nous gérer notre truc chacun dans notre coin", ça va bien ! Alors comme je disais, c'était peut-être une maladresse de sa part, mais avant de le mettre en avant, il faudrait bien voir comment il se positionne.

Prenant appui sur l'interview du scénariste, Pierre-Louis rappelle ici que la présence dans une mobilisation ne signifie pas forcément que l'on soutient une régulation collective de l'activité. En effet, lors de ces événements, il n'est pas rare que des auteurs ou des autrices revendiquent une plus grande responsabilisation des auteurs et des autrices dans la gestion des préjudices qui les concernent. Notons qu'en cela, ces revendications s'apparentent également à une volonté d'autonomisation : ces auteurs qualifiés ici d'« individualistes » ne demandent pas autre chose que la possibilité d'intervenir sur la répartition des responsabilités. Toutefois, il s'agit de la revendication d'une autonomisation individuelle : les auteurs et autrices devraient chacun avoir la possibilité de pouvoir « gérer [leur] truc dans [leur] coin ». En cela, l'autonomisation proposée ne va pas dans le sens d'une régulation collective de l'activité, mais à l'inverse d'une régulation interindividuelle. S'il s'agit bien d'une manière de politiser le préjudice (en participant à une marche qui conduit à la victimisation des auteurs et des autrices), il ne s'agit donc en aucun cas de mettre en place une régulation par l'intermédiaire d'un groupe professionnel institué.

Il serait tentant de voir dans l'action de ce scénariste un cas isolé. Pourtant, il n'en est rien. À de nombreuses reprises, il m'a ainsi été possible d'observer de telles revendications, lesquelles s'expliquent aisément étant donné la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices décrites dans le chapitre 3. Mais surtout, il est important de noter que de telles revendications « individualistes » (il serait toutefois plus juste de parler de revendications d'une autonomisation individuelle) ne sont pas seulement le fait d'individus isolés, mais s'appuient également sur des collectifs.

En effet, tout au long de l'enquête, de nombreux collectifs informels sont apparus pour dénoncer les préjudices supportés par les auteurs et les autrices. Outre le collectif BD-Égalité lancé en 2015, se sont ainsi créés le groupe « Activistes BD » en 2016, le « Collectif artistes-auteurs » (CAA) en 2018 et le collectif « Autrices auteurs action » (AAA) en 2020. Tous sont nés de regroupements d'auteurs et autrices se connaissant personnellement qui, à partir d'une plateforme numérique, ont créé et agrégé des contenus destinés à informer et mobiliser l'ensemble des auteurs et autrices de BD sur les différentes problématiques les concernant. Il ne s'agit pas de dire que ces collectifs militent forcément pour une régulation individuelle de l'activité, mais de souligner que dans chacun de ces collectifs, le mot d'ordre et la reconnaissance de la pluralité des revendications. Ainsi, tout auteur ou autrice de BD peut intégrer ces groupes, mais aucun ne peut prétendre à s'exprimer pour l'ensemble du collectif. Autrement dit, si ces groupes visent à discuter d'actions communes, leurs membres s'accordent sur l'intérêt à ne pas produire une totalisation s'appuyant sur une généralisation forte, prenant acte des divergences internes. Il convient de noter que cette absence

de totalisation du groupe n'empêche pas à ses membres de participer à la constitution des problèmes publics concernant les auteurs et/ou les autrices de BD. De même, comme nous l'avons vu avec le cas du collectif BD-Égalités (cf. séquence n°101 «On a essayé d'expliquer un peu ce qu'était le problème, selon nous»), les membres de ces groupes peuvent ponctuellement être consultés par les agents de l'État, ces derniers leur reconnaissant une expertise sur les problèmes soulevés<sup>484</sup>. Toutefois, en l'absence d'une totalisation forte, ils et elles peuvent difficilement se rendre propriétaire d'un tel problème.

En cela, ces groupes s'apparentent davantage à des cliques qu'à des collectifs mettant en avant la nécessité de garantir un cadrage désingularisant. On peut ainsi parler de collectifs informels dans le sens où tend à s'y développer une certaine informalité (cf. chapitre 1, partie 4. 2. « Une activité marquée par l'informalité»). De ce fait, ils peuvent souvent susciter une forme d'agacement chez les auteurs et autrices engagés dans des groupements davantage institués.

### SÉQUENCE N°118.

#### « LES GROUPUSCULES QUI PARASITENT LA COMM', C'EST CHIANT »

**27 janvier 2016, la veille du lancement du festival d'Angoulême les pilotes du SNAC-BD échangent par courriels afin de finaliser un « kit » constitué de différents documents destinés à informer les auteurs et autrices de BD, mais aussi les journalistes, sur les différentes revendications en cours.**

**Pierre-Louis, 15h44 :** Sinon y'a Louis sur le groupe Facebook Activiste BD qui a fait ça aussi ^^

**En pièces jointes apparaissent deux tracts, l'un en A4, l'autre en A5 recto verso, détaillant différentes difficultés rencontrées par les auteurs et autrices de BD et appelant à diffuser l'information.**

**Marc, 16h18 :** Ils font chier. C'est bien gentil de dire "inscrivez-vous au SNAC"... alors pourquoi ils en sont partis ou qu'ils n'y sont pas ? On dilue, on dilue, on dilue, on sera inaudible parce qu'il y a 15 orgas pour 1000 auteurs, c'est n'importe quoi. Bon, on le fait quand même notre machin. Je t'envoie la sauce bientôt.

**Philippe, 16h23 :** Ben en fait, c'est très intéressant, parce que quand tu discutes avec eux, ils disent en creux que le SNAC est mou, la marche tout ça, et qu'on devrait tout casser et au final, ils font un tract en partant du tract du SNAC. et rien d'autre.

**Pierre-Louis, 16h50 :** SNAC-BD, ADABD, EGBD, Activistes BD, BD-Égalité... c'est parfait ! :))

**Étienne, 17h12 :** Mais bien entendu qu'on le fait, notre machin. Ils me font un peu rigoler, les "activistes". Mais bon. Je pense que tout ça part d'une bonne volonté. Ça dilue un poil, c'est vrai, mais ça appuie aussi dans le sens d'une mobilisation large, pas seulement SNAC. Moi, que les auteurs se prennent un peu en mains, SNAC ou pas SNAC, je trouve ça bien. Servons-nous de l'effet démultiplié, mais soyons clairs : dans toute négociation, l'interlocuteur, c'est le SNAC.

**484-** Pour prendre un exemple, Pierre Lungheretti (directeur général de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image) a rédigé, à la demande de Françoise Nyssen alors ministre de la Culture, un rapport destiné à améliorer la place de la BD dans les politiques culturelles. Pour le produire, il a rencontré des représentants de nombreux collectifs institués cités (SNAC-BD, CPE, mais aussi SNE ou SEA) mais également des membres de divers collectifs informels, tels le collectif BD-Égalité ou le Collectif des artistes auteurs (voir Annexe II dans P. Lungheretti, *La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle. 54 propositions pour une politique nationale renouvelée*, op. cit., p.119 et sq.).

**Marc**, 17 h 20 : De toute façon, la représentation syndicale et le fait qu'Henri est connu règlent la question : oui, pour une négociation collective sur la BD, y a que le SNAC. Après les journalistes c'est une denrée plus rare et bien utile pour foutre la pression. Les EGBD pour ça c'est un amplificateur du tonnerre. Les groupuscules qui parasitent la comm', c'est chiant. Qu'ils viennent et prennent la place : on demande que ça, putain !!! :)

Dans un contexte où les pilotes ne cessent de constater le manque de moyen de leur groupement (cf., dans le chapitre 4, la partie 1. 1. « S'engager dans un collectif en professionnel»), on comprend facilement leur agacement face à l'attractivité des groupes informels. Parce qu'ils « parasitent la comm' », ces « groupuscules » sont susceptibles de remettre en cause la totalisation proposée par les pilotes du SNAC-BD. Eux qui font l'effort de généraliser à partir des situations individuelles font désormais face à des collectifs qui laissent une forte place à l'individualité. Cela ne veut pas pour autant dire que ces collectifs informels ne proposent pas l'instauration d'un cadrage de la désingularisation, pouvant conduire à des formes de totalisation. En effet, ces Activistes BD ont bien pour objectif, grâce à leur tract, d'inciter leurs collègues à prendre connaissance d'intérêts communs (comme le souligne Étienne, « ça dilue un poil, c'est vrai, mais ça appuie aussi dans le sens d'une mobilisation large »). Pour le dire autrement, ces collectifs favorisent également l'autonomisation des professionnels, étant donné qu'ils poussent ces derniers à se « [prendre] un peu en main ». Dès lors, ces collectifs informels permettent bien l'accroissement des réflexivités en produisant malgré tout des occasions de mettre en série les expériences individuelles, participant alors à l'autonomisation des auteurs et autrices de BD. Toutefois, parce qu'ils s'inscrivent majoritairement dans des formes d'informalité, ils tendent à empêcher la définition d'un idéal professionnel commun. De ce fait, ils sont bien peu compatibles avec la défense d'une régulation collective de l'activité. Faute d'institutionnalisation, le collectif des activistes BD n'a de fait pas vraiment la possibilité de mener une « négociation collective sur la BD ».

### SÉQUENCE N°119. « C'EST VRAI ÇA, QUI ON EST ? »

*25 mai 2016, après avoir suivi des auteurs et autrices lors d'une mobilisation collective dans la matinée (cf. séquence n°106 « C'est votre responsabilité », j'accompagne Pierre-Louis à l'Assemblée générale du SNAC-BD, mais également Louis, membre du collectif « Activistes BD », lui aussi présent durant l'action. Sur place, nous retrouvons Marc, qui pose des feuilles tout autour de la table. Nous échangeons pendant une dizaine de minutes, en attendant l'arrivée des membres du syndicat.*

**Marc**, après avoir regardé son portable : Bon, bah je crois qu'on va être quatre, c'est bien ! On peut commencer ! Au moins, ça ira vite ! [Il rit]

**Louis** : Surtout que moi, en plus, je suis pas au comité ! Quand j'ai dit ça tout à l'heure à Pierre-Louis, il a essayé de m'embaucher !

**Marc** : Mais c'est bien ! Viens ! Allez, tu vas voir ! Tu vas en prendre pour 15 ans ! On a tous commencé soi-disant pour donner un petit coup de main, et paf ! T'es piégé !

**Pierre-Louis**, avec un grand sourire : Ah oui, moi je passais par là et on m'a mis la main dessus !

**Marc**, à Louis : Oui, et puis t'as déjà organisé des actions à Angoulême ! Donc c'est parfait... Tu sais que c'est chaud et que ça se casse toujours la gueule à la fin [Nous rions]

**Pierre-Louis** : Ouais, tu fais déjà le job, en fait !

**Louis** : Bah, surtout, pour moi, ça serait peut-être un moyen de faire en sorte que les actions soient conformes au SNAC...

**Marc** : T'as des actions de prévues, là ?

**Louis** : Euh, non, mais... tu vois, à Angoulême, c'était bien, on a fait notre réunion, avec l'envie de faire quelque chose... On s'est donné plein d'infos, c'était super ! Mais au final, une fois lancé, ça s'est avéré compliqué, on n'était pas d'accord... Et puis je me suis retrouvé à faire des trucs que j'avais pas trop prévus, genre à donner mon tract à Pellerin [Note : la ministre de la Culture]. Et après je me suis retrouvé devant des caméras et on quand on m'a demandé : "Mais vous êtes qui ?", bah... j'étais bien emmerdé ! C'est vrai ça, qui on est ? Qu'est-ce qu'on veut ? Moi, j'ai des idées, mais bon euh... voilà quoi ! Je sais pas tout. Au moins, avec le SNAC, je pourrais savoir quel discours tenir quoi.

Louis ayant fait l'expérience de l'action au sein d'un collectif informel, il en perçoit les avantages : en très peu de temps, il a été possible de se réunir entre auteurs et autrices et de discuter ensemble de leurs problèmes et des actions à mener. Toutefois, il a également constaté que ce fonctionnement marqué par l'informalité rend difficile l'exercice de représentation. Face à des journalistes ou à des agents de l'État, il semble éprouver une gêne relative à sa légitimité. D'autres auteurs ou autrices, à l'image du scénariste évoqué dans la séquence n° 117 (« Ça va bien »), ont moins de scrupules, valorisant le fait de s'exprimer en leur nom propre sur les différentes thématiques qui les concernent. Toutefois, nous constatons que les auteurs et autrices s'engageant pour une régulation collective de l'activité ne peuvent pas vraiment faire l'économie d'une totalisation et, dès lors, ont de grandes chances de se rapprocher d'un groupement davantage institutionnalisé. Louis en fera d'ailleurs l'expérience lorsqu'il intégrera le comité de pilotage du SNAC-BD.

### SÉQUENCE N°120.

#### « VOUS ENDOSSEZ LE LOURD MANTEAU EN CUIR DU SNAC »

*Suite à l'Assemblée générale du 25 mai 2016, deux auteurs et deux autrices ont rejoint le comité de pilotage du SNAC-BD. Le 2 juin, une nouvelle discussion est créée sur la mailing-list des pilotes, dont l'objet est « [pilotage] Petit rappel important ou pas ».*

**Philippe**, 22h46 : Bon, je dis comme on m'avait dit quand je suis arrivé (je suis pour la transmission) : Vous pouvez bien entendu vous exprimer sur tous les sujets à titre perso comme vous voulez. Mais dès que vous endossez le lourd manteau en cuir du SNAC, il faut rester dans les clous. Le SNAC-BD est la branche du SNAC la plus "active", c'est aussi celle qui crée le plus

de sueurs froides à Henri, notre Gandalf national parce que parfois, on agit un peu vite par rapport à ce qu'il voudrait (hein, PL?). Si vous avez le moindre doute sur ce que vous pouvez dire, pas dire, faire, pas faire, demandez. Voire même à Gandalf si c'est vraiment important. Il n'a plus beaucoup de cheveux, faut pas accélérer le mouvement. Regardez comment ça se passe pendant quelques semaines et vous saurez tout. :-)

**Louis**, 22 h 52 : Bah, là on discute entre nous, non ? Personne n'a parlé de faire un communiqué officiel sur quoi que ce soit, si ?

**Philippe**, 22 h 53 : Quoi ? Je ne parle pas ici, je parle dans la vraie vie. Avec des gens autour.

**Louis**, 22 h 56 : Ah oui, ok. C'était un simple rappel de routine. :-)

**Philippe**, 23 h 02 : Ah, ben oui. Rappel ou info pour ceux qui ont pas parlé à des gens en vrai. Samuel "loué soit son corps" Leroux m'avait tchatché pendant deux heures avant que j'arrive au comité. Là, c'est la version courte :-). (D'ailleurs, Samuel avait quitté le pilotage quelques semaines plus tard, je n'ai jamais su s'il y avait un rapport de cause à effet).

Bien qu'empruntant la dérision chère au milieu de la BD (cf., dans le chapitre 1, la partie 1. « S'engager dans des relations intimes »), le message de Philippe s'apparente à une sanction par anticipation : les auteurs et autrices qui souhaitent s'engager au sein du SNAC-BD doivent faire l'effort de s'inscrire dans un cadrage désingularisant en se conformant aux revendications du syndicat. Parce que ce collectif d'auteurs et d'autrices entend représenter une totalisation fortement constituée, ses représentants doivent ainsi faire en sorte d'incarner cette totalité lorsqu'ils ou elles « parle[nt] dans la vraie vie. Avec des gens autour ».

Toutefois, une telle posture est d'autant plus difficile à performer que la totalisation proposée est encore, par bien des aspects, floue. Les pilotes eux-mêmes ont ainsi évoqué la difficulté à rendre compte de la pluralité des positionnements des auteurs et autrices (voir, dans le chapitre 5, la partie 1. 2. 2. « Un groupe hétérogène qui résiste à la victimisation »). Plus encore, quand bien même les pilotes du SNAC-BD parviennent à maintenir leur représentativité pour s'exprimer au nom de leur groupe professionnel, cela ne les empêche pas, parfois, d'insister sur la responsabilité des auteurs et des autrices dans les problèmes qui les concernent (voir, dans le chapitre 4, la partie 1. 2. « Les collectifs : des cliques comme les autres ? »). En effet, les pilotes n'en restent pas moins socialisés dans une organisation spécifique du travail, fortement marquée par l'informalité. Dès lors, quand bien même ils et elles s'inscrivent dans une clique particulière, revendiquant une régulation collective de l'activité par l'affirmation d'une autonomisation du groupe professionnel, ils et elles n'en restent pas moins susceptibles d'encourager parfois la responsabilisation des auteurs et des autrices.

### 3. Conclusions du chapitre

La manière dont le travail de création de BD est organisé, parce qu'elle valorise l'engagement dans des situations informelles, limite les possibilités d'une totalisation forte du groupe professionnel. Les groupes d'auteurs et d'autrices les plus institués peuvent toutefois parvenir à produire des totalisations conduisant à un intéressement des agents de l'État (notamment si leurs membres ont fait l'apprentissage des manières d'intéresser ces personnes). Reste que ces collectifs n'en demeurent pas moins des cliques d'auteurs et d'autrices aux frontières floues, dont les membres peuvent être gênés par une formalisation forte de la répartition des responsabilités entre les divers acteurs de la chaîne du livre. Ainsi, quand bien même les auteurs et autrices de BD engagés dans ces groupes peuvent être favorables à la régulation collective de l'activité, une telle régulation entre en contradiction avec bon nombre de pratiques qui trouvent un sens positif pour les professionnels.

Cela n'empêche pas pour autant les auteurs et les autrices de BD de politiser les problèmes qu'ils et elles rencontrent au sein de leur activité. Ensemble, ces professionnels mettent effectivement en place de nombreuses actions collectives contribuant à démontrer, par un mouvement social, l'existence de problèmes professionnels communs. Ce faisant, ils et elles affirment une expertise, elle-même susceptible de renforcer leur autonomisation. Toutefois, étant donné les modalités d'organisation du travail, cette politisation des problèmes rencontrés tend à prendre la forme d'une autonomisation des individus plutôt que d'une autonomisation d'un groupe institué. C'est en cela qu'il est possible de parler, dans le cas des auteurs et autrices de BD, d'un corporatisme de moyenne portée. Il est dès lors possible d'affirmer que la formation de leur groupe professionnel est à l'image de leur autonomisation professionnelle, à savoir souvent contrariée. Étant donné l'attachement des auteurs et autrices de BD à leur « autonomie », ces derniers s'associent parfois pour obtenir plus de chances d'intervenir avec succès dans la répartition des responsabilités liées à leur activité. Et, ce faisant, ils et elles proposent une totalisation de leur groupe professionnel pouvant s'apparenter à une corporation. Toutefois, en raison de la manière dont l'activité est organisée, cette corporation reste extrêmement hétérogène, si bien que ses membres ne parviennent pas à s'accorder sur manière de gérer collectivement les responsabilités. Ainsi, cette corporation de moyenne portée fournit essentiellement des appuis à l'autonomisation d'individus, notamment en fournissant des supports à la socialisation et, plus précisément, au développement d'un idéal professionnel rappelant l'importance des règles relevant d'un cadrage désingularisant.

En somme, si les auteurs et autrices peuvent parfois s'inscrire dans une politisation consistant à former un groupe professionnel qui s'apparente à une corporation autonomisée, il existe également une autre modalité de politisation qui revient à revendiquer la constitution d'un groupe d'auteurs et d'autrices autonomisés. Ces deux modalités de politisation, bien qu'elles sont toutes deux susceptibles de renforcer l'autonomisation, n'en ont pas moins des effets très différents sur la structuration du groupe professionnel, la première allant plutôt dans le sens d'une affirmation d'une corporation, l'autre dans le sens d'une affirmation des individus. Du fait de cette dualité dans les formes de politisation, on comprend que si le groupe social des auteurs et autrices de BD est, au fil des mobilisations, en train de se faire, il est, dans le même mouvement, toujours un peu en train de se défaire.

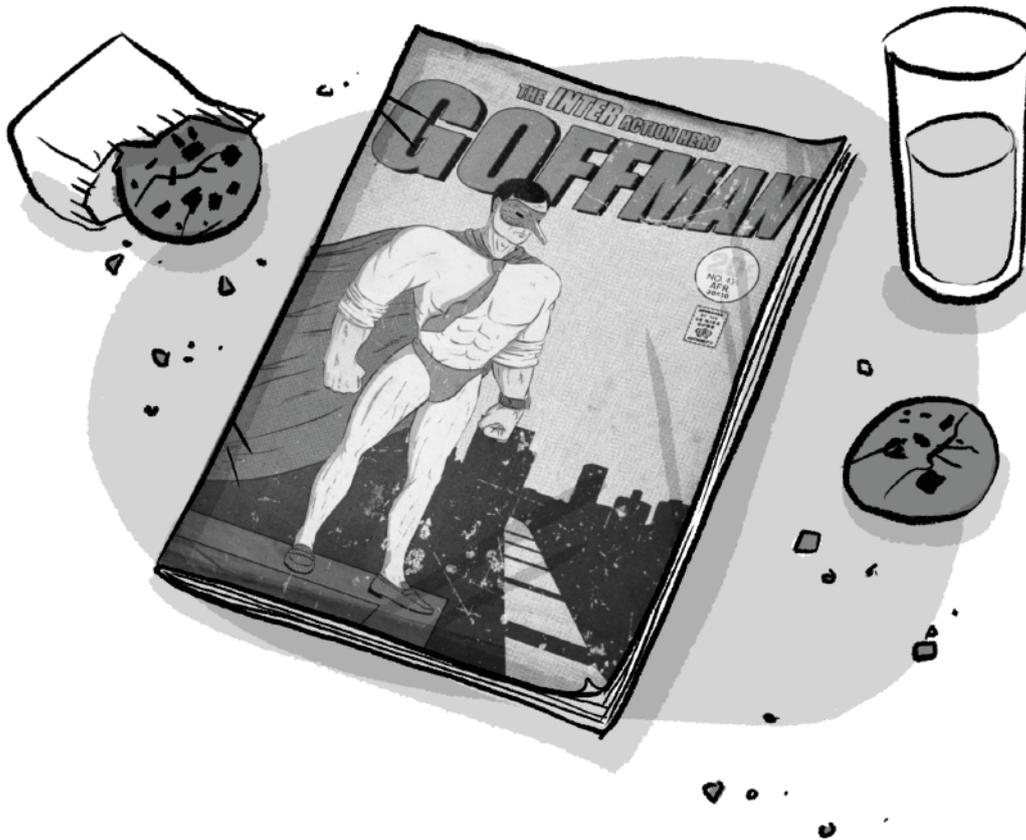
## Le saviez-vous ?

Dans la nouvelle *Batman : The Ultimate Evil* (Warner Books, 1995),  
l'auteur Andrew Vachss propose une autre vision  
de la genèse de l'homme chauve-souris :

loin d'être un simple hasard,  
le meurtre de ses parents du petit Bruce Wayne  
se révèle être un assassinat politique.

En effet, dans cette version, Martha Wayne est une sociologue  
enquêtant sur les réseaux de pédophilie<sup>485</sup>.

Malgré tout, Batman aura par la suite  
davantage misé sur les sports de combat  
que sur la sociologie pour résoudre  
la criminalité au sein de Gotham.



485- Diane Bjorklund, « Sociologists as Characters in Twentieth-Century Novels », *The American Sociologist*, 2001, vol. 32, n° 4, p. 23-41.





---

## Chapitre conclusif: Une sociologie de la professionnalisation des auteurs et autrices de BD

---

**A**u fil des précédents chapitres, nous avons essayé de répondre à la problématique suivante : pourquoi les auteurs et autrices ne parviennent-ils pas à définir collectivement un groupe professionnel, alors même qu'ils et elles défendent spontanément une morale commune et qu'ils et elles établissent ensemble des idéaux de ce à quoi devrait correspondre leur profession ?

L'heure est maintenant venue d'apporter une réponse à cette question, en proposant dans un premier temps un résumé des résultats cumulés dans les différents chapitres, mais aussi en cherchant à formaliser encore davantage ces résultats.

Cette formalisation nous permettra, dans un deuxième temps, de prolonger l'analyse par une mise en perspective historique de la professionnalisation du groupe des auteurs et autrices de BD. Celle-ci nous donnera alors des pistes d'explications supplémentaires des tensions qui accompagnent l'activité des auteurs et autrices de BD aujourd'hui.

Fort de notre analyse, nous pourrions chercher à donner, dans un troisième temps, une dimension pratique à cette recherche. Comme l'expliquait Émile Durkheim : « Si nous séparons avec soin les problèmes théoriques des problèmes pratiques, ce n'est pas pour négliger ces derniers : c'est, au contraire, pour nous mettre en état de les mieux résoudre »<sup>486</sup>. Aussi, après avoir veillé à décrire l'activité des auteurs de BD pour essayer de comprendre et expliquer les difficultés qu'ils et elles rencontrent, il sera ainsi possible de se risquer à diverses critiques inspirées par cette démarche sociologique<sup>487</sup>.

---

**486-** É. Durkheim, *De la division du travail social*, op. cit., p. xxxix.

**487-** On retrouve ici la distinction opérée par Cyril Lemieux entre d'une part les « tâches techniquement premières » de la description et de la compréhension et, d'autre part, les « tâches techniquement secondes » de l'explication, de la critique et de la prévision. Il ne s'agit pas de dire que les unes priment sur les autres, mais que les premières doivent être réalisées avant les secondes pour que ces dernières soient pertinentes. Sur cette distinction, voir C. Lemieux, *La sociologie pragmatique*, op. cit., p. 75-80.

# 1. Décrire l'activité et comprendre ses tensions

Pour répondre à la problématique rappelée ci-dessus, il a été décidé de mettre en place un dispositif d'enquête principalement ethnographique. Cette démarche a permis d'entrer dans les ateliers d'auteurs et d'autrices de BD, mais également de les suivre dans les différents lieux d'échanges et de collaborations qu'ils et elles traversent, plus particulièrement les festivals qui occupent une place centrale dans la profession. Au gré des observations menées dans ces espaces, il a été possible de constater l'existence de divers collectifs d'auteurs et/ou d'autrices destinés à permettre un partage des difficultés et, parfois, à s'accorder sur la nécessité de dénoncer les préjudices subis dans le métier. Au suivi de l'activité quotidienne des auteurs et autrices s'est donc ajoutée une observation des diverses mobilisations, que ce soit dans leurs dimensions les plus publiques (marche, débrayage de dédicace, réunions d'information, etc.), mais aussi les plus privées (débriefing entre personnes engagées, réunions de consultation avec des membres des administration, échanges de courriels, etc.).

## 1.1. Résumé des résultats de la thèse

Ce dispositif ethnographique a ainsi permis de prendre de la distance vis-à-vis des différentes représentations du métier qui peuvent circuler, que ce soit au sein du lectorat de BD, des interlocuteurs et interlocutrices des auteurs ou autrices, voire des professionnels eux-mêmes. Ces visions du métier, qu'elles soient idéalisées (cette profession serait un havre d'autonomie et d'ambiance bon enfant) ou misérabilistes (les auteurs et autrices, pris dans une compétition effrénée, seraient l'objet d'une auto-exploitation caractéristique des industries culturelles), se sont avérées fort éloignées des conditions et pratiques réelles des personnes, bien plus nuancées.

La démarche a plutôt consisté à rendre compte des fondements pratiques de l'autonomisation des professionnels, autonomisation étant entendue comme le fait d'intervenir avec succès dans la répartition des responsabilités dont on a la charge (que ce soit en parvenant à s'en rendre soi-même propriétaire ou à transférer tout ou partie de cette propriété vers un tiers). L'étude de cette autonomisation professionnelle a permis une analyse des fondements pratiques de la politisation. En effet, face à diverses épreuves rencontrées dans leur activité, les auteurs et autrices s'engageaient dans des processus critiques dont la dimension publique pouvait parfois s'affirmer. Tâchons donc de présenter synthétiquement les différents résultats ainsi obtenus.

### 1.1.1. Un travail marqué par l'informalité

Nous avons montré dans le premier chapitre que l'activité des auteurs et autrices de BD s'inscrivait dans une morale professionnelle spécifique, composée d'une grande diversité de règles. Celles-ci, bien qu'elles soient plus ou moins implicites, n'encadrent pas moins l'activité des professionnels de la BD (auteurs et autrices mais aussi l'ensemble des personnes qui traversent ce milieu professionnel). C'est la mobilisation de ces règles qui rend justement l'activité possible, dans le sens où celles-ci orientent

l'action des professionnelles. Il est possible de regrouper ces règles par degré d'explicitation, mais également par la manière dont elles participent à cadrer l'activité. Nous avons ainsi distingué les règles relevant d'un cadrage de l'engagement dans des relations intimes, celles relevant d'un cadrage axé sur l'accomplissement technique de l'activité et, enfin, celles qui produisent un cadrage désingularisant (dans ce derniers cadrages, les règles conduisent les professionnels à mettre leurs expériences en série avec celles de leurs collègues afin d'exprimer des principes généraux valables pour toutes et tous). Outre le fait qu'il existe une pluralité de règles, les observations menées nous ont également permis de constater à quel point ces règles pouvaient parfois entrer en contradiction les unes avec les autres. Les auteurs et autrices échangent ainsi sur la manière dont il est possible (et souhaitable à leurs yeux) de hiérarchiser ces règles professionnelles. Plus encore, nous avons constaté que, parmi les différentes règles, certaines avaient un statut différent des autres, dans la mesure où leur mobilisation contribuait à maintenir un cadrage spécifique de l'action et, donc, à limiter les chances qu'émergent d'autres cadrages. Ces règles barrières permettent dès lors de comprendre l'informalité de l'activité : les auteurs et autrices trouvent en effet, dans les situations, davantage d'appuis pour agir en conformité avec les règles de la dérision, de la passion du métier ou de la persévérance, soit autant de règles barrières appartenant au cadrage intime pour les deux premières et au cadrage de l'accomplissement technique pour la dernière. Si le cadrage de la désingularisation dispose lui aussi d'une règle barrière (la règle de l'évaluation de la qualité des personnes et des objets), nous avons pu observer que celle-ci avait moins de chance d'être mobilisées dans l'action. En résumé, l'activité peut être considérée comme informelle dans le sens où elle réunit les conditions propices à limiter les chances d'émergence d'un cadrage désingularisant. Les auteurs et les autrices trouvent un sens particulièrement positif dans cette informalité : en réaffirmant, en situation, l'importance de respecter tantôt le cadrage intime, tantôt le cadrage de l'accomplissement technique, elle donne des appuis permettant d'honorer les règles composant la morale professionnelle. Toutefois, parce qu'elle tend à réduire l'émergence du cadrage désingularisant, l'informalité limite également les chances d'accroissement de la réflexivité des auteurs et autrices sur leur action et, plus généralement, sur leur activité.

Le deuxième chapitre nous a permis de mieux comprendre comment s'organisait le groupe social des auteurs et autrices de BD dans ce contexte d'informalité. Il nous est apparu que les hiérarchisations des règles réalisées par les auteurs et autrices sont particulièrement discutées au sein de cliques, des petits groupes de personnes qui se constituent au gré des interactions qui ponctuent l'activité. Bien que vaporeuses, ces cliques n'en demeurent pas moins des espaces de socialisation au sein desquels auteurs et autrices (mais également toutes les personnes du milieu) partagent leurs expériences, difficultés et autres astuces. Ainsi, au fil de ces discussions, s'établissent au sein de ces cliques des idéaux professionnels, c'est-à-dire des hiérarchisations spécifiques de règles guidant l'action des personnes qui s'y engagent. Quand bien même toutes ces règles sont mobilisées dans l'activité, ces idéaux professionnels peuvent valoriser les actions qui participent à la mise en place de tel ou tel cadrage plutôt qu'un autre. C'est donc au sein de ces cliques que les auteurs et autrices font l'apprentissage non seulement des diverses règles pratiques de leur activité, mais aussi de la diversité des manières de les hiérarchiser. Les auteurs et autrices de BD développent ainsi un style singulier, soit une tendance à hiérarchiser plus spontanément les règles de telle ou telle façon. Toutefois, selon

l'idéal professionnel défendu à l'intérieur de telle ou telle clique, l'auteur ou l'autrice de BD verra son style sanctionné plus ou moins positivement : les écarts qu'il ou elle commettra vis-à-vis de cet idéal pourront être interprétés comme des fautes professionnels. Plus encore, nous avons remarqué que, du fait de l'informalité décrite dans le premier chapitre, les styles valorisant le cadrage de la désingularisation avaient d'autant plus de chance de faire l'objet de sanctions négatives, renforçant encore la dimension informelle du milieu.

L'analyse des règles professionnelles et de la manière dont s'organise le milieu des auteurs et autrices de BD nous a alors conduit, dans un troisième chapitre, à nous intéresser plus directement à la façon dont ces professionnels peuvent parvenir à se considérer (eux-mêmes ou respectivement) comme de « bons » professionnels. Quand bien même ils et elles expriment des styles de professionnel spécifiques s'inscrivant dans des idéaux professionnels variés, leurs pratiques relèvent d'une morale professionnelle commune. Nous avons ainsi pu constater que les auteurs et autrices valorisent le fait de se montrer « autonome », que ce soit au regard de la règle de l'indépendance (il faut être capable d'assumer ses choix), mais aussi de la persévérance (il faut réussir à maintenir son activité) ou de la passion du métier (il faut s'engager spontanément dans le métier). Reste que les auteurs et autrices peinent souvent à savoir ce qu'être autonome signifie, concrètement, dans le cours de l'action. Aussi, nous avons établi que le professionnalisme d'un auteur ou d'une autrice se mesurait surtout à sa capacité d'autonomisation. Il faut entendre par là la capacité d'un acteur à intervenir avec succès sur la répartition des responsabilités considérées (par lui et /ou un tiers) comme à sa charge. Ce résultat éclaire d'une autre façon la question des différences statutaires entre les auteurs et autrices de BD : le professionnalisme n'est pas directement lié au fait de rencontrer un succès critique ou commercial, mais plutôt au fait de parvenir à transférer la responsabilité vers soi-même ou vers des tiers. Ainsi, la « réussite » professionnelle est davantage une conséquence de cette autonomisation : si le succès public et commercial peut être considéré comme un potentiel indice du professionnalisme, il ne le garantit pas. À l'inverse, un fort professionnalisme n'assure pas le succès des auteurs et autrices de BD. Cette analyse a rendu mieux perceptibles les logiques sous-jacentes aux différences statutaires (et les raisons pour lesquelles celles-ci étaient valorisées par les professionnels). Plus encore, elle nous a permis de repérer une difficulté récurrente dans les processus d'autonomisation. En effet, transférer la responsabilité vers un tiers est souvent synonyme d'une dénonciation de la manière dont les responsabilités sont attribuées. Aussi, la responsabilisation d'un tiers s'apparente par bien des aspects au fait de s'engager dans un processus de victimisation, qui peut apparaître peu compatible avec la morale professionnelle (que ce soit au regard des règles de l'indépendance, mais aussi des règles de la persévérance ou de la passion du métier). Parce que l'engagement dans un processus de victimisation nécessite de transférer au moins en partie la responsabilité des auteurs et autrices vers un tiers, elle risque d'être interprétée comme un manque d'autonomie et, de ce fait, causer une dégradation du statut des personnes concernées. Dès lors, quand bien même ils ou elles peuvent parfois se considérer victimes de préjudices, les auteurs et autrices se rendent régulièrement responsables (respectivement ou individuellement) de leurs échecs comme de leurs réussites. On peut trouver une explication à cette tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices (qui prend souvent la forme d'une responsabilisation de soi) dans la manière dont le travail est organisé, c'est-à-dire à travers la valorisation d'une certaine informalité dans les relations

de travail. Cela n'enlève rien au fait que l'informalité de l'activité est valorisée dans la mesure où elle permet aux auteurs et aux autrices de s'autonomiser en s'inscrivant dans divers idéaux professionnels. Toutefois, une telle informalité rend aussi plus difficiles les formes d'autonomisation qui impliqueraient la responsabilisation de tiers. En effet, parce que la dimension peu publique des interactions quotidiennes tend à renforcer la mise en place d'un cadrage de l'engagement dans des relations intimes ou de celui de l'accomplissement technique, il est plus difficile de faire la démonstration de la responsabilité d'un tiers. Dans un tel contexte, les auteurs et autrices n'ont que peu de chances de parvenir à s'engager dans un processus de victimisation : celui-ci est effectivement d'autant plus probable que les auteurs et autrices sont parvenus à mettre en série leurs expériences individuelles. Quand bien même les cliques fournissent, par le partage d'expériences, des ressorts à l'autonomisation, la forte informalité dans l'organisation du travail peut conduire à la mise en place d'une autonomisation contrariée : étant donné la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices, ces derniers s'obligent souvent à s'autonomiser en se responsabilisant eux-mêmes afin d'être reconnus comme professionnels. Plus encore, cette responsabilisation de soi peut parfois les conduire à commettre des fautes qui portent atteinte à leur statut de professionnels.

### ***1.1.2. Des mobilisations pour (mais aussi contre) le groupe professionnel***

Pourtant, il arrive parfois que les auteurs et autrices parviennent à s'engager dans des processus de victimisation et de responsabilisation de tiers. Étant donné la nécessité, pour cela, de mettre en série des expériences, il n'est pas étonnant que ces victimisations émergent dans des cliques spécifiques, valorisant fortement des idéaux professionnels qui mettent l'accent sur un cadrage désingularisant. C'est ainsi que l'étude des collectifs d'auteurs et /ou d'autrices de BD permet de poursuivre l'analyse des fondements pratiques de l'autonomisation : si les formes d'organisation du travail tendent à produire une autonomisation contrariée des professionnels, l'action de ces collectifs peut contribuer à limiter ce phénomène.

Dans le chapitre 4, nous nous sommes donc intéressés aux modalités concrètes de cette activité spécifique qu'est la mobilisation au sein de collectifs d'auteurs et d'autrices de BD. Nous avons montré que ces groupes d'auteurs et /ou d'autrices s'apparentent bien à des cliques de professionnels, à ceci près qu'ils tendent à défendre des idéaux professionnels orientés vers la valorisation d'un cadrage désingularisant. En cela, l'action menée dans ces collectifs tend à renforcer l'autonomisation des professionnels, en proposant des espaces d'échanges plus formalisés que ceux des cliques décrites précédemment. En veillant à constituer et partager diverses informations, les membres de ces collectifs aident leurs collègues auteurs et autrices de BD à franchir les épreuves rencontrées quotidiennement, notamment en encourageant ces derniers à tenter des transferts de responsabilité vers des tiers plutôt qu'à se rendre systématiquement responsables de leurs difficultés. Plus encore qu'une simple information, les membres engagés dans ces collectifs vont même parfois jusqu'à accompagner les tentatives de transferts de responsabilités initiés par leurs collègues : adoptant alors une posture de négociateur aux côtés des auteurs et autrices s'estimant victimes d'un préjudice, ils ou elles peuvent ainsi renforcer encore davantage l'autonomisation de leurs collègues en les aidant à rappeler à des tiers leurs responsabilités. Toutefois, ce chapitre a également été l'occasion de pointer les limites de cette aide à l'autonomisation.

En effet, malgré le soutien de collectifs d'auteurs et d'autrices, les professionnels qui souhaitent s'engager dans un processus critique relatif aux attributions de responsabilité sont toujours susceptibles de voir leur statut de professionnel dégradé. Comme cela a été montré, la responsabilisation d'un tiers peut toujours être interprétée comme une faute étant donné la tendance à la responsabilisation de soi observée dans le milieu. De plus, les auteurs et autrices de BD investis dans de tels collectifs ont eux aussi été socialisés à un milieu professionnel valorisant l'informalité : de ce fait, ils et elles tendent parfois également à adopter une posture de relativisation des préjudices subis par leurs collègues, exigeant d'eux qu'ils ou elles fassent la preuve de leur autonomisation alors même que c'est ce manque d'autonomisation qui peut les avoir conduits à solliciter l'aide de collectifs.

Le chapitre 5 avait ainsi pour objectif de rendre compte des conditions de félicité de la victimisation des auteurs et autrices de BD, c'est-à-dire une victimisation qui permettrait leur autonomisation sans remettre en cause leur professionnalisme. Nous avons ainsi observé que la victimisation avait d'autant plus de chances de permettre l'autonomisation des professionnels qu'elle pouvait s'appuyer sur une double opération : d'une part la monstration d'un groupe réunissant les victimes d'un même préjudice et, d'autre part, la démonstration de l'existence dudit préjudice. Il a alors été possible de rendre compte des actions menées au sein de divers collectifs pour réussir à faire exister un tel groupe malgré une méconnaissance préalable des manières de se mobiliser. De même, nous avons décrit la manière dont les auteurs et autrices de BD avaient développé une expertise profane, en cherchant des moyens d'objectiver les divers préjudices dont souffrent potentiellement tous les professionnels. De cette façon, les auteurs et autrices de BD sont parvenus à construire des problèmes publics, que ce soit sur la thématique de leur précarisation économique ou sur celle du sexisme dans le milieu de la BD. Ces victimisations ne sont pas exemptes de multiples formes de relativisation, que ce soit par les interlocuteurs des auteurs et/ou autrices ou par ces derniers eux-mêmes. Ainsi, alors même que la construction d'un problème public vise à pointer l'existence de la responsabilité causale ou politique d'un tiers, les auteurs et autrices sont régulièrement renvoyés vers leur propre responsabilité, augmentant d'autant leurs chances de s'inscrire dans une forme d'autonomisation contrariée. Toutefois, s'ils et elles peinent à faire reconnaître comme légitimes de telles tentatives de responsabilisation de tiers, les auteurs et autrices engagés dans des collectifs n'en parviennent pas moins à revendiquer une propriété sur les problèmes constitués, c'est-à-dire une capacité à définir eux-mêmes quelles sont les difficultés qu'ils et elles rencontrent au sein de leur activité. Dès lors, si les mobilisations ne garantissent pas à elles seules une autonomisation des professionnels, elles renforcent une expertise spécifique des groupes de victimes. Ces derniers, parce qu'ils sont parvenus à se montrer publiquement et à faire la preuve d'un préjudice, peuvent permettre aux auteurs et autrices de BD de revendiquer collectivement une autonomisation non pas seulement des professionnels, mais aussi du groupe professionnel lui-même considéré dans son ensemble, en appelant à une régulation de la manière dont les responsabilités sont attribuées au sein de ce milieu professionnel.

C'est à l'analyse de ces appels à la régulation que se consacre le chapitre 6. En suivant les auteurs et autrices mobilisés, nous avons rendu compte de leur travail destiné à produire un intéressement des agents de l'État, c'est-à-dire de l'ensemble des personnes dont le travail consiste à mettre en œuvre, à divers niveaux, les politiques publiques. Ce travail d'intéressement, outre l'apprentissage des diverses

compétences pratiques du politique, nécessite surtout de présenter les problèmes rencontrés par les auteurs et autrices de BD à ces agents de l'État, mais aussi de proposer des solutions qui régleraient tout ou partie du problème. Nous avons ainsi constaté que les auteurs et autrices engagés au sein de collectifs, au-delà de présenter leurs problèmes professionnels, cherchent à se représenter en tant que groupe capable de porter des revendications de régulation valable pour l'ensemble de ses membres. Toutefois, nous avons établi qu'est surtout mise en place une corporation de moyenne portée. En effet, si les auteurs et autrices engagés parviennent parfois à obtenir une régulation collective de l'activité, celle-ci est rarement traduite formellement dans le droit, laissant toujours une possibilité, pour les différents acteurs, de maintenir une régulation informelle du travail. Ce corporatisme de moyenne portée s'explique avant tout par une difficulté à produire une totalisation du groupe professionnel des auteurs et autrices de BD qui soit satisfaisante aux yeux tant des agents de l'État que des auteurs et autrices eux-mêmes. En effet, les professionnels du milieu de la BD (parmi lesquels les auteurs et les autrices) tendent à regretter la généralisation causée par la régulation à l'échelle de la profession dans son ensemble, d'autant plus si cela implique un rapprochement avec des corps de métier certes proches, mais pourtant considérés comme bien différents dans leurs pratiques de travail (écrivains/écrivaines, illustrateurs/illustratrices, etc.). Plus encore, nous avons constaté que même à l'intérieur du groupe des auteurs et autrices de BD s'observe une division du travail de victimisation, laquelle peut conduire à remettre en cause les tentatives de totalisation mises en place par les personnes mobilisées pour une régulation collective de l'activité. Ainsi nous avons vu que quand bien même les auteurs et autrices s'accordent sur l'existence de préjudices concernant l'ensemble de leur groupe grâce à une recomposition des représentations, ils et elles peinent à revendiquer une régulation collective de l'activité, laquelle est perçue comme pouvant limiter leurs chances de défendre leurs droits. Dès lors, si les auteurs et autrices peuvent parfois s'engager dans une politisation consistant à former un groupe professionnel *a priori* destiné à devenir une corporation autonomisée (c'est-à-dire capable d'intervenir, à l'échelle de la corporation, sur la manière dont les responsabilités sont agencées et négociées), il existe également une autre modalité de politisation. Cette dernière revient plutôt à revendiquer l'autonomisation non pas d'un groupe social, mais des auteurs et d'autrices eux-mêmes. Il est important d'insister sur le fait que ces deux modalités de politisation sont toutes deux susceptibles de renforcer l'autonomisation des professionnels. Toutefois, les effets de ces deux formes de politisation sont bien différents sur la structuration du groupe professionnel : la première allant plutôt dans le sens de l'affirmation d'une corporation ; la seconde dans le sens d'une affirmation des individus. Force est de constater que le caractère grandement informel de l'organisation du travail, parce qu'il renforce la tendance des auteurs et autrices à se responsabiliser, favorise l'émergence d'une autonomisation des professionnels plutôt que celle du groupe professionnel. La structuration de l'activité n'empêche pas pour autant les auteurs et autrices de développer des formes de politisation allant dans le sens de la mise en place d'une corporation. Toutefois, elle les rend moins probables, incitant davantage les auteurs et autrices à s'engager dans une politisation qui, de fait, œuvre contre la formation d'un groupe professionnel spécifique.

### **1.1.3. La formation contrariée du groupe des auteurs et autrices de BD**

Nous trouvons ainsi une réponse à notre problématique : si les auteurs et autrices de BD ne parviennent pas à se structurer comme groupe professionnel autonomisé, c'est que la manière dont le travail est organisé les incite à se politiser de façon à favoriser l'autonomisation des professionnels plutôt que la formation d'un groupe professionnel autonome. Parce que le travail est marqué par l'informalité, il valorise l'engagement dans des relations intimes et dans l'accomplissement technique plutôt que d'encourager la désingularisation des situations. Les idéaux professionnels qui en découlent suscitent donc des formes de solidarité certes effectives (notamment au sein des cliques), mais essentiellement tournées vers l'autonomisation des personnes plutôt que vers la revendication d'une juridiction spécifique adossée à un groupe professionnel particulier.

En cela, on peut affirmer que s'observent deux grandes formes de professionnalisme chez les auteurs et autrices de BD : un *professionnalisme de l'informalité* et un *professionnalisme de la politisation*. Le premier est ainsi orienté vers des idéaux professionnels qui valorisent les cadrages liés à l'informalité, quand le second valorise les idéaux professionnels orientés vers la désingularisation. Étant donné que l'informalité s'apparente à une obligation morale du fait de l'organisation de l'activité, cette forme de professionnalisme est dominante. Toutefois dans certaines cliques, notamment les collectifs, les auteurs et autrices peuvent défendre une autre forme de professionnalisme, valorisant cette fois l'inscription dans un cadrage désingularisant et, ainsi, la politisation des problèmes professionnels. Si ce professionnalisme est dominé, parce que moins adapté à la manière dont l'activité est organisée, il n'en reste pas moins une forme de professionnalisme pouvant être valorisée par les auteurs et autrices.

Quand bien même les auteurs et autrices de BD ont de plus fortes chances de s'inscrire dans un professionnalisme de l'informalité, ils et elles ne s'inscrivent pas moins dans un processus de formation de leur groupe professionnel. Ils et elles ont effectivement toujours la possibilité de s'engager dans des processus critiques lorsqu'ils ou elles rencontrent des épreuves dans leur activité, allant parfois même jusqu'à politiser ces épreuves en tentant de construire un problème public. Toutefois les modalités de cette politisation, étant donné la prédominance du professionnalisme de l'informalité, ne permettent pas vraiment aux auteurs et autrices de constituer un groupe social bien délimité. C'est en cela qu'il a été possible de parler d'une formation contrariée du groupe professionnel des auteurs et autrices de BD.

## **1.2. Une sociologie des politisations**

Si l'organisation du travail renforce les chances de voir s'installer une forme de politisation allant dans le sens d'une autonomisation des individus plutôt que vers l'autonomisation d'une corporation, cette seconde modalité de politisation n'est pas pour autant absente. Aussi, afin de rendre nos résultats généralisables à d'autres groupes (ou de non-groupes) professionnels, il est nécessaire de formaliser encore davantage notre analyse.

### **1.2.1. La politisation corporatiste**

Nous nommerons « corporatistes » les modes de politisation qui visent à l'autonomisation des professionnels à travers l'affirmation d'un groupe social spécifique. Dans cette modalité, les acteurs tendent à imputer la responsabilité causale de leurs expériences à des processus sociaux. Les difficultés des auteurs et autrices peuvent par exemple être interprétées comme étant causées par la domination des éditeurs (qui induit un rapport de force difficile à dépasser), par un défaut de représentation (qui empêche une régulation collective de l'activité) ou encore par le sexisme présent dans l'ensemble de la société (qui tend à invisibiliser les préjudices spécifiques aux autrices).

Une telle imputation de la responsabilité causale s'accompagne alors d'une responsabilisation politique des institutions publiques, qui sont invitées à mettre en place des dispositifs donnant des avantages spécifiques à certains groupes (discrimination positive des femmes, prix pour jeunes auteurs, valorisation des BD de genre, etc.) ou, au contraire, à limiter les avantages supposés d'autres groupes (mesures protectionnistes pour lutter contre les « coloristes espagnols » / « auteurs de comics / manga », soutien des exportations des productions françaises, etc.).

Surtout, une politisation appelant à la mise en place d'une telle régulation collective implique un appel à la formalisation de l'activité. Insistons sur le fait que cette formalisation ne s'apparente pas à une régulation stricte de l'activité, fixant drastiquement des conditions similaires pour l'ensemble des professionnels réunis au sein du groupe concerné. L'ambition est ici davantage de procéder d'une part à une explicitation des diverses règles afin de permettre une plus grande publicité dans les modalités d'attributions de responsabilité et, d'autre part, à une publicisation de la discussion de ces règles. Pratiquement, cela se traduit par des tentatives de constitution de corps intermédiaires dotés de représentants et représentantes, lesquels pourront être consultés par les agents de l'État, voire saisir ces derniers lorsqu'un préjudice est constaté.

### **1.2.2. La politisation individualiste**

Nous nommerons « individualistes » les modes de politisation qui, à l'inverse, visent l'autonomisation des professionnels plutôt que de conditionner cette autonomisation à la formation d'un groupe social particulier. Dans cette modalité, les acteurs refusent d'imputer la responsabilité causale des situations qu'ils rencontrent à des processus sociaux pour plutôt les imputer exclusivement à des individus particuliers. Que ce soit tel auteur, tel éditeur, tel élu ou autre, ce sont à chaque fois des personnes qui sont considérées, à titre individuel, comme à l'origine de la situation jugée problématique par les auteurs mobilisés. Ces personnes jugées responsables doivent alors pouvoir faire l'objet de sanctions (positives comme négatives).

Cette tendance à l'imputation de responsabilités individuelles ne signifie pas pour autant l'absence d'une responsabilité politique des institutions publiques. C'est d'ailleurs en cela qu'il est possible de parler d'une politisation : il existe des principes moraux qui doivent être respectés pour rendre l'activité possible. Toutefois, ces principes visent surtout à pointer vers la responsabilité des individus. Les acteurs peuvent ainsi faire appel aux agents de l'État pour corriger les abus (procès contre les plagiaires, poursuite des éditeurs introduisant des clauses abusives dans les contrats, dénonciation des

ministres qui ne reçoivent pas les auteurs, etc.), ou encore pour encourager les initiatives individuelles de prise de responsabilité (système de récompenses / bourses, mise en place de dispositifs destinés à expliciter les droits et les devoirs de chacun, etc.).

Tout comme la politisation corporatiste n'impliquait pas une régulation totale de l'activité, la politisation individualiste ne s'apparente pas à la revendication d'une dérégulation totale de la profession. L'objectif est avant tout de renforcer la dimension informelle de la gestion des problèmes rencontrés et, dans le cas où une situation ferait controverse, de faire appel à l'État pour favoriser une résolution dudit problème, que ce soit par la mise en place d'une régulation (établir des règles pour éviter les formes de concurrence déloyale) ou d'une dérégulation (en insistant sur la possibilité pour chacun de négocier ses contrats sans que des modèles s'imposent).

Pratiquement, cela se traduit par l'ouverture de controverses publiques permettant la publicisation ponctuelle des difficultés rencontrées (notamment par l'intermédiaire de collectifs représentant la pluralité des profils de professionnels), controverses dont l'État doit garantir l'ouverture et le bon déroulement, notamment en veillant à la consultation des professionnels.

### 1.2.3. Un continuum de politisations

Insistons sur le fait que ces deux modalités de la politisation sont en réalité rarement exclusives l'une de l'autre. Comme nous l'avons vu, les mêmes acteurs sont susceptibles de s'inscrire dans l'une et l'autre de ces modalités, y compris parfois au sein d'une même séquence d'action. Ainsi, il convient d'envisager ces deux types de politisation comme appartenant à un même *continuum* de pratiques de politisation. Ledit continuum permet ainsi d'appréhender les politisations en fonction de leur degré de généralisation : à une extrémité, on trouvera des formes de politisation insistant sur la singularité des situations des personnes, de l'autre des formes de politisation qui mettent l'accent sur une mise en série maximale des situations individuelles. Ainsi, les acteurs peuvent passer d'un mode de politisation à l'autre selon qu'ils viseront à généraliser la cause défendue<sup>488</sup> ou, au contraire, à resingulariser les préjudices subis<sup>489</sup>.

La politisation individualiste s'apparente à un premier niveau de généralisation : en pointant l'existence d'atteintes à l'autonomisation des individus, les auteurs et autrices de BD affirment l'existence d'une morale professionnelle commune, laquelle autorise des formes de victimisation qui peuvent conduire à convoquer les agents de l'État si jamais les préjudices n'étaient pas réparés. La politisation corporatiste quant à elle correspond à un second niveau de généralisation : au-delà même de pointer des principes moraux partagés et devant être défendus, les auteurs et autrices s'accordent sur la nécessité de

---

**488-** Un exemple nous est donné par Danny Trom lorsqu'il s'intéresse aux militants qui remettent en cause des aménagements du territoire : accusés de défendre des intérêts individuels, ils développent divers argumentaires destinés à montrer qu'ils défendent en réalité des biens communs (Danny Trom, « De la réfutation de l'effet NIMBY considérée comme une pratique militante », *Revue française de science politique*, 1999, vol. 49, n°1, p. 31-50).

**489-** Un exemple est cette fois fourni par Jérémie Sinigaglia dans son travail sur les mobilisations des intermittents : si ceux-ci se sont associés à divers collectifs de précaires dans un objectif de « convergence des luttes », ces actions collectives ont conduit à diverses tensions incitant les professionnels du spectacle à se recentrer sur leurs propres revendications (Jérémie Sinigaglia, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, 2007, vol. 65, n°1, p. 27-54).

pousser davantage la généralisation en insistant sur le fait que les individus ne doivent pas forcément être considérés comme responsables de leurs échecs ou de leurs réussites étant donné l'existence de préjudices qui empêchent l'autonomisation de l'ensemble du groupe social.

Voici donc le résultat principal de cette thèse : en observant l'activité des auteurs et autrices de BD, nous avons établi que le caractère très informel des espaces et temps de travail contribuait à limiter les chances d'émergence d'un cadrage de la désingularisation. Autrement dit, les auteurs et autrices ont de fortes chances de s'inscrire dans une forme de professionnalisme de l'informalité. Cela ne les empêche pas pour autant de se politiser. En effet, les auteurs et autrices sont prompts à s'engager dans des processus critiques, visant à pointer l'existence de tensions au sein de leurs activités qui remettent en cause leur autonomie. Au point parfois de s'engager dans une forme de professionnalisme distincte, que nous avons nommé professionnalisme de la politisation, plus à-même de conduire à une politisation corporatiste. Reste qu'étant donné cette informalité et, donc, les entraves à l'affirmation d'un cadrage désingularisant, les auteurs et autrices ont davantage de chance de s'inscrire dans une forme de politisation spécifique : la politisation individualiste, plus adaptée à la forme dominante de professionnalisme. Ainsi, du fait d'une organisation spécifique de l'activité, les auteurs et autrices de BD ont de grandes chances de s'engager pour l'autonomisation d'individus plutôt que celle d'un groupe social donné.

#### 1.2.4. Perspectives de généralisation des résultats

Un tel résultat est probablement généralisable à de nombreux autres métiers, notamment ceux qualifiés par Eliot Freidson comme « à forte composante vocationnelle »<sup>490</sup>. On retrouve ainsi des logiques similaires dans la professionnalisation des céramistes d'art qui se sont engagés dans une réforme du cadre légal existant afin d'obtenir des droits et une reconnaissance de leur autonomie professionnelle, tout en développant une « contestation » des interventions de l'État<sup>491</sup>. De la même manière, l'analyse des formes de politisation pourrait permettre de comprendre pourquoi les vidéastes sur internet se concentrent essentiellement sur des solidarités « communautaires » plutôt que la formation d'un groupe professionnel<sup>492</sup>. Ainsi, il serait intéressant de relire ces différentes activités au regard de la distinction entre professionnalisme de l'informalité et de la politisation. On pourrait alors comprendre les différents degrés d'engagement de ces professionnels dans certaines formes de revendications au regard de la manière dont leur activité permet, ou au contraire empêche, le développement de l'une ou l'autre de ces formes de professionnalisme.

L'analyse est également généralisable à des métiers davantage professionnalisés, mais dont l'organisation du travail est marquée par l'informalité. Ainsi, il est possible de retrouver des formes de politisation similaires dans les milieux de la création de jeux vidéo, où les acteurs revendiquent une

490- E. Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », art. cit.

491- Flora Bajard, « Chapitre 8 : Les céramistes d'art contre "l'État" : la confrontation comme troisième voie de professionnalisation » dans Frédéric Nicolas et al. (éds.), *Professionnalisation(s) et État : Une sociologie politique des groupes professionnels*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 239-266.

492- Mathieu Cocq, « Constitution et exploitation du capital communautaire. Le travail des streamers sur la plateforme Twitch », *La nouvelle revue du travail [En ligne]*, 2018, n° 13. Plus précisément sur la professionnalisation de ce métier, voir Anaïs Garestier, *Les vidéastes web, une profession en construction*, Mémoire de Master 2 en Science Politique, sous la direction de S. Lévêque et I. Bruneau, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2018, 112 p.

certaine explicitation de la « prescription » au sein des entreprises, sans pour autant se constituer pleinement comme groupe social portant des revendications corporatistes<sup>493</sup>. De la même manière, les mobilisations menées par des professionnels de ce que l'on nomme aujourd'hui le « capitalisme de plateforme » peuvent également être analysées comme en tension entre ces deux formes de politisations (probablement du fait de l'affirmation d'un professionnalisme de l'informalité), avec d'une part un souhait d'obtenir un statut spécifique et, de l'autre, un certain refus des syndicats traditionnels<sup>494</sup>. Il est possible de pousser plus loin encore la généralisation de nos résultats. En effet, si l'analyse des politisations permet de mieux comprendre les formes de mobilisation au sein des groupes professionnels en train de se faire, elle permet symétriquement de saisir les reconfigurations des mobilisations dans les professions établies (et potentiellement en train de se défaire). En effet, suite à l'émergence d'une « critique artiste » dans les mobilisations politiques, la « revendication d'autonomie » a conduit à « mettre l'accent sur des épreuves de performance individuelle »<sup>495</sup>. Autrement dit, la récupération de cette « critique artiste », en modifiant les formes d'organisation du travail, n'empêche pas le développement d'une politisation, mais limite les possibilités de généralisation en entravant la mise en place d'un cadrage désingularisant. Aussi, les acteurs ont d'autant plus de chances de mettre en place une politisation individualiste. On comprend dès lors autrement la diminution des mobilisations syndicales : dans un contexte où les modalités d'organisation du travail se nourrissent d'une critique artiste susceptible d'induire un professionnalisme de l'informalité, un mode de politisation corporatiste porté par des collectifs syndicaux apparaît comme moins probable<sup>496</sup>.

De la même manière, cela permet également d'expliquer l'émergence de fortes mobilisations populaires qui parviennent à réunir en leur sein un groupe de victimes d'un même préjudice (bien que ces personnes ne revendiquent pas forcément une telle dénomination) sans pour autant que ce groupe face l'objet d'une institutionnalisation. Le récent mouvement des gilets jaunes est en cela significatif : prenant acte de la diversité des revendications, les membres de ce groupe social de fait s'associent pour faire collectivement appel à l'État tout en rejetant fortement les organisations politiques conventionnelles<sup>497</sup>. Nous pourrions ainsi faire l'hypothèse que, plutôt que les convictions politiques de ces gilets jaunes, c'est surtout dans l'organisation de leurs professions respectives que se trouvent les fondements de leur « politisation ailleurs (ou autrement) »<sup>498</sup>.

**493-** Maxime Besenval, « Reconfigurer les appuis critiques du travail. Genèse et formes de la résistance dans la création vidéo-ludique », *Sociologie du travail*, À paraître.

**494-** Sur le capitalisme de plateforme et ses défis en termes de régulation, voir Sarah Abdelnour et Sophie Bernard, « Vers un capitalisme de plateforme ? Mobiliser le travail, contourner les régulations. Présentation du Corpus », *La nouvelle revue du travail*, [En ligne] 2018, n°13. Les tensions entourant la politisation des professionnels de ces plateformes est rendue particulièrement visible dans S. Abdelnour et S. Bernard, « Devenir syndicaliste malgré soi ? », art. cit.

**495-** L. Boltanski et É. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 248.

**496-** Moins probable ne signifie pas pour autant absent. En effet, les enquêtes portant sur les groupements syndicaux permettent de documenter le maintien de formes de politisation corporatiste. Voir pour cela le dossier coordonné par Karel Yon et Maxime Quijoux (et plus précisément l'introduction du dossier : « Syndicalisme et politique : dé-liaisons dangereuses ? », *Savoir/Agir*, 2018, n° 45, n° 3, p. 7-11).

**497-** Collectif d'enquête sur les Gilets Jaunes, « Enquêter *in situ* par questionnaire sur une mobilisation », *Revue française de science politique*, 2019, Vol. 69, n° 5, p. 869-892.

**498-** Pour reprendre l'expression d'Éric Agrikoliansky et Philippe Aldrin, « Le mouvement des Gilets jaunes : un apprentissage en pratique(s) de la politique ? », *Politix*, 2019, n° 128, n° 4, p. 143-177.

## 2. Poursuivre l'explication : un détour par l'histoire

Nous l'avons vu, les formes de politisation sont liées aux modalités d'organisation du travail : étant donné la forte informalité de leur activité, les auteurs et autrices de BD ont davantage de chances de s'engager dans des modes de politisation individualiste plutôt que corporatiste.

Un tel résultat ne nous dit cependant pas grand-chose des origines de ce phénomène. En effet, nous avons vu que le caractère informel de l'activité tendait à se renforcer (cf. chapitre 3, partie 3. 2.) et, ainsi, augmentait encore les chances d'émergence d'une politisation individualiste. Cela signifierait-il que, par le passé, les auteurs et autrices ont pu davantage développer des formes de politisation corporatiste ? Le cas échéant, pourquoi ces formes de politisations se sont-elles progressivement éclipsées au profit de politisations individualistes ?

Pour répondre à nos questions, il devient nécessaire de rendre compte des évolutions parallèles de l'organisation du travail, des définitions du professionnalisme et des modes de politisation des auteurs et autrices de BD. Seulement alors il nous sera possible de restituer la dynamique, sur le long court, de la formation d'un groupe professionnel spécifique aux auteurs et autrices de BD.

Plus concrètement, en nous basant sur des travaux historiques réalisés par d'autres et, ponctuellement, sur l'analyse d'archives, nous tâcherons de voir dans quels contextes économiques, sociaux et organisationnels les auteurs et autrices de BD se sont politisés, mais aussi de chercher à percevoir en quoi ces politisations ont contribué à la formation du groupe lui-même ou à redéfinir les modalités d'organisation du travail. En somme, il s'agira de s'essayer à l'écriture d'une histoire de la professionnalisation des auteurs et autrices de BD. Pour reprendre les propos de Danny Trom :

Notons que cette incursion ne vise nullement à restituer des chaînes d'occurrences ou une quelconque forme de chronologie. Elle doit permettre de repérer des moments dans l'histoire où le phénomène (que le chercheur observe par ailleurs dans le moment de son actualisation) prend une forme visible et reconnaissable dans l'histoire<sup>499</sup>.

L'objectif ne sera donc pas de proposer une histoire continue visant à retracer des chaînes de causalités (ce qui serait impossible à moins de réaliser un travail historique conséquent). Il s'agira plutôt de revenir sur plusieurs temps spécifiques, aussi nombreux que possible et particulièrement marquants du point de vue de la mobilisation des auteurs et autrices de BD, afin de rendre compte de l'évolution des formes qu'a pu prendre le groupe social des auteurs et autrices de BD.

Cela nous amènera à repérer trois grandes phases de constitution du groupe professionnel des auteurs et autrices de BD en France, qui sont autant de moments de changements profonds dans l'organisation de l'activité : une première période correspond à un élan de constitution du groupe de l'entre-deux-guerres au début des années 1950, notamment autour de la publication dans la presse. S'ensuit une deuxième, marquée par de fortes restructurations de la production de la BD (autour de

<sup>499</sup>- Danny Trom, « Situationnisme et historicité de l'action. Une approche par induction triangulaire » dans Danny Trom et Pascale Laborier (éds.), *Historicités de l'action publique*, Paris, PUF, 2003, p. 472.

la publication en albums), accompagnées par de nombreuses mobilisations de la part des auteurs et autrices. La troisième période, initiée à partir des années 1990, marque l'affirmation progressive des modalités de production que nous connaissons aujourd'hui, mais aussi d'une évolution des modes de politisation.

## 2.1. Un premier élan de constitution du groupe professionnel

### 2.1.1. Une professionnalisation des dessinateurs-journalistes durant l'entre-deux-guerres

Durant l'entre-deux-guerres, la diffusion de la BD est marquée par deux phénomènes : d'une part, la forte présence des publications produites aux États-Unis<sup>500</sup> et, d'autre part, une prépondérance de la presse comme outil de diffusion des BD<sup>501</sup>. En effet, si Rodolphe Töpffer proposait dès 1827 des « albums » d'histoires en estampes que l'on peut apparenter à de la BD, cette modalité de publication restera très marginale pendant plus d'un siècle. De tels albums sont ainsi essentiellement des biens de luxe, compilant notamment des publications hebdomadaires<sup>502</sup>. Aussi, c'est surtout du côté de la presse que s'observent les premières formes de politisation de ceux que l'on appellera plus tard les auteurs et autrices de BD. On notera d'ailleurs que, sur la période considérée, aucune différence n'est faite entre BD et de dessin de presse : seul se repère le groupe des « dessinateurs ». Il est toutefois nécessaire de s'y intéresser afin de comprendre comment les auteurs et autrices de BD se sont affirmés comme groupe social spécifique.

Bien que les publications soient diffusées principalement par voie de presse, le métier de dessinateur n'est finalement pas si différent, dans son organisation, de celui d'auteur de BD contemporain :

[Le dessinateur de l'entre-deux-guerres] ne travaille pas au sein de la rédaction mais chez lui, dans son atelier, et vient livrer ensuite ses dessins au siège des journaux. Il n'est donc pas salarié et son travail se rapproche davantage de celui d'un pigiste. Son appartenance officielle à une rédaction n'est pas nette, d'autant plus qu'il démarché plusieurs journaux à la fois. Pour cette raison, le dessinateur n'est pas pleinement intégré au système de la presse [...] La principale différence entre les dessinateurs humoristes et les autres journalistes est évidemment l'irrégularité salariale qui caractérise tout pigiste. [...] Un dessinateur de presse ne peut pas toujours espérer gagner 1 000 francs par mois au sein d'un seul journal, d'où la nécessité de démarcher plusieurs journaux en même temps, et de produire une grande quantité de dessins pour s'assurer des rentrées d'argent minimales<sup>503</sup>.

500- S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 80-83.

501- Ainsi, même Hergé, qui rencontrait déjà le succès avec ses héros Quick et Flupke mais surtout Tintin, ne vendait finalement que peu d'exemplaires sous la forme d'album, surtout en comparaison avec son succès dans la presse. (voir S. Lesage, *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 115).

502- Il est évidemment excessif, en deux phrases, de prétendre résumer la diversité des pratiques de publication durant un siècle, lesquelles conduiront plus tard à la formalisation d'une convention autour de l'album de BD. Pour une analyse en profondeur de ce mouvement avant la Seconde Guerre mondiale, le lectorat pourra se reporter à S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 406-422.

503- Julien Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, thèse d'histoire et sémiologie du texte et de l'image sous la direction de A. Renonciat, Paris 7-Diderot, Paris, 2014, p. 36-38.

Comme les auteurs et autrices de BD aujourd'hui, les dessinateurs (et dessinatrices<sup>504</sup>) de l'entre-deux-guerres sont donc incités à cumuler les collaborations en vue de s'assurer des revenus. Mais plus encore que les auteurs et autrices aujourd'hui, ces dessinateurs et dessinatrices ne disposent pas vraiment d'un statut autre que celui d'indépendant : ils ne peuvent pas encore être affilié au régime des journalistes (créé en 1935), lequel fournissait pourtant certains avantages fiscaux.

Notons toutefois que, sur la période, ce métier de dessinateur a grandement évolué. Progressivement les « artistes », qui réalisaient de temps à autre des dessins d'humour pour la presse car ceux-ci étaient bien mieux rémunérés que leurs peintures, laissent peu à peu leur place à de nouvelles générations de dessinateurs qui se destinent uniquement à la publication dans les journaux<sup>505</sup>. Ces « nouveaux » dessinateurs des années 1920-1930 constituent donc ce que nous avons nommé une clique, si l'on en croit la description que donne ici l'historien Christian Delporte :

Comme autrefois, le caractère solitaire de l'activité productive (seuls quelques dessinateurs du *Canard enchaîné* ou de *L'œuvre* ont coutume de travailler à la rédaction) ne favorise guère les solidarités professionnelles. Les dessinateurs demeurent pour le moins réservés à l'égard des rassemblements et de leurs structures qu'ils jugent toujours trop rigides. Toutefois, vingt à trente d'entre eux se rencontrent chaque jour au Palais-Bourbon et tissent de puissants liens de sympathie qui transcendent tous les clivages partisans<sup>506</sup>.

Il est aisé de repérer les similitudes entre cette clique et celles observées de nos jours : impliqués dans un travail réputé solitaire, les professionnels ne s'engagent pas moins dans des lieux de sociabilité, au sein desquels semble fortement valorisée l'expression de règles professionnelles relevant d'un cadrage de la situation comme un engagement spontané. Plus encore, il semblerait que l'on retrouve la même valorisation de l'informalité de l'activité chez ces dessinateurs (cf. ces « structures qu'ils jugent toujours trop rigides »). Toutefois, tout comme les cliques observées durant cette thèse, celle décrite ici par C. Delporte n'en demeure pas moins un espace de socialisation susceptible de devenir le théâtre de formes de politisation.

Il serait en réalité plus juste de parler d'une pluralité de cliques, plus ou moins formalisées, défendant les intérêts et les idéaux de leurs membres. En effet, ces sociabilités s'appuyaient essentiellement, au début de la période ici considérée, sur la Société des humoristes, fondée en 1904 : d'abord créé pour favoriser une solidarité envers les dessinateurs dans le besoin ou leurs ayants droit, les membres de ce groupe organisent différents événements afin de promouvoir leur travail<sup>507</sup>. Par la suite sont fondées l'Union des artistes dessinateurs français (UADF) en 1925, ainsi que l'Association professionnelle des dessinateurs parlementaires (APDP) en 1929. Chacun de ces groupes défend les droits de leurs membres, notamment en intervenant auprès des éditeurs pour faire respecter les tarifs et délais de paiement<sup>508</sup>.

**504-** Les travaux relatifs à cette période ne distinguent pas les dessinateurs des dessinatrices. Nous pouvons toutefois faire l'hypothèse que des dessinatrices étaient bien présentes mais qu'elles ont fait l'objet d'une invisibilisation, comme a pu le décrire Jessica Kohn (« Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s », art. cit.).

**505-** Cette analyse de l'évolution générationnelle est documentée par Christian Delporte, dans « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 35, n°1, p. 29-41. Plus qu'une opposition générationnelle, il s'agit bien d'un processus continu, mis en évidence par Julien Baudry dans son analyse de la trajectoire d'Alain Saint-Ogan (voir J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, op. cit., p. 45-64).

**506-** C. Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », art. cit., p. 36.

**507-** J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, op. cit., p. 46-48.

**508-** *Ibid.*, p. 126-127.

Aussi, il est intéressant de constater que malgré une valorisation de l'informel, les dessinateurs de l'entre-deux-guerres n'en parviennent pas moins d'une part à se victimiser en dénonçant les éditeurs mauvais payeur mais aussi, d'autre part, à se politiser. En effet, l'ambition de ces groupes est désormais non plus seulement d'assurer une solidarité interne, mais également de formaliser l'activité, que ce soit par la revalorisation des taux de rémunération, la mensualisation des paiements ou l'obtention d'un statut de professionnel spécifique pour l'ensemble de ses membres<sup>509</sup>. Ainsi, ces diverses cliques conduisent les dessinateurs à s'engager de plus en plus dans des formes de politisation corporatiste, visant une régulation collective de l'activité.

Toutefois, ces groupes peinent à proposer une totalisation suffisante de leur groupe social : outre les scissions internes entre les dessinateurs (cf. la distinction entre dessinateurs de presse et dessinateurs parlementaires évoquée supra), ces groupes ne parviennent pas à attirer l'attention des agents de l'État et, ainsi, faire l'objet d'une institutionnalisation. Aussi, certains membres de ces collectifs décident de prendre une part active au sein du Syndicat national des journalistes (SNJ), en vue de se rattacher à ce groupe proposant une totalisation davantage susceptible d'obtenir une reconnaissance étatique. Ce rapprochement semble efficace : dès la création du statut professionnel des journalistes par le Parlement en mars 1935, les reporters-dessinateurs font partie des « catégories assimilées » pouvant bénéficier des mêmes droits et protections que les journalistes<sup>510</sup>.

Ce rapprochement n'est pourtant pas synonyme de dilution du groupe professionnel des dessinateurs/dessinatrices dans celui des journalistes. En effet, si l'on en croit C. Delporte, plusieurs dessinateurs décident, en octobre de la même année, de fonder le Syndicat des dessinateurs journalistes (SDJ). À travers ce dernier, les dessinateurs journalistes acquièrent de nombreux droits, que ce soit pour améliorer leurs rémunérations, mais aussi leur représentation : ils et elles interviennent ainsi dans la gestion de la répartition des droits d'auteurs ainsi que sur les commissions d'attribution du statut de professionnel (facilitant l'obtention du statut de leurs collègues).

On assiste ainsi, durant l'entre-deux-guerres, à un premier mouvement de professionnalisation autour de ce groupe des dessinateurs-journalistes. Plus intéressant peut-être : le sens positif que revêt l'informalité aux yeux des dessinateurs-journalistes n'empêche par les membres de ces divers collectifs de s'entendre sur un mode de politisation tendant vers un pôle corporatiste, destiné à formaliser leur activité et, de la sorte, à faire exister comme tel leur groupe professionnel. En cela, leurs actions ne sont pas sans rappeler celles que nous avons observées au sein du SNAC-BD. Tout comme les membres de ce dernier, les dessinateurs-journalistes font face à la même difficulté : ils peinent en effet à produire une totalisation suffisante pour pouvoir exister, pris en tension entre désingularisation (rapprochement vers les journalistes) et singularisation (création d'un syndicat indépendant) de leur groupe.

Il en résulte donc une réelle autonomisation pour les dessinateurs-journalistes et, plus généralement, ce groupe social : à travers leurs représentants, ils obtiennent des avantages statutaires se répercutant sur l'ensemble de la profession. Toutefois, les personnes réalisant de la BD sont assimilées à cette catégorie générale de dessinateur.

---

509- *Ibid.*

510- C. Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », art. cit., p. 38.

### 2.1.2. La loi de 1949 et le protectionnisme face aux publications étrangères

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le SDJ a disparu. Toutefois, un nouveau syndicat est fondé le 15 janvier 1946 : le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (SDJE). Comme l'explique Julien Baudry :

L'une des forces du SDJE est de réunir des dessinateurs aux positions politiques variées autour de combats communs. Le syndicat trouve bien son origine dans la lutte pour l'amélioration des conditions de travail des dessinateurs de la presse pour enfants. Il hérite des associations professionnelles des années 1930 en se spécialisant davantage. En effet, le SDJE est l'héritier direct du SDJ et de l'UADF : comme eux, il se définit comme un regroupement de dessinateurs dont l'action ne se limite plus, comme leur aîné la Société des humoristes, à une entraide financière mutuelle et à quelques manifestations communes, mais à des revendications exercées auprès des éditeurs voire auprès de l'État : c'est une vision d'un syndicalisme de lutte autant voire plus que d'une association professionnelle d'échanges. Mais le SDJE constitue aussi une première autonomisation au sein de la profession des dessinateurs de presse : pour la première fois, il distingue ceux qui se sont spécialisés dans la presse pour enfants. Il prend acte de deux évolutions cruciales des années 1930 : la multiplication d'éditeurs de presse pour enfants eux-mêmes spécialisés dans cette production et la spécialisation croissante de certains dessinateurs de presse au service de l'enfance. Les membres du SDJE consacrent la formation d'un champ culturel autonome du dessin de presse qui serait le dessin de presse pour enfants, dont les conditions d'exercice (fonctionnement par série, volume de dessins à réaliser plus importants, concurrence des importations américaines et italiennes, publication fréquente d'albums comme produits dérivés) sont en effet différentes des conditions d'exercice des dessinateurs de la presse pour adulte<sup>511</sup>.

À travers la SDJE, non seulement les dessinateurs ont à nouveau la possibilité de s'engager dans une forme de politisation, mais celle-ci peut se faire au niveau d'un groupe plus restreint, à savoir celui des dessinateurs (et dessinatrices) de presse pour enfant, où la BD est davantage présente. Le statut syndical garantit à ce collectif une certaine représentativité, quand bien même ses membres ne parviennent pas à proposer une totalisation qui leur permettrait d'accéder à un statut administratif spécifique sanctionné par l'État. Ce syndicat trouve alors rapidement une place dans une controverse importante de l'époque : la question de l'éventuelle démoralisation de la jeunesse par les publications dans la presse. Cette controverse conduira au vote de la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse<sup>512</sup>, laquelle indique, dans son article 2 :

Les publications visées à l'article 1<sup>er</sup> [note : l'ensemble des publications, périodiques ou non, destinées aux enfants et adolescents] ne doivent comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse. Elles ne doivent comporter aucune publicité ou annonce pour des publications de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse<sup>513</sup>.

Afin de veiller à la bonne application de cette loi, une commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence est mise en place. Au sein de cette

511- J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, op. cit., p.151.

512- Cette controverse a fait l'objet d'une analyse par T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit.

513- « Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse », *Journal officiel de la République française, Lois et décrets*, 18-19 juillet 1949, p.7006.

commission, parmi de nombreux acteurs, se trouvent « trois membres représentant la presse destinée à la jeunesse, désignés par leurs organismes professionnels » ainsi que « trois représentants des dessinateurs et auteurs désignés par leurs organisations syndicales »<sup>514</sup>.

Il est ainsi possible de conclure que les dessinateurs, forts de leur représentativité au sein d'organisations professionnelles, parviennent ici à se frayer une place auprès des agents de l'État en faisant l'objet d'une consultation sur la censure des publications. Or, le rôle joué par les dessinateurs et dessinatrices dans la construction de ce problème public est en réalité plus important encore et, surtout, bien antérieur à la constitution de cette commission. Dès 1936, des dessinateurs avaient envoyé une lettre à Léon Blum pour dénoncer l'arrivée sur le marché français de publications étrangères qui, outre une « grande violence » jugée inappropriée aux enfants, pouvaient « mettre les dessinateurs français au chômage »<sup>515</sup>. Faute de réponse, les membres de la SDH, de l'UADF et du SDJ s'étaient réunis à nouveau en 1939 dans un projet de mobilisation commune contre ces publications étrangères. Si la guerre a mis un coup d'arrêt à ces mobilisations de dessinateurs, celles-ci reprennent dès l'immédiate après-guerre. Comme l'explique J. Baudry :

Dès ses débuts, le SDJE s'oriente clairement dans une direction corporatiste et protectionniste. Le mot d'ordre des années 1945-1950 est la défense des dessinateurs français face à l'importation de dessins étrangers. Le SDJE agit dans plusieurs directions pour porter cette revendication auprès de la classe politique et du grand public. La défense du « dessin français » est d'abord une revendication politique qui se traduit par l'exigence des « 75 % », en d'autres termes l'obligation pour les éditeurs de la presse pour enfants de publier dans leurs pages un taux défini et minimal de dessins français<sup>516</sup>.

Ce projet de « contingentement » défendu par les membres de la SDJE, mais aussi de l'UADF, ne sera finalement pas retenu dans la loi de 1949, quand bien même les représentants du syndicat se sont investis dans une forte mobilisation auprès des agents de l'État. Malgré cet échec, l'action des dessinateurs se poursuit donc au sein de la commission chargée de la surveillance et du contrôle des publications. Une fois en poste, les représentants des dessinateurs et dessinatrices n'hésiteront pas à souligner que les publications condamnables sont essentiellement étrangères. Ce faisant, ils et elles ne cessent de pousser vers davantage de censure envers ces publications étrangères, alors que les œuvres produites en France sont rarement sanctionnées<sup>517</sup>. Un tel protectionnisme est rendu d'autant plus facile que la loi de 1949 prévoit, dans son article 13, un contrôle spécifique de ces publications importées de l'étranger. Comme l'explique Sylvain Lesage :

Alors que la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse repose en théorie sur un contrôle *a posteriori* des journaux et livres soumis à la Commission, les publications étrangères visées par l'article 13 se trouvent – en théorie – soumises à une censure *a priori*. Les publications étrangères pour la jeunesse doivent en effet obtenir une autorisation d'importation, délivrée par le ministre chargé de l'Information, qui sollicite et se conforme à l'avis de la Commission de surveillance. Concrètement, la Commission désigne en son sein une sous-commission devant siéger au Ministère de l'Information, formée de dix membres, dont un éditeur et un dessinateur<sup>518</sup>.

514- « Loi n° 49-956 du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse », *Journal officiel de la République française, Lois et décrets*, 18-19 juillet 1949, p. 7007

515- Pour voir le détail de ces échanges entre représentants des dessinateurs et agents de l'État en amont de la loi de 1949, voir T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 173-176.

516- J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, op. cit., p. 151-152.

517- S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 752.

518- *Ibid.*, p. 756.

Ainsi, là où certains censeurs voient dans cette commission un outil pour limiter l'essor d'une bande dessinée suspectée d'être nocive pour la jeunesse, les représentants des dessinateurs et dessinatrices y trouvent surtout un moyen d'instaurer un protectionnisme. Les œuvres frappées d'interdiction sont en effet loin de se limiter aux BD réputées violentes (comics américains ou encore les BD produites à la chaîne en Italie) : l'ensemble des publications non françaises, y compris celles éditées originellement en Belgique, se retrouvent régulièrement remises en question. Comme l'explique Sylvain Lesage : « les visées protectionnistes assumées de la loi font d'un auteur belge un auteur tout aussi étranger qu'un auteur italien »<sup>519</sup>.

Au sein de différents collectifs successifs ou parallèles, les dessinateurs et dessinatrices français développent donc des formes de politisation qui tendent vers le pôle corporatiste, défendant les intérêts de leur groupe professionnel dans son ensemble à travers leurs représentants. Toutefois, ce groupe professionnel s'arrête aux frontières françaises. En s'appuyant sur les discours réactionnaires des membres de la commission à l'égard de la BD elle-même (outre le fait qu'elle véhiculerait des messages dangereux, elle limiterait l'imagination des enfants par le recours à l'image plutôt qu'au texte), les représentants des dessinateurs entendent assurer le maintien de l'activité de leurs collègues en évinçant du marché français les productions étrangères. Cette défense corporatiste-protectionniste n'est pas sans susciter parfois des contradictions. Ainsi, plusieurs dessinateurs et dessinatrices français voient leurs planches interdites du simple fait qu'elles sont publiées par des éditeurs belges. Ce corporatisme protectionniste agit en partie contre lui-même : dans un contexte où les maisons d'édition wallonnes connaissent une grande expansion, les dessinateurs et dessinatrices français peuvent être tentés de se rapprocher de ces éditeurs étrangers pour parvenir à vivre de leur métier. Toutefois, étant donné les mesures protectionnistes appuyées par leurs représentants, ils et elles ont dès lors moins de chances de parvenir à obtenir des contrats.

Notons d'ailleurs que l'essor même des maisons d'édition belges à cette époque atteste des limites de ces pratiques de censure. En effet, les éditeurs étrangers comme les agents de l'État ne sont pas dupes face à ce protectionnisme déguisé, lequel permet aux dessinateurs et dessinatrices français de réduire la concurrence. Aussi, certains éditeurs étrangers, belges notamment, parviennent à des arrangements pour contourner la censure protectionniste : d'une part, ils peuvent trouver des oreilles plus compréhensives en dehors des commissions via des discussions informelles auprès des agents de l'État (dont certains se retrouvent alors à jouer le rôle de censeurs en dehors de tout cadre légal) ; d'autre part, ils peuvent également créer des filiales françaises permettant d'essayer d'échapper au fameux article 13<sup>520</sup>. Surtout, ces éditeurs intègrent progressivement les consignes de la commission, mettant ainsi en place une forme d'autocensure dont les dessinateurs et dessinatrices (Français comme Belges) sont les premiers à payer le prix. Que ce soit sur les consignes de la commission ou des éditeurs

<sup>519</sup> - *Ibid.*, p. 761-762.

<sup>520</sup> - Ces arrangements sont décrits dans *Ibid.*, p. 762-773.

eux-mêmes, les dessinateurs et dessinatrices se retrouvent souvent à devoir refaire certains dessins, voire même à modifier considérablement leurs histoires<sup>521</sup>. Difficile, dans de telles conditions, de dire que l'engagement des représentants favorise l'autonomisation des professionnels qu'ils représentent. Ainsi, si la loi de 1949 a bien un réel impact sur les contenus des BD, ses effets en termes de protectionnisme restent limités. Cela n'empêche pas pour autant les représentants des dessinateurs et dessinatrices de s'engager toujours davantage dans des modes de politisation tendant vers le pôle corporatiste. Cela se traduit notamment dans la création, en 1949, de la Fédération nationale des artistes dessinateurs et créateurs (FNDAC) qui réunit l'UADF, la SDJE, mais aussi le Syndicat national des créateurs publicitaires. Rejoint l'année suivante par le Syndicat national des journalistes-dessinateurs, les groupements constituant cette fédération se donneront pour objectif de défendre les modalités de rémunérations de droits d'auteurs (en proposant par exemple le maintien d'un système à la proportionnelle des productions plutôt qu'une rémunération forfaitaire) et l'obtention d'un statut spécifique au sein des journalistes<sup>522</sup>. Cette politisation corporatiste des dessinateurs et dessinatrices se traduit régulièrement par une forme de nationalisme dans les années qui suivent. Ainsi, en avril 1972, le Syndicat national des dessinateurs de presse (SNDP) qui a pris la suite du SDJE<sup>523</sup> attire l'attention sur les publications adultes échappant au contrôle de la commission. Si les actions menées dans la presse ou auprès des agents de l'État s'appuient essentiellement sur un registre moral, cette politisation est bien avant tout une forme de protectionnisme nationaliste : « Ce qui pose en effet problème, au fond, c'est l'importation massive de séries – souvent italiennes – venant fausser la concurrence et privant les dessinateurs français de travail »<sup>524</sup>.

## 2.2. La reconfiguration du groupe professionnel des années 1950 aux années 1970

Si les représentants des dessinateurs et dessinatrices français mènent la vie dure à leurs collègues belges, leurs conditions de travail sont proches. Cette activité est d'ailleurs, par certains aspects, assez similaire dans sa forme à celle des auteurs et autrices d'aujourd'hui : comme l'a montré Jessica Kohn, les dessinateurs et dessinatrices travaillent majoritairement à leur domicile durant les années 1950 et 1960, envoyant leurs planches et dessins à leurs différents commanditaires<sup>525</sup>. Et comme les auteurs et autrices d'aujourd'hui, ces dessinateurs et dessinatrices développent, malgré l'éloignement, des réseaux de sociabilités importants. Plus encore, il semblerait qu'à l'époque il y ait déjà, dans les relations entre auteurs et /ou autrices, une forte prévalence de ce que nous avons désigné comme le

**521-** Pour des exemples des effets de cette censure, voir les entretiens menés avec Franquin et Jijé publié dans Philippe Vandooren, *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Paris, Marabout, 1969, 174 p.

**522-** Sur les relations entre ces syndicats et les mobilisations menées au sein de cette fédération, voir J. Baudry, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, op. cit., p.162-164.

**523-** Plus précisément, le SDJE est devenu le Syndicat de dessinateurs de presse enfantine en 1961, lequel deviendra le SNDP en 1969 que la SDJE. Voir l'entretien réalisé avec le premier président du syndicat par Jessica Kohn dans les annexes de sa thèse : *Travailler dans les Petits Mickeys*, op. cit., p. 759-770.

**524-** Pour une analyse détaillée des actions des représentants du SNDP et de leurs interventions hors et dans la commission de contrôle des publications, voir S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 788.

**525-** J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys*, op. cit., p. 254. Grâce à son travail d'archive mais aussi aux entretiens réalisés avec des dessinateurs et dessinatrices des années 1950 et 1960, Jessica Kohn fournit des données particulièrement adaptées à la comparaison historique.

cadrage de l'engagement spontané. Ainsi, les dessinateurs et dessinatrices mettent en avant l'amusement qu'ils et elles trouvent dans le travail, au point même parfois d'oublier (ou de refuser) d'être rémunéré pour leur travail<sup>526</sup>. Que ce soit à cette époque ou aujourd'hui, les créateurs et créatrices de BD<sup>527</sup> semblent toujours prompts à valoriser l'engagement spontané, tant envers le travail (ce que nous désignons comme « passion du métier » dans le chapitre 1) qu'envers leurs collègues (soit « l'attention à la singularité de chacun »).

Tout comme aujourd'hui donc, c'est sur cette familiarité que repose la base de la socialisation professionnelle. Ceci est peut-être plus évident encore en Belgique, où apparaissent des « studios » au sein desquels travaillent plusieurs dessinateurs et/ou dessinatrices. S'il arrive que les membres de ces studios travaillent sur une même série dans un esprit de forte division du travail (comme c'est le cas du studio réuni autour d'Hergé pour produire *Les aventures de Tintin*), c'est rarement le cas. Ces studios s'apparentent essentiellement à des espaces de travail partagé, somme toute très similaires aux ateliers d'auteurs et/ou d'autrices aujourd'hui<sup>528</sup>. En cela, ils participent effectivement à l'apprentissage des dessinateurs et dessinatrices qui les fréquentent. Comme l'explique Sylvain Lesage :

Cette professionnalisation [des dessinateurs] peut s'effectuer dans le cadre d'un écolage informel, qui permet de peaufiner la formation d'apprentis plus (Will) ou moins (Morris, Franquin) novices, grâce à la transmission de son savoir par un maître passé par la formation artistique la plus académique (Jijé). Il s'opère également par la rationalisation économique de la fourniture de matériel dans le cadre d'une agence de bande dessinée<sup>529</sup>.

Cet « écolage informel » en studio, outre l'apprentissage du dessin et de la narration, permet également de découvrir les contraintes matérielles liées à la production de la BD. Celle-ci fait l'objet, durant cette période, d'une « rationalisation économique » rendue possible par diverses innovations technologiques d'impression. Aussi, au-delà du cadrage de l'engagement spontané, les espaces de sociabilité sont l'occasion de formaliser les règles relevant cette fois du cadre de l'accomplissement technique : les dessinateurs et dessinatrices font l'apprentissage des différentes règles liées à la connaissance des techniques de création ou de la règle des formats de diffusion (cf. dans le chapitre 1 de la présente thèse, la partie 2. « (Se) rappeler les contraintes liées à l'activité »). Quand bien même la tradition des studios apparaît comme spécifique à la Belgique, les dessinateurs et dessinatrices français ne sont pas moins susceptibles de trouver de tels espaces d'apprentissage, que ce soit au sein de bureaux de certaines rédactions ou tout simplement dans des ateliers partagés<sup>530</sup>. D'un côté ou de l'autre de la frontière, dessinateurs et dessinatrices font preuve d'un apprentissage informel du métier, mettant l'accent sur les cadrages intimes et de l'accomplissement technique.

**526-** Pour plusieurs exemples de cette valorisation de « l'amusement » au travail, voir *Ibid.*, p. 275-276. Pour une analyse plus détaillée des sociabilités entre dessinateurs et/ou dessinatrices (intégrant également une analyse de réseaux), voir *Ibid.*, p. 325-348.

**527-** Dans un contexte où la création de BD se détache de l'illustration et où le travail des scénaristes fait l'objet d'une plus grande reconnaissance, l'expression de « créateur de BD » permet de rendre compte de l'ensemble de la population concernée que le terme de « dessinateur » (sans pour autant faire usage anachronique du terme « auteur », étant donné que le statut d'artiste-auteur n'est créé qu'en 1975, cf. infra). Un travail historique serait nécessaire pour rendre compte précisément de la manière dont ce groupe s'est désigné successivement.

**528-** Voir sur ce point V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 260-263.

**529-** S. Lesage, *Publier la bande dessinée*, op. cit., p. 136.

**530-** J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys*, op. cit., p. 245-253.

Toutefois, contrairement à aujourd'hui, il semblerait que cette familiarité dans le travail et entre professionnels se limite essentiellement aux dessinateurs et dessinatrices. En effet, les différents commanditaires font, de leur côté, preuve de davantage de distance. Ainsi, l'action des éditeurs revient essentiellement à rappeler aux dessinateurs et dessinatrices les différentes contraintes et règles liées à l'accomplissement technique. Ces rappels portent notamment sur le respect des formats<sup>531</sup>, mais également sur la nécessaire anticipation des temporalités (cf. règle évoquée dans le chapitre 1). Le rythme de production, décrit comme particulièrement soutenu par les acteurs de l'époque, est à l'origine de nombreuses souffrances chez les dessinateurs et dessinatrices. Ces derniers se sentent tout d'abord souvent dépossédés de leurs choix artistiques étant donné l'urgence dans laquelle ils produisent leurs dessins, parfois en réponse à des commandes très précises<sup>532</sup>. Mais plus encore, les cadences sont à l'origine de nombreux troubles, au point que les dessinateurs et dessinatrices craignent « d'attraper un infarctus » comme s'il s'agissait d'une maladie infectieuse circulant dans le milieu<sup>533</sup>. Plusieurs suicides de dessinateurs sont également imputés à ces pressions des cadences, si bien que plusieurs dessinateurs et dessinatrices y voient une raison de quitter le métier<sup>534</sup>. Ces souffrances sont accentuées par la mise en concurrence des dessinateurs par les éditeurs : grâce à un système de référendum, ces derniers recueillent les préférences de leur lectorat ou, pour être plus exact, de ceux qui répondent à ces sondages<sup>535</sup>. Outre le fait que les dessinateurs remettent en cause la fiabilité de ces sondages, ils en soulignent eux-mêmes les effets délétères, que ce soit sur le contenu des BD produites ou, plus généralement, sur leurs conditions de travail<sup>536</sup>.

Si de telles souffrances n'ont rien de spécifique par rapport à ce que nous avons observé à propos des auteurs et autrices de BD aujourd'hui, notons toutefois une différence importante : là où les auteurs et autrices tendent à se rendre spontanément et par eux-mêmes responsables de leur situation, il semblerait que dans les années 1950, ce sont surtout les éditeurs qui transfèrent explicitement de nombreuses responsabilités sur les dessinateurs et dessinatrices. Les dessinateurs et dessinatrices étudiés par Jessica Kohn ne semblent effectivement avoir que peu de chances d'intervenir avec succès dans la répartition des responsabilités qui sont distribuées par les éditeurs.

Ce manque d'autonomisation ne signifie pas pour autant que les dessinateurs et dessinatrices de la période sont entièrement soumis à leurs éditeurs. Au contraire, il semblerait qu'ils et elles parviennent à mettre en place un cadrage désingularisant qui conduit à un accroissement de leur réflexivité sur l'activité. Plus encore, étant donné la distance des éditeurs, ceux-ci sont moins prompts à mobiliser un cadrage intime en situation, limitant les effets des règles barrières de la dérision ou de la passion du métier. Fort de leurs réseaux de sociabilités, les professionnels de la création (ré)investissent les

531- Voir *Ibid.*, p. 236.

532- Comme l'explique Jessica Kohn : « Si les dessinateurs proposent, ils ne sont pas maîtres de la décision finale. [...] Aux exigences commerciales, les auteurs répondent donc en vertu de leur compétence artistique ou technique. Moins bien les dessinateurs sont placés dans la hiérarchie de l'édition, plus leur soumission à ces réalités économiques sont grandes et moins ils ne mettent en avant leur liberté d'auteur » (*Ibid.*, p. 239-241).

533- *Ibid.*, p. 231.

534- *Ibid.*, p. 300-301.

535- Sur le rôle du référendum dans les politiques éditoriales des revues mais aussi, par extension, sur les chances de voir une série traduite en albums, voir S. Lesage, *L'effet livre*, op. cit., p. 141-153.

536- Pour des témoignages sur ce point, voir J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys*, op. cit., p. 237-238.

différents collectifs de dessinateurs et dessinatrices en vue de défendre leurs droits<sup>537</sup>. Il est possible de repérer deux collectifs principaux, correspondant à deux types de pratiques professionnelles : le SDJE d'un côté défendant les dessinateurs publiant essentiellement dans la presse, l'UADF de l'autre défendant surtout les intérêts des professionnels publiant en album.

### 2.2.1. Une revendication commune autour de la « loi de 1957 »

Qu'ils s'engagent dans l'un ou l'autre de ces collectifs, les créateurs et créatrices de BD trouvent une revendication commune autour du droit d'auteur. En effet, ces derniers font le constat d'un manque de considération pour le travail réalisé (difficultés à signer les planches, impossibilité de récupérer les originaux envoyés aux éditeurs, rémunérations non encadrées, etc.). Aussi, ils et elles revendiquent collectivement une meilleure considération de leur travail, que ce soit en Belgique ou en France.

En Belgique, la mobilisation est rapidement restreinte : suite à la rédaction par 14 dessinateurs et scénaristes en janvier 1956 d'une « Charte des dessinateurs » posant les principes d'un futur syndicat (le « syndicat autonome de dessinateurs et scénaristes »), plusieurs signataires sont renvoyés de leurs organes de presse, renvoi qui sera suivi par la démission, en signe de solidarité, d'autres auteurs<sup>538</sup>.

Du côté français en revanche, ces revendications sont portées conjointement par le SDJE et l'UADF. Elles trouvent un aboutissement dans le vote de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique<sup>539</sup>, même s'il est difficile de savoir précisément le rôle qu'ont joué les représentants des dessinateurs et dessinatrices dans les négociations qui ont précédé son vote. Toujours est-il que ces collectifs s'investissent grandement pour traduire cette loi (qui garantit aux auteurs des droits relatifs à leurs œuvres) dans les pratiques.

De la même manière que ce que nous avons décrit au chapitre 3 (cf. la partie 1. « Informer »), cet engagement passe avant tout par un travail d'information des professionnels. La diffusion d'informations est rendue possible grâce à un bulletin professionnel : *Écho-Dessin*, créé au sein de l'UADF à la Libération<sup>540</sup>. Au-delà des actualités, le bulletin diffuse également des barèmes de prix et des modèles de contrat<sup>541</sup>. Ceux-ci favorisent dès lors l'autonomisation des personnes concernées : tenus au courant des pratiques de leurs collègues, ils et elles disposent d'éléments qui servent d'appui à la mise en place d'un cadrage désingularisant, facilitant l'intervention sur la répartition des responsabilités. Outre ce bulletin professionnel, l'UADF anime par ailleurs des « réunions amicales ». On lit ainsi, dans un numéro d'*Écho-Dessin* de décembre 1970 :

**537-** Tout comme pour les collectifs actuels, on retrouve dans ces groupements la même valorisation du cadrage de l'engagement spontané : si les créateurs et créatrices de BD défendent collectivement leurs droits, ils et elles n'en développent pas moins des formes de solidarités basées sur des relations d'affinités (ou au contraire de rivalités) fortes (voir *Ibid.*, p. 348 et sq.). Ces collectifs s'apparentent ainsi à des lieux importants d'apprentissage des règles et pratiques professionnelles. Sur ce point, voir la partie « De l'union des artistes dessinateurs français au syndicat des dessinateurs de presse » dans la thèse de Vincent Seveau (*Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 237-255).

**538-** Cet épisode est d'autant plus connu qu'il concerne des auteurs reconnus tels Jean-Michel Charlier, André Franquin, Jean Gillain (dit Jijé), René Goscinny, Willy Maltaite (dit Will), Eddy Paape, Maurice Rosy ou encore Albert Uderzo (sur cette question, voir V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 268-269).

**539-** Loi n° 57-298 du 11 mars 1957, sur la propriété littéraire et artistique, *JORF*, 14 mars 1957, p. 2723.

**540-** T. Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., p. 170.

**541-** V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 249.

Dites-vous bien que SEUL, l'Artiste, actuellement où son métier est de plus en plus difficile, ne peut que s'enfoncer dans des cogitations et des démarches vaines ; il ne peut être au courant des mouvements de la profession, des marchés ouverts, des débouchés possibles – pas plus que des techniques nouvelles. Avouons-le, moi qui fais figure d'ancêtre dans le SNPI, j'ai eu mes meilleures commandes [...] par le truchement de mes collègues, rencontrés au cours des réunions amicales du Syndicat. Il ne faut pas non plus oublier la joie de pouvoir parler métier avec des gens qui ont les mêmes préoccupations que nous, mais aussi les mêmes espoirs et les mêmes satisfactions. Sur un plan plus matériel, un renseignement demandé par téléphone ne vaudra jamais une vraie conversation, et il se pose à nous tant de problèmes ! Là aussi, l'isolement est funeste ! C'est pourquoi vous DEVEZ assister aux réunions amicales que nous vous proposons<sup>542</sup>.

Si les membres de l'UADF valorisent le partage d'expériences, ils et elles n'en développent pas moins une expertise profane parallèlement. En effet, le travail d'information est d'autant plus détaillé que les représentants de dessinateurs et dessinatrices réalisent aussi un travail d'objectivation sur les situations et les pratiques des acteurs. Ainsi, l'UADF, devenu SNAD en 1964, lance à plusieurs reprises des enquêtes auprès de ses membres<sup>543</sup>. Comme ce sera le cas une cinquantaine d'années plus tard avec les travaux des EGBD (cf., dans le chapitre 4, la partie 2. 1. « De l'expérience vécue à l'expertise profane »), ces données « objectives » renforcent l'autonomisation des professionnels en leur donnant des outils susceptibles d'aider à désingulariser leur situation, cadrage dont on a vu qu'il est particulièrement favorable à l'autonomisation des personnes (cf. chapitre 3, partie 2. 2. « Des formes contrariées d'autonomisation »).

Ainsi, les représentants de l'UADF, en partenariat avec ceux du SDPE, parviennent progressivement à faire reconnaître des droits spécifiques aux dessinateurs, développant ce que nous avons appelé une politisation corporatiste<sup>544</sup>. Ils ouvrent alors, dès 1958, des négociations avec le SNE afin d'établir un taux de droits d'auteurs minimal pour les dessinateurs et dessinatrices (revendiquant un minimum de 10 % de droits d'auteur, dont au moins la moitié reviendrait au dessinateur /à la dessinatrice dans le cas d'une collaboration) ainsi que des modèles de contrats types. Toutefois, malgré ces informations et tentatives de régulation collective à l'échelle de la profession, nombre de dessinateurs et de dessinatrices se voient attribuer des conditions moins avantageuses. Pour les représentants, cela s'explique essentiellement par le fait que ces auteurs et autrices « sont fréquemment peu au courant de leurs droits » malgré le travail d'information mené au sein des collectifs<sup>545</sup>. Une telle méconnaissance n'est pas sans faire penser à la situation actuelle. Aussi, on peut faire l'hypothèse que la prévalence du

**542-** Non signé, « Nos réunions amicales », *Écho-Dessin*, n°142, décembre 1970, p.3 (repéré aux Archives nationales [AN], Bureau des professions artistiques [Ministère de la Culture / Délégation aux arts plastiques], versement n°19880555, article 26, dossier « Enquête SNPI en vue de l'application de l'article 3 de la loi du 26 décembre 1964 »).

**543-** J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickey's*, op. cit., p.258-261. Ces questionnaires, diffusés dans le bulletin professionnel *Écho-Dessin*, sont si récurrents que les rédacteurs annoncent : « Nous avons relevé sur les divers questionnaires dont nous avons été obligés de vous bombarder, bien à contrecœur, le plus de renseignements possible. Mais cela n'est pas suffisant, et a besoin d'être remis à jour. C'est pourquoi nous vous demandons, dans votre intérêt, de remplir le formulaire ci-joint en précisant bien quelles sont vos spécialités et pour quel genre d'édition ou autre vous travaillez le plus souvent » (non signé, « Encore un questionnaire !!! », *Écho-Dessin*, n°142, décembre 1970, p.2, repéré aux AN, Bureau des professions artistiques [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19880555, article 26, dossier « Enquête SNPI en vue de l'application de l'article 3 de la loi du 26 décembre 1964 »).

**544-** Pour un détail de ces actions, voir *Ibid.*, p.293-295.

**545-** Sur ces négociations avec le SNE et la méconnaissance des dessinateurs et dessinatrice, voir *Ibid.*, p.295. On notera que les revendications n'aboutiront que partiellement, en 1978, dans un accord signé entre le SNE et le SNAD (devenu depuis l'UNPI, voir infra).

cadrage de l'engagement spontané renforce probablement cette méconnaissance des droits, et ce en dépit de tout le travail réalisé dans divers collectifs pour développer un cadrage valorisant la désingularisation des situations<sup>546</sup>.

Reste que la défense du droit d'auteur est un vecteur de formation du groupe professionnel des dessinateurs et illustrateurs. Que ceux-ci exercent dans la presse ou dans l'édition d'album, ils et elles parviennent, à travers cette revendication, à opérer une désingularisation de leur situation et, ainsi, à s'engager dans une politisation de type corporatiste.

### **2.2.2. Une polarisation du groupe professionnel, entre presse et édition**

Toutefois, le groupe ne fait pas l'objet d'une institutionnalisation. En effet, si la question du droit d'auteur réunit les professionnels, ces derniers se dissocient sur les revendications relatives à leur statut administratif. Pour comprendre ce phénomène, intéressons-nous un peu à ce qui éloigne les professionnels de la presse et ceux de l'édition en albums.

Du côté de la presse, les dessinateurs et dessinatrices peuvent revendiquer soit le statut de pigistes s'ils travaillent pour des journaux, soit celui d'indépendant dans le cas où ils et elles travailleraient pour des agences (lesquelles jouent un rôle d'intermédiaire, commandant des dessins et BD qui sont par la suite revendus à des journaux). Quelle que soit la situation, les dessinateurs et dessinatrices font face à des revenus potentiellement très fluctuants. Cette fluctuation est d'autant plus problématique que ces personnes obtiennent difficilement une protection sociale. Profitant du statut de reporter-dessinateur créé en 1935 (voir supra), nombre de dessinateurs et dessinatrices demandent la carte de presse, laquelle ouvre de nombreux droits (protection sociale, chômage, congés, réduction d'impôts, etc.). Toutefois, l'obtention de cette carte de presse est compliquée. Ça l'est d'autant plus qu'à partir de 1957, alors même que le statut de salarié est accordé aux pigistes, la Commission de la carte d'identité des journalistes de presse (CCIJP) refuse de nombreuses demandes de dessinateurs et dessinatrices, y compris ceux et celles qui demandaient un simple renouvellement<sup>547</sup>. L'argument présenté est que les dessinateurs de presse, notamment de presse enfantine, ne s'apparentent pas vraiment à des « reporters-dessinateurs » qui pouvaient bénéficier de la carte, étant donné qu'ils et elles ne produiraient pas réellement de reportage. Face aux différents refus de carte ou de renouvellement, les représentants de l'UADF et du SDJE s'engagent conjointement pour faire pression auprès de la CCIJP. Le SDJE devient d'ailleurs pour l'occasion le Syndicat des dessinateurs de presse enfantine (SDPE) en 1961 (pour marquer l'appartenance de ses membres au milieu de la presse) puis le Syndicat (national) des dessinateurs de presse (SNDP) en 1969 (pour insister sur la dimension généraliste du dessin de presse plutôt qu'une spécialisation dans la jeunesse). La mobilisation est particulièrement forte en 1968 : outre la préparation du changement de nom, le SDPE/SNDP mène une forte campagne d'adhésion<sup>548</sup>. Plus encore, de décembre 1968 à janvier 1969, les dessinateurs et dessinatrices réalisent un dépôt conjoint de demande de carte, dont les cotisations sont réglées par une personne unique, membre du syndicat. Cette mobilisation poussera la CCIJP à accepter les demandes, à la condition que les dessinateurs et dessinatrices

<sup>546</sup>- Pour des exemples de la manière dont les collectifs diffusent des « règles du groupe » en interne, voir *Ibid.*, p.367-372.

<sup>547</sup>- *Ibid.*, p.300.

<sup>548</sup>- V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p.252.

fassent la preuve de leur lien de subordination avec les revues. Se mettent alors en place de nombreux procès en vue de faire reconnaître aux diffuseurs cette subordination, notamment grâce à l'expérience de plusieurs dessinateurs qui avaient déjà fait une démarche similaire dans les années précédentes. Ainsi, de nombreux dessinateurs et dessinatrices parviennent à obtenir leur carte de presse (et les avantages fiscaux et sociaux associés), en particulier ceux travaillant pour des journaux. Les personnes travaillant pour des agences, de leur côté, ont des difficultés à faire reconnaître cette subordination<sup>549</sup>. Aussi, certains dessinateurs ou dessinatrices doivent se rabattre sur un autre statut : celui d'artiste. Toutefois, ce dernier est également difficile à obtenir : en effet, la loi de 1964 sur la protection sociale des artistes<sup>550</sup> concerne exclusivement les peintres, graveurs et sculpteurs. Elle exclut, de ce fait, les dessinateurs et dessinatrices, aucun accord n'ayant été trouvé avec les éditeurs concernant la prise en charge de la part patronale des cotisations. Dès lors, les dessinateurs et dessinatrices doivent plutôt s'insérer dans le régime des professions libérales, synonyme d'une augmentation conséquente de leurs cotisations sociales, auxquelles s'ajoutent les cotisations aux caisses de retraite et caisse complémentaire<sup>551</sup>. C'est justement vers ce statut de profession libérale que les dessinateurs et dessinatrices travaillant essentiellement pour l'édition d'album doivent se tourner. Pour comprendre cela, intéressons-nous à leurs conditions de rémunérations. Comme l'explique Jessica Kohn :

S'attacher à une maison d'édition offre donc quelques avantages économiques : selon les contrats, il s'agit soit d'une somme forfaitaire fixe, à la page, à laquelle s'ajoute parfois un intéressement très bas sur les recettes dégagées ; soit d'une rémunération sur droits d'auteur plus élevée, pour laquelle les éditeurs proposent souvent un à-valoir aux dessinateurs, payé à la signature du contrat ou au moment où sont rendues les premières planches<sup>552</sup>.

Notons toutefois que si les modalités de rémunérations changent, l'activité des dessinateurs et dessinatrices travaillant en album est très proche de celle des dessinateurs et dessinatrices travaillant sous le statut d'indépendant pour la presse. La proximité est d'autant plus forte qu'à cette époque, les albums sont souvent prépubliés dans des journaux de BD. Ainsi, le SDPE / SNDP et l'UADF / SNAD s'engagent activement dans des négociations pour permettre aux dessinateurs et dessinatrices de rejoindre le statut d'artiste prévu par la loi de 1964. De son côté, l'UADF / SNAD change elle aussi de nom en 1969, devenant le Syndicat national des peintres et illustrateurs (SNPI) pour marquer encore davantage sa proximité avec le statut d'artiste<sup>553</sup>. Entre 1969 et 1974, les représentants du SNAD / SNPI interviennent auprès des agents de l'État pour alerter sur les difficultés liées à leur situation. Ainsi, on retrouve en mai 1972 le message suivant dans leur bulletin d'information :

À la suite de longues démarches entreprises par notre Syndicat, M. Anthonioz [note : Inspecteur général et chef du service de Création artistique au Ministère des Affaires culturelles] a pu décider les Éditeurs à accepter de prendre à leur compte la part patronale des Artistes Dessinateurs<sup>554</sup>.

**549-** Cette mobilisation et ses divers rebondissements sont décrits en détail par Jessica Kohn (*Travailler dans les Petits Mickeys*, *op. cit.*, p. 310-319).

**550-** Loi n° 64-1338 du 26 déc. 1964, sur l'assurance maladie, la maternité et le décès des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, *JORF*, 30 décembre 1964, p. 11834.

**551-** J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys*, *op. cit.*, p. 302-305.

**552-** *Ibid.*, p. 284.

**553-** V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, *op. cit.*, p. 251.

**554-** Non signé, « Tous à la Sécurité Sociale », *Écho-Dessin*, n°146, mai 1972, p. 3 (repéré aux AN, Bureau des professions artistiques [Ministère de la Culture / DAP], versement n°19880555, article 26, dossier « Enquête SNPI en vue de l'application de l'article 3 de la loi du 26 décembre 1964 »).

Afin d'assurer la viabilité de l'arrivée de ces nouveaux bénéficiaires, les membres du SNPI réalisent une enquête remise au Ministère le 23 mars 1973. Annonçant l'arrivée de « 150 à 200 nouveaux cotisants », ce rapport reçoit l'appui du Ministère<sup>555</sup>. Appui qui sera confirmé explicitement quelques mois plus tard, lorsque M. Anthonioz, l'inspecteur général et chef du service de Création artistique au Ministère des Affaires culturelles, se rendra au dîner annuel du SNPI, annonçant que la MDA enverrait sous peu aux dessinateurs et dessinatrices concernés un dossier pour ouvrir leurs droits à la sécurité sociale<sup>556</sup>.

Le rattachement à la sécurité sociale des artistes prend place dans un contexte plus général de réforme de ce statut. En effet, dès 1972, un projet vise à étendre le régime préexistant des écrivains, afin d'unifier les différentes professions au sein d'un même statut. Le cas des dessinateurs et dessinatrices de BD est alors explicitement considéré comme un cas limite, mais néanmoins susceptible d'être concerné par cette réforme. Une note ministérielle indique ainsi :

Les arts graphiques et plastiques : Ils sont un peu plus à l'écart mais quand même concernés ; et puis, il y a des cas marginaux : l'auteur de bandes dessinées est-il (ou sera-t-il) écrivain ou dessinateur ?<sup>557</sup>

Les différents échanges avec les agents de l'État permettent le rattachement des membres du SNPI (et, parmi eux, les dessinateurs et dessinatrices de BD) à un nouveau régime, inspiré de celui des écrivains : il s'agit du régime des artistes-auteurs, créé par la loi de 1975 relative à la sécurité sociale des artistes-auteurs<sup>558</sup>. Comme le souligne Raymonde Moulin, les artistes-auteurs (et donc les créateurs et créatrices de BD) disposent dès lors non seulement d'un statut professionnel, mais aussi de commissions d'affiliation (au sein de l'AGESSA et de la MDA) qui peuvent aider les professionnels à obtenir des droits malgré des revenus inférieurs au seuil d'affiliation<sup>559</sup>.

### 2.2.3. L'accession au régime d'artiste-auteur : une évolution des modes de politisation

Si les revendications sont souvent conjointes entre l'UADF/SNAD et le SDJE/SDPE, force est de constater que leurs engagements divergent progressivement à la fin des années 1960. Le changement simultané, en 1969, du nom des deux syndicats (qui deviennent respectivement SNPI et SNDP) marque d'ailleurs cet éloignement : d'un côté l'illustration et la BD produites pour la presse qui permettent un rattachement au régime des journalistes, de l'autre celles destinées à figurer dans des livres qui se rattache peu à peu au statut d'artiste-auteur. Aussi, il semble difficile de parler à l'époque d'un « champ de la BD » où les créateurs et créatrices se répartissent entre des pôles « novateurs » et « conservateurs »<sup>560</sup>. Il semble

<sup>555</sup>- On peut en effet lire, en haut du rapport rédigé par Jacques Lemoine (président du SNPI) et Dominique Marty (délégué général du SNPI), une annotation manuscrite indiquant « Accord donné à M. Lemoine » (AN, Bureau des professions artistiques [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19880555, articles 26, dossier « 3 Affiliation des peintres et illustrateurs enquête », sous-dossier « Résultats de l'enquête SNPI »).

<sup>556</sup>- Voir Françoise Estachy, « Notre dîner annuel, c'était le 7 mai », *Écho-Dessin*, n°149, juillet 1973, p. 3 (repéré aux AN, Bureau des professions artistiques [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19880555, article 26, dossier « Enquête SNPI en vue de l'application de l'article 3 de la loi du 26 décembre 1964 »).

<sup>557</sup>- Gérald Montassier (directeur de cabinet du Secrétariat d'État à la Culture), « Note pour Monsieur le directeur du Cabinet [du Premier ministre], à l'attention de Monsieur Michel Roux, conseiller technique », 14 novembre 1972, p. 7 (repéré aux AN, Bureau des professions artistiques [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19880555, article 29, dossier « Dossier sur la CAVAR - Comité anti-CAVAR »).

<sup>558</sup>- Loi n°75-1348 du 31 déc. 1975, relative à la sécurité sociale des artistes-auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audiovisuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques, *JORF*, 4 janvier 1976.

<sup>559</sup>- R. Moulin, « De l'artisan au professionnel », art. cit., p. 396-400.

<sup>560</sup>- L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.

bien plus correct de parler d'un groupe social qui se polarise, ses membres tendant vers deux noyaux « attracteurs » différents<sup>561</sup>. Chacun de ces pôles opère donc à la fois une singularisation (presse *versus* album) et une désingularisation (se rapprochant d'autres professions).

Se pose alors une question : pourquoi celles et ceux que l'on n'appelle pas encore les « auteurs » de BD ne parviennent-ils pas à s'autonomiser de ces deux pôles attracteurs pour constituer un groupe social à part entière ? Une manière de comprendre cela est de voir dans ces deux pôles deux organisations du travail spécifiques, impliquant chacune des politisations distinctes. Du côté des dessinateurs de journaux, les revendications s'inscrivent encore fortement dans une politisation corporatiste, les créateurs et créatrices de BD tendant à désingulariser leurs expériences en vue de s'insérer encore davantage dans cette profession déjà constituée. Du côté des créateurs et créatrices de BD œuvrant essentiellement pour l'édition d'album, la situation est plus complexe. En effet, l'action menée au sein du SNPI s'apparente fortement à une forme de politisation corporatiste : les négociations entamées avec le SNE en 1958 aboutissent à la signature le 20 juin 1978, par les représentants du SNE et du SNPI, du Code des usages en matière d'illustration par dessin<sup>562</sup>. Ce dernier prévoit ainsi une régulation collective des pratiques, valable pour l'ensemble des dessinateurs : la restitution des planches originales, une rémunération au pourcentage sur les ventes, mais aussi une rémunération forfaitaire pour une première édition (soit une part fixe rémunérant le travail lié à la réalisation de l'œuvre et non pas seulement une avance sur droit remboursable). Toutefois, ce même code des pratiques précise que « l'établissement d'un barème » de référence des rémunérations n'est pas possible, notamment du fait « des écarts parfois considérables des droits d'auteurs demandés par les dessinateurs eux-mêmes ». Aussi, s'observent ici les signes d'une forme de politisation individualiste : les dessinateurs et dessinatrices revendiquent collectivement le droit de négocier des contrats individualisés.

Cette politisation individualiste peut s'interpréter comme une conséquence de la rémunération en droits d'auteurs. Ainsi, selon la juriste Stéphanie Le Cam, le système de droit d'auteur n'est pas pensé comme la protection de professionnel, il induirait une forme d'individualisme en valorisant l'individualité et l'originalité de l'auteur<sup>563</sup>. Elle précise :

**Absence de statut professionnel.** À notre sens, le droit d'auteur est responsable de l'absence d'un véritable statut protecteur des intérêts professionnels de l'auteur. Nous en tenons pour preuve un parallélisme intéressant à l'origine d'un contraste étonnant entre les protections accordées aux auteurs et aux artistes-interprètes. [...] Les artistes-interprètes ont bénéficié de dispositions favorisant leur protection sociale dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et leur statut professionnel a été consacré en droit du travail en 1969. Or, le droit d'auteur est intervenu plus tard puisque ce n'est qu'en 1985 que le législateur leur a reconnu des droits voisins. Le droit d'auteur s'est donc mis au diapason du droit social. Sa conception de l'activité vocationnelle ne s'est pas imposée au droit social alors qu'elle a été dominante pour les auteurs. Au contraire, le droit social a « donné le ton » et sa logique s'est imposée au droit d'auteur. Ceci explique que les artistes-interprètes, conçus comme des travailleurs, disposent d'un vrai statut social protégeant leurs intérêts professionnels.

<sup>561</sup>- Pour reprendre l'expression du même Luc Boltanski, cette fois dans *Les cadres*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>562</sup>- Ce code des usages est évoqué dans Emmanuel Pierrat, « Codes des usages » dans *Le droit d'auteur et l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 455-485. On en retrouve une retranscription à l'adresse suivante : URL : <https://bibliotheque-des-usages.cde-montpellier.com/alertes/code-usages-en-matiere-dillustration-par-dessin>.

<sup>563</sup>- Stéphanie Le Cam, *L'auteur professionnel : Entre droit d'auteur et droit social*, Paris, LexisNexis, 2014, p. 47-48. On notera que Stéphanie Le Cam a participé au rapport Racine en tant qu'experte extérieure. Elle est devenue directrice de la Ligue des auteurs professionnels (LAP) en juillet 2020.

La reconnaissance d'une présomption de salariat a permis qu'ils obtiennent une couverture sociale complète et une identité professionnelle d'artiste du spectacle. Bénéficiant d'un traitement égal à celui des salariés, les artistes-interprètes ne sont pas autonomes et occupent une place incontestée au sein de la communauté des travailleurs. Leur activité professionnelle est donc soumise à une logique économique normale<sup>564</sup>.

Au regard de cette comparaison entre les artistes-interprètes et les artistes-auteurs, on comprend que les modalités de rémunérations et statuts associés structurent largement l'activité. Toutefois, nous pourrions également défendre l'idée selon laquelle les artistes-interprètes sont parvenus à obtenir un tel statut parce qu'ils et elles se sont organisés collectivement pour négocier une telle protection sociale. Aussi, plutôt que de dire que le droit d'auteur limite les chances de professionnalisation, il est possible d'affirmer que l'inscription dans le régime des droits d'auteurs résulte d'un mode de politisation qui correspond à des pratiques de travail spécifiques. Parce que les pratiques de travail des dessinateurs et dessinatrices de presse relèvent d'un rapport de subordination plus direct où des éditeurs marquent encore plus fortement le cadrage de l'accomplissement technique mais n'empêchent pas l'émergence d'un cadrage désingularisant en situation, ils et elles ont davantage de chances de revendiquer collectivement une régulation de type corporatiste. À l'inverse, c'est parce que les créateurs et créatrices de BD font partie d'une organisation de travail principalement informelle qui limite l'émergence d'un cadrage désingularisant qu'ils et elles sont davantage susceptibles de développer des formes de politisation individualiste, lesquelles permettent de trouver un sens positif à la rémunération par le droit d'auteur.

Ainsi, au lieu d'affirmer que le droit d'auteur induirait une forme d'individualisme, on dira plutôt que les formes d'organisation de l'activité conduisent à des politisations individualistes, lesquelles ont favorisé le rattachement de certains métiers au groupe des « artistes-auteurs ». On notera d'ailleurs que les créateurs et créatrices de BD ne sont guère attachés au fait d'être reconnus comme des artistes : les revendications de la dimension « artistique » de la BD sont avant tout formulées par des acteurs extérieurs au groupe des créateurs et créatrices, comme les membres des sociétés bédéphiles, les libraires s'étant récemment spécialisés en BD ou encore les organisateurs de festivals dédiés au médium<sup>565</sup>. Si la question du processus de légitimation est intéressante pour comprendre la réception de la BD, ce n'est pas vraiment le problème qui préoccupe les créateurs et créatrices de BD, bien davantage concernés par leurs capacités à exercer en tant que professionnels autonomes. À la limite, si la question de la légitimité se pose pour eux, c'est plutôt celle de leur légitimité en tant que professionnel, c'est-à-dire leur degré d'autonomisation.

En revanche, il est intéressant de se demander pourquoi cette autonomisation des créateurs et créatrices de BD passe essentiellement par le milieu de l'édition et, donc, par une organisation du travail s'apposant sur une rémunération en droits d'auteur. Pour le dire autrement : pourquoi les auteurs et autrices de BD aujourd'hui s'inscrivent-ils davantage dans l'héritage des peintres et illustrateurs que

<sup>564</sup>- *Ibid.*, p. 48-49.

<sup>565</sup>- L'apparition d'un « discours de célébration » et d'une « culture savante » avait déjà été repérée par Luc Boltanski en 1975 (« La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., p. 40-43). On trouvera plus de détail sur cette bédéphilie dans J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys*, op. cit., p. 379-387. De la même manière, il est possible de se reporter à l'analyse éclairante de la manière dont la création du festival d'Angoulême participe à la légitimation de la BD dans S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p. 796-803.

dans celui des dessinateurs de presse ? Pour répondre, il convient d'élargir la focale : dans le contexte des années 1970, l'édition de BD connaît un profond bouleversement, « s'éloign[ant] peu à peu du statut de sous-produit d'une presse de divertissement juvénile, pour devenir peu à peu livre à part entière »<sup>566</sup>. Comme l'explique Sylvain Lesage, la période est traversée par un « effet livre », c'est-à-dire l'affirmation d'un nouveau « canon littéraire » qui structure les pratiques de création<sup>567</sup>. Et qui, par conséquent, participe également de la structuration des modalités de politisation des auteurs et autrices de BD.

### 2.3. La reconfiguration du groupe professionnel face aux évolutions du marché

Les collectifs d'auteurs et autrices durant les années 1960-1970 n'ont pas été que le fait de mobilisations politiques : il s'agissait également d'une période d'intense création à l'initiative des créateurs et créatrices. Ainsi, « l'ébullition créatrice des années septante » conduit à une recomposition radicale de l'espace éditorial de la BD<sup>568</sup>. Outre le développement du fanzinat, des auteurs et autrices de BD se sont engagés dans la création de nombreux journaux (*Pilote*, *Hara-Kiri*, *L'écho des savanes*, *Métal Hurlant*, *Fluide Glacial*, etc.) souvent adossés à des structures éditoriales spécifiques pour traduire ces séries en albums (à l'image de Dargaud rachetant rapidement *Pilote*, ou Les humanoïdes associés créé pour éditer *Métal Hurlant*). Pour Sylvain Lesage, « ce mouvement de création de revues parachève l'émancipation des auteurs au sein de structures qui leur appartiennent »<sup>569</sup>. Au-delà de ces initiatives d'auteurs et d'autrices, plusieurs maisons d'édition non spécialisées se risquent alors à publier de la BD (Hachette, Albin Michel), tout comme certains libraires BD s'essayaient à l'édition (notamment à Bruxelles, mais aussi en France avec la création des éditions Futuropolis), participant chacun de l'explosion tant du chiffre d'affaires que de la production (de 360 titres par an en 1974, à 1 013 titres en 1984).

Mais cette ébullition créatrice est de courte durée : dès la fin des années 1970, les ventes s'effondrent, y compris chez des journaux « historiques », comme le *Journal de Tintin* et le *Journal de Spirou*. La crise est si importante que plusieurs titres stoppent leurs publications au tournant des années 1980. Cette crise touche également les ventes d'album : bien que le chiffre d'affaires soit croissant, il convient de noter une grande instabilité tout au long de cette décennie. Dans ce contexte, des auteurs et autrices de BD expriment leur inquiétude quant à leurs capacités à vivre de leur métier. Sans grande surprise, cette préoccupation se retrouve avant tout chez les dessinateurs et dessinatrices œuvrant principalement dans la presse : alors qu'ils et elles sont (enfin) parvenus à obtenir la carte de presse, les publications s'effondrent et réduisent leurs chances d'obtenir un tel statut.

<sup>566</sup>- S. Lesage, *Publier la bande dessinée*, op. cit., p.194.

<sup>567</sup>- Telle est la thèse centrale de l'ouvrage de S. Lesage, *L'effet livre*, op. cit.

<sup>568</sup>- Sur cette période, voir le chapitre 5 « *Ceux qui marchent debout*. Le marché de la bande dessinée, entre expansion et diversification », dans S. Lesage, *Publier la bande dessinée*, op. cit., p.194-237.

<sup>569</sup>- *Ibid.*, p.199.

### 2.3.1. Les « Quinze mesures pour la BD » de 1983 : un renouvellement des politiques publiques

Une mobilisation s'organise alors au sein de la section des reporters-dessinateurs de la CFDT<sup>570</sup>. Ces derniers produisent un « rapport sur la bande dessinée française en 1981 », sous-titré « Descriptif de la situation globale de la profession. Étude du statut social des professionnels. Catalogue des mesures à prendre »<sup>571</sup>. Ce rapport prend acte de la polarisation de la profession entre presse et édition d'album, tout en dénonçant le fait que la crise de la presse conduit à une perte considérable de droits sociaux pour les auteurs et autrices de BD. En effet, la prévalence des albums sur la presse mène à une augmentation de la part des revenus en droits d'auteurs plutôt qu'en piges. De ce fait, les professionnels relèvent majoritairement du récent régime des « artistes-auteurs » qui, bien qu'il ouvre des droits à la sécurité sociale, ne permet pas l'accès à une protection chômage, à un treizième mois, à des vacances ou encore à des abattements fiscaux (qui sont autant d'avantages réservés aux journalistes). Ce passage de « journalistes pigistes » à « pigistes de l'édition » (p. 8 du rapport) est considéré par les rédacteurs comme une injustice qui touche l'ensemble de la profession. En effet, les auteurs et autrices les plus installés dans la presse voient leurs séries traduites en albums, ce qui génère des revenus en droits d'auteurs les obligeant à s'inscrire dans un statut moins favorable (p. 7). Quant aux plus jeunes, ils et elles éprouvent des difficultés à trouver du travail dans un marché de la presse déclinant (p. 5-6). Aussi, les rédacteurs affirment :

On comprend le rôle IRREMPLAÇABLE de la presse : permettre à des individualités fortes et originales de naître et de s'affirmer. Leur donner le temps et les moyens de le faire.  
Sans la presse, en matière de bande dessinée, l'édition est condamnée à l'appauvrissement et la routine.  
Or, la presse illustrée est moribonde.  
En fournissant à la presse les moyens de survivre, on fournira du même coup à l'édition les moyens de perpétuer son apparente santé actuelle, laquelle ne sera sinon, on le ressent déjà, qu'un FEU DE PAILLE<sup>572</sup>.

Le rapport est assorti de différentes mesures qui sont autant de revendications. Celles-ci sont évidemment centrées sur la presse : l'édition étant considérée comme un « sous-produit de la presse », l'amélioration de cette dernière devrait permettre mécaniquement « [d'assainir] les conditions d'exercice de ce secteur d'activité » (p. 12). Ainsi, les rédacteurs proposent essentiellement de mettre en place des mesures protectionnistes, visant à encourager la publication d'auteurs et autrices françaises. Cela passerait notamment par l'instauration d'une taxe alimentant un fonds d'aide public, lui-même destiné à aider la publication d'une part des plus jeunes auteurs et autrices et, d'autre part, des nouveaux organes de presses, en particulier en dehors de la région parisienne (voir p. 9-12). Outre ces mesures protectionnistes et incitatives, le rapport dénonce également le rattachement des auteurs et autrices de BD à l'AGESSA (au titre du régime des artistes-auteurs) et demande « instamment que l'ensemble

**570-** Les représentants du SDPE avaient invité leurs membres détenteurs d'une carte de presse à s'inscrire dans « les grandes centrales syndicales, section des journalistes » dès 1950 (J. Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys*, op. cit., p. 311). Il n'est donc pas étonnant de retrouver ainsi un groupe d'auteurs et autrices au sein de cette section.

**571-** Repéré aux AN, Centre national des arts plastiques (CNAP) [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19940650, article 22, dossier « Textes généraux sur la BD », sous dossier « Rapport CFDT », 12 p.

**572-** Page 6 du même rapport. On notera que ce dernier paragraphe a fait l'objet d'une annotation : il est effectivement souligné dans la marge par l'agent de l'État ayant réceptionné le document.

des activités d'auteurs de bandes dessinées soit réintégré au sein du régime général de la Sécurité sociale», en demandant l'implication du Ministère du Travail dans les négociations étant donné que l'importance et l'urgence du « problème, qui ne peut plus longtemps être renvoyé au bas d'un calendrier hypothétique » (p.12).

Ce rapport trouve un lecteur attentif en la personne de David Caméo. Nommé chef de service des relations extérieures à la délégation aux arts plastiques par Jack Lang tout juste arrivé au Ministère de la Culture, il est également adjoint à la culture auprès du maire d'Angoulême depuis 1977. Il est donc probablement très au fait des préoccupations des différents acteurs du milieu de la BD, y compris des éditeurs qui, suite à l'adoption de la loi sur le prix unique du livre en 1981, avaient rencontré à plusieurs reprises des représentants du Ministère<sup>573</sup>. Aussi, est organisé le 20 avril 1982 un « colloque sur la bande dessinée », soit une sorte de table ronde de deux heures réunissant diverses personnalités du milieu. Les notes manuscrites prises à l'occasion du colloque rendent difficile l'identification des personnes qui y ont participé. Toutefois, l'intervention qui clôture la rencontre mérite d'être retranscrite *in extenso* :

Claude Mollard (président du CNAP, délégué général de la délégation aux Arts plastiques du Ministère Culture) : Il serait présomptueux de ma part de vouloir conclure et surtout de vouloir faire des propositions. Cette table ronde avait pour objet d'exprimer un problème dans toute sa variété. Il importe de faire maintenant deux choses. D'une part un groupe de travail relativement restreint qui puisse élaborer avec certains d'entre vous – éditeurs, dessinateurs et différentes administrations impliquées dans la discussion – pour établir des propositions qui pourraient regrouper deux types d'intervention. Il y a les actions relativement simples, que j'appellerais « Actions directes », si je puis dire, et puis des actions indirectes.

Actions directes parce qu'elles relèvent du Ministère de la Culture et que c'est toujours plus simple d'agir soi-même. [...] Les actions indirectes sont sans doute les plus difficiles, mais peut-être les plus nécessaires. Il ne faut pas étatiser ce secteur-là. Je ne pense pas qu'il dépende de toute une série de subventions. Il faut trouver un climat favorable, une bonne atmosphère sociale, économique, qui ne relève pas du commerce extérieur. Cela concerne tout une série d'interlocuteurs : les grandes maisons d'édition, les grandes maisons de presse, les chaînes de télévision, l'administration des finances. Dans le domaine des droits d'auteurs, des droits des dessinateurs, la « Solidarité Nationale » a son mot à dire ainsi que les organisations syndicales. Une fois que ce groupe de travail aura fait ses propositions, je suggère que nous ayons une autre réunion de ce type-là, avec cette différence que nous aurons faite des propositions qui ne seront pas un catalogue intangible mais un document de travail et de réflexion, avec les représentants de tous les interlocuteurs que j'évoquais tout à l'heure. C'est en parlant et en faisant connaître la bande dessinée que nous pourrions trouver des solutions<sup>574</sup>.

Cette intervention marque l'essor d'un changement radical dans les politiques publiques étatiques à l'égard de la BD. Si « jusqu'au milieu des années 1970, le principal prisme par lequel s'exprime l'intérêt des services de l'État vis-à-vis de la bande dessinée demeure celui de la censure »<sup>575</sup>, le président du CNAP entend ici mettre en place une action publique destinée à valoriser cette production culturelle. Outre des « interventions directes » (s'apparentant à des subventions ponctuelles), il s'agirait aussi de rétablir un « climat favorable » permettant aux différents acteurs de trouver une satisfaction dans leurs métiers respectifs. Ainsi, les représentants des professions sont invités à participer à une réflexion sur la question.

573- Ces rencontres sont évoquées dans S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p.812-814.

574- Repéré aux AN, CNAP [Ministère de la Culture /DAP], versement n°19940650, article 22, dossier « Textes généraux sur la BD », sous dossier « Colloque sur la BD ».

575- S. Lesage, *L'effet codex*, op. cit., p.795.

On ne trouve dans les archives que peu de traces de cette réflexion ou même des personnes qui y ont participé, en dehors d'un « Dossier Sautai-Lère », intitulé « La bande dessinée française, ses joies, ses problèmes, et quelques solutions qui pourraient être apportées à ces derniers »<sup>576</sup>. Ce dernier reprend, en louant la qualité de la création française, les propositions formulées dans le rapport produit au sein de la CFDT. Les auteurs du rapport ajoutent néanmoins une autre revendication : l'abrogation ou, à défaut, la réforme de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, soulignant l'inadéquation du texte avec les pratiques éditoriales de l'époque.

Sur la base de ces documents (et probablement de diverses rencontres dont on ne trouve malheureusement pas trace dans les archives explorées), Claude Mollard produit une note à l'attention du ministre de la Culture le 23 décembre 1982, dans laquelle il synthétise les différentes revendications des auteurs et autrices de BD. Il propose ainsi plusieurs actions, parmi lesquelles l'« information des organisations professionnelles quant au rôle de l'AGESSA », mais aussi « l'étalement sur plusieurs années de la base de calcul des revenus professionnels entraînant le rattachement au régime des créateurs »<sup>577</sup>. Autrement dit, il s'agit d'aménager les conditions de calcul des revenus en vue de favoriser le rattachement au statut de pigiste et, dans le cas où cela ne serait toujours pas possible, rassurer les auteurs et autrices sur la pertinence des AGESSA. La note évoque néanmoins un projet plus ambitieux, affirmant « Ces difficultés se situent tant sur le plan de la mise en application des textes en vigueur que sur le fond de la réglementation et, à cet égard, certaines modifications techniques réglementaires voire législatives doivent être envisagées ». Ainsi, Claude Mollard appelle le ministre de la Culture à entrer en contact avec son collègue ministre des Affaires sociales afin d'envisager une réforme du statut des auteurs et autrices de BD. Ce sera effectivement le cas, comme l'atteste une lettre envoyée le 3 janvier 1983 par Jack Lang (reprenant largement le texte de la note rédigé par Claude Mollard) à Pierre Bérégovoy, lequel y répond le 21 janvier 1983 en acceptant la proposition d'une discussion commune. On ne trouve malheureusement pas de trace, dans les archives explorées, de ces discussions interministérielles. Reste que la réponse de Pierre Bérégovoy tombe à pic : le 26 janvier 1983, Jack Lang se rend à la dixième édition du Festival d'Angoulême, au cours de laquelle il annonce « 15 mesures pour la bande dessinée »<sup>578</sup>. Ainsi, la onzième mesure annonce que : « Le Ministère de la Culture et le ministre des Affaires sociales et de la Solidarité Nationale étudient actuellement toutes les possibilités d'amélioration du système de protection sociale des auteurs de bande dessinée ». À cet engagement s'ajoutent alors d'autres mesures qui visent essentiellement à apporter des aides ponctuelles et individuelles à divers acteurs du milieu. Ainsi, une section BD est créée au CNL ainsi qu'au CNAP pour permettre

**576-** Repéré aux AN, Centre national des arts plastiques (CNAP) [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19940650, article 22, dossier « Textes généraux sur la BD », sous dossier « Dossier Sautai-Lère ». Ce dossier a fait l'objet d'un fichage consciencieux par David Caméo (six pages manuscrites résumant l'intégralité du document, datées du 3 septembre 1982). L'absence de mise en forme du document (pas de nom, ni de logo ou d'affiliation) laisse à penser à un document interne. Cela semble se confirmer à la lecture d'un « Relevé de décision – Réunion bande dessinée du 16/02/82 », qui établit un compte-rendu d'une réunion préparatoire au « Colloque sur la BD » évoqué plus tôt : on retrouve en effet non seulement les noms des messieurs Lère et Sautai à la liste des participants à la réunion, mais aussi l'indication suivante « Pour la préparer, M. Mollard invite M. Sautai à réunir des éléments de propositions que pourrait faire le ministre – La Direction du Livre apporterait sa contribution » (AN, CNL, versement n°20160177, article 68, dossier « Édition de BD »), sous dossier « Bande dessinée/1982 »).

**577-** Repéré aux AN, CNAP [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19940650, article 22, dossier « Textes généraux sur la BD », sous dossier « Statut social des créateurs de BD ».

**578-** Repéré aux AN, CNAP [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19940650, article 22, dossier « Textes généraux sur la BD », sous-dossier « Mesures prises en faveur de la BD », 6 p.

l'octroi de bourses de création (proposition n°1). À ces aides s'en ajoutent d'autres : aux expositions, aux festivals et à la représentation dans les médias (propositions n° 2 à 4), mais aussi proposition de commandes publiques (proposition n° 5). D'autres mesures s'apparentent également à des aides ponctuelles et singulières, que ce soit pour favoriser l'exportation, la publication de BD par des éditeurs n'en faisant pas encore ou encore la publication de BD didactiques destinées au milieu scolaire (propositions n° 6 à 8). On notera qu'à ces différentes mesures d'aide, deux propositions concernent des questions juridiques : d'une part à propos de la loi de 1949 en appelant à son aménagement (proposition n° 9, qui s'apparente à une reprise de l'argumentaire déployée dans le dossier Sautai-Lère), d'autre part à propos de la loi de 1957 sur la propriété littéraire et artistique qui doit être réaffirmée afin de protéger les auteurs et autrices de BD contre le plagiat (proposition n°10). Au final, la politique la plus ambitieuse parmi ces mesures est sans doute celle contenue dans les quatre dernières, portant sur la création du « Centre national de la bande dessinée et du cinéma d'animation d'Angoulême », que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de CNBDI.

S'il y a bien un changement de paradigme radical dans les politiques publiques concernant la BD, les nouvelles actions portées par le Ministère de la Culture visent majoritairement à appuyer un processus de légitimation du médium déjà largement entamé. Alors que la loi de 1949 attestait d'une certaine méfiance de la part des agents de l'État envers la BD, ces derniers participent désormais activement de la reconnaissance du médium. On en trouve d'ailleurs un autre exemple de cette légitimation étatique par la création, en 1985, d'un Grand prix des arts graphiques dédié aux auteurs et autrices de BD et délivré par le CNAP.

On notera que si cette question de la légitimation de la BD n'est pas vraiment une préoccupation pour les professionnels de la BD, les politiques mises en place n'en ont pas moins des effets potentiels sur leurs situations, notamment économiques. Il ne s'agit donc pas ici de se faire juge de la pertinence de ces politiques publiques ou même de nier l'importance qu'ont eu, aux yeux des auteurs et autrices, les différentes aides individuelles qui leur devenaient accessibles. Nous ne pouvons toutefois que constater le fait que ces politiques publiques ne peuvent servir d'appui à une régulation collective de l'activité. La question de la réforme du statut des auteurs et autrices de BD disparaîtra d'ailleurs progressivement des projets portés au sein du Ministère de la Culture ou du CNAP. Cela est particulièrement visible dans une note du 29 octobre 1987 (intitulé « Point sur la bande dessinée ») rédigée par David Caméo et adressée à Jacques Renard alors délégué adjoint aux Arts plastiques<sup>579</sup>. En effet, si cette note souligne l'existence d'une crise du marché de la BD, la question de la situation économique ou administrative des auteurs et autrices n'y est pas évoquée. De même, dans la « politique du Ministère » sont seulement rapportés d'une part le budget alloué aux aides ponctuelles et d'autre part les budgets consacrés au CNBDI. Cela ne signifie pas pour autant que les auteurs et autrices de BD ont trouvé une amélioration considérable de leur situation économique et administrative. En effet, dans les courriers échangés avec la CNAP on retrouve, çà et là, des plaintes émises par des auteurs et autrices, notamment à propos de

---

**579-** Repéré aux AN, CNAP [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19940650, article 22, dossier « Courriers divers », sous-dossier « 1988 David Caméo ». Avant d'être nommé à ce poste, Jacques Renard avait été directeur de cabinet de Jack Lang. On notera qu'il s'agit du même Jacques Renard qui, en 2016, sera missionné pour réaliser une médiation autour du Festival d'Angoulême (voir, dans le chapitre 6, la partie 1. 1. 2. « Des pratiques politiques qui ne vont pas de soi »)

leur précarité économique. Réclamations qui sont alors redirigées vers le CNL, incitant les auteurs et autrices à demander des bourses<sup>580</sup>. Toutefois, ces plaintes sont portées par des individus plutôt que par des collectifs d'auteurs et d'autrices de BD.

### **2.3.2. Les années 1990 : « 15 nouvelles mesures en faveur de la BD » et une absence de collectifs d'auteurs et d'autrices**

24 janvier 1997, le ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy annonce « 15 nouvelles mesures en faveur de la BD » durant son déplacement au Festival d'Angoulême. La filiation avec la politique publique mise en place sous le Ministère de Jack Lang est explicite. Or, ces dernières mesures étaient, nous l'avons vu, essentiellement tournées vers la légitimation de la BD laissant progressivement de côté l'idée d'une régulation de l'activité des professionnels. Cette relance des politiques publiques en faveur de la BD sera-t-elle un moment de réaffirmation de leur expertise par les auteurs et autrices de BD ?

On serait en droit de le penser, étant donné que ces quinze nouvelles mesures se basent sur un rapport restituant les résultats de la « Mission Fred ». Pilier des revues *Hara-Kiri* et *Pilote* désormais disparues, Fred est un auteur de BD installé et reconnu dans le milieu professionnel. C'est lors de l'édition précédente du festival d'Angoulême en 1996 qu'un membre du CNL prend contact avec l'auteur (interrompant sa séance de dédicaces) afin de lui confier cette mission. Ce dernier ayant accepté<sup>581</sup>, l'annonce est officialisée le lendemain lors de la remise des prix à laquelle assiste Philippe Douste-Blazy<sup>582</sup>. Voyons donc en quoi le fait de proposer une telle mission à un auteur peut permettre de faire remonter les préjudices subis par les auteurs et autrices de BD.

Commençons par nous attarder sur le fonctionnement de cette mission. Celle-ci ne s'appuie évidemment pas seulement sur Fred : s'agissant d'une mission confiée par le Ministère, plusieurs organismes y contribuent. Une première réunion de cadrage se déroule le 19 mars 1996 à la Délégation aux arts plastiques du Ministère, regroupant trois membres du CNL (organisme qui contacta Fred en janvier 1996), mais aussi deux membres du CNAP (notamment David Caméo, déjà évoqué). Fred, lui, est absent<sup>583</sup>. Au cours de cette réunion, les différentes personnes présentes s'accordent sur la nécessité de fixer une nouvelle réunion, avec Fred cette fois, mais aussi avec une personne capable de déterminer « une méthode de travail » et de mener « des entretiens ». La personne choisie pour jouer ce rôle est Patrick Gaumer, critique de BD ayant écrit plusieurs ouvrages sur l'histoire du médium. Lors de la seconde réunion quelques semaines plus tard, sont fixés un calendrier ainsi que les tâches de chacun : Patrick Gaumer, en tant que rapporteur, se chargera de la rédaction du rapport et de mener les entretiens, sous le contrôle des membres du CNL et du CNAP. Quant à Fred, il se chargera essentiellement de définir

**580-** Dans les marges des lettres reçues sont souvent ajoutées des annotations du type « Envoyer plaquette CNL ». Voir AN, CNAP [Ministère de la Culture/DAP], versement n°19940650, article 22, dossier « Courriers divers ». On notera également qu'au sein du CNAP, les Fonds d'incitation à la création (FIACRE) permettent à certains dessinateurs et dessinatrices d'obtenir des bourses.

**581-** Dans une interview Fred explique « J'ai d'abord répondu qu'il y avait des gens plus compétents que moi et, ensuite, que je m'intéressais à la d'abord pour moi-même. [...] Il était important de dire oui ou non tout de suite car le ministre arrivait le lendemain. Si j'avais dit non au dernier moment, c'était embêtant. On m'a expliqué qu'on tenait à quelqu'un comme moi pour représenter la bande dessinée » (in Pierre Lebedel, « Festival d'Angoulême 97. « J'ai été nommé sans rien solliciter » – Entretien avec Fred », *La Croix* du 13 janvier 1997, p.12).

**582-** Yves-Marie Labé, « Le 23<sup>e</sup> Festival de la BD d'Angoulême couronne André Juillard », *Le Monde* du 28 et 29 janvier 1995, p.24.

**583-** Marie-Joseph Delteil (du CNL), « Lettre du 4 avril 1996 », 2 p. (repéré aux AN, CNL, versement n°20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD [confiée à Fred] 1996-1997 », sous-sous dossier « Questionnaires CNL – CNAP "Mission Fred" [M. Marian] »).

la liste des auteurs et autrices à interroger<sup>584</sup>. Étant donné l'étendue des personnes contactées dans le cadre de l'enquête (auteurs/autrices, mais aussi éditeurs/éditrices, libraires, bibliothécaires, etc.), les entretiens sont en réalité des questionnaires envoyés par voie postale. Ce sont ainsi 46 auteurs et 3 autrices qui se verront envoyer un questionnaire recto verso, contenant une vingtaine de questions réparties en quatre catégories (« renseignements pratiques et économiques », « promotion », « aides et interventions publiques » et « perspectives »)<sup>585</sup>. À partir des données récoltées, Patrick Gaumer et le reste de l'équipe produisent un rapport de 85 pages, dont dix sont consacrées aux auteurs et autrices<sup>586</sup>. On y retrouve de nombreux *verbatim* donnant un aperçu des pratiques, usages et autres préoccupations des professionnels.

Parallèlement à leurs bandes dessinées, les auteurs réalisent très souvent d'autres travaux. Ils le font parfois par plaisir, le plus souvent pour des raisons financières. Pour ces activités (illustrations, publicités, films d'animation), ils sont généralement rémunérés en droits d'auteur, en honoraires ou comme salariés-pigistes. Notons que les plus jeunes sont parfois obligés de travailler dans des domaines très éloignés de la bande dessinée (l'un d'entre eux officiant notamment comme veilleur de nuit dans un hôtel !). [...] Annie Goetzinger souligne avec justesse « qu'il est de plus en plus indispensable de réaliser des travaux divers d'illustration, afin de compléter nos revenus issus de la bande dessinée. Je vois autour de moi des collègues rechercher également à donner des cours de dessin. Cette situation tout à fait nouvelle [engendrée par la disparition des revues et donc des prépublications – n.d.r.] s'applique encore plus aux jeunes dessinateurs »<sup>587</sup>.

La situation des auteurs et autrices de BD en 1996 semble donc bien proche de celle de leurs pairs aujourd'hui : publication principalement en albums, précarité économique, cumul des activités, etc. Pourtant, une différence notable ressort des témoignages rapportés dans le document : l'absence de collectifs institués d'auteurs et d'autrices.

Cela ne signifie pas que les professionnels de la BD sont complètement isolés et qu'aucune clique n'existe. En effet, les auteurs et autrices continuent à se retrouver, que ce soit au sein d'ateliers partagés ou de festivals, allant même jusqu'à parfois lancer des initiatives communes. La création de l'Association est certainement l'un des exemples les plus symptomatiques de ces formes de collaborations possibles entre auteurs et autrices : fréquentant des espaces collectifs (d'abord des écoles d'art ou des festivals puis des ateliers partagés), ces professionnels s'associent pour publier des albums dont les formats et contenus s'éloignent des conventions habituelles du milieu (usage du noir et blanc, longueurs variées, diversité des thématiques abordées, etc.)<sup>588</sup>.

**584-** Non signé, « Procès-verbal de réunion – 22 mai 1996 », 3 p. (repéré aux AN, CNL, versement n° 20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD [confiée à Fred] 1996-1997 », sous-sous dossier « Questionnaires CNL – CNAP "Mission Fred" [M. Marian] »).

**585-** Les questionnaires et adresses des personnes contactées sont consignés dans le même sous-sous-dossier. En revanche, on n'y trouve pas les réponses brutes fournies par les auteurs et autrices. Aussi, il est impossible de connaître le nombre de personnes ayant effectivement répondu.

**586-** Patrick Gaumer (rapporteur), « Mission Fred », *Rapport interne au Ministère de la Culture*, 85 p. (repéré aux AN, CNL, versement n° 20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD (confiée à Fred) 1996-1997 »).

**587-** Patrick Gaumer (rapporteur), *Mission Fred*, Paris, Ministère de la Culture ; CNAP ; CNL, 1997, p.10-11.

**588-** Sur l'importance des espaces de socialisation chez les membres de l'Association, voir B. Caraco, « L'influence des espaces de sociabilité sur la création en bande dessinée. Le cas des auteurs de L'Association », art. cit. ; Plus généralement sur l'histoire de cette maison d'édition, voir Benjamin Caraco, *Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de l'association et de ses auteurs*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Pascal Ory, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017.

Outre le fait que ces initiatives contribuent à populariser des nouvelles formes d'expression (faisant du « roman graphique » un nouveau canon, à la définition pourtant particulièrement floue<sup>589</sup>), elles entérinent le fait que la publication en BD se fait essentiellement sous la forme d'albums. Ainsi, rares sont les auteurs et autrices qui (pré)publient leurs BD dans la presse, si bien que la grande majorité de ces professionnels relèvent désormais de la catégorie d'artiste-auteur. Cette recomposition de la profession autour de la publication d'albums est probablement à l'origine d'une modification des formes de solidarité entre auteurs et autrices. Celles-ci se basent désormais principalement (si ce n'est exclusivement) sur des cliques, souvent réunies autour de structures éditoriales spécifiques. En effet, outre les nouvelles structures éditoriales nées des sociabilités entre auteurs et autrices, les éditeurs et éditrices veillent à réunir autour d'eux des « écuries » (évoquée dans le chapitre 2, partie 2. 1.). Les frontières entre ces écuries sont toutefois poreuses, notamment dans un contexte de concentrations et rachats entre maisons d'édition. Reste que des regroupements sont bel et bien observés à l'intérieur de ces maisons, parfois à l'échelle de collections spécifiques :

L'effet de collection : notons depuis quelque temps le renforcement d'un « effet de label » : des familles, des sensibilités, des affinités tendent à se fédérer – soit autour d'un style graphique, soit autour d'un genre –, constituant autant de balises et de repères pour le lecteur<sup>590</sup>.

Les « lecteurs » ne sont pas les seuls à profiter de tels repères : ces collections, comme les structures éditoriales ou les ateliers collectifs, s'apparentent à des supports de sociabilités pour les auteurs et autrices qui y développent des cliques plus ou moins constituées.

Les auteurs aiment se rendre dans les festivals afin d'assurer leur promotion. Ils y rencontrent également d'autres collègues ; ce fait est à prendre en compte quand on sait combien ce métier peut être parfois solitaire... Tout du moins dans sa phase créatrice. Pour reprendre l'expression d'un des auteurs qui parlait de ce type de manifestations : « Ce sont elles qui créent le lien entre les auteurs et non les éditeurs »<sup>591</sup>.

Reste qu'en dehors de ces cliques et autres communautés vaporeuses, il n'existe *a priori* plus de collectif dédié à la défense des intérêts de l'ensemble des auteurs et autrices de BD. De leur côté, les dessinateurs et dessinateurs de presse défendent désormais des intérêts spécifiques au sein de leurs syndicats. Quant au SNPI, devenu l'Union nationale des peintres illustrateurs (UNPI) en 1991, il semblerait que les auteurs et autrices de BD l'aient largement déserté depuis les années 1980. On notera néanmoins l'existence, en Belgique, de l'Union professionnelle des créateurs d'histoires en image, illustrations et cartoons (UPCHIC)<sup>592</sup>. Association créée en 1980 autour de 116 professionnels, elle regroupe par la suite jusqu'à 450 auteurs et autrices belges ou résidents en Belgique (parmi lesquels certains français). Y est publié un bulletin professionnel (UPCHIC – Ballon) qui sert à la fois au partage d'informations et à la tentative de développement d'une certaine expertise profane. Toutefois, en dehors du fait que cette union soit centrée sur la défense des intérêts de professionnels exerçant en Belgique, ses activités vont

**589-** Pour un panorama synthétique des enjeux liés à la définition de cette expression, voir Côme Martin, « Contre ou au-delà du roman graphique ? La bande dessinée contemporaine face à ses délimitations », *À l'épreuve [En ligne]*, 2016, n° 3.

**590-** P. Gaumer (rapporteur), *Mission Fred*, *op. cit.*, p. 6.

**591-** *Ibid.*, p. 11.

**592-** Les données suivantes relatives à l'UPCHIC sont reprises à l'enquête réalisée par Vincent Seveau (voir *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, *op. cit.*, p. 273-294).

longtemps décroître jusqu'à mise en arrêt de ses activités en 1997. Autrement dit, en 1997, il n'existe plus de syndicat, association, union ou tout autre collectif dédié à la défense des intérêts des auteurs et autrices de BD.

Il serait possible de poser l'hypothèse que la relative disparition des collectifs d'auteurs et d'autrices est une conséquence de l'effacement des politiques publiques mises en place par l'État, notamment sous la forme de bourses délivrées par le CNL ou le CNAP (par l'intermédiaire des Fonds d'incitation à la création – FIACRE).

Concernant les bourses allouées aux auteurs, que cela soit à travers le CNL ou le FIACRE, leurs allocataires soulignent le fait que, sans ces aides, leurs projets n'auraient pu voir le jour. Lewis Trondheim, devenu entretemps l'une des valeurs sûres de la nouvelle bande dessinée française, va même plus loin : « J'ai touché une bourse à un moment où j'en avais besoin, car les éditeurs ne me faisaient pas confiance et j'avais peu de ressources pour vivre. Grâce à celle-ci, j'ai pu continuer à travailler dans le domaine de la bande dessinée, persévérer et atteindre un niveau de dessin professionnel »<sup>593</sup>.

Ainsi, il semblerait que les politiques d'aides aux auteurs et autrices permettent d'accompagner l'évolution des modalités de production de la BD. Là où les professionnels se formaient (et se socialisaient) par la publication dans la presse, ils et elles disposent désormais de moyens pour financer autrement leurs premières publications. Si cette politique publique semble recueillir l'adhésion des personnes interrogées, ces dernières semblent en revanche unanimes sur le caractère inadapté de leur statut social.

La plupart des créateurs de bande dessinée – ils ne sont hélas pas les seuls – font un véritable blocage pour tout ce qui s'apparente, de près ou de loin, à une démarche administrative. Pour reprendre l'expression de Baru : « Nous sommes des artistes qui avons la tête dans les nuages et les pieds sous nos tables à dessin. Nous planons au-dessus de ces basses questions de paperasseries administratives. Je ne sais pas si c'est réellement très compliqué. Il faut du temps, de la méthode et nous manquons de l'un et de l'autre ». Les souhaits des auteurs vont tous dans le même sens : plus de simplification dans les déclarations à remplir, en particulier celle se référant à l'impôt sur le revenu. La multiplicité des statuts de cette profession entraîne en effet des différences de traitement d'une personne à l'autre<sup>594</sup>.

La proximité avec la situation actuelle est à nouveau frappante. Toutefois, il convient de souligner à quel point le problème rencontré fait l'objet d'une naturalisation de la part du rapporteur et des auteurs et autrices eux-mêmes : le problème ne serait pas tant lié au fait que le statut ou les textes de loi seraient mal adaptés à la situation qu'à l'incompréhension de ces règles par les auteurs et autrices, prétendument du fait de la nature « artistique » de leur travail. Cette naturalisation n'est pas totale, Baru évoquant le fait que lui et ses collègues manquent de « temps » et de « méthode » pour appréhender ces questions statutaires. Cependant, plutôt que de chercher des explications sociales à ce manque de temps (probablement lié à la pluralité des activités rendues nécessaires par la précarité économique, laquelle accentue encore le travail administratif par le cumul des statuts) et de méthode (lié à une absence de formation préalable, que ce soit de la part des administrations ou des écoles formant à la BD), Baru et l'auteur du rapport insistent sur l'incompatibilité supposée « naturelle » entre « paperasseries administratives » et activité artistique.

<sup>593</sup>- P. Gaumer (rapporteur), *Mission Fred*, op. cit., p.13.

<sup>594</sup>- *Ibid.*, p.13-14.

Difficile de ne pas voir, dans cette naturalisation du problème, les effets d'un manque de collectifs d'auteurs et autrices dédiés à la défense des intérêts de la profession. En effet nous avons vu, tout au long de la thèse, combien ces collectifs permettaient la désingularisation des préjudices et, ainsi, à quel point ils favorisaient la responsabilisation de tiers. Dans un contexte où les collectifs sont absents, les auteurs et autrices interrogés semblent spontanément se rendre responsables de leurs tracés administratifs. Cela se retrouve d'ailleurs dans les préconisations formulées en fin de rapport. Sur les 25 propositions, une seule (la dernière) concerne les auteurs et autrices de BD :

25) Mise en place d'un service susceptible de renseigner les auteurs de bande dessinée et les diffuseurs (éditeurs, etc.) sur les démarches administratives à accomplir<sup>595</sup>.

Cette proposition revient à reconnaître l'existence d'un problème professionnel relatif aux statuts administratifs des auteurs et autrices de BD, pointant la responsabilité politique de l'État et de ses administrations qui sont appelés à trouver une solution. Toutefois, on notera que la responsabilité causale reste celle des auteurs et autrices qui ne comprennent pas leurs statuts, plutôt que de s'intéresser aux processus sociaux qui pourraient expliquer cette mécompréhension. Ainsi, plutôt que de défendre l'idée de développer un statut adapté à la profession, l'idée est de fournir aux auteurs et autrices des éléments synthétiques de compréhension. Quand bien même une partie de la responsabilité du problème est bien transférée vers l'État, c'est *in fine* bien sur les auteurs et autrices que cette responsabilité est transférée.

Le fait qu'aucun membre de collectifs d'auteurs et autrices ne participe à la rédaction de ce rapport conduit donc à une responsabilisation de ces professionnels. Seul auteur impliqué, Fred n'est d'ailleurs pas connu pour son engagement au sein de collectifs. S'il a effectivement participé à de nombreuses initiatives de création, il reste largement éloigné des syndicats et autres unions. Autrement dit, étant donné que le seul auteur impliqué ne revendique pas un idéal professionnel qui pourrait l'inciter à développer un cadre désingularisant, il n'est pas très étonnant que l'analyse du rapport insiste sur la naturalisation des préjudices et la responsabilisation des auteurs et autrices.

Reste toutefois à voir comment ce rapport est traduit en politiques publiques. Sur la base du rapport rédigé par Patrick Gaumer, les membres du CNAP et du CNL échangent sur divers documents de travail destinés à formuler les « quinze nouvelles mesures en faveur de la BD ». Plusieurs propositions sont évoquées pour « les créateurs » comme l'augmentation des fonds consacrés aux bourses du CNL ou du CNAP. Concernant leur statut, est évoqué :

Première décision : la création d'un bureau des auteurs placé sous la responsabilité du Centre national du livre en relation avec l'ensemble des services juridiques et spécialisés du Ministère. Il sera au service de la profession pour les aider tout particulièrement dans leurs démarches administratives. Je sais que c'est une décision très attendue de la profession.

Publication d'un guide de l'auteur dont la rédaction sera assurée par le bureau des auteurs<sup>596</sup>.

<sup>595</sup>- *Ibid.*, p. 85.

<sup>596</sup>- Non signé, « Allocution de Monsieur Philippe Douste-Blazy, ministre de la Culture, à l'occasion de l'inauguration du Festival de bande dessinée d'Angoulême », non daté, 6 p. (repéré aux AN, CNL, versement n° 20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD (confiée à Fred) 1996-1997 », sous-sous-dossier sans titre). Si les annotations ne sont pas signées, on reconnaît distinctement l'écriture de Michel Marian que l'on retrouve dans diverses lettres, signées cette fois, dans le même dossier.

Cette mesure semble effectivement répondre aux préoccupations des auteurs et autrices, transférant vers les administrations une partie de leur responsabilité. Mais le premier paragraphe est en réalité biffé par Michel Marian, secrétaire général du CNL. Ce dernier propose de supprimer le paragraphe et d'introduire, avant le suivant, ce texte : « J'ai constaté, à la lecture du rapport, à quel point les auteurs pouvaient être désorientés face à la complexité des démarches administratives et fiscales. Ainsi j'ai sollicité la... ». Cette modification se retrouve dans un second document, synthétisant les propositions : la mesure n°10 « Création d'un bureau des auteurs au Centre national du livre » est, elle-aussi, biffée<sup>597</sup>. Une telle modification n'est pas sans poser problème pour les membres de la mission Fred : pour marquer la continuité avec les politiques publiques de 1983, il est nécessaire de proposer quinze mesures et non quatorze ! Aussi, Michel Marian trouve une solution en scindant une proposition antérieure. En effet, dans la proposition 8 « Mise en place d'une aide à la traduction et à la diffusion de la bande dessinée française à l'étranger », le passage « et la diffusion » est rayé et une flèche indique la création d'un nouvel article 10 « Création d'une section BD au sein de France-Édition, organisme de promotion de l'édition à l'étranger ».

Ces diverses modifications se retrouvent dans la version finale des 15 nouvelles mesures présentées par le ministre. Le projet de « bureau des auteurs » disparaît donc, quand bien même on en observe une trace dans le discours finalement prononcé Philippe Douste-Blazy : le bureau des auteurs devient alors un groupe uniquement responsable de la rédaction d'un « guide de l'auteur »<sup>598</sup>. En lieu et place d'un bureau des auteurs, ce sera en réalité Patrick Gaumer qui rédigera ce guide sur une commande du CNL<sup>599</sup>.

En dehors de cette mesure, aucune ne concerne directement la situation économique ou administrative des auteurs et autrices. Les diverses propositions visent davantage à favoriser l'exportation et à poursuivre le soutien public à la légitimation du médium. Il serait tentant de dire que ces politiques publiques délaissent grandement les préoccupations professionnelles des auteurs et autrices de BD. Toutefois, le constat est légèrement différent : en cette période où les collectifs d'auteurs et autrices sont absents, les revendications des auteurs et autrices prennent principalement la forme d'une naturalisation des préjudices subis. Ainsi, la période des années 1990 est marquée par une certaine absence d'affirmation d'une expertise des auteurs et autrices de BD en tant que groupe professionnel. Faute de collectif œuvrant pour la désingularisation des préjudices subis, auteurs et autrices tendent à naturaliser leurs difficultés et, de ce fait, à s'en rendre responsables. Dès lors, la politisation des problèmes rencontrés dans l'activité est non plus tant individualiste que minimale : les problèmes sont en effet rabattus sur la sphère individuelle.

Autrement dit, durant cette période, les auteurs et autrices de BD ne sont plus propriétaires des problèmes publics concernant la BD. Cette propriété appartient principalement aux agents de l'État

**597-** Commission Fred, « 15 mesures pour la bande dessinée », non daté, 3 p. (repéré aux AN, CNL, versement n° 20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD (confiée à Fred) 1996-1997 »), sous-sous-dossier sans titre).

**598-** Ministère de la Culture, « Rapport de la mission Fred, 15 mesures nouvelles en faveur de la bande dessinée », 24 janvier 1997, p. 8 (repéré aux AN, CNL, versement n° 20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD (confiée à Fred) 1996-1997 »), sous-sous-dossier « Annonce des 15 nouvelles mesures »).

**599-** Michel Marian, « Compte-rendu de la réunion de bilan de la mission Fred », 4 décembre 1997, p. 3 (repéré aux AN, CNL, versement n° 20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD (confiée à Fred) 1996-1997 »), sous-sous-dossier sans titre). Il en tirera un ouvrage publié deux ans plus tard : Patrick Gaumer, *Guide de l'auteur de bande dessinée*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1999, 127 p.

qui jouent un rôle actif dans la légitimation du médium, mais aussi par les éditeurs et éditrices qui, de leur côté, parviennent davantage à faire valoir leurs propres problèmes professionnels. En effet, rappelons-nous la reformulation de la dixième mesure évoquée plus haut, appelant à la création d'une section BD au sein de France-Édition. Cet organisme, connu aujourd'hui sous le nom de Bureau international de l'édition française est rattaché au Ministère de la Culture et des Affaires étrangères. Or, en 1997, sa présidence est assurée par Serge Eyrolles, également président du SNE. Ainsi, les moyens accordés à la section BD de France-Éditions sont finalement confiés à la jeune section BD du SNE<sup>600</sup>. Il ne s'agit pas ici de critiquer le fait que les membres du SNE se chargent de cette mission : ils et elles sont probablement les plus à même de connaître les problèmes professionnels concernant l'édition (et la diffusion à l'étranger) de la BD. On notera seulement que la suppression d'un « bureau des auteurs » au profit d'un nouvel espace d'influence pour la section BD du SNE est symptomatique des places occupées par ces différents acteurs dans la définition des problèmes publics concernant la BD.

### 2.3.3. Les années 2000 : essor de la production et des mobilisations

Au cours des années 2000, l'explosion de la production déjà observée dans les années 1990 se poursuit. En effet, entre 1990 et 2000, le nombre de nouveautés strictes avait déjà considérablement augmenté (d'environ 500 à 1137<sup>601</sup>) sous le double effet de l'émergence des éditeurs indépendants et de l'importation de manga produits au Japon. Cet accroissement se poursuit progressivement dans les années qui suivent, allant jusqu'à atteindre 3 811 nouveautés strictes en 2010<sup>602</sup>. Cette augmentation de la production s'accompagne d'une hausse notable du nombre d'auteurs et autrices, passant d'environ 1100 (dont 78 femmes) en 2001 à 1446 (dont 176 femmes) en 2010<sup>603</sup>. Les occasions de développer des sociabilités n'en sont alors que plus nombreuses, que ce soit au sein d'écoles, d'ateliers partagés ou de festivals. En dehors de ces lieux ou moments spécifiques, les sociabilités trouvent également de nouveaux supports grâce à l'émergence des outils numériques.

Les échanges internet à travers des forums lancés par des professionnels ou semi-professionnels, de même que les sites personnels, blogs, en complément des ouvrages, fascicules ou autres mémos concernant la profession, se sont multipliés à partir des années 1990. Les réseaux sociaux constituent également un véritable carrefour de l'information professionnelle<sup>604</sup>.

Si la démocratisation des outils numériques a contribué à transférer vers les auteurs et autrices de nombreuses tâches auparavant réalisées par les structures éditoriales<sup>605</sup>, ces outils ont donc égale-

**600-** Comme l'explique le « responsable littérature, BD, jeunesse Art et Pratique » de France Édition à une membre de la Mission Fred : Pierre-Dominique Parent, « Télécopie/Telefax à remettre au destinataire dans les plus brefs délais », 19 février 1997 (repéré aux AN, CNL, versement n°20160177, article 68, dossier « Édition de BD », sous-dossier « Mission d'étude sur la BD (confiée à Fred) 1996-1997 », sous-sous-dossier sans titre).

**601-** Louis Wiart, « La bande dessinée en France : abondance de titres, pénurie de revenus », *La revue des médias* [En ligne], 16 avril 2015, URL : <https://larevuedesmedias.ina.fr/la-bande-dessinee-en-france-abondance-de-titres-penurie-de-revenus>.

**602-** Notons qu'à ces nouveautés strictes s'ajoutent également les rééditions, au nombre de 980 (voir Gilles Ratier, *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2010 : Le marché se tasse, la production s'accroît*, Paris, ACBD, 2010, p.2).

**603-** Gilles Ratier, souligne lui-même les limites de son comptage, basé sur le recensement des sorties de l'année. Si ces chiffres sont forcément critiquables, ils ont le mérite d'être les seuls existants sur la période donnée (voir la partie 3. 1. 1. « Une relative absence de chiffres » dans le chapitre introductif).

**604-** V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p.300.

**605-** Notamment la numérisation des planches, la promotion, la colorisation ou encore le maquettage des albums. Sur ce point voir notamment, dans le chapitre introductif, la partie 1. 1. 2. « Un métier (seulement) artistique ? ».

ment permis de créer de nouveaux supports de sociabilités se substituant aux bulletins professionnels désormais disparus. Mais au-delà des liens numériques, les auteurs et autrices s'investissent dans des espaces locaux de sociabilités.

Des associations à l'échelle régionale voient le jour dans les années 2000, l'Épicerie séquentielle à Lyon (2004) ou le Groupement des illustrateurs-auteurs et scénaristes de la région Alsace (GRILL, 2007). Ces associations ont plus précisément pour but de fédérer les professionnels de la bande dessinée soit autour de l'organisation d'événements ou l'aide à la réalisation de projets [...] Elles organisent principalement des rencontres entre leurs membres ou avec des partenaires, mettent en relation les professionnels, et constituent des centres de ressources concernant les actualités de la profession. Elles profitent pour ce faire des possibilités de diffusion rapide et à moindre coût que constituent les vitrines internet (sites, listes de diffusion ou réseaux sociaux) pour faire transiter leurs informations et éventuellement mobiliser sur des sujets ou événements précis<sup>606</sup>.

Ces espaces de sociabilités dédiés aux auteurs et autrices, en participant au partage d'expériences, favorisent la désingularisation des situations chez les auteurs et autrices. Ainsi, progressivement, certains collectifs se consacrent plus directement non seulement à l'information des professionnels, mais aussi à la défense de leurs intérêts. C'est notamment le cas de l'Association des auteurs de BD (ADABD) créée à Angoulême en 2000 en parallèle de la création par la Région d'une Maison des auteurs destinée à favoriser la création locale. Les membres de l'association créent rapidement une plateforme d'échange en ligne et organisent un colloque visant à faire le point sur les diverses difficultés que traverse le « métier et statut d'auteur de BD »<sup>607</sup>. Bien que l'association soit localisée à Angoulême, elle réunit rapidement de nombreux auteurs et autrices françaises, mais aussi belges, lesquels partagent alors leurs difficultés et autres astuces.

Au regard de nos résultats, on peut supposer que cette sociabilité renforcée entre auteurs et autrices, parce qu'elle favorise la désingularisation des situations, participe à l'émergence de processus de politisation des auteurs et autrices, moins présents dans les années 1990. De fait, on retrouve une telle politisation quelques années plus tard, lors de la polémique autour du rachat des éditions Dupuis par l'entreprise Média Participations. Cette opération s'inscrit dans la continuité de la concentration des grands groupes éditoriaux durant les années 1990-2000. Toutefois, à l'annonce de ce rachat en 2006, plusieurs employés des éditions Dupuis s'inquiètent. En effet, cette acquisition a également pour objectif de réunir certains départements des éditions Dupuis avec celles de son concurrent historique, les éditions Dargaud (racheté par Média Participations en 1988). Après plusieurs démissions et échanges publics dans la presse entre les employés des deux structures, les auteurs et autrices s'invitent dans le débat. Outre diverses lettres, ces derniers organisent un départ commun depuis Paris pour occuper les locaux des éditions Dupuis en Belgique pendant une journée. Ainsi, ce collectif vise à faire entendre les préoccupations spécifiques des auteurs et des autrices vis-à-vis de cette affaire<sup>608</sup>. Alors que les auteurs et autrices semblaient délaisser la propriété de leurs problèmes professionnels quelques années plus tôt, ils et elles s'engagent désormais pour faire entendre leur expertise.

<sup>606</sup>- V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 299.

<sup>607</sup>- Sébastien Cornaud (éd.), « Métier et statut de l'auteur de BD. Actes du colloque 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 2002 », Angoulême, ADABD, 2004.

<sup>608</sup>- Pour une présentation plus détaillée de l'affaire, son déroulement et les revendications des différentes parties, voir V. Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle*, op. cit., p. 301-324.

Si les différents groupes de sociabilités évoqués précédemment ont aidé à la mise en place de cette action, plusieurs auteurs et autrices en reconnaissent, malgré tout, les limites de cette action collective en termes de représentativité du groupe professionnel.

### SÉQUENCE N°121. « BEAUCOUP NE VOULAIENT PAS D'UN SYNDICAT »

**4 avril 2014 : dans le cadre de l'enquête exploratoire ayant donné lieu à la rédaction de mon projet de thèse, je mène un entretien avec Yannick afin de comprendre les différentes mobilisations d'auteurs et autrices durant les années 2000. Jeune auteur à l'époque du rachat de Dupuis, Yannick a en effet pris une part active dans ces mobilisations puis, plus tard, dans la création du SNAC-BD.**

**Yannick :** Avec plusieurs copains, nous, ce qu'on voulait, c'était monter un syndicat. Mais le problème, c'est qu'à l'ADABD, beaucoup étaient opposés à l'idée de syndicat. Alors que pourtant, sur certaines affaires comme le rachat de Dupuis... Tu as suivi le rachat de Dupuis ? [J'acquiesce] OK, bon bah sur ce genre d'affaires, l'asso' avait clairement une posture de type syndicale. C'est sur le forum de l'asso' qu'on a organisé les voyages pour la Belgique ! Mais voilà, beaucoup ne voulaient pas d'un syndicat... Et donc du coup, l'asso', elle n'était pas vraiment prise au sérieux. Et rapidement se sont opposés les auteurs les plus militants qui voulaient absolument créer un syndicat et les autres qui faisaient les Suisses et préféraient rester neutres. [...] C'est à la même période que je reçois un mail de Lewis Trondheim qui me dit "l'année prochaine, je suis président du festival d'Angoulême, ça fait un moment que je me dis qu'il faudrait faire quelque chose pour les auteurs, t'en penses quoi ?" Il était prêt à tout assumer<sup>609</sup> ! Donc je lui ai dit qu'il fallait qu'on réfléchisse, à trouver une revendication précise, autour d'un thème pour marquer le coup. Il m'a juste répondu "OK, fais-le !". Donc à partir de là, j'envoie des mails à une cinquantaine d'auteurs engagés, pour essayer de savoir sur quoi on pouvait faire une action. Et très vite se pose la question de faire un syndicat. [...] On s'est retrouvé à faire la tournée des syndicats, déjà pour pouvoir avoir une représentativité de fait, mais aussi pour externaliser certaines tâches. On a rencontré la CFDT qui était intéressée : ils voulaient développer une branche "auteur". Et puis la CGT, qui nous a renvoyé vers le SNAC, qui avait une expérience sur le droit d'auteur. Là, on est tombé sur Henri. Tu vois qui c'est ? [J'acquiesce] Bon, bah tu imagines : il a commencé par casser toutes nos illusions pendant une heure. C'était rude ! Mais après, il nous a exposé concrètement ce qu'il était possible de faire. Donc voilà, même si on était un peu refroidi, avec lui, on sentait qu'on était vraiment accompagné. Et là, on a pu commencer à aller faire de la négo'. Sur des trucs précis, mais aussi des trucs plus larges, comme le numérique.

Ainsi, le SNAC-BD que nous avons suivi tout au long de cette thèse naît d'une sorte de scission avec l'ADABD, dans une volonté d'affirmer une posture syndicale et d'obtenir les avantages liés

---

<sup>609</sup>- Chaque année un « grand prix » est décerné lors du festival d'Angoulême, afin de récompenser l'ensemble d'une carrière. À cette époque, le récipiendaire du prix devenait, l'année suivante, « président du festival d'Angoulême ». À ce titre, il pouvait influencer la programmation, notamment en proposant des expositions, tables rondes ou autres événements.

(« une représentativité de fait »). La création du groupement BD au sein du SNAC a effectivement permis aux auteurs et autrices de prendre rapidement part dans les diverses négociations avec le SNE, notamment par l'intermédiaire du Conseil permanent des écrivains, instance hébergée par le SNAC. Des auteurs et autrices de BD participent alors non seulement à la définition des problèmes professionnels, mais aussi à leur régulation, œuvrant par exemple activement dans les négociations entourant la question du numérique qui, en quelques années, a bouleversé les pratiques d'édition comme de création<sup>610</sup>. Mais c'est avant tout à travers une autre action que ce nouveau syndicat se fait connaître.

### SÉQUENCE N°122. « ON A FAIT UN PROCÈS »

#### *Poursuite de l'entretien avec Yannick.*

**Yannick :** Dès que le syndicat s'est créé, les vieilles affaires en suspens sont toutes réapparues ! Il y a eu quand même deux affaires emblématiques : la première c'était les Humanos [Humanoïdes associés] qui ont déposé le bilan sans payer les droits d'auteurs... Et la deuxième, c'était l'affaire "Vilebrequin". Tu vois ? [J'acquiesce] Bon, donc comme tu le sais, les deux auteurs ont déposé plainte contre Casterman parce qu'à la maquette et à l'impression, ils avaient fait n'importe quoi et qu'ils ne voulaient pas retirer le bouquin<sup>611</sup>. Donc voilà, on a mis en place une médiation et là, Louis Delas de Casterman, qui était aussi président du [Groupement BD du] SNE à l'époque, est allé au bras de fer. Il a tenté de s'opposer à la réimpression, mais avec le syndicat et l'aide d'Henri, on a fait un procès. Et pas de bol pour Delas, on a gagné ! Au bout d'une semaine d'existence, on foutait un procès au cul d'un des plus gros et des plus vieux éditeurs de BD, qui en plus était à la tête du SNE ! Delas, il a fait plus pour nous, en termes de comm', que n'importe qui ! Dans le mois qui a suivi, on a eu 200 adhésions en plus. À partir de là, les éditeurs ne pouvaient plus nous ignorer : on devait avoir dans les 20 % de taux de syndicalisation ! [...] Bon, ce qui est dommage, c'est qu'on aurait bien voulu poursuivre jusqu'en cassation, dire de faire jurisprudence. Mais les auteurs ont décidé d'accepter les indemnités. Franchement, je comprends, hein ! Ça a déjà été horrible pour eux, les pressions qu'ils ont eu... J'aurais probablement fait pareil. Mais je crois que ça a un peu freiné Henri sur les procès.

Pour certaines associations, l'action en justice constitue une forme de mobilisation centrale, permettant non seulement la défense individuelle mais aussi l'obtention de droits collectifs grâce à une « collectivisation des problèmes juridiques »<sup>612</sup>. On comprend dès lors la déception d'Henri : face au choix des auteurs d'arrêter le processus juridique, la décision de justice ne pourra *a priori* pas bénéficier

<sup>610</sup>- Ces négociations donneront lieu aux Accords CPE-SNE du 21 mars 2013 relatif au contrat d'édition à l'ère numérique.

<sup>611</sup>- L'ensemble des planches avaient été décalées d'une page par rapport à ce qui avait été convenu initialement. De ce fait, les planches, construites par les auteurs de façon à être présentées en vis-à-vis (avec des effets de symétrie ou de surprise), étaient désormais dos à dos. De plus, le noir apparaissait comme grisonnant à l'impression (problème d'autant plus gênant que le livre était en noir et blanc).

<sup>612</sup>- Pour un exemple typique de ce type d'action, voir Liora Israël, « Faire émerger le droit des étrangers en le contestant, ou l'histoire paradoxale des premières années du GISTI », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 2003, vol.16, n° 62, p.115-143.

à d'autres. Cette déception est probablement d'autant plus forte que nombre de professions se sont par ailleurs engagées dans une judiciarisation afin de faire reconnaître des risques professionnels<sup>613</sup>. Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, l'usage du droit n'est finalement pas une pratique centrale dans les mobilisations d'auteurs et autrices aujourd'hui (voir, dans le chapitre 4, la partie 2. 1. « Intervenir dans les transferts de responsabilité des pairs vers les tiers »). Toutefois, la victoire du procès n'en a pas moins des effets sur la politisation des auteurs et autrices de BD. Grâce à cette « affaire emblématique », les auteurs et autrices engagés dans le SNAC-BD trouvent une certaine légitimité, que ce soit auprès de leurs collègues ou de leurs interlocuteurs. Ainsi constitués en tant que collectif institutionnalisé, ces auteurs et autrices engagés au SNAC-BD ont donc désormais davantage la possibilité de participer à la désingularisation des expériences individuelles, visant à intervenir dans la répartition des responsabilités impliquant ses membres.

Autrement dit, suite à la reconfiguration de la production de BD autour du livre, le groupe des auteurs et autrices s'est progressivement recomposé autour de nouvelles cliques. D'abord tournées vers la création, ces cliques ont par la suite créé des espaces permettant aux auteurs et autrices de partager leurs difficultés et donc de faciliter l'émergence d'un cadrage désingularisant dans le cours de l'action. Dans un premier temps, ces désingularisations restent limitées, incitant les auteurs et autrices à s'engager dans des formes de politisation individualiste, revenant souvent à chercher à dénaturiser les préjudices subis. Néanmoins, suite à l'institutionnalisation de certaines cliques, les auteurs et autrices ont pu poursuivre cette dénaturisation, notamment en remettant en cause la répartition des responsabilités. Ce faisant, ces collectifs rendent possibles la mise en place d'une politisation corporatiste, même si elle reste moins probable.

### SÉQUENCE N°123. « ON EST MALGRÉ TOUT TRÈS INDIVIDUALISTE »

#### *Poursuite de l'entretien avec Yannick.*

**Yannick :** Tu vois, sur la cinquantaine d'auteurs que j'avais contacté, il y en a qui ont répondu "Non" tout de suite. On a eu trois refus nets, je crois. Mais ils nous ont quand même souhaité bon courage. S'ils ont refusé, c'était pas par conviction ultralibérale... mais plutôt parce que c'était des vieux anar'... D'ailleurs, dans la BD, si l'immense majorité des auteurs est positionnée à gauche, on est malgré tout très individualiste. Ce qui est amusant, c'est que ceux qui nous soutiennent le moins au syndicat, ce sont ceux qui étaient dans le métier depuis plus de vingt ans. Alors si, ils se sont mobilisés d'un coup quand Dupuis a été revendu, à essayer de défendre leurs patrons... Je peux te dire que ça a fait marrer tout le monde dans le métier ! Mais voilà, c'est des individualités très mobilisées, mais collectivement, pas du tout ! C'est assez paradoxal, car c'est quand même une génération qui est très dans le collectif, avec mai 68 et tout... Mais ce n'est pas appliqué. Et inversement, la génération la plus jeune, elle, elle est plus collective !

613- Sur cette modalité d'action collective, voir A. Mias, *Les risques professionnels*, op. cit., p.98-100.

Le paradoxe évoqué ici par Yannick devient dès lors aisément compréhensible. Si les « anciens » étaient très « collectifs » par le passé, c'est parce que la manière dont le travail était organisé les poussait à s'engager dans des collectifs fortement institutionnalisés, lesquels les incitaient à politiser les problèmes d'une façon corporatiste. Toutefois, les bouleversements de la production de BD, notamment le passage de la presse vers l'album, ont conduit à une reconfiguration des pratiques et une dissolution de nombreux collectifs existants. Bien que les pratiques quotidiennes aient finalement peu changé, la structuration du groupe professionnel s'en est retrouvée bouleversée : là où les auteurs et autrices appartenaient forcément dans des collectifs relativement stabilisés (les organes de presse et/ou les maisons d'édition), ils et elles évoluent désormais au gré des projets d'une maison d'édition à l'autre (à la manière dont nous l'avons décrit dans le chapitre 2). Aussi, ces professionnels tendent désormais à se rencontrer principalement dans des cliques souvent vaporeuses, signe d'un certain accroissement de la place de l'informalité au sein de l'activité. De ce fait, ils et elles sont fortement susceptibles d'adopter des formes de politisation individualistes.

Reste que dans un contexte d'évolution radical de la production, les auteurs et autrices ne sont pas pour autant restés isolés les uns et des autres. De nouvelles cliques sont apparues. Celles-ci se sont centrées, dans un premier temps, sur la création, conduisant même certains auteurs et autrices à devenir eux-mêmes éditeurs. La stabilisation d'un nouveau modèle productif centré sur l'album a progressivement permis aux auteurs et autrices de constituer de nouveaux collectifs dédiés à la défense de leurs intérêts, notamment chez les « jeunes » qui sont davantage aux prises avec une nécessité de faire preuve de leur professionnalisme que leurs aînés. Dès lors, ces auteurs et autrices engagés au sein de ces collectifs ont davantage de chance de mettre en place une politisation visant une défense corporatiste du groupe professionnel. Toutefois, comme nous l'avons vu tout au long de la thèse, la production de BD est désormais profondément marquée par une forte informalité. Aussi, même si la politisation des auteurs et autrices a été renforcée par la création de nouveaux collectifs, les tentatives de désingularisation des expériences sont régulièrement entravées, empêchant souvent une dénaturalisation des fonctionnements qui permettrait d'instaurer davantage de régulation dans l'activité.

Au regard de cette relecture historique, on constate que le groupe professionnel des auteurs et autrices de BD a fait l'objet d'une certaine autonomisation. D'abord rattaché au groupe des dessinateurs puis à celui des journalistes, les auteurs et autrices de BD ont progressivement développé un groupe social spécifique. Par l'engagement dans des politisations corporatistes, ils et elles sont parvenus à affirmer les spécificités de leur activité. Cette autonomisation reste toutefois partielle. Au-delà du fait que les auteurs et autrices sont rattachés au statut d'artiste-auteur, ils et elles s'inscrivent désormais dans une organisation du travail informelle qui rend moins probable les formes de politisation corporatiste. Autrement dit, si les auteurs et autrices de BD sont parvenus à affirmer leur professionnalisme, celui-ci prend désormais principalement la forme d'un professionnalisme de l'informalité.

On comprend dès lors que les auteurs et autrices de BD ne sont pas « individualistes » en soi : ce sont les modalités concrètes de leur activité qui les poussent à se politiser de façon individualiste. Parce que leur activité gagne en informalité depuis de nombreuses années, les auteurs et autrices de BD s'inscrivent dans des situations de travail toujours plus marquées par les cadrages de l'engagement spontané ou

de l'accomplissement technique. De ce fait, ils et elles connaissent des difficultés à mettre en place un cadrage désingularisant, y compris au sein de cliques qui développent des idéaux professionnels valorisant tout particulièrement ce cadrage spécifique. Le fait même que Yannick interprète, dans la séquence précédente, le manque d'engagement de ses pairs comme une forme d'individualisme est d'ailleurs le signe de ce phénomène : alors même qu'il fait partie des auteurs et autrices les plus engagés et qu'il met un point d'honneur à désingulariser les situations, il naturalise cet individualisme sans forcément envisager que celui-ci puisse être le résultat d'un processus social.

### 3. Critiquer

Il est aisé de succomber à la tentation de disqualifier les formes de politisation individualiste. En effet, elles insistent sur la dimension individuelle de la responsabilité alors que la présente thèse a justement permis de montrer la dimension sociale de la responsabilité individuelle. Toutefois, elles s'apparentent à des formes de politisation qui ont du sens pour les acteurs et qui, en tant que telles, doivent être prises au sérieux. À l'inverse, les formes de politisation corporatistes doivent elles aussi faire l'objet d'un même sérieux dans leur traitement. Quand bien même elles s'approchent davantage d'un raisonnement sociologique en insistant sur la dimension collective des responsabilités, ces modes de politisation n'en sont pas moins parfois à l'origine de situations paradoxales, pouvant aller à l'encontre des principes mêmes qui ont conduit à leur mise en place.

Cette prise au sérieux des différentes formes de politisation nous conduira à développer une « critique interne » des formes de politisation, dans le sens où ces critiques porteront sur les contradictions internes qui peuvent y prendre place, en se situant du point de vue même des acteurs susceptibles de les défendre<sup>614</sup>. Cette critique interne portera sur deux niveaux distincts.

Le premier niveau consistera à repérer, dans ces différentes politisations, des formes d'auto-limitation. En effet, si l'une comme l'autre vise un même objectif d'autonomisation des professionnels (que ce soit en tant qu'individus ou en tant que groupe), chacune peut conduire à la mise en place de dispositifs qui, *in fine*, entravent l'autonomisation professionnelle.

Un second niveau nous amènera à assumer davantage l'inspiration sociologique de la critique. En effet, nous verrons que les processus de politisation s'inscrivent parfois dans une démarche « proto-sociologique » dans la mesure où elles peuvent participer à dénaturer les faits sociaux. La critique portera alors sur les mécanismes socio-organisationnels pouvant entraver cette dénaturalisation.

#### 3.1. Les formes auto-limitatives des politisations

Nous l'avons évoqué, les auteurs et autrices de BD s'engagent dans des modes de politisation pouvant être qualifiés tantôt d'individualiste, tantôt de corporatiste. Ces formes de politisation divergent

---

614- Sur la critique interne, voir C. Lemieux, *La sociologie pragmatique, op. cit.*, p. 80.

notamment quant à leur degré de généralisation : là où la politisation individualiste se limite à pointer l'existence de préjugés communs, la politisation corporatiste va au-delà en revendiquant la formalisation d'une régulation collective de l'activité.

Toutefois, l'une comme l'autre ont un même objectif d'autonomisation des professionnels : que celle-ci passe par une autonomisation des individus ou du groupe dans son ensemble, ces formes de politisation visent à augmenter les chances des professionnels de parvenir à intervenir avec succès dans les responsabilités qui les concernent. Or, chacune de ces modalités de politisation peut conduire à se limiter d'elle-même, dans la mesure où elles contribuent parfois à mettre en place des dispositifs allant à l'encontre de cette ambition d'autonomisation des professionnels.

### **3.1.1. Le corporatisme au risque du nationalisme**

Les formes de politisation corporatiste tendent à défendre l'autonomisation des professionnels en imputant la responsabilité causale des situations à des processus sociaux. Une telle démarche fait ainsi régulièrement l'objet de critique de la part des auteurs et autrices qui s'y engagent tant cela pourrait conduire à nier la responsabilité individuelle des personnes (nous en avons vu un exemple dans la séquence n°72 « Un scénariste raté ça n'a pas la même valeur »). Pour autant, tout comme les sociologues ne cherchent pas à déresponsabiliser les individus en analysant les processus sociaux, les auteurs et autrices de BD qui mettent en place de telles formes de politisation ne s'inscrivent pas pour autant dans une « culture de l'excuse »<sup>615</sup>. Au contraire, nous avons constaté à quel point les auteurs et autrices étaient attachés à la défense de leurs responsabilités personnelles. Aussi, une telle critique émise à l'encontre de ces modes de politisation s'apparente surtout à une critique externe, faisant abstraction des idéaux sur lesquelles les actions des acteurs peuvent reposer.

Il est toutefois important de noter que cette ambition d'autonomisation peut parfois jouer contre elle-même.

## **SÉQUENCE N°124. « EUH, ATTENTION HEIN »**

***Quelques semaines avant l'édition 2020 du Festival d'Angoulême, des auteurs et autrices de BD se sont réunis au sein d'un nouveau collectif, désigné par l'acronyme AAA (pour « Auteurs autrices action »). Via une plateforme numérique, les auteurs et autrices ont organisé diverses actions en amont du festival, notamment une grande marche lors du vendredi 31 janvier. Outre cet événement, des assemblées générales sont organisées chaque fin d'après-midi au Magic Mirror, un lieu dédié aux auteurs et autrices. La scène suivante prend place au début de l'AG du samedi 1<sup>er</sup> février 2020, le lendemain donc de la marche. Au début de l'AG un auteur, Daniel, prend la parole, accompagné par Louise, une autrice.***

<sup>615</sup>- Bernard Lahire, *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue « culture de l'excuse »*, Paris, La Découverte, 2016, 184 p. Voir aussi le commentaire proposé par Cyril Lemieux dans la postface dans l'ouvrage, illustré par Saint-Oma, *Sociographic. 28 théories pour comprendre l'époque (sans l'excuser)*, Paris, Lemieux Editeur, 2016, p.135-152.

**Daniel** : Bon alors, moi, j'ai l'impression de pas avoir vu beaucoup de choses sur les actions, donc je pense que l'on a pas mal besoin de discuter de ce qui s'est fait. Moi, avec Louise et d'autres, on était à 100 % sur l'orga de la marche, des AG et tout, donc j'ai forcément une vision tronquée de ce qu'il s'est fait ailleurs. Même sur la marche, en soi, je ne sais même pas s'il y avait tant de monde que ça !

**Axelle** : Bah, le Magic Mirror était plein après pour l'AG ! Plein de gens sont restés dehors.

**Christophe** : Et le Mercure était vide à 17h ! Ça c'est un signe que ça a super bien marché ! [Plusieurs personnes rient]<sup>616</sup>

**Daniel**, avec un sourire : Ça c'est effectivement un bon signe ! Même si je me demande, Christophe, comment tu sais ça ! Tu aurais mieux fait d'être en manif' qu'au bar !

**Christophe** : Non, non ! J'ai mes informateurs, c'est tout ! [Rires dans la salle]

**Un auteur que je ne connais pas** : Alors j'étais à la manif' aussi, mais de ce que j'ai entendu, les bulles se sont vraiment vidées pendant la marche. Par contre, chez Framinet, ils ont pas été cool... sur le créneau de la marche, ils ont mis que des auteurs étrangers en dédicaces ! [Plusieurs "Rah la vache !" et des "Ça craint" se font entendre dans la salle]. Donc voilà, ils ont bouché les trous...

**Daniel** : C'est bon à savoir, merci ! Si jamais le mouvement se dirige vers... bon, pas forcément une grève des dédicaces, mais en tout cas des blocus, il va falloir aller expliquer la situation à ces auteurs étrangers, là. Parce que si les éditeurs nous collent des auteurs espagnols pour casser nos mouvements, on ne va pas s'en sortir... [L'auteur que je ne connais pas lève le bras à nouveau] Oui ?

**Auteur que je ne connais pas** : Euh, attention hein, quand on dit "ces jaunes d'étranger" ou "les auteurs espagnols". Parce que justement, il y avait une délégation d'auteurs espagnols dans la marche, c'est comme ça que je l'ai su ! Et apparemment, ils étaient même en contact avec une radio espagnole qui diffusait l'info là-bas.

**Daniel** : Ah non non, je ne disais pas que c'est de leur fait. Ils ne savent juste pas.

**Louise** : Oui, c'est surtout la faute des éditeurs dont on parle là.

**Daniel** : C'est juste qu'il faut être vigilant. On en discutait avec Stéphane Beaujean, pendant la table ronde d'avant-hier : il expliquait que ce sont essentiellement les traductions d'œuvres étrangères qui marchaient, donc il faut être attentif à ces questions.

Les auteurs et autrices étrangers font ici l'objet, dans un premier temps, d'une mise à l'écart du reste du groupe professionnel : eux sont restés dédicacés pendant que leurs collègues français ont défilé dans les rues d'Angoulême. Une telle situation est critiquée tant elle est jugée mettre en péril les mobilisations (« il va falloir aller expliquer la situation à ces auteurs étrangers, là »). Une telle critique cependant revient à imputer la responsabilité causale de la situation à ces auteurs étrangers, comme s'ils étaient directement responsables de l'échec potentiel de l'action. On notera que les auteurs et les autrices impliqués dans cette séquence se défendent de tomber dans une forme de nationalisme xénophobe : les généralisations à outrance font l'objet d'une sanction immédiate (« Euh, attention hein ») et d'une reformulation (« C'est surtout la faute des éditeurs dont on parle »). Ainsi, les auteurs et

<sup>616</sup>- Cet hôtel, situé dans le centre d'Angoulême, est un lieu de forte sociabilité durant le festival. Outre le fait que des maisons d'édition y organisent des diners pour leurs auteurs et autrices, les professionnels du milieu fréquentent souvent le bar de l'hôtel, sachant qu'il s'agit d'un lieu de rendez-vous et que les chances sont grandes d'y croiser une connaissance.

autrices perçoivent eux-mêmes les limites d'une politisation corporatiste qui prend une forme nationaliste : sous couvert de désingularisation (la catégorie des « auteurs et autrices étrangers ») est surtout proposée une singularisation (ces personnes étant considérées comme différentes du reste des auteurs et autrices de BD).

Ainsi, on identifie un risque inhérent à la politisation corporatiste : plutôt que de chercher à identifier des processus sociaux, elle peut conduire à réifier des entités supra-individuelles en les rendant responsables de leurs difficultés. De telles réifications ont pu être observées à de nombreuses reprises lors de l'enquête : « les auteurs », « les autrices », « les éditeurs », « les jeunes », « les étrangers », « l'Europe », les « GAFA » sont ainsi autant d'entités qui ont pu être accusées d'être à l'origine des problèmes rencontrés dans l'activité. Une telle réification n'est pas sans conséquence. Nous l'avons vu, les politisations corporatistes des années 1930 à 1970 ont incité à mettre en place des dispositifs protectionnistes, pouvant s'appuyer sur un nationalisme xénophobe (voire renforcer ce dernier). Comme nous le notions alors, les dispositifs mis en place (notamment la commission censée appliquer la loi de 1949) donnaient lieu à des situations paradoxales, étant donné qu'elles pouvaient conduire à empêcher l'autonomisation d'auteurs et d'autrices, y compris de nationalité française.

Loin d'être reléguée au passé, cette forme nationaliste de la politisation corporatiste est toujours susceptible de se déployer aujourd'hui. Ce risque est d'autant plus grand que les acteurs peuvent s'appuyer non seulement sur des faits (en l'occurrence, dans la séquence dont il vient d'être question, sur le fait que seuls des auteurs et autrices étrangers dédicaçaient), mais aussi sur des analyses affirmant que les publications étrangères s'apparentent à des dangers pour l'équilibre du marché<sup>617</sup>. Il ne nous appartient pas de discuter ici de la justesse de telles analyses, mais de pointer les effets potentiels sur la politisation des auteurs et des autrices : en participant au renforcement de la catégorie des « auteurs étrangers » (voire parfois en pointant explicitement vers certains groupes nationaux), ces analyses peuvent servir de support pour imputer à ces auteurs et autrices étrangers une partie de la responsabilité de la situation de leurs collègues français.

Quand bien même les auteurs et autrices mobilisés peuvent, comme dans cette séquence, insister sur le fait que c'est surtout la responsabilité des structures éditoriales qui est visée, il ne faut pas pour autant oublier la tendance, ici largement documentée, à la responsabilisation des auteurs et des autrices. De ce fait, une politisation corporatiste peut aisément conduire à responsabiliser des auteurs et des autrices, notamment lorsqu'elle prend une forme nationaliste. Allant à l'encontre même des principes de désingularisation sur lesquels s'appuie la politisation corporatiste, une politisation corporatiste-nationaliste limite les chances d'autonomisation d'une partie des auteurs et autrices de BD.

C'est en cela que cette politisation corporatiste-nationaliste s'apparente à une forme auto-limitative de politisation : en politisant le problème de la sorte, elle réifie des entités réputées être causalement responsables d'un problème donné et va, dès lors, à l'encontre de sa propre ambition de désingularisation.

---

617- À l'image du travail de Stéphane Beaujean, évoqué dans la séquence précédente, qui appelle à la mise en place d'une politique protectionniste. Voir Stéphane Beaujean, « Bande dessinée, l'éléphant dans la pièce », *Libération*, 29 janv. 2020, p. 20-22.

### **3.1.2. De l'individualisme à la relativisation des préjudices**

Si les formes de politisation corporatiste tendent idéalement à imputer la responsabilité causale des situations à processus sociaux (au risque de parfois imputer cette responsabilité à des entités supra-individuelles), les formes de politisation individualiste tendent à faire porter la responsabilité des situations sur des individus. En effet, étant donné que ces dernières proposent une généralisation moindre, elles contribuent à rabattre la responsabilité causale des préjudices sur des individus.

Nous l'avons déjà souligné : il est aisé, en tant que sociologue, de se montrer très critique vis-à-vis d'une telle démarche tant elle peut parfois conduire les acteurs à nier la dimension sociale de l'attribution des responsabilités et les inégalités que cela suppose. Toutefois, il ne faut pas pour autant tomber dans une critique externe en dénonçant systématiquement toute forme de différence entre les auteurs et autrices, ou en niant aux acteurs la capacité à identifier des causes sociales aux préjudices dont ils et elles sont victimes. Nous avons ainsi montré que les auteurs et les autrices de BD peuvent être conscients de la dimension sociale des différences statutaires et même se montrer attachés à ces dernières. En effet, ils et elles reconnaissent comme légitimes les avantages liés aux différences de statuts tant que ceux-ci sont le reflet d'une autonomisation inégale des auteurs et autrices (voir, dans le chapitre 3, la partie 1. 2. « Les différences statutaires face à l'autonomisation ») et, inversement, dénoncent les inégalités qui résultent d'une naturalisation exagérée des statuts (voir notamment la séquence n° 50 « Ils lui ont fait une réputation de merde »).

Ainsi, il ne faut pas présumer, sous prétexte que les auteurs et autrices s'engagent dans des formes de politisation fortement empreintes d'individualisme, qu'ils et elles adoptent systématiquement une posture naturalisant les inégalités. Au contraire, l'un des fondements de l'individualiste consiste à remettre en cause le caractère naturel des inégalités, en cherchant à en imputer la responsabilité à des individus (plutôt par exemple qu'à un talent supposé). Il convient plutôt de rappeler que ces formes de politisation, bien qu'individualistes, contribuent à l'autonomisation des professionnels.

Toutefois, cette forme de politisation peut, elle aussi, prendre une forme auto-limitative, conduisant à entraver l'autonomisation des auteurs et autrices de BD. C'est notamment le cas lorsqu'elle incite les acteurs à appeler à une dérégulation totale de l'activité, du fait même que les auteurs et autrices seraient seuls responsables de leur situation. On retrouve une telle posture chez le scénariste évoqué dans la séquence n° 117 (« Ça va bien ! ») : puisque les auteurs et autrices sont responsables de leurs échecs comme de leurs réussites, ils et elles doivent être en mesure de gérer eux-mêmes leurs difficultés sans l'intervention de tiers, que ce soit des collectifs syndicaux ou des agents de l'État. Autrement dit, non seulement ce mode de politisation revient à transférer la responsabilité vers des individus, mais ces responsabilités sont uniquement transférées vers les auteurs et autrices de BD. Cette forme de politisation individualiste peut être considérée comme auto-limitative dans le sens où elle participe souvent à relativiser les préjudices subis en réifiant la responsabilité individuelle. Or, nous l'avons vu, cette relativisation des préjudices limite les chances d'autonomisation des professionnels. Mais plus encore, elle peut également conduire à envisager ces préjudices comme nécessaires.

SÉQUENCE N° 125.  
« UNE BONNE CRISE POUR RÉUSSIR À REBONDIR »

*27 novembre 2014, suite à leur intervention lors de la conférence de presse du Festival d'Angoulême, Richard, Véronique et Pierre-Louis se rendent dans une brasserie pour débriefer de l'événement (cf. séquence n° 70 « Il y a un paquet de psychotiques parmi les grands prix ! »). Après avoir discuté des différentes actions à mener lors de la prochaine édition du festival, les deux auteurs et l'autrice échangent à propos de la situation globale du marché de la BD.*

**Richard :** Non, mais il faut bien avoir conscience qu'une crise est vraiment possible ! Il suffit qu'un gros éditeur n'arrive plus à assumer ses factures, et ça va être la dégringolade ! Tu vois, si Rossignol se retrouve en défaut de paiement, ça va se casser la gueule très vite ! Et ils le savent, hein ! Jean de chez Simonet m'a dit qu'il en avait parlé avec Gérard [Note : Gérard Rossignol, PDG de la structure éditoriale qui porte son nom]... Et bien il m'a dit qu'ils avaient tous les deux décidé de ralentir la cadence, là !

**Pierre-Louis :** Ah ouais ?

**Richard :** Oui ! Et vu les chiffres, ils font bien ! *A priori*, il y a eu un recul des recettes de 8 %. 8 % ! C'est énorme ! Et en plus, les prix ont augmenté, avec la TVA, donc en termes d'albums vendus, ça risque d'être dur...

**Pierre :** 8 % ?

**Richard :** Oui, c'est les chiffres qui traînent... Ils ne sont pas encore publiés vu que l'année n'est pas finie... et que Noël, c'est un moment de grosses ventes. Mais *a priori*, oui... Grosse baisse ! Et du coup, Gérard Rossignol, il freine, là ! Mais bon... peut-être qu'il faut ça... Une bonne crise pour réussir à rebondir... épurer le marché... C'est ce qu'il s'est passé dans les années 1980, hein ! Et du coup, on a eu des années magnifiques ensuite ! Avec une émulation incroyable !

**Pierre-Louis :** Ouais mais, du coup, certains vont se retrouver sur le carreau.

**Richard :** Ah ça, c'est clair ! Certains ne pourront pas continuer. C'est triste, mais bon... il faudra sûrement passer par là. Tu sais, moi-même, je n'ai plus le droit à l'erreur [Pierre-Louis sourit]. Si, si, je t'assure ! Sur les albums, si je ne maîtrise pas le succès, je me ferais évacuer. Là, j'ai des contrats en or ! Mais si je les plante... Si les ventes ne suivent pas... ce sera fini !

**Pierre-Louis :** Oui et puis là, le RAAP, l'air de rien, ce qu'ils veulent, c'est faire payer les... les "riches" [Il mime les guillemets avec ses doigts] qui cotisent faiblement. Comme ça, tout le monde est bien dans la merde ! [Il rit]

**Richard :** Exactement ! Ils vont se retrouver avec une imposition plus forte... Et là, qu'est-ce qu'il va se passer ? Les gros, ils vont filer ! Bah oui, vu les enjeux, les mecs, ils vont aller se mettre à l'étranger ! D'ailleurs, les plus grosses fortunes des écrivains, ils sont genre à l'étranger ! Bah oui, à la fin, tu finis par les faire fuir ! Ou alors de se passer des éditeurs... Moi j'ai fait le calcul : si je m'autoédite avec un financement participatif, je m'en sors !

**Pierre-Louis :** Tu n'auras pas le même tirage.

**Richard** : Non, mais si je tire 3 fois moins et que je gagne 6 fois plus... [Pierre-Louis sourit] Ah ! Voilà ! Tu vois ! Je peux même payer quelqu'un pour faire les cartons et coller les timbres, j'aurai toujours un revenu supérieur ! [Il rit] Et pour la promo, c'est pareil : je peux sans problème me payer une bannière sur n'importe quel site de BD.

**Pierre-Louis** : Oui mais ça, c'est parce que t'as un lectorat fidèle ! Les jeunes, ils n'ont pas ça !

**Richard** : Oui, c'est vrai, il va falloir qu'ils apprennent à devenir des commerciaux ! Ralala, quel beau métier polyvalent ! [Il rit] Bon, en vrai, je préférerais éviter. Mais c'est une vraie possibilité. J'y pense. Et c'est peut-être ça, finalement, l'avenir de notre métier.

Tout au long de cette thèse, nous avons pu voir à quel point Pierre-Louis et Richard font partie des personnes les plus engagées dans la constitution d'un problème public autour de la précarité des auteurs et autrices de BD. Plus encore, nous avons observé leurs tentatives destinées à favoriser l'autonomisation non seulement de leurs collègues mais aussi d'un groupe professionnel spécifique à leur métier en œuvrant pour la reconnaissance d'une corporation propre aux auteurs et autrices de BD. Toutefois, nous avons également vu qu'un tel engagement ne les met pas à l'abri de la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices, tant celle-ci est liée à la socialisation des professionnels et à la manière dont le travail est organisé. Il n'est donc pas particulièrement étonnant que Richard comme Pierre-Louis puissent parfois se livrer à une telle responsabilisation de leurs collègues (sur ce point voir notamment, dans le chapitre 4, la partie 1. 2. 3. « Une tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices toujours présente »).

Cependant, le propos va plus loin encore qu'une simple responsabilisation des auteurs et autrices. En effet, la solution proposée ici par Richard pour faire face à la crise consiste à inciter les auteurs et autrices à prendre sur eux l'ensemble des responsabilités liées à la production, au point de devenir un « beau métier polyvalent ». Si Richard ne fera pas de cette solution un programme politique (il militera pour davantage de régulation de l'activité), d'autres auteurs et autrices seront plus enclins à défendre un tel modèle organisationnel.

Il existe effectivement aujourd'hui de nombreuses plateformes permettant aux auteurs et autrices de BD de collecter des rémunérations en ligne, sous différentes formes. Que ce soit sur le mode de la précommande ou du don, ces financements participatifs (*crowdfunding*) sont régulièrement présentés par les auteurs et autrices comme des alternatives souhaitables au système éditorial classique. Ils permettent en effet un rapport plus direct avec les lecteurs ainsi qu'une maîtrise des différents aspects de la production, dimension dont on a vu qu'elle pouvait trouver un sens particulièrement positif chez les acteurs : outre la règle de l'affirmation de l'indépendance (décrite dans le chapitre 1), il a été possible de rendre compte d'une certaine tendance à la responsabilisation de soi (cf., dans le chapitre 3, la partie 2. 2. 3).

Toutefois, les différentes modalités de financement participatif reviennent essentiellement à mettre en place un modèle où les auteurs et autrices sont, de fait, rendus responsables de l'ensemble de leur activité. En cela, l'appel à une généralisation du financement participatif peut alors s'apparenter à une forme auto-limitative de politisation individualiste : en réifiant la responsabilité individuelle, elle rend impossible toute autonomisation qui prendrait la forme d'une responsabilisation d'un tiers.

Il ne s'agit pas de dire que ces pratiques de financements sont mauvaises en soi, mais que le fait de les ériger ainsi comme modèle peut contribuer à limiter les chances d'autonomisation. Comme l'écrit Sophie Renault :

Dans une perspective managériale, notre recherche souligne des points de vigilance. Alors que le [crowdfunding] est une solution ou une échappatoire aux contraintes et difficultés associées à l'édition standard, il implique aussi d'en épouser d'autres et de faire face à de potentielles déceptions. Notre article dénonce le « miroir aux alouettes » inhérent aux pratiques des plateformes qui, sans doute légitimement, exposent les *success stories* de certains créateurs de contenus. Or, il serait illusoire de considérer que la présence sur une plateforme suffit à former une communauté et de vivre de son métier. Ceux qui rencontrent le succès ont initié un travail de longue haleine bien en amont de leur collecte. Ainsi, si quelques auteurs s'assurent un revenu ou un complément de revenu relativement confortable, c'est le fruit d'un important travail de conquête puis de fidélisation de leurs communautés<sup>618</sup>.

Au-delà du travail du porteur ou de la porteuse de projet, la réussite d'un financement participatif dépend de nombreux facteurs : le fait d'avoir constitué par ailleurs une communauté ou, plus simplement, d'avoir une autre source de revenus permettant de supporter le coût de la précarité le temps de constituer un lectorat suffisant. Autrement dit, les auteurs et autrices sont loin d'avoir des chances égales de s'autonomiser à travers ce modèle de financement tant il nécessite des ressources importantes. Pourtant, la dimension personnelle de ces projets tend à rabattre la responsabilité sur les seules personnes qui en sont à l'origine, au point d'associer encore davantage les réussites (ou les échecs) à la volonté individuelle. Autrement dit, si le financement participatif peut s'avérer être une solution pour les individus qui souffrent d'une certaine précarité économique, cette modalité de production participe à la singularisation de l'autonomie. Bien que cela ne soit *a priori* pas contradictoire avec la politisation individualiste (qui insiste sur la responsabilité causale des individus), une telle organisation du travail contribue à limiter les chances d'autonomisation. En effet, nous l'avons vu, la tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices participe du développement d'une autonomisation contrariée, dans le sens où ces derniers trouvent de nombreuses raisons de transférer vers eux-mêmes l'intégralité des responsabilités liées à la production. De ce fait, ces professionnels ont finalement moins de chances s'autonomiser étant donné qu'ils et elles ne peuvent intervenir librement sur les responsabilités qui les concernent (sur ce point voir, dans le chapitre 3, la partie 2. 2. 3. « La tendance à la responsabilisation des auteurs et autrices »).

### 3.2. Une tendance à la naturalisation

Qu'elles soient individualiste ou corporatiste, les modalités de politisation peuvent donc prendre des formes auto-limitatives, appelant à la mise en place de dispositifs qui vont à l'encontre même des idéaux qui les sous-tendent. Si ces formes auto-limitatives peuvent être critiquées d'un point de vue proprement internaliste, il est possible de proposer un second niveau de critique, relatif cette fois à la naturalisation des phénomènes sociaux.

618- Sophie Renault, « Le crowdfunding au secours des auteurs de BD. Motivations et difficultés du recours au modèle du pourboire », *Revue Française de Gestion*, 2019, vol. 45, n° 279, p. 148.

En effet, cela a été évoqué, les auteurs et autrices naturalisent parfois leur activité, qu'il s'agisse de la répartition des responsabilités, des statuts des uns et des autres, ou encore d'entités jugées responsables de leurs préjudices. Les deux formes de politisation auto-limitatives constituent des formes typiques de cette naturalisation : la politisation corporatiste peut conduire à réifier des entités jugées responsables des problèmes des auteurs et autrices, quand la politisation individualiste peut conduire à la réification de la responsabilité individuelle des professionnels.

Cette naturalisation paraît comme hautement critiquable du point de vue de la sociologie, étant donné que cette discipline vise essentiellement à souligner la dimension sociale des phénomènes qu'elle étudie. En cela, une telle critique s'apparente essentiellement à une critique externe, dans le sens où elle prend appui sur les valeurs défendues par la sociologie. Toutefois, il s'agit également d'une critique interne. En effet, si les auteurs et autrices s'engagent parfois dans des formes de naturalisation (comme nous venons de la voir avec les formes auto-limitatives de politisation), ils et elles ne font pas moins preuve par ailleurs de tentatives de dénaturalisation de leur activité. Plus encore, le fait même de se politiser, parce que cela implique des formes de désingularisation (et donc la mise en série des expériences individuelles), participe de cette dénaturalisation.

En cela, les deux types de politisation repérés ne sont pas égaux. En effet, parce que la politisation corporatiste pousse plus loin l'exigence de désingularisation, elle a d'autant plus de chances de permettre une dénaturalisation. Aussi, il serait possible de voir, dans la présente critique, une critique interne de cette forme de politisation. Néanmoins, l'une et l'autre de ces modalités de politisation peuvent inciter les auteurs et autrices à dénaturaliser leur activité, quand bien même ce n'est pas dans la même mesure. De plus, la politisation corporatiste n'assure en rien une dénaturalisation totale des faits sociaux. Aussi, maintenant que nous avons vu en quoi ces différents modes de politisation peuvent contribuer, l'une et l'autre, à des formes de naturalisation de l'activité, il s'agira désormais de critiquer les mécanismes socio-organisationnels qui peuvent entraver la dénaturalisation.

### ***3.2.1. Une informalité qui entrave les réflexivités***

Nous avons vu, au fil des chapitres, que l'activité des auteurs et des autrices de BD était marquée par une forte informalité. En effet, les différentes tâches honorées par les professionnels prennent essentiellement place dans des espaces peu publics, plus propices à l'émergence d'un cadrage valorisant l'engagement spontané (que ce soit envers les autres ou envers le travail lui-même) ou l'accomplissement technique que la désingularisation des situations. Si les auteurs et autrices partagent parfois des moments collectifs, ceux-ci se limitent souvent à des temps de relâchement, que ce soit dans leur espace de travail quotidien ou lors des festivals. Ces temps partagés, bien qu'ils permettent l'apprentissage de la morale professionnelle et la discussion des styles de chacun, restent malgré tout peu propices à une désingularisation poussée des situations.

Aussi, les auteurs et autrices n'ont finalement que peu d'opportunités pour développer des formes de politisation de type corporatiste, dans la mesure où les situations dans lesquelles ils et elles sont prises entravent grandement les chances de désingularisation. En cela, les auteurs et autrices sont fortement sujets à la naturalisation. Étant donné les limites à la désingularisation, ils et elles ont effectivement

davantage de chances de considérer leurs situations comme naturelles plutôt que comme le résultat d'un processus social. De ce fait, ils et elles ont de grandes chances de relativiser les préjugés dont ils et elles pourraient se considérer victimes.

Entendons-nous sur le fait que cette critique porte bien sur l'organisation du travail et non pas sur ce que nous avons appelé le professionnalisme de l'informalité. En effet, ce type de professionnalisme, même s'il est moins enclin à pousser les auteurs et autrices vers la dénaturalisation que le professionnalisme de la politisation, n'en reste pas moins sensible aux règles relevant du cadrage de la désingularisation. Ainsi, le fait que le professionnalisme de l'informalité soit dominant n'est qu'un symptôme d'une modalité d'organisation du travail. On critique donc plutôt le fait que les auteurs et autrices ne disposent pas de suffisamment de dispositifs pour parvenir, dans le cours de l'action, à affirmer la pertinence d'un cadrage désingularisant sur la situation. Certains dispositifs existent cependant, dont nous avons d'ailleurs pu rendre compte dans la thèse.

Ces dispositifs sont tout d'abord matériels : contrats types, modes opératoires, charte des bonnes pratiques, etc. Tous ces éléments sont susceptibles de servir d'appui à la désingularisation. Toutefois, ceux-ci semblent encore trop peu nombreux et, surtout, pas forcément suffisamment diffusés à l'échelle de la profession.

Il existe ensuite des dispositifs d'échange et d'information : conférences, états généraux, cahiers de doléances, élections professionnelles, etc. Les auteurs et autrices se sont investis dans ces événements, suscitant à ces occasions un accroissement de la réflexivité collective sur l'activité. Cependant, ces dispositifs restent encore limités. Outre le fait qu'ils ne sont pas forcément accessibles par l'ensemble des professionnels, ils sont essentiellement portés par des auteurs et autrices qui doivent, par ailleurs, assurer le maintien de leur activité.

On comprend dès lors le caractère primordial de la politisation corporatiste menée au sein des collectifs d'auteurs et d'autrices de BD. En effet, une part centrale de leurs actions consiste à produire de tels dispositifs, mais aussi à trouver les moyens nécessaires à la production de ceux-ci.

### **3.2.2. Des agents de l'État qui s'intéressent inégalement aux différents modes de politisation**

Ces différentes formes d'accroissement des réflexivités produites au sein des collectifs a ainsi permis le rapprochement de la condition des auteurs et autrices de BD de celles d'autres corps professionnels (quand bien même cela pouvait entraîner des résistances importantes au sein du groupe : voir, dans le chapitre 6, la partie 2. 2. « Un corporatisme de moyenne portée »). Cette réflexivité collective, parce qu'elle a conduit à transformer les problèmes professionnels en problèmes publics, a ainsi permis un intéressement des agents de l'État, laissant penser qu'une régulation de l'activité pourrait être mise en place. C'est notamment la position défendue par Bruno Racine qui, en reconnaissant l'existence de problèmes publics autour de la situation des artistes-auteurs, insiste dans son rapport sur la nécessité de « [prendre] en compte de la demande de statut par une meilleure reconnaissance des artistes-auteurs »<sup>619</sup>. Constatant que les artistes-auteurs ne disposent pas des moyens pour mener une

619- B. Racine, *L'auteur et l'acte de création*, op. cit., p. 54 et sq.

réflexion sur leur activité, il propose que l'État appuie cette réflexivité collective par la mise en place de différents dispositifs : élections professionnelles, création d'un Conseil national des artistes-auteurs, réorganisation du Ministère de la Culture et rédaction d'un guide des bonnes pratiques<sup>620</sup>. Ainsi, Bruno Racine invite les agents de l'État à donner aux artistes-auteurs (parmi lesquels les auteurs et autrices de BD) les moyens d'accroître leur réflexivité sur leurs professions.

Or, depuis la publication de ce rapport, aucune décision politique ne semble mener à la mise en place de tels dispositifs. Pour comprendre cela, il faut reconnaître que ces préconisations reviennent à proposer un changement de paradigme fort dans la manière de mener les politiques publiques. Cela est particulièrement visible à la lecture du précédent rapport, qui concernait cette fois spécifiquement les auteurs et autrices de BD : le « Rapport Lungheretti ». En 2018, la ministre de la Culture Françoise Nyssen commande un rapport à Pierre Lungheretti, directeur général de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Dans cette demande initiale, la question de la situation des auteurs et autrices est réduite à « l'accompagnement de leur carrière par les différentes aides publiques »<sup>621</sup>. Ainsi, l'action de l'État est ici réduite à une aide portant sur des individus plutôt que sur une régulation globale de l'activité. Dans son rapport, Pierre Lungheretti évoque de son côté la nécessité d'« améliorer la situation des auteurs » par diverses propositions<sup>622</sup>. Toutefois, la proposition principale consiste à laisser la possibilité aux auteurs et autrices d'augmenter leurs revenus accessoires. Autrement dit, face au constat de la précarité des auteurs et autrices, la solution proposée est de leur permettre d'aller chercher des compléments de revenus par ailleurs. Plus encore, les autres propositions du Rapport Lungheretti consistent essentiellement à permettre aux auteurs et autrices de BD d'obtenir davantage d'aides, que ce soit à la formation ou à la création. Au final, les diverses propositions destinées à améliorer les conditions des auteurs et des autrices peuvent être interprétées comme le résultat d'un mode de politisation tendant vers le pôle individualiste : il s'agit d'aider ponctuellement des individus, lesquels se trouvent ainsi encore rendus responsables tant de leurs réussites que de leurs échecs.

Il ne s'agit pas de dire que ces propositions ne permettent pas l'autonomisation des auteurs et des autrices de BD. On peut par exemple saluer le fait que le rapport souligne l'importance d'une concertation, laquelle peut permettre aux professionnels d'intervenir sur les critères d'attribution de ces aides de l'État. Toutefois, les préconisations visent essentiellement un renforcement de l'autonomisation d'individus plutôt que de favoriser la formation d'un groupe professionnel pouvant réfléchir sur les conditions de son activité. Autrement dit, une telle politique publique revient à minorer la responsabilité politique de l'État.

On retrouve une démarche somme toute très similaire dans le fait de faire de 2020 « l'année de la BD ». Ce projet, découlant directement du rapport Lungheretti (il s'agissait de la première de ses 54 propositions), semble effectivement lui aussi marqué par une démarche individualiste. Quand bien

<sup>620</sup>- *Ibid.*, p. 57-64.

<sup>621</sup>- Ministère de la Culture, « Françoise Nyssen confie à Pierre Lungheretti une mission de réflexion sur la politique nationale en faveur de la bande dessinée », Communiqué de presse publié le 25 janv. 2018. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Francoise-Nyssen-confie-a-Pierre-Lungheretti-une-mission-de-reflexion-sur-la-politique-nationale-en-faveur-de-la-bande-dessinee>.

<sup>622</sup>- P. Lungheretti, *La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle. 54 propositions pour une politique nationale renouvelée*, op. cit., p. 89-95.

même cette année de la BD est présentée comme étant destinée aux professionnels, elle consiste essentiellement à la mise en œuvre de diverses actions de médiation autour du médium. En effet, les seules actions du programme pouvant être destinées aux auteurs et autrices sont la mise en place de bourses, de résidences ou plus simplement un soutien aux interventions apportant une rémunération complémentaire aux artistes-auteurs qui souhaiteraient s'y investir. Une fois encore, la responsabilité de la précarité des auteurs et autrices est transférée vers les auteurs et autrices de BD, alors même que l'initiative semblait souligner l'existence d'un problème global à l'échelle de la profession<sup>623</sup>.

Ainsi, ces diverses politiques publiques visant les auteurs et autrices de BD semblent répondre à des formes de politisation s'inscrivant dans le pôle individualiste, mettant l'accent sur la responsabilité des individus et proposant des dispositifs destinés à aider ces derniers face à leurs difficultés singulières. En cela, il est possible de critiquer l'action de ces agents de l'État : alors même que certains d'entre eux mettent en avant la nécessité d'appuyer la réflexivité collective de ces professionnels au nom d'une responsabilité politique, les politiques publiques mises en place reviennent essentiellement à proposer des aides individuelles, rabattant la responsabilité vers des individus. Aussi, une telle politique a de grandes chances de renforcer encore le mode d'organisation informel de l'activité, alors même que c'est justement cette organisation qui limite les chances de victimisation des auteurs et autrices de BD. Et, de ce fait, participent à limiter l'autonomisation non seulement du groupe, mais aussi des individus. Pour renforcer cette critique, il serait toutefois nécessaire de prolonger l'enquête afin d'adopter une posture compréhensive de l'activité des agents de l'État. En effet, une analyse des politiques culturelles nécessite de s'intéresser aux « configurations qui dessinent, à un moment donné, l'espace et la structure dynamique des relations entre des agents sociaux engagés à divers titres dans la production d'une politique culturelle »<sup>624</sup>. Si nous avons esquissé une telle configuration (cf., dans le chapitre 6, la partie 1. « L'intéressement de l'État comme activité »), force est d'admettre que notre enquête manque ici de symétrie. Il serait ainsi nécessaire de prolonger le recueil de données afin de saisir les pratiques concrètes de ces agents de l'État, professionnels répondant eux aussi à une organisation du travail et à des règles professionnelles spécifiques. Nous pouvons cependant d'ores et déjà poser l'hypothèse selon laquelle la manière dont le travail de ces professionnels s'organise tend à renforcer la mise en avant de politiques publiques qui reposent sur une politisation que l'on pourrait qualifier d'individualiste. Un suivi de leur activité permettrait alors de mieux saisir les fondements pratiques d'une telle réceptivité à cette forme de politisation, tout en expliquant symétriquement les formes de résistance qui conduisent parfois certains agents de l'État à rappeler la légitimité (sinon la nécessité) d'une forme de politisation corporatiste.

\*  
\* \*

---

**623-** Le dossier de presse précise ainsi « malgré son dynamisme, le secteur est marqué par des déséquilibres et des fragilités qui affectent notamment la situation économique et sociale des auteurs », cf. Ministère de la Culture, « Programmation 2020. L'année de la bande dessinée », Dossier de presse publié le 18 déc. 2019, p.17. URL : <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Dossiers-de-presse/2020-Annee-de-la-bande-dessinee-La-France-aime-le-9-e-art>.

**624-** V. Dubois (éd.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire*, op. cit., p.11.

Nous pouvons nous risquer, en cette fin de thèse, à une prédiction : tant que l'activité des professionnels de la BD restera frappée par l'informalité, elle rendra particulièrement difficile l'émergence d'une politisation corporatiste.

Une telle prédiction ne sera pas sans inquiéter les auteurs et autrices de BD : en effet, les difficultés à affirmer une politisation corporatiste sont les signes d'entraves plus générales à la désingularisation des situations et à la dénaturalisation des phénomènes sociaux. Aussi, dans un tel contexte, la victimisation des auteurs et autrices d'une part et la dénonciation des préjudices subis d'autre part s'avèrent bien moins probables.

Toutefois, les auteurs et autrices de BD ont montré, tant aujourd'hui que par le passé, une capacité à s'organiser collectivement pour maintenir leur activité. C'est notamment le cas lorsque des professionnels se sont associés en vue de réinventer de nouveaux modèles productifs. Plus encore, nous avons vu qu'au fil de l'histoire, plusieurs collectifs se sont constitués afin de s'engager pleinement dans une politisation corporatiste visant à dénaturaliser les modes de production et à interroger les modalités de l'autonomisation des professionnels. Cette politisation corporatiste semble aujourd'hui bien peu adaptée à l'organisation de l'activité, tant celle-ci valorise l'implicite et l'informalité. Néanmoins, cette organisation n'a rien d'immuable et de nombreux auteurs et autrices s'engagent dans des opérations revenant à dénaturaliser ces modes de fonctionnement.

Comptons donc sur les collectifs d'auteurs et d'autrices, qui ont déjà réussi à construire leurs problèmes professionnels en problèmes publics et à s'en rendre propriétaire, pour poursuivre la dénaturalisation de ces modèles organisationnels. Leurs actions peuvent effectivement conduire à la mise en place d'autres formes d'organisation du travail, lesquelles seraient tout aussi compatibles avec la morale qui réunit les professionnels au sein d'un même groupe, mais également pourraient s'avérer davantage propices à l'émergence d'une politisation corporatiste. Et donc mener à la consolidation d'un groupe professionnel peut-être plus contrariant (du fait des formes de dénaturalisation qu'il contribuera à mettre en place), mais dont la formation serait peut-être moins contrariée.

Si la présente thèse peut participer, même minimalement, à cette dénaturalisation, alors cette recherche aura largement mérité toutes ses heures de peine.



---

# Remerciements

---

Le lectorat s'en sera peut-être rendu compte : les activités de recherche et de création de bande dessinée sont similaires par bien des aspects. Parmi ces traits communs, on notera une certaine tendance à croire qu'une œuvre est le résultat du travail acharné des personnes qui en sont les autrices. Que seule la personne qui voit son nom inscrit sur la couverture est à l'origine du document. Comme toujours, quand on fait de la sociologie, « c'est un petit peu plus compliqué que cela ». Si la thèse est associée à son thésard ou sa thésarde, la recherche est avant tout une activité collective. Elle implique un grand nombre de personnes qui travaillent ensemble (mais aussi parfois les uns contre les autres) pour co-construire des savoirs et traduire ceux-ci en différents documents. Comme la bande dessinée donc qui, on l'a vu, nécessite également un grand nombre de personnes pour être écrite, dessinée, éditée, fabriquée, diffusée et enfin lue. Tâchons donc de rendre hommage aux différentes personnes ou institutions qui ont, chacune à leur manière, permis à cette thèse d'arriver devant vos yeux.

Contrairement à ce que je sous-entendais plus haut, nombre de ces personnes et institutions apparaissent en réalité sur la page de couverture de la présente thèse. Aussi, c'est d'abord à elles que j'adresserai mes premiers remerciements.

Je remercie avant toute chose Cyril Lemieux qui, depuis le Master, suit et accompagne mes travaux de recherche. Par sa bienveillance et son écoute, il a su m'encourager à faire mes propres choix. Par sa rigueur et son soutien, il m'a aidé à les assumer.

Je remercie ensuite Sylvain Lesage, Arnaud Mias, Érik Neveu, Gwenaële Rot et Bénédicte Zimmermann, qui m'ont fait l'honneur de siéger dans le jury. J'ai été d'autant plus touché de les voir accepter cette charge que j'avais trouvé dans leurs ouvrages et articles de grandes sources d'inspiration, qui dépassent largement le cadre de cette thèse.

La couverture de la thèse n'a pas encore révélé tous ses secrets : à bien la regarder, on peut effectivement y trouver d'autres personnes, tout aussi importantes pour cette recherche. C'est vers elles que je me tourne désormais.

Le premier groupe de personnes est désigné par le titre même du manuscrit : les auteurs et autrices de BD. Pendant plus de six ans, j'ai eu une chance immense en réalisant mes observations à leurs côtés. Leur ouverture et leur curiosité m'ont permis de réaliser cette enquête dans les meilleures conditions qui soient. Par ailleurs, la ténacité dont ils et elles faisaient preuve face aux difficultés a été un modèle de persévérance sans cesse renouvelé. Ces remerciements doivent être élargis à l'ensemble des personnes rencontrées et qui s'engagent si activement dans ce milieu de la BD : éditeurs et éditrices, journalistes, libraires, bénévoles ou même lecteurs et lectrices. Il n'y avait définitivement pas assez d'une thèse pour faire le tour ! Je tiens à remercier plus spécifiquement toutes les personnes des éditions Giscard, qui m'ont accueilli avec une énergie et une gentillesse toute particulière. Je remercie

également Pierre-Louis (du SNAC-BD) et Charlotte (de l'atelier Chocolat) qui ont grandement facilité mes accès à de nombreux terrains. Je remercie aussi Emmanuel Guibert qui, sans le savoir, m'a convaincu de changer de sujet entre le master et la thèse.

Un second groupe de personnes est désigné sur la couverture de la thèse par la dénomination « LIER-FYT », c'est-à-dire le laboratoire qui m'a accueilli durant cette thèse. C'est d'ailleurs au sein de cette clique que j'ai compris à quel point la recherche en sciences sociales pouvait (et devrait) être collective. Je remercie l'ensemble des statutaires pour avoir créé un espace d'échange si actif et stimulant, ainsi que les doctorants et doctorantes qui ont su, année après année, constituer un groupe toujours plus solidaire. Au-delà de leurs nombreuses réflexions, ces différentes personnes m'ont toutes permis d'enrichir ma pratique de la recherche, mais aussi de l'enseignement. J'adresse des remerciements tout particuliers aux membres de l'atelier des doctorants et de l'atelier des sociologues qui, à plusieurs reprises, m'ont fait le plaisir de lire et discuter mes travaux. Je remercie plus spécifiquement Yannick Barthe, Édouard Gardella et Dominique Linhardt qui m'ont fait part de leurs remarques et conseils sur plusieurs documents rattachés à cette thèse. À ceux-ci, j'ajoute également Cédric Moreau de Bellaing qui m'a fait part de nombreux éclaircissements et encouragements quand nous animions ensemble une enquête collective avec les trois chercheurs susnommés.

Le nom de « Nocérino » qui apparaît sur cette page de titre doit aussi rappeler que cette recherche n'aurait pas été possible sans le soutien indéfectible de ma famille, que ce soit financièrement ou moralement. Je ne remercierai jamais assez mes parents et ma sœur de m'avoir encouragé à persévérer malgré mes diverses et nombreuses pérégrinations, surtout dans un métier où les opportunités professionnelles ne sont guère rassurantes<sup>625</sup>. Il me faut également remercier ma belle-famille qui a également fait preuve d'une grande compréhension et d'un soutien sans faille tout au long de cette thèse.

En poursuivant l'analyse de la couverture de la thèse, on trouvera un autre ensemble de personnes à remercier à travers l'acronyme « EHESS ». Pendant neuf ans (outch), j'ai eu une chance incroyable en fréquentant cette institution et ses membres. J'y suis d'autant plus attaché que j'ai eu l'immense opportunité d'y enseigner en tant qu'attaché temporaire d'enseignement et de recherche. Ainsi, je remercie plus spécifiquement toute l'équipe pédagogique de la mention Sociologie générale, malheureusement trop nombreuse pour permettre de nommer chaque personne. Je me permets toutefois d'adresser des remerciements particuliers à Adeline Perrot qui m'a fait l'honneur et le plaisir d'y co-animer un séminaire d'enquête collective, ainsi qu'à Marion Maudet pour ses multiples conseils relatifs à la pédagogie universitaire. Je dois également formuler un immense merci à Christine Garcia qui m'a sorti de nombreux tracas administratifs, que ce soit en tant qu'étudiant ou comme enseignant,

---

<sup>625</sup>- Au passage, je ne remercie pas Frédérique Vidal et différents agents de l'État pour les angoisses qu'ils et elles ont pu susciter chez moi (et de nombreux collègues), au cours de ces derniers mois. Je remercie en revanche infiniment toutes les personnes qui s'engagent en vue de défendre l'existence de l'enseignement supérieur et la recherche face aux réformes dramatiques qui se dessinent actuellement.

et sans qui cette thèse n'existerait tout simplement pas. Concernant l'EHESS, je remercie enfin l'ensemble des étudiants et étudiantes qui m'ont fait confiance au cours de ces deux années et dont le dynamisme a été une source d'inspiration lorsque j'étais moi-même en difficultés sur ma recherche.

Ce détour par la couverture permet donc déjà de constater à quel point l'exercice de la thèse implique un collectif important ! Pourtant, de nombreuses autres personnes restent dans l'ombre de cette couverture. Ce sont donc désormais vers ces autres personnes que je me tournerais dans les paragraphes suivants.

Comme je le disais, ma pratique de la recherche s'est grandement nourrie de mes expériences d'enseignement. Ainsi, mes remerciements vont à toutes les personnes qui m'ont donné la chance d'enseigner en dehors de l'EHESS. Je remercie les équipes de l'Université Picardie Jules Verne, en particulier Annabelle Allouch, Pierre-Yves Baudot, Rémy Caveng, Sophie Louey et Juliette Soissons : c'est à leurs côtés que j'ai été conforté dans mon goût pour la transmission des savoirs sous toutes ses formes. Je remercie également Lucie Goussard qui m'a donné la chance d'animer un atelier croisant sociologie et bande dessinée à l'Université d'Évry.

En parallèle de ces expériences, j'ai eu également la chance d'animer quelques cours au sein de l'Atelier des sciences humaines de l'Institut Catholique de Paris, créé par Sophie Rouay-Lambert. Toutefois, si je remercie Sophie, c'est surtout parce que c'est grâce à elle, lorsque j'étais moi-même étudiant dans cet atelier pendant ma licence, que j'ai pu expérimenter pour la première fois la recherche. Je la remercie donc pour avoir su me faire confiance, à la fois comme étudiant et comme enseignant, et plus généralement pour sa capacité à transmettre sa passion avec sérieux et bonne humeur. Tous mes remerciements vont aussi à Corinne Valasik qui a su me préparer, quand je fréquentais cet atelier, à plonger dans l'univers impitoyable de l'ESR. Je remercie également Fabrice Pinel qui, par son intervention au sein de l'Atelier, m'a rapidement donné confiance dans l'écriture, mais également une passion sans borne pour les majuscules accentuées, les espaces semi-cadratin et autres règles typographiques absconses.

L'avantage de la recherche est que l'on n'arrête jamais de se former. Outre l'Institut Catholique de Paris et l'EHESS déjà évoqués, j'ai ainsi eu l'opportunité de bénéficier des enseignements de l'Université de Montréal. Je remercie ainsi, pour leur accueil et le temps qu'ils et elles m'ont consacré, Valérie Amiraux, Jacques Hamel, Barbara Thériault, Cécile Van De Velde. Je remercie plus spécifiquement Nicolas Sallée qui m'a fait part de conseils avisés sur ce qui s'est révélé être une ébauche de mon plan de thèse. Mes remerciements vont également à Guy Bellavance et Christian Poirier qui ont eu la gentillesse de m'accueillir dans leur séminaire à l'Institut national de la recherche scientifique. Je remercie enfin les doctorants et doctorantes qui m'ont accompagné au sein de ces différentes institutions, notamment Mélanie Courtois, Baptiste Larroudé-Tasei, Anne-Laure Mahé et Caroline Marcoux-Gendron.

Aller à Montréal n'aurait pas été possible sans le soutien du LABEX TEPISIS. En effet, les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier de l'État et de l'ANR dans le cadre de ce LABEX. Au-delà de cette mobilité, l'allocation doctorale dont j'ai bénéficié m'a permis de mener

cette recherche dans les meilleures conditions possibles. Un grand merci donc aux membres du jury de ce LABEX qui ont accepté de parier sur cette thèse, ainsi qu'aux diverses personnes qui m'ont accueilli et guidé au sein de cette institution.

Au-delà des institutions déjà évoquées, d'autres n'ont pas d'ancrage physique, mais se sont pourtant révélées ô combien importantes ! Ainsi, je remercie les membres de La Brèche, association des jeunes chercheurs et chercheuses en BD : outre des perspectives de recherche insoupçonnées, j'y ai surtout découvert des personnes aussi bienveillantes que passionnées. Des remerciements spécifiques vont aux personnes avec qui j'ai pu échanger de manière plus intense : Julien Baudry, Laura Caraballo, Olivier Crépin, Benoît Crucifix, Marys Hertiman, Jessica Kohn, Nicolas Labarre, Sylvain Lesage, Isabelle Licari-Guillaume, Côme Martin et Maëlys Tirehote Corbin. Un merci tout particulier doit être formulé à l'égard de Morgane Parisi qui, en plus d'être une personne incroyablement positive, m'a fait l'immense plaisir d'accepter de mettre en forme la présente thèse : je me permets donc d'associer à mes remerciements les lecteurs et lectrices qui, sans le travail de Morgane, auraient probablement eu beaucoup moins de plaisir à lire ce manuscrit.

Nombre d'autres chercheurs et chercheuses ont également pu inspirer cette thèse, si bien qu'il serait impossible de tous et toutes les nommer. Je tiens toutefois à adresser des remerciements spécifiques envers celles et ceux qui m'ont relu tout au long de ces années. Je pense notamment à Vanina Mozziconacci pour ses relectures bienveillantes et ses éclairages philosophiques. Je pense également à Olivier Pilmis et Catherine Rémy qui ont eu la gentillesse d'accepter de siéger dans mon comité de thèse. Cette thèse ne saurait rendre hommage à la richesse de leurs conseils.

Un immense merci est également dû à toutes les personnes qui me soutiennent jour après jour dans mes tentatives de croiser BD et sociologie. La mise en ligne de ces expérimentations sur un blog et leur diffusion sur Twitter m'ont en effet permis d'obtenir des retours rapides et réguliers sur mes productions. Ces encouragements, même lorsqu'ils prennent la forme d'un simple « Like » ou « Retweet », sont autant de petits signes qui m'ont permis de tenir la longue durée de la thèse. Plus encore, ces réseaux m'ont donné l'occasion de rencontrer (en ligne ou en présentiel) de nombreuses personnes généreuses et inspirantes. Ils et elles sont malheureusement beaucoup trop nombreux pour être cités. J'espère qu'ils et elles se reconnaîtront dans ce grand MERCI que je leur dédie.

Pour terminer ces remerciements, je souhaiterais désormais exprimer ma reconnaissance envers les personnes qui, depuis des années, m'accompagnent et me soutiennent dans cette expérience de la thèse.

Je remercie ainsi mes amis proches qui ont su trouver les mots justes pour m'encourager et me soutenir, prendre le temps d'écouter mes plaintes et mes joies, et trouver des moyens de me changer les idées quand cela était nécessaire : Jean et Marie pour votre accueil sans faille, lundi-des-amis après lundi-des-amis<sup>626</sup>, Kahina et Olivier pour votre gentillesse et votre bonne humeur, Manu et Rachel

---

<sup>626</sup>- Des remerciements spécifiques doivent être faits à Marie qui a eu l'idée des « Le saviez-vous ? » qui ponctuent cette thèse.

pour votre hospitalité et les rires partagés, Julie pour les trop rares, mais si précieux moments de discussions à bâton rompu, Alex pour nos nombreux échanges et moments de détente aussi simples que ressourçants.

Parmi ces proches, plusieurs s'avèrent également aussi être des sociologues et, de ce fait, ont été particulièrement sollicités tout au long de mon parcours. Il m'est difficile d'exprimer l'ampleur de ma reconnaissance, mais aussi de l'admiration que je leur porte. Je remercie tout d'abord Samuel Thomas qui, depuis ma (seconde) première année de licence s'avère être un compagnon de route aussi tenace qu'exceptionnel : la rigueur de ses commentaires n'a d'égal que l'attention qu'il porte à notre amitié. Je remercie ensuite Mehdi Arfaoui qui, depuis ma (première) deuxième année de Master, me fait bénéficier de sa bonne humeur et de son impressionnante sagesse : passer ne serait-ce qu'une soirée avec lui revient à devenir un meilleur chercheur et, plus généralement, une meilleure personne. Je remercie enfin Marion Ink, également rencontrée en Master, qui est probablement la personne qui a le plus lu et relu mes productions, même les plus bancales : outre le fait d'être une amie sans commune mesure, elle constitue pour moi un modèle que je n'aurais de cesse de vouloir défendre et suivre.

Ces remerciements, déjà très longs, devraient être doublés (au moins) si je détaillais tout ce que je dois à Léa Mazé. En tant qu'autrice de BD, elle n'a cessé de me faire prendre conscience des difficultés propres à son activité, mais aussi des joies qui peuvent en résulter. En tant que co-créatrice du blog « Émile, on bande ? », elle s'est prêtée avec entrain et curiosité au jeu de l'initiation croisée. En tant que conjointe, elle a fait preuve d'attention, de patience, de soutien et mille autres qualités sans lesquelles je n'aurais jamais pu tenir tout au long de ces années. Depuis maintenant plus de dix ans, j'ai l'immense chance de me construire à ses côtés, mais aussi parfois de me déconstruire et me reconstruire avec elle. Lamartine disait : « Un seul être vous manque et tu jettes ta thèse à la poubelle parce que, franchement, c'est vraiment tout pourri, et puis l'université et la vie aussi » (en gros). Dans mon cas, cet être est très certainement Léa Mazé. Puisse-t-elle ne jamais me manquer et, en retour, recevoir un peu de ce qu'elle me donne.

Pour finir, je tiens à remercier une nouvelle fois Cyril Lemieux, un seul paragraphe n'était, selon moi, pas suffisant pour lui exprimer l'ampleur de ma reconnaissance. Travailler à ses côtés a été la plus belle opportunité professionnelle que j'ai eue. Plus encore que les retours, les conseils et la confiance dont il m'a fait bénéficier, Cyril est avant tout un grand professionnel, toujours prompt à développer une réflexivité sur la morale propre à son métier. L'énergie qu'il déploie pour réfléchir et défendre un idéal professionnel fait de lui un directeur rigoureux, mais plus généralement un enseignant hors pair. Convaincu de l'intérêt de la sociologie et de sa dimension collective, il n'a de cesse que de participer à l'autonomisation professionnelle des personnes qui croisent sa route. Puisse-t-il être encore remercié pour le temps et l'énergie qu'il m'a consacrés.



---

# Bibliographie

---

**ABBOTT** Andrew, *The System of Professions - An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, 452 p.

**ABDELNOUR** Sarah et **BERNARD** Sophie, « Devenir syndicaliste malgré soi ? La socialisation militante en tension des chauffeurs de VTC mobilisés », *Politix*, 2019, n°128, n°4, p. 65-90.

**ABDELNOUR** Sarah et **BERNARD** Sophie, « Vers un capitalisme de plateforme ? Mobiliser le travail, contourner les régulations. Présentation du Corpus », *La nouvelle revue du travail [En ligne]*, 2018, n°13.

**AGRIKOLIANSKY** Éric et **ALDRIN** Philippe, « Faire avec la politique. Novices, amateurs et intermittents en politique », *Politix*, 2019, n°128, n°4, p. 7-29.

**AGRIKOLIANSKY** Éric et **ALDRIN** Philippe, « Le mouvement des Gilets jaunes : un apprentissage en pratique(s) de la politique ? », *Politix*, 2019, n°128, n°4, p. 143-177.

**AKRICH** Madeleine, **BARTHE** Yannick et **RÉMY** Catherine (éds.), *Sur la piste environnementale. Menaces sanitaires et mobilisations profanes*, Paris, Presses des mines (coll. « sciences sociales »), 2010, 308 p.

**AKRICH** Madeleine, **CALLON** Michel et **LATOUR** Bruno, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Presses des mines (coll. « Sciences Sociales »), 2006, 303 p.

**AQUATIAS** Sylvain, « Le goût de la bande dessinée : acquisitions, transmissions, renforcements et abandons » dans Benoît Berthou (éd.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la BPI, 2015, p. 45-73.

**BAJARD** Flora, « Chapitre 8 : Les céramistes d'art contre "l'État" : la confrontation comme troisième voie de professionnalisation » dans Frédéric Nicolas, Bérénice Crunel, Caroline Frau et Fanny Parent (éds.), *Professionnalisation(s) et État : Une sociologie politique des groupes professionnels*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Espaces Politiques »), 2018, p. 239-266.

**BALOGÉ** Martin, « Le député débutant. Apprentissage et assimilation de l'ethos parlementaire au Bundestag », *Politix*, 2016, vol. 113, p. 201-222.

**BARTHE** Yannick, *Les retombées du passé. Le paradoxe de la victime*, Paris, Le Seuil (coll. « La couleur des idées »), 2017, 248 p.

**BARTHE** Yannick, **BLIC** Damien de, **HEURTIN** Jean-Philippe, **LAGNEAU** Éric, **LEMIEUX** Cyril, **LINHARDT** Dominique, **MOREAU DE BELLAING** Cédric, **RÉMY** Catherine et **TROM** Danny, « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », *Politix*, 2013, n°103, p. 175-204.

**BATTLE-BAPTISTE** Whitney et **RUSERT** Britt (éds.), *La ligne de couleur de W.E.B. Du Bois : Représenter l'Amérique noire au tournant du XXe siècle*, Paris, B42, 2019, 144 p.

**BAUDINO** Claudie, « De la féminisation des noms à la parité : réflexion sur l'enjeu politique d'un usage linguistique », *EIA. Études de linguistique appliquée*, 2006, vol. 142, n°2, p. 187-200.

**BAUDRY** Julien, *Jeune recherche : contours bibliographiques*, <https://graphique.hypotheses.org/711>, 21 avril 2015, consulté le 3 janvier 2020.

**BAUDRY** Julien, *Jeune recherche : pluridisciplinarité innée ou acquise ?*, <https://graphique.hypotheses.org/632>, 27 février 2015, consulté le 3 janvier 2020.

**BAUDRY** Julien, *Jeune recherche en bande dessinée : introduction (1/2)*, <https://graphique.hypotheses.org/512>, 18 janvier 2015, consulté le 3 janvier 2020.

**BAUDRY** Julien, *La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, Thèse d'histoire et sémiologie du texte et de l'image sous la direction de A. Renonciat, Paris 7-Diderot, Paris, 2014.

**BECKER** Howard S., « Préface » dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), 2009, p. 9-12.

**BECKER** Howard S., « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, 2007, vol. 37, n°1, p. 33-42.

**BECKER** Howard S., *Écrire les sciences sociales*, Paris, Economica (coll. « Méthodes des sciences sociales »), 2004, 180 p.

**BECKER** Howard S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte (coll. « Grands repères Guides »), 2002, 360 p.

- BECKER** Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 382 p.
- BECKER** Howard S. et **FAULKNER** Robert R., « Qu'est-ce qu'on joue, maintenant ? » : le répertoire de jazz en action, Paris, La Découverte, 2011, 300 p.
- BENFORD** Robert D. et **SNOW** David A., « Framing Processes and Social Movements: An Overview and Assessment », *Annual Review of Sociology*, 2000, vol. 26, p. 611-639.
- BERGER** Mathieu, **CEFAÏ** Daniel et **GAYET-VIAUD** Carole, *Du Civil Au Politique : Ethnographies Du Vivre-ensemble*, Bruxelles, Peter Lang (coll. « Action publique »), 2011, 603 p.
- BERTHOU** Benoît, *Le « champ » de la bande dessinée : quels acteurs, quelle approche ?*, <http://graphique.hypotheses.org/615>, 23 février 2015, consulté le 29 mars 2016.
- BERTHOU** Benoît (éd.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la BPI (coll. « Études et recherche »), 2015, 142 p.
- BESENVAL** Maxime, « Reconfigurer les appuis critiques du travail. Genèse et formes de la résistance dans la création vidéoludique », *Sociologie du travail*, À paraître.
- BIDET** Alexandra et **BOUTET** Manuel, « Pluralité des engagements et travail sur soi : Le cas de salariés ayant une pratique ludique ou bénévole », *Réseaux*, 2013, vol. 182, n° 6, p. 119-152.
- BIRDWHISTELL** Ray L., *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970, 352 p.
- BJORKLUND** Diane, « Sociologists as Characters in Twentieth-Century Novels », *The American Sociologist*, 2001, vol. 32, n° 4, p. 23-41.
- BOLTANSKI** Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard (coll. « NRF Essais »), 2009, 312 p.
- BOLTANSKI** Luc, *Rendre la réalité inacceptable. À propos de la production de l'idéologie dominante*, Paris, Demopolis, 2008, 192 p.
- BOLTANSKI** Luc, *Les cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982, 528 p.
- BOLTANSKI** Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 37-59.
- BOLTANSKI** Luc et **CHIAPELLO** Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (coll. « NRF Essais »), 1999, 843 p.
- BOLTANSKI** Luc, **DARRÉ** Yann et **SCHILTZ** Marie-Ange, « La dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1984, vol. 51, n° 1, p. 3-40.
- BORELLE** Céline, « Le nouveau régime de responsabilité parentale dans l'autisme », *Sociologie du travail [En ligne]*, 2017, vol. 59, n° 2.
- BOULET**, « Codes de conduite » dans *Notes. 7 - Formicapunk*, Paris, Delcourt (coll. « shampooing »), 2012, p. 54-56.
- BOURDIEU** Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 2003 [1997], 391 p.
- BOURDIEU** Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points (coll. « Essais »), 1998 [1992], 576 p.
- BOUSSARD** Valérie, **DEMAZIÈRE** Didier et **MILBURN** Philip (éds.), *L'injonction au professionnalisme. Analyse d'une dynamique plurielle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. « Des Sociétés »), 2010, 176 p.
- BRIENZA** Casey et **JOHNSTON** Paddy (éds.), *Cultures of comics work*, New York (NY), U.S.A., Palgrave Macmillan/Springer (coll. « Palgrave studies in comics and graphic novels »), 2016, 308 p.
- BRIENZA** Casey et **JOHNSTON** Paddy (éds.), « Introduction: Understanding comics work » dans *Cultures of comics work*, New York (NY), U.S.A., Palgrave Macmillan/Springer (coll. « Palgrave studies in comics and graphic novels »), 2016, p. 1-17.
- BROQUA** Christophe, « L'ethnographie comme engagement : enquêter en terrain militant », *Genèses*, 2009, n° 2, p. 109-124.
- BROQUA** Christophe, « Observation ethnographique » dans Olivier Fillieule, Lilian Mathieu et Cécile Péchu (éds.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de Sciences Po (coll. « Références. Sociétés en mouvement »), 2009, p. 379-386.
- BURAWOY** Michael, « Revisiter les terrains. Esquisse d'une théorie de l'ethnographie réflexive » dans Daniel Cefaï (éd.), *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll. « En temps & lieux »), 2010 [2003], p. 295-351.
- CALLON** Michel, « Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, 1986, vol. 36, p. 169-208.

- CARACO** Benjamin, « Enseigner la bande dessinée : le cas de l'atelier d'illustration de l'École des arts décoratifs de Strasbourg », *Sociétés & Représentations*, 2019, n° 47, p. 237-259.
- CARACO** Benjamin, « L'influence des espaces de sociabilité sur la création en bande dessinée. Le cas des auteurs de L'Association », *COntEXTES [En ligne]*, 10 décembre 2017, n° 19.
- CARACO** Benjamin, *Renouveau et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de l'association et de ses auteurs*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Pascal Ory, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017, 638 p.
- CARACO** Benjamin, « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association », *Comicalités [En ligne]*, 2013.
- CARDON** Vincent et **PILMIS** Olivier, « Des projets à la carrière. Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *Sociétés contemporaines*, 2013, vol. 91, n° 3, p. 43-65.
- CEFAÏ** Daniel, **CARREL** Marion, **TALPIN** Julien, **ELIASOPH** Nina et **LICHTERMAN** Paul, « Ethnographies de la participation », *Participations*, 2012, vol. 3, n° 4, p. 7-48.
- CHAMPAGNE** Clara, **PAILHÉ** Ariane et **SOLAZ** Anne, « Le temps domestique et parental des hommes et des femmes : quels facteurs d'évolutions en 25 ans ? », *Economie et Statistique*, 2015, vol. 478, n° 1, p. 209-242.
- CHAMPAGNE** Patrick, « La manifestation comme action symbolique » dans Pierre Favre (éd.), *La Manifestation*, Paris, Presses de Sciences Po, 1990, p. 329-356.
- CHAMPY** Florent, « La culture professionnelle des architectes » dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), 2009, p. 152-162.
- CHAULET** Johann et **DATCHARY** Caroline, « Moduler sa connexion : les enseignants-chercheurs aux prises avec leur courriel », *Réseaux*, 2014, n° 186, n° 4, p. 105-139.
- CLIFFORD** James, « De l'autorité en ethnographie. Le récit anthropologique comme texte littéraire » dans Daniel Cefaï (éd.), *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte (coll. « Recherche / MAUSS »), 2003, p. 263-294.
- COCQ** Mathieu, « Constitution et exploitation du capital communautaire. Le travail des streamers sur la plateforme Twitch », *La nouvelle revue du travail [En ligne]*, 2018, n° 13.
- COLLECTIF D'ENQUÊTE SUR LES GILETS JAUNES**, « Enquêter *in situ* par questionnaire sur une mobilisation », *Revue française de science politique*, 2019, Vol. 69, n° 5, p. 869-892.
- COLLOVALD** Annie et **MATHIEU** Lilian, « Mobilisations improbables et apprentissage d'un répertoire syndical », *Politix*, 2009, vol. 86, n° 2, p. 119-143.
- CONEIN** Bernard, **DODIER** Nicolas et **THÉVENOT** Laurent (éds.), *Les objets dans l'action : de la maison au laboratoire*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll. « Raisons pratiques »), 1993, 290 p.
- CORNUAUD** Sébastien (éd.), « Métier et statut de l'auteur de BD. Actes du colloque 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 2002 », Angoulême, ADABD, 2004, 124 p.
- COULMONT** Baptiste, « Le petit peuple des sociologues », *Genèses*, 2017, n° 107, n° 2, p. 153-175.
- COULON** Alain, « Ethnométhodologie et éducation », *Revue française de pédagogie*, 1988, n° 82, p. 65-101.
- CRÉPIN** Thierry, « Haro sur le gangster ! » *La moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS Éditions, 2001, 493 p.
- DELPORTE** Christian, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 35, n° 1, p. 29-41.
- DEMANGE** Julie, *Bédéphilie*, <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article1169>, 2017, consulté le 17 juillet 2019.
- DEMAZIÈRE** Didier et **GADÉA** Charles (éds.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), 2009, 463 p.
- DESCOMBES** Vincent, « La confusion des langues », *Enquête*, 1998, n° 6, p. 35-54.
- DESROSIÈRES** Alain, *Pour une sociologie historique de la quantification. L'argument statistique I*, Paris, Presses des Mines (coll. « Sciences sociales »), 2013, 329 p.
- DESROSIÈRES** Alain, « Quand une enquêtée se rebiffe : de la diversité des effets libérateurs, ou les arguments des trois chatons », *Genèses*, 2008, n° 71, n° 2, p. 148-159.
- DÉTREZ** Christine et **VANHÉE** Olivier, *Les mangados : lire des mangas à l'adolescence*, Paris, Éditions de la BPI (coll. « Études et recherche »), 2012, 320 p.

- DODIER** Nicolas, « Ordre, force, pluralité. Articuler description et critique autour des questions médicales » dans Pascale Haag et Cyril Lemieux (éds.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Éditions de l'EHESS., Paris, (coll. « Cas de figure »), 2012, p.319-345.
- DODIER** Nicolas, *Les Hommes et les Machines*, Paris, Métailié (coll. « Leçon de choses »), 1995, 388 p.
- DODIER** Nicolas, *L'Expertise médicale : Essai de sociologie sur l'exercice du jugement*, Paris, Métailié, 1993, 372 p.
- DODIER** Nicolas et **BASZANGER** Isabelle, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de sociologie*, 1997, p. 37–66.
- DOUROLANS** Christine et **VIDAL-NAQUET** Pierre, « Éviter l'inacceptable, douter de l'acceptable. Régulation des pratiques, épreuves de régulation », *SociologieS [En ligne]*, 16 juin 2016.
- DRESSEN** Marnix et **MIA** Arnaud, « Action publique et institution d'une branche professionnelle. Le cas de la course urbaine », *Travail et Emploi*, 2008, n° 114, p. 7-19.
- DUBOIS** Vincent (éd.), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire : (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2012, 274 p.
- DUBOIS** Vincent, « L'écriture en sociologie : une question de méthode négligée », *Transversale*, 2005, vol.1, p.208-211.
- DURKHEIM** Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, 13<sup>e</sup> éd., Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 2007 [1895], 146 p.
- DURKHEIM** Émile, *De la division du travail social*, 7<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 2007 [1893], 416 p.
- DURKHEIM** Émile, *Leçons de sociologie*, Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 1990 [1950], 244 p.
- DURKHEIM** Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 1960 [1912], 648 p.
- EGBD**, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, Angoulême, États Généraux de la Bande Dessinée, 2016, 52 p.
- ELIASOPH** Nina et **LICHTERMAN** Paul, « Culture in Interaction », *American Journal of Sociology*, janvier 2003, vol.108, n° 4, p.735-794.
- EMERSON** Robert M., *Everyday Troubles: The Micro-Politics of Interpersonal Conflict*, Chicago ; London, University of Chicago Press, 2015, 306 p.
- EVANS** Christophe, « Profils de lecteurs, profils de lectures » dans Benoît Berthou (éd.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, Éditions de la BPI, 2015, p.17-44.
- EVANS** Christophe et **GAUDET** Françoise, « La lecture de bandes dessinées », *Culture études*, 2012, n° 2, p.1–8.
- FELSTINER** William, **ABEL** Richard L. et **SARAT** Austin, « L'émergence et la transformation des litiges : réaliser, reprocher, réclamer... », *Politix*, 1991, vol. 4, n°16, p.41-54.
- FINE** Gary Alan, *Tiny Publics. A Theory of Group Action and Culture*, New York, Russell Sage Foundation, 2012, 236 p.
- FRANÇOIS** Pierre, « La vocation des musiciens : de l'illumination individuelle au processus collectif » dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*, Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), 2009, p.165-174.
- FRAU** Caroline, « Construire des manifestations de papier : L'action des buralistes face à la lutte contre le tabagisme », *Réseaux*, 2014, vol.187, n° 5, p.22-49.
- FREIDSON** Eliot, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue Française de Sociologie*, 1986, vol.27, n° 3, p.431-443.
- FRÈRE** Bruno, « Penser "Le combat ordinaire", ou Comment plonger dans la chair sociologique du monde », *Hermès*, 27 août 2009, n° 54, p. 27-34.
- GAFFIOT** Julien, « La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur-e-s et marchandisation des œuvres » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Culture & Société »), 2017, p.165-190.
- GARESTIER** Anaïs, *Les vidéastes web, une profession en construction*, Mémoire de Master 2 en Science Politique, sous la direction de S. Lévêque et I. Bruneau, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2018, 112 p.
- GARFINKEL** Harold, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007 [1967], 473 p.
- GARFINKEL** Harold, « Conditions of successful degradation ceremonies », *American Journal of Sociology*, 1956, vol.61, n° 5, p.420-424.
- GAUMER** Patrick, *Guide de l'auteur de bande dessinée*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1999, 127 p.

- GAUMER** Patrick, *Mission Fred*, Paris, Ministère de la Culture ; CNAP ; CNL, 1997.
- GAUTIER** Claude, « La domination en sociologie n'est-elle qu'une fiction ? », *Actuel Marx*, 19 mai 2011, n° 49, n°1, p.32-45.
- GAXIE** Daniel, « Rétributions du militantisme et paradoxes de l'action collective », *Swiss Political Science Review*, 2005, vol.11, n° 1, p.157-188.
- GAXIE** Daniel, « Économie des partis et rétributions du militantisme », *Revue française de science politique*, 1977, vol.27, n° 1, p.123-154.
- GEERTZ** Clifford, « La description dense », *Enquête*, 1998, n° 6, p.73-105.
- GLUCKMAN** Max, « Papers in Honor of Melville J. Herskovits: Gossip and Scandal », *Current Anthropology*, 1963, vol.4, n° 3, p.307-316.
- GODECHOT** Olivier, *Working rich : salaires, bonus et appropriation du profit dans l'industrie financière*, Paris, La Découverte (coll.« Textes à l'appui »), 2007, 312 p.
- GOFFMAN** Erving, *Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behavior*, New Brunswick (New Jersey), AldineTransaction, 2005, 284 p.
- GOFFMAN** Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit (coll.« le sens commun »), 1991 [1974], 576 p.
- GOFFMAN** Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, France, les Éditions de minuit (coll.« le sens commun »), 1973, 371 p.
- GOFFMAN** Erving, *Relations in public. Microstudies of the public order*, New York, Basic Books, 1971, 396 p.
- GOFFMAN** Erving, *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*, New York (NY), The Free Press, 1966, 248 p.
- GOFFMAN** Erving, *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh (coll.« Monograph »), 1956, 162 p.
- GRAVARI-BARBAS** Maria et **VESCHAMBRE** Vincent, « S'inscrire dans le temps et s'approprier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère », *Annales de géographie*, 2005, n° 643, p.285-306.
- GROUPEMENT DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE DU SNAC**, *Le contrat BD commenté. Un mode d'emploi du contrat d'édition*, Paris, Syndicat national des auteurs et des compositeurs, 2019, 228 p.
- GUIONNET** Christine et **NEVEU** Érik, *Féminins/masculins. Sociologie du genre*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin (coll.« Collection U Sociologie »), 2014, 430 p.
- GUSFIELD** Joseph, *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Paris, Economica (coll.« Études sociologiques »), 2009 [1981], 356 p.
- HAMIDI** Camille, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation : engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », *Revue française de science politique*, 2006, vol.56, n° 1, p.5-25.
- HEINICH** Nathalie, *La cadre-analyse d'Erving Goffman. Une aventure structuraliste*, Paris, CNRS Éditions, 2020, 168 p.
- HEINICH** Nathalie, « L'artification de la bande dessinée », *Le Débat*, 2017, vol. 3, n° 195, p.5-9.
- HÉLY** Matthieu, *Les métamorphoses du monde associatif*, Paris, PUF (coll.« Le lien social »), 2009, 320 p.
- HIRSCHMAN** Albert O., *Défection et prise de parole : théorie et applications*, Paris, Fayard (coll.« L'espace du politique »), 1995, 216 p.
- HOCHSCHILD** Arlie Russell, *Le prix des sentiments*, Paris, La Découverte, 2017 [1983], 250 p.
- HUGHES** Everett C., *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll.« Recherches d'Histoire et de sciences sociales »), 1996, 344 p.
- HUGHES** Everett C., « Pour étudier le travail des infirmières » dans *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll.« Recherches d'Histoire et de sciences sociales »), 1996 [1951], p.69-73.
- HUGHES** Everett C., « Licence et mandat » dans *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll.« Recherches d'Histoire et de sciences sociales »), 1996, p.99-106.
- INK** Marion, *Sociologie et micropolitique des sociabilités : ethnographies comparées dans trois résidences universitaires internationales – France, États-Unis, Canada*, Thèse de sociologie, sous la direction de Daniel Cefai et Catherine Rémy, EHESS, Paris, 2018, 414 p.

- INK** Marion, « Plaisanteries d'initiés. Définition et usages », *Réseaux*, 2016, vol.197-198, n° 3, p.253-278.
- IRCEC**, *Les artistes-auteurs professionnels en France et leurs revenus artistiques entre 1995 et 2013*, Paris, IRCEC (coll.« Repères de l'IRCEC »), 2016.
- ISRAËL** Liora, « Faire émerger le droit des étrangers en le contestant, ou l'histoire paradoxale des premières années du GISTI », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 2003, vol.16, n° 62, p.115-143.
- JARRIGEON** Anne, « Sociologie visuelle et droit à l'image. La demande d'anonymat en question », *L'Année sociologique*, 2015, vol.65, n°1, p.225-246.
- JASPER** James M., *The Art of Moral Protest. Culture, Biography, and Creativity in Social Movements*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 530 p.
- KATZ** J., « Analytic Induction » dans Neil J. Smelser et Paul B. Baltes (éds.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Amsterdam, Elsevier, 2001, p.480-484.
- KATZ** Jack, « Du comment au pourquoi. Description lumineuse et inférence causale en ethnographie » dans Daniel Cefaï (éd.), *L'engagement ethnographique*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll.« En temps & lieux »), 2010, p.40-105.
- KINSELLA** Sharon, *Adult Manga. Culture & Power in contemporary japanese society*, Honolulu, University of Hawai'i Press (coll.« ConsumAsiaN »), 2000, 228 p.
- KINSELLA** Sharon, *Editors, artists and the changing status of manga in Japanese society, 1986-1995*, Thèse de sociologie, sous la direction de Roger Goodman et Arthur Stockwin, University of Oxford, Oxford, UK, 1996, 486 p.
- KOHN** Jessica, « Travailler dans les Petits Mickeys » : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968, Thèse d'Histoire, sous la direction de L. Martin et de J.-P. Gabilliet, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, 2018, 880 p.
- KOHN** Jessica, « Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s: Making Them Invisible », *Revue de recherche en civilisation américaine [En ligne]*, 2016, n° 6.
- LABARRE** Nicolas, *Écrire un comics universitaire (2): Intermédialité et lieu de publication*, <https://picturing.hypotheses.org/39>, 12 juillet 2013, consulté le 19 mars 2019.
- LAHIRE** Bernard, *Pour la sociologie. Et pour en finir avec une prétendue « culture de l'excuse »*, Paris, La Découverte, 2016, 184 p.
- LAHIRE** Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte (coll.« Textes à l'appui »), 2006, 620 p.
- LALLEMENT** Michel et **ZIMMERMANN** Bénédicte, « Tous responsables ? Transformations du travail, métamorphoses de la responsabilité: Introduction », *Sociologie du travail [En ligne]*, 2019, vol.61, n° 2.
- LATOUR** Bruno, « Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement » dans André Micoud et Michel Peroni (éds.), *Ce qui nous relie*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube (coll.« société et territoire »), 2000, p.189-208.
- LATOUR** Bruno, « Le "pédofil" de Boa Vista – montage photo-philosophique » dans *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p.171-225.
- LATOUR** Bruno, « Portrait de Gaston Lagaffe en philosophe des techniques » dans *La clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p.14-24.
- LE CAM** Stéphanie, *L'auteur professionnel: Entre droit d'auteur et droit social*, Paris, LexisNexis (coll.« Collection de l'Institut de recherche en propriété intellectuelle »), 2014, 452 p.
- LE FEUVRE** Nicky, « Toujours trop ou pas assez de femmes », *Travail, genre et sociétés*, 2016, vol.36, n° 2, p.181-187.
- LECHAUX** Bleuenn, « La mobilisation des intermittents du spectacle » dans Christophe Traïni (éd.), *Émotions... Mobilisation !*, Paris, Presses de Sciences Po (coll.« Académique »), 2009, p.57-77.
- LEFÈVRE** Pascal et **SALVIA** Morgan di, *Bande dessinée et illustration en Belgique: état des lieux et situation socio-économique du secteur*, Bruxelles, SMartBe, 2010, 181 p.
- LEMIEUX** Cyril, *La sociologie pragmatique*, Paris, La Découverte (coll.« Repères »), 2018, 128 p.
- LEMIEUX** Cyril, « Paradoxe de la modernisation », *Politix*, 2018, n°123, n° 3, p.115-144.
- LEMIEUX** Cyril, « Penser autrement la place des sciences sociales dans les médias », *Tracés*, 2012, hors-série n°12, p.151-166.

- LEMIEUX** Cyril, « Le crépuscule des champs. Limites d'un concept ou disparition d'une réalité historique ? » dans Michel de Fornel et Albert Ogien (éds.), *Bourdieu, théoricien de la pratique*, Éditions de l'EHESS., Paris, (coll. « Raisons pratiques »), 2011, p.75-100.
- LEMIEUX** Cyril, « L'écriture sociologique » dans Serge Paugam (éd.), *L'enquête sociologique*, Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 2010, p.379-402.
- LEMIEUX** Cyril (éd.), *La subjectivité journalistique: Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll. « Cas de figure »), 2010, 315 p.
- LEMIEUX** Cyril, *Le Devoir et la grâce*, Paris, Economica (coll. « Études sociologiques »), 2009, 256 p.
- LEMIEUX** Cyril, « Rendre visibles les dangers du nucléaire. Une contribution à la sociologie de la mobilisation » dans Bernard Lahire et Claude Rosental (éds.), *La cognition au prisme des sciences sociales*, Paris, Archives contemporaines, 2008, p.131-159.
- LEMIEUX** Cyril, « À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2007, vol.25, n°1, p.191-212.
- LEMIEUX** Cyril, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Métailié, Paris, 2000, 468 p.
- LEMIEUX** Cyril et **SAINT-OMA**, *Sociographic. 28 théories pour comprendre l'époque (sans l'excuser)*, Paris, Lemieux Editeur, 2016, 154 p.
- LESAGE** Sylvain, *L'effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaire François Rabelais, 2019, 432 p.
- LESAGE** Sylvain, « La bande dessinée, entre *mainstream* et avant-gardes », *Savoir/Agir*, 2018, n°44, n°2, p.47-53.
- LESAGE** Sylvain, *Publier la bande dessinée. Les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB (coll. « Papiers »), 2018, 424 p.
- LESAGE** Sylvain, *L'effet codex: quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, Thèse d'Histoire, sous la direction de J.-Y. Mollier, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Versailles, 2014, 1175 p.
- LICOPPE** Christian, *La formation de la pratique scientifique: le discours de l'expérience en France et en Angleterre, 1630-1820*, Paris, La Découverte (coll. « Textes à l'appui »), 1996, 346 p.
- LINHARDT** Dominique, « L'État de société. Considérations sur la méthode » dans Bruno Karsenti (éd.), *État et société politique*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll. « Raisons pratiques »), 2020, p.63-82.
- LINHARDT** Dominique, « Avant-propos: épreuves d'État. Une variation sur la définition wébérienne de l'État », *Quaderni*, 2012, n°78, p.5-22.
- LOISON-LERUSTE** Marie et **PERRIER** Gwenaëlle (éds.), « Dossier "Genre, langue et politique. Le langage non sexiste en débat" », *Cahiers du Genre*, À paraître.
- LUNGERETTI** Pierre, *La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle. 54 propositions pour une politique nationale renouvelée*, Angoulême, DGMIC-Service du Livre et de la Lecture / CIBDI, 2019, 162 p.
- MAIGRET** Éric, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 1994, vol.12, n°67, p.113-140.
- MAIGRET** Éric et **STEFANELLI** Matteo (éds.), *La bande dessinée: Une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, 162 p.
- MARCUS** George E. et **CUSHMAN** Dick, « Ethnographies as texts », *Annual Review of Anthropology*, 1982, p.25-69.
- MARESCA** Sylvain et **MEYER** Michaël, *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 109 p.
- MARTIN** Côme, « Contre ou au-delà du roman graphique ? La bande dessinée contemporaine face à ses délimitations », *À l'épreuve [En ligne]*, 2016, n°3.
- MARTIN** Olivier et **RUNBERG** Sylvain, *Cases blanches*, Charnay-lès-Mâcon, Bamboo (coll. « Grand angle »), 2015, 82 p.
- MATHIEU** Lilian, « Rapport au politique, dimensions cognitives et perspectives pragmatiques dans l'analyse des mouvements sociaux », *Revue française de science politique*, 2002, vol.52, n°1, p.75-100.
- MATONTI** Frédérique et **POUPEAU** Franck, « Le capital militant. Essai de définition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004, vol.155, n°5, p.4-11.

**MAZÉ Léa** et **NOCÉRINO Pierre**, « Analyser l'accueil des personnes âgées en institution. De l'autonomie aux transferts de responsabilité », *ethnographiques.org* [En ligne], 2017, Numéro 35-Vieillir en institution, vieillesse institutionnalisées. Nouvelles populations, nouveaux lieux, nouvelles pratiques.

**MENGER Pierre-Michel**, « Réflexions sur la carrière d'auteur de bande dessinée », Angoulême, *Neuviemeart 2.0* [En ligne], 2016.

**MENGER Pierre-Michel**, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions Points, 2014 [2009], 973 p.

**MENU Jean-Christophe**, *Plates-bandes : janvier 2005*, Paris, L'Association (coll. « Éprouvette »), 2005, 76 p.

**MEYER Michaël**, **PERROT Adeline** et **ZINN Isabelle**, « Entre ambition "tout-terrain" et impossible ubiquité : les ethnographes en mouvement », *SociologieS* [En ligne], 2017.

**MIAS Arnaud**, *Les risques professionnels. Peut-on soigner le travail ?*, Paris, Ellipses (coll. « La France de demain »), 2010, 191 p.

**MILLS Charles Wright**, *L'imagination sociologique*, Paris, La Découverte, 2006 [1959], 238 p.

**MONJARET Anne**, « La fête, une pratique extra-professionnelle sur les lieux de travail », *Cités*, 2001, vol. 8, n° 4, p. 87-100.

**MONTAIGNE Marion**, **PINÇON Michel** et **PINÇON-CHARLOT Monique**, *Riche, pourquoi pas toi ?*, Paris, Dargaud, 2013, 136 p.

**MOULIN Raymonde**, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, 1983, vol. 25, n° 4, p. 388-403.

**MUSCA Geneviève**, « Une stratégie de recherche processuelle : l'étude longitudinale de cas enchâssés », *M@n@gement*, 2006, Vol. 9, n° 3, p. 153-176.

**NAVILLE Pierre**, « Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie », *Revue française de sociologie*, 1966, vol. 7, n° 2, p. 158-168.

**NÉGRIER Emmanuel**, *Retours à la marge : Les revenus connexes des auteurs du livre. Enquête Interrégionale (Données 2013-2014)*, Paris, FILL (coll. « Retours à la marge »), 2016, 110 p.

**NEVEU Érik**, *Sociologie des mouvements sociaux*, 7<sup>e</sup> éd., Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 2019, 128 p.

**NEVEU Érik**, *Sociologie du journalisme*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 2009, 128 p.

**NOCÉRINO Pierre**, « Faire de la sociologie en BD (ou l'inverse) » dans Cécile de Hosson, Laurence Bordenave, Pierre-Laurent Daurès et Nicolas Décamp (éds.), *Actes de la 2<sup>e</sup> édition du international colloque Telling Science Drawing Science - TSDS#2*, Paris, IREM de Paris, 2020, p. 132-136.

**NOCÉRINO Pierre**, « Faire groupe entre la poire et le fromage. Informalité et autonomie dans le travail des auteurs et autrices de BD », *Sociologie du travail* [En ligne], 2020, vol. 62, n° 3.

**NOCÉRINO Pierre**, *Observations et enquêtes ethnographiques : trucs et astuces*, <https://mastersociologie.hypotheses.org/3967>, 27 juin 2019, consulté le 29 février 2020.

**NOCÉRINO Pierre**, *Sociologie de l'humour, humour de la sociologie*, <https://mastersociologie.hypotheses.org/3940>, 14 juin 2019, consulté le 29 février 2020.

**NOCÉRINO Pierre**, *L'art de l'état de l'art*, <https://mastersociologie.hypotheses.org/3907>, 5 avril 2019, consulté le 29 février 2020.

**NOCÉRINO Pierre**, « Trois ficelles du métier d'ethnologue », *Recherches qualitatives*, 2017, Hors série, n° 22, (coll. « Les actes »), p. 59-75.

**NOCÉRINO Pierre**, « Ce que la bande dessinée nous apprend de l'écriture sociologique », *Sociologie et sociétés*, 2016, vol. 48, n° 2, p. 169-193.

**PAN KÉ SHON Jean-Louis** et **DUTHÉ Géraldine**, « Trente ans de solitude... et de dépression », *Revue française de sociologie*, 2013, vol. 54, n° 2, p. 225-261.

**PARADEISE Catherine**, *Les Comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF (coll. « Sciences sociales & sociétés »), 1998, 271 p.

**PARISI Morgane**, « Le processus créatif, un regard anthropologique », *Essais*, 2017, Hors série n° 5, p. 23-47.

**PARISI Morgane**, *Le processus créatif, un regard anthropologique. Les modes de coopération en œuvre dans le processus créatif, chez des auteurs de bande dessinée d'Angoulême*, Mémoire de Master, sous la direction de S. Chave-Dartoën, L. Barthélémy et T. Smolderen, Bordeaux 2 - ÉESI, Angoulême, 2011, 120 p.

**PAUL J. Kuttner**, **SOUSANIS Nick** et **WEAVER-HIGHTOWER Marcus B.**, « How to Draw Comics the Scholarly Way: Creating Comics-Based Research in the Academy » dans Patricia Leavy (éd.), *Handbook of Arts-Based Research*, New York, The Guilford Press, 2017, p. 398-422.

- PIAULT** Fabrice, « Naissance d'un marché », *Le Débat*, 2017, n° 195, p. 33-43.
- PIERRAT** Emmanuel, « Codes des usages » dans *Le droit d'auteur et l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Hors collection »), 2013, p. 455-485.
- PIETTE** Albert, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié (coll. « Leçons de choses »), 1996, 204 p.
- PIETTE** Jacques-Erick, *Le neuvième art, légitimations et dominations*, Thèse de sociologie, sous la direction de B. Péquignot, Université Sorbonne Nouvelle / Paris Descartes, Paris, 2016, 538 p.
- PILMIS** Olivier, « Fonder l'attractivité d'activités indignes. La critique artiste au secours des pigistes » dans Cyril Lemieux (éd.), *La subjectivité journalistique : Onze leçons sur le rôle de l'individualité dans la production de l'information*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll. « Cas de figure »), 2010, p. 170-184.
- PRUVOST** Geneviève, « Le hors-travail au travail dans la police et l'intérim. Approche interactionniste des coulisses », *Communications*, 2011, vol. 89, n° 1, p. 159-192.
- PRUVOST** Geneviève, « Ordre et désordre dans les coulisses d'une profession : L'exemple de la police nationale », *Sociétés contemporaines*, 2008, vol. 72, n° 4, p. 81-101.
- QUIJOUX** Maxime et **YON** Karel, « Syndicalisme et politique : dé-liaisons dangereuses ? », *Savoir/Agir*, 2018, n° 45, n° 3, p. 7-11.
- RACINE** Bruno, *L'auteur et l'acte de création*, Paris, Ministère de la Culture, 2020, 140 p.
- RATIER** Gilles, *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen 2015 : L'année de la rationalisation*, Paris, ACBD (coll. « Les bilans de l'ACBD »), 2016.
- RATIER** Gilles, *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2010 : Le marché se tasse, la production s'accroît*, Paris, ACBD (coll. « Les bilans de l'ACBD »), 2010.
- RAVON** Bertrand, « L'extension de l'analyse de la pratique au risque de la professionnalité », *Empan*, 2009, vol. 75, n° 3, p. 116-121.
- RAVON** Bertrand et **VIDAL-NAQUET** Pierre, « Les épreuves de professionnalité, entre auto-mandat et délibération collective. L'exemple du travail social », *Rhizome*, 2018, vol. 67, n° 1, p. 74-81.
- RAVON** Bertrand et **VIDAL-NAQUET** Pierre, « L'épreuve de professionnalité : de la dynamique d'usure à la dynamique réflexive. Introduction au dossier "Relation d'aide et de soin et épreuves de professionnalité" », *SociologieS [En ligne]*, 2016.
- RÉMY** Catherine, « Accepter de se perdre. Les leçons ethnographiques de Jeanne Favret-Saada », *SociologieS [En ligne]*, 2014.
- RÉMY** Catherine, *La Fin des bêtes. Une ethnographie de la mise à mort des animaux*, Paris, Economica (coll. « Études sociologiques »), 2009, 224 p.
- RÉMY** Catherine, « Quand la norme implicite est le moteur de l'action normes, déviance et réactions sociales dans un abattoir », *Déviance et Société*, 2005, vol. 29, n° 2, p. 103-112.
- RÉMY** Catherine et **DENIZEAU** Laurent (éds.), *La Vie, mode mineur*, Paris, Presses des Mines (coll. « Sciences sociales »), 2017, 196 p.
- RENAULT** Sophie, « Le crowdfunding au secours des auteurs de BD. Motivations et difficultés du recours au modèle du pourboire », *Revue Française de Gestion*, 2019, vol. 45, n° 279, p. 129-149.
- RIME** Jean, *Bédédicaces, tout un art au seuil du neuvième art*, Bulle, Éditions Montsalvens, 2018, 317 p.
- ROBERT** Pascal, *De l'incommunication au miroir de la bande dessinée*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (coll. « Communication, culture & lien social »), 2017, 144 p.
- ROGEL** Thierry, *Sociologie des super-héros*, Paris, Hermann, 2012, 256 p.
- ROT** Gwenaële, *Planter le décor. Une sociologie des tournages*, Paris, Presses de Sciences Po, 2019, 361 p.
- ROT** Gwenaële, *Sociologie de l'atelier. Renault, le travail ouvrier et le sociologue*, Toulouse, Octarès (coll. « Travail et activité humaine »), 2006, 247 p.
- ROT** Gwenaële, **BORZEIX** Anni et **DEMAZIÈRE** Didier, « Ce que les écrits font au travail. Introduction », *Sociologie du travail*, 2014, vol. 56, n° 1, p. 4-15.
- ROY** Donald F., « "Banana Time" Job Satisfaction and Informal Interaction », *Human Organization*, 1959, vol. 18, n° 4, p. 158-168.

- SAPIRO** Gisèle, « Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques », *Biens symboliques / Symbolic Goods [En ligne]*, 2019, n° 4.
- SAPIRO** Gisèle, « Introduction » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Culture & Société »), 2017, p. 7-16.
- SAPIRO** Gisèle, « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Culture & Société »), 2017, p. 19-41.
- SAPIRO** Gisèle, « Devenir écrivain-e : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle » dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Culture & Société »), 2017, p. 43-76.
- SAPIRO** Gisèle, « “Je n'ai jamais appris à écrire” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, n° 3, p. 12-33.
- SAPIRO** Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007, n° 168, n° 3, p. 4-11.
- SAPIRO** Gisèle et **RABOT** Cécile (éds.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Culture & Société »), 2017, 350 p.
- SCHÜTZ** Alfred, *Le chercheur et le quotidien : Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Klincksieck (coll. « Sociétés »), 1987, 286 p.
- SEVEAU** Vincent, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, Thèse de sociologie, sous la direction de P. Tacussel, Université Paul Valéry Montpellier 3, Montpellier, 2013, 561 p.
- SEVEAU** Vincent, « La bande dessinée » dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (éds.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS (coll. « Cas de figure »), 2012, p. 253-260.
- SIMONET** Maud, *Le travail bénévole : Engagement citoyen ou travail gratuit ?*, Paris, La Dispute (coll. « Travail et salariat »), 2010, 220 p.
- SINIGAGLIA** Jérémie, « Le bonheur comme rétribution du travail artistique : De l'injonction à l'incorporation d'une norme », *Sociétés contemporaines*, 2013, vol. 91, n° 3, p. 17-42.
- SINIGAGLIA** Jérémie, « Un répertoire d'action composite : la mobilisation des intermittents du spectacle entre traditions syndicales, nébuleuse contestataire et spécificité artistique » dans Stéphane Cadiou, Stéphanie Dechezelles et Antoine Roger (éds.), *Passer à l'action : les mobilisations émergentes*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques politiques »), 2007, p. 225-248.
- SINIGAGLIA** Jérémie, « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs », *Sociétés contemporaines*, 2007, vol. 65, n° 1, p. 27-54.
- SIZORN** Magali, « Une ethnologue “Trapézie” : sport, art ou spectacle ? », *Ethnologie française*, 2008, vol. 38, n° 1, p. 79-88.
- SNOW** David A., **ROCHFORD** E. Burke, **WORDEN** Steven K. et **BENFORD** Robert D., « Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation », *American Sociological Review*, 1986, vol. 51, n° 4, p. 464-481.
- SUVILAY** Bounthavy et **LESAGE** Sylvain, « Introduction thématique : pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée », *Comicalités [En ligne]*, 2019.
- THÉVENOT** Laurent, « Le régime de familiarité. Des choses en personne », *Genèses*, 1994, vol. 17, n° 1, p. 72-101.
- TILLY** Charles, « Les origines du répertoire d'action collective contemporaine en France et en Grande-Bretagne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1984, vol. 4, n° 1, p. 89-108.
- TIREHOTE CORBIN** Maëlys, *Enquête en école de bande dessinée. La fabrique des créateurices, un apprentissage genré ?*, Mémoire de Master, sous la direction de D. Naudier, EHESS, Paris, 2019, 100 p.
- TRAÏNI** Christophe, « Introduction. Des dispositifs visant à la coordination des actions collectives » dans Christophe Traïni (éd.), *Émotions et expertises. Les modes de coordination des actions collectives*, Rennes, PUR, 2015, p. 15-29.
- TROM** Danny, « Situationnisme et historicité de l'action. Une approche par induction triangulaire » dans Danny Trom et Pascale Laborier (éds.), *Historicités de l'action publique*, Paris, PUF, 2003, p. 463-483.
- TROM** Danny, « De la réfutation de l'effet NIMBY considérée comme une pratique militante », *Revue française de science politique*, 1999, vol. 49, n° 1, p. 31-50.
- TRONDHEIM** Lewis, *Désœuvré*, Paris, L'Association (coll. « Éprouvette »), 2005, 72 p.
- UGHETTO** Pascal, *Les nouvelles sociologies du travail. Introduction à la sociologie de l'activité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2018, 160 p.

- VAN DE VELDE** Cécile, «Présentation: sociologie de la solitude: concepts, défis, perspectives», *Sociologie et sociétés*, 2018, vol. 50, n°1, p. 5-20.
- VANDOOREN** Philippe, *Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Paris, Marabout (coll. «Réussir»), 1969, 174 p.
- VANGINDERTAELE** Zoé, «La représentation muséale de l'auteur de bande dessinée: enjeux d'une dialectique entre l'artiste et l'artisan», *Comicalités [En ligne]*, 2019.
- WEBER** Florence, «Publier des cas ethnographiques: analyse sociologique, réputation et image de soi des enquêtés», *Genèses*, 2008, n° 70, n°1, p. 140-150.
- WEBER** Max, «L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales» dans *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon (coll. «Recherches en sciences humaines»), 1965 [1904], p. 117-213.
- WELLER** Jean-Marc, *Fabriquer des actes d'État. Une ethnographie du travail bureaucratique*, Paris, Economica (coll. «Études sociologiques»), 2018, 320 p.
- WELLER** Jean-Marc, «Les agents administratifs: travail d'arbitrage et conscience professionnelle» dans Didier Demazière et Charles Gadéa (éds.), *Sociologie des groupes professionnels*, Paris, La Découverte (coll. «Recherches»), 2009, p. 321-331.
- WHYTE** William Foote, «Corner Boys: A Study of Clique Behavior», *American Journal of Sociology*, 1941, vol. 46, n° 5, p. 647-664.
- ZIGARÁN** Iván, *El monte, crianza y predación. Una historieta etnográfica sobre la relación de las familias campesinas de APENOC con el monte en el marco de la implementación de la ley de bosques*, Mémoire de Licence d'anthropologie, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2018, 148 p.
- ZIMMERMANN** Bénédicte, *Ce que travailler veut dire. Une sociologie des capacités et des parcours professionnels*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Economica (coll. «Études sociologiques»), 2014, 249 p.
- ZITOUN** Philippe, «La fabrique pragmatique des politiques publiques», *Anthropologie & développement*, 2017, n° 45, p. 65-89.



---

# **Annexes**

---

# Annexe n° 1 : Chronologie de l'enquête

La majorité des données ont été recueillies entre octobre 2014 et juin 2016. Outre le fait qu'il s'agisse d'un moment où j'avais les disponibilités nécessaires pour m'immerger complètement dans l'enquête, il s'agissait également d'une période de fortes mobilisations des auteurs et autrices de BD : multiples actions du SNAC-BD autour de la réforme de leur régime de retraite complémentaire, création des EGBD et lancement des enquêtes, création du collectif BD-Égalité et premières actions de veille.

Toutefois, d'autres données ont été récoltées en dehors de ces bornes temporelles, que ce soit lors de l'enquête exploratoire, de revisites du terrain ou de quelques observations exploratoires initialement dédiées à une ébauche de comparaison internationale. Bien que ce recueil ait été moins dense et systématique, il n'en a pas moins donné lieu à la production de données ayant aussi nourri l'analyse. De ce fait, il semble nécessaire de fournir au lectorat un état des lieux chronologique du travail d'enquête. Outre la présentation des données recueillies, cela permettra également de resituer les données dans leur contexte (les éléments de contextualisation seront indiqués en italique).

## Année 2013

Le 31 janvier 2013 Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication, se rend au festival d'Angoulême. Après avoir visité plusieurs expositions et stands, elle déjeune avec des éditeurs. Quelques jours plus tard, une interview publiée dans un journal spécialisé où elle affirme « C'est très important parce que la bande dessinée est un art populaire et une manière de faire lire les enfants », ainsi qu'« on ne m'a pas parlé de "crise de la BD" ». Par rapport à l'ensemble de l'industrie du livre, c'est même un secteur qui se porte bien ». Ces deux phrases font réagir de nombreux auteurs et autrices qui lui reprochent sa vision enfantine du médium, ainsi qu'une méconnaissance des difficultés rencontrées par nombre de professionnels du milieu.

- Mars – Juin 2013 : entretiens exploratoires avec deux auteurs et une autrice.
- 25 au 27 octobre 2013 : observations exploratoires au festival « Quai des bulles » à Saint Malo.

## Année 2014

- 30 et 31 janvier 2014 : observations exploratoires lors du Festival international de la BD d'Angoulême : j'assiste à la projection du document « Sous les bulles » sur la situation des auteurs et autrices de BD, suivi d'un débat avec des membres du SNAC-BD. Première prise de contact avec les pilotes qui tractent lors du festival. Observations en festival dans les espaces de dédicaces et de conférences. Suite à l'invitation d'une autrice rencontrée en octobre 2013 et retrouvée sur le festival, observation lors d'une soirée organisée par une revue de BD. Le SNAC-BD relaie les critiques sur les réseaux sociaux.

17 mars 2014 : quelques jours avant l'ouverture du Salon du livre de Paris, le Conseil permanent des écrivains (CPE) tient une conférence de presse intitulée « Les auteurs bientôt tous à poil ? Alerte sur les conditions de l'auteur »<sup>627</sup>. Sont évoqués les difficultés économiques rencontrées par les auteurs et autrices ainsi que les inquiétudes liées aux différentes réformes les concernant (de la TVA, de leur régime de sécurité sociale, etc.).

---

627 - Le communiqué est disponible au lieu suivant : <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org/les-auteurs-bientot-tous-a-poil>.

20 mai 2014 : les membres du CPE se réunissent en urgence suite à l'annonce par l'Institution de retraite complémentaire de l'enseignement et de la création (IRCEC) d'une réforme du mode de cotisation au Régime de retraite complémentaire des artistes auteurs professionnels (RAAP) : plutôt qu'un système où les auteurs et autrices ont le choix de leur niveau de cotisation (avec la possibilité de recourir à une classe « spéciale » à seulement 438 euros<sup>628</sup>), la cotisation se fera à la proportionnelle des revenus. Outre l'augmentation du niveau de cotisation pour de nombreuses personnes, l'inquiétude porte également sur les possibilités, pour la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA), de prendre en charge la moitié des cotisations comme elle le faisait jusqu'alors. D'après mes entretiens ultérieurs, cette réunion a entraîné de nombreux désaccords sur la manière de réagir. Chaque organisme organise ainsi une réponse de façon individuelle. De son côté, les administrations du RAAP préparent un courrier d'informations envoyé à l'ensemble de leurs cotisants, lesquels seront reçus au début du mois de juin. Le 5 juin, un groupe Facebook privé destiné aux auteurs et autrices de BD françaises est créé par un pilote du SNAC-BD pour discuter de la réaction à adopter.

- 7 Mai 2014 : entretien exploratoire avec un ancien pilote du SNAC-BD.
- Mai à juillet 2014 : entretiens exploratoires avec une autrice et un auteur
- 7 et 8 juin 2014 : Observations lors du festival d'Amiens (conférences, dédicaces, moments informels). Entretiens informels avec deux auteurs et un éditeur.

10 juin 2014 : Envoi d'une lettre ouverte à la ministre de la Culture et de la Communication intitulée « Le temps est-il venu de nous dire adieu ? ». Rédigée par les membres du comité de pilotage et discutée sur le groupe Facebook dédié à la réforme du RAAP, la lettre est signée par 748 auteurs et autrices de BD. Deux autres collectifs d'auteurs et autrices (la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse et la Société des gens de lettres) publient à leur tour des communiqués. Le 14 juin 2014, le CPE (qui regroupe les divers collectifs susnommés) publie un communiqué soutenant les démarches lancées par leurs collègues<sup>629</sup>. Le 17 juin 2014 se tient une réunion exceptionnelle du CPE afin de faire le point sur les actions menées par les différents collectifs.

- 17 juin 2014 : entretien avec un pilote du SNAC-BD, juste après la réunion du CPE. Il m'explique que plusieurs représentants d'associations dénoncent les initiatives des différentes organisations d'auteurs et d'autrices, exigeant davantage d'actions communes.

Le 20 juin 2014, une réponse est envoyée au délégué général du SNAC, signée par Aurélie Filippetti, indiquant que le problème concerne essentiellement le Ministère Affaires sociales et de la Santé<sup>630</sup>. Un rendez-vous est organisé entre les représentants du SNAC-BD et plusieurs membres du cabinet de la ministre (et aussi invité, à l'initiative du SNAC-BD, un représentant du CPE). Avant cela, suite à la publication de la lettre sur le site internet du SNAC-BD, plusieurs auteurs et autrices demandent à voir leurs noms ajoutés aux signataires : c'est donc une version finalisée de la lettre qui est remise à la ministre le 26 juin 2014, comprenant 1161 signatures<sup>631</sup>. Un mois plus tard, le 26 août, Fleur Pellerin remplace Aurélie Filippetti à la tête du Ministère.

Le 3 octobre, dans un communiqué sur le site internet du SNAC-BD, un pilote annonce un débrayage des dédicaces lors du festival de Saint-Malo<sup>632</sup>. Quelques jours plus tard, une autre publication annonce qu'un éditeur aurait fait pression sur des auteurs et autrices pour les décourager de participer au débrayage<sup>633</sup>.

---

**628-** D'après les données récoltées par les EGBD, parmi les auteurs et autrices se déclarant comme « professionnels » et qui cotisent au RAAP, 60 % ont choisi cette classe spéciale.

**629-** Voir le site interne du CPE : <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org/retraite-complementaire>.

**630-** Consultable sur le site internet du SNAC-BD : <https://www.snacbd.fr/wp-content/uploads/sites/12/2014/06/ministe%C3%80re-culture-20-juin-14.pdf>.

**631-** Voir la publication suivante intitulée « Action lettre ouverte... » sur le site du SNAC-BD, URL : <https://www.snacbd.fr/2014/06/26/rencontre-avec-la-ministre/>.

**632-** Voir la publication sur le site du SNAC-BD, URL : <https://www.snacbd.fr/2014/10/03/premier-debrayage-des-auteurs-de-bd-a-diffuser/>.

**633-** Voir la publication « Débrayage : Pression des éditions Paquet sur les auteurs ? » sur le site du SNAC-BD, URL : <https://www.snacbd.fr/2014/10/06/105/>.

- 10 au 12 octobre 2014 : Observations lors du festival « Quai des bulles » à Saint-Malo. Suivi de l'action « Débrayage des dédicaces » et des réunions informelles organisées par les pilotes du SNAC-BD en amont et en aval de l'événement. Au cours de la mobilisation sont annoncées la création des EGBD et la possibilité de boycotter le FIBD d'Angoulême. Observation des dédicaces et moments de relâche des auteurs et autrices. Réunion avec les fondateurs des EGBD qui me propose de les aider à constituer le conseil scientifique de l'association.
- 20 octobre 2014 : à l'invitation d'une autrice rencontrée lors du festival « Quai des bulles », je réalise ma première observation à l'atelier Chocolat, partagé par une douzaine d'auteurs et autrices. J'y réalise 25 journées d'observation (entre 5 et 10 h de présence), jusqu'au 4 décembre 2014.
- 21-22 octobre 2014 : j'accompagne deux pilotes du SNAC-BD, le délégué général du SNAC et un membre des EGBD au 10<sup>e</sup> forum organisé par la SGDL sur la thématique « La rémunération des auteurs ». Outre la présentation des enquêtes existantes, y est annoncée la mise en place de plusieurs enquêtes sur les artistes-auteurs, dont deux par questionnaires (l'une sur les affiliés, l'autre sur les assujettis) et une par entretiens.
- 25 octobre 2014 : Réunion/entretien informel avec un membre des EGBD pour m'expliquer les attentes et objectifs de l'association.
- 6 novembre 2014 : Observation d'une performance collective organisée à l'initiative d'une revue de BD, regroupant une quinzaine d'auteurs et autrices.
- 26 novembre 2014 : J'accompagne trois pilotes du SNAC-BD et une dizaine d'auteurs et autrices qui, à l'invitation de la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, participent à une marche organisée lors de la soirée d'inauguration du Salon du livre et de la presse jeunesse de Montreuil.
- 27 novembre 2014 : j'accompagne trois pilotes du SNAC-BD et les fondateurs des EGBD à la conférence de presse du FIBD, les deux collectifs ayant été invité à intervenir par les organisateurs du festival d'Angoulême. J'assiste ensuite au débriefing de l'événement autour d'un repas.
- 28 novembre 2014 : J'assiste à un débriefing des fondateurs des EGBD et des parrains et marraines de l'association suite à un rendez-vous avec le groupement BD du Syndicat national de l'édition (SNE) auquel je n'ai pu assister.
- 1<sup>er</sup> décembre 2014 : Observations réalisées au Salon du livre et de l'illustration jeunesse de Montreuil (conférence organisée par la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, observations des auteurs et autrices dont j'ai fait connaissance lors de mes précédentes observations).

## **Année 2015**

**7 janvier 2015 : Attentat à Charlie Hebdo. Plusieurs auteurs et autrices suivis connaissent personnellement les dessinateurs ou dessinatrices de l'hebdomadaire et expriment publiquement ou en privé, leur choc.**

- 8 janvier 2015 : observation d'une réunion des pilotes du SNAC-BD, destiné à l'organisation d'une marche des auteurs et autrices lors du festival d'Angoulême.
- Du 29 janvier au 2 février 2015 : observations au festival d'Angoulême.
- Jeudi 29 janvier 2015 : Réunion avec les membres fondateurs des EGBD, en vue de la préparation de la conférence du lendemain (destinée à lancer officiellement les activités de l'association). Observation d'une conférence destinée aux jeunes auteurs et autrices, à laquelle participent des membres des EGBD et du SNAC-BD. Le reste de la journée est consacrée aux observations en festival (conférences, dédicaces, moments de relâche).

- Vendredi 30 janvier 2015 : Participation et observation de la conférence de lancement des EGBD, en présence de représentants des différentes institutions membres (parmi lesquels le SNAC-BD). Observation de la conférence de presse qui suit, ainsi que le débriefing informel lors d'un repas. Plus tard, observation d'une réunion d'auteurs investis dans l'organisation de la marche des auteurs et autrices (prévue le lendemain à 14 h 30).
- Samedi 31 janvier 2015 : Observation des pilotes du SNAC-BD qui tractaient devant les stands pour annoncer la marche de l'après-midi. Je le suis lors de la conférence de presse qui précède la marche et assiste à des interviews données à des journalistes. Observation de la marche elle-même, puis du rangement du matériel et du débriefing qui suit entre les pilotes. Poursuite des observations d'auteurs et autrices rencontrés auparavant, en dédicaces ou en moments de relâche.
- Dimanche 1<sup>er</sup> février 2015 : observations en festival d'auteurs et autrices rencontrées jusqu'alors (conférences, dédicaces, moments de relâche). Pendant ce temps-là, des auteurs, autrices et éditeurs déjeune avec Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la Communication : ne pouvant assister au repas, je parviens à fixer rendez-vous avec deux personnes présentes pour des entretiens ultérieurs.
- 10 février 2015 : entretien avec une autrice présente lors du déjeuner avec la ministre de la Culture et de la Communication lors du FIBD.
- 12 février 2015 : entretien avec un pilote du SNAC-BD présent lors du déjeuner avec la ministre de la Culture et de la Communication lors du FIBD. Sur proposition du pilote et après validation de l'ensemble du comité de pilotage du SNAC-BD, j'intègre la mailing-list des pilotes ainsi que le groupe Facebook privé qui leur est réservé.

**Le 17 mars 2015, un pilote du SNAC-BD et le délégué général du SNAC sont reçus par des membres du cabinet de la ministre de la Culture et de la Communication. Ne pouvant être présent à la réunion, j'assiste uniquement au débriefing par courriels entre les pilotes.**

- 20 au 24 mars 2015 : Observations au Salon du livre Paris avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Le 20 mars, j'assiste à une conférence-débat avec un pilote du SNAC-BD, un fondateur des EGBD et un éditeur, ainsi qu'à leurs échanges en coulisses. Le 21 mars, je suis quatre pilotes du SNAC-BD, le délégué général du SNAC et plusieurs auteurs et autrices qui participent à l'action organisée par le CPE (marche dans le salon derrière une banderole réalisée par l'un des pilotes du SNAC-BD, puis discours sur l'une des scènes du salon).

**Le 25 mars 2015, un pilote du SNAC-BD et le délégué général du SNAC sont reçus à l'Élysée par deux conseillers du président. Ne pouvant être présent à la réunion, j'assiste uniquement au débriefing par courriels entre les pilotes.**

- 3 avril 2015 : Observation / participation à la première rencontre comité scientifique des EGBD. Les membres du conseil scientifique donnent leurs recommandations relatives à la rédaction d'un questionnaire destiné aux auteurs et autrices. Je suis chargé de la production d'une première version du questionnaire.

**Le 6 mai 2015, les pilotes partagent sur les réseaux sociaux une lettre discutée collectivement sur la mailing-list du comité de pilotage et co-signée par six organisations d'auteurs et autrices. Intitulée « 8 % c'est non ! », la lettre s'apparente à une pétition destinée à être remise à la ministre de la Culture et de la Communication.**

- 28 mai 2015 : Observation d'une réunion du comité de pilotage du SNAC-BD, suivie d'une Assemblée générale destinée à l'ensemble des membres (seuls 2 auteurs et une autrices y assisteront).

- 6 et 7 juin 2015: Observations au «Rendez-vous de la BD» à Amiens, avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Observation également d'une conférence à laquelle intervient un des membres fondateurs des EGBD, laquelle est suivie d'une réunion informelle destinée à rendre compte des avancées de l'association.

**8 juin 2015: Des pilotes du SNAC-BD, mais aussi des représentants de diverses organisations professionnelles ou organismes de gestion des droits d'auteurs sont réunis au RAAP pour une consultation relative à la réforme du Régime de retraite. Ne pouvant être présent à la réunion, j'assiste uniquement au débriefing par courriels entre les pilotes.**

- Du 12 au 14 juin 2015: Observations au festival «Lyon BD», avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Observation également de la journée professionnelle du 12 juin, au sein de laquelle j'interviens en tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD, aux côtés d'un des membres fondateurs de l'association. Sont aussi présents un pilote du SNAC-BD, mais aussi d'anciens pilotes avec qui je réalise un entretien informel.
- 15 juin 2015: Observation/participation à la deuxième rencontre comité scientifique des EGBD. Les membres du conseil scientifique, accompagné d'un des membres fondateurs de l'association, commentent la première version du questionnaire destiné aux auteurs et autrices.

**1<sup>er</sup> juillet 2015: Le délégué général du SNAC assiste à la restitution de la consultation réalisée par les membres du RAAP concernant la réforme du régime de retraite complémentaire. Ne pouvant être présent à la réunion (comme l'ensemble des pilotes, les administrateurs du RAAP ayant décidé qu'une seule personne par organisation pourrait être présente), j'assiste uniquement au débriefing par courriels entre les pilotes. Dans les jours qui suivent, plusieurs organisations professionnelles signent une lettre collective destinée à alerter les auteurs et autrices sur un projet de réforme du droit d'auteur au niveau de l'Union européenne. Les débats se font par courriel.**

- 8 juillet 2015: Observation d'une réunion entre un pilote du SNAC-BD, le délégué général du SNAC et des représentants d'une organisation professionnelle de créateurs dans l'animation. La réunion est suivie d'une réunion informelle entre le pilote et le délégué général du SNAC à propos des différents dossiers en cours.
- 10 juillet 2015: Observation/participation en tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD à une réunion au sein du Ministère de la Culture et de la Communication. Il s'agit de la quatrième réunion d'un groupe de travail destiné à suivre les différentes enquêtes en cours portant sur les artistes-auteurs (cf. 21 et 22 octobre 2014).

**8 septembre 2015: lancement officiel du site internet du collectif des créatrices de BD contre le sexisme (dit «collectif BD-Égalité»), proposant des témoignages ainsi qu'une liste de 100 autrices signataires. Suite à une rapide discussion par courriel entre les pilotes, le site est relayé le jour même par un pilote sur les réseaux sociaux via les comptes du SNAC-BD.**

- 11-12 septembre 2015: Observations au festival «à Tours de bulles», avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). J'y mène un entretien informel avec deux des autrices du collectif BD-Égalité.

**15 septembre 2015: Après remise du questionnaire début septembre et validation par le conseil scientifique, l'un des membres fondateurs met en ligne le questionnaire et le diffuse sur les réseaux sociaux et les mailing-lists professionnelles à sa disposition. Le message est relayé par les pilotes du SNAC-BD, que ce soit via les comptes institutionnels ou leurs comptes personnels.**

- 18 septembre 2015 : observation d'une réunion des pilotes du SNAC-BD à laquelle assiste le délégué général du SNAC. Ensemble, ils s'accordent sur le fait qu'il est nécessaire d'intervenir auprès des Ministères pour dénoncer les modalités de réforme du régime de retraite complémentaire annoncée lors de la réunion au RAAP le 1<sup>er</sup> juillet (mais non encore annoncée publiquement) et, plus généralement, le manque de consultation des organisations professionnelles d'auteurs et autrices (le délégué général du SNAC se charge de la rédaction des courriels, après avoir pris en compte les retours des pilotes présents).
- 21 septembre 2015 : Observation/participation à la troisième rencontre comité scientifique des EGBD. Les membres du conseil scientifique, accompagné d'un des membres fondateurs de l'association, commentent les premiers résultats de l'enquête par questionnaire. Ensemble, nous discutons des modalités de traitement des données. Un des membres du conseil scientifique évoque le fait que deux de ses étudiants pourraient être intéressés par ce travail.

24 septembre 2015, suite à la publication de la nouvelle version de la réforme du régime de retraite complémentaire publiée sur le site internet du RAAP, j'assiste au débriefing par courriels entre les pilotes. Le 8 octobre, plusieurs organisations professionnelles du livre se réunissent dans les locaux du SNAC-BD pour discuter des actions à mener suite à la publication du projet de réforme par le RAAP (initialement prévue comme une réunion du CPE, plusieurs organisations membres ont souhaité se désengager du collectif). Ne pouvant être présent à la réunion, j'assiste uniquement au débriefing par courriels entre les pilotes, qui déplorent notamment que plusieurs organisations appartenant au CPE n'aient pas souhaité que ledit organisme se positionne contre la réforme proposée. Le 9 octobre, une nouvelle réunion a lieu dans les locaux du SNAC avec trois pilotes du SNAC-BD, le délégué général du SNAC et des représentants de plusieurs organisations professionnelles du livre, anciennement rattachées au CPE. Ne pouvant être présent à la réunion, j'assiste uniquement au débriefing par courriels entre les pilotes. À l'issue de la réunion, les différentes personnes présentes s'engagent à travailler collectivement sur un projet de lettre à envoyer aux Ministères de la Culture et des Affaires. La lettre sera envoyée aux Ministères le 16 octobre 2015<sup>634</sup>

- 22 au 24 octobre 2015 : Observations au festival « Quai des bulles » à Saint-Malo, avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche), ainsi que des activités du SNAC-BD et des EGBD (réunion publique à destination des professionnels, réunion informelle entre les différents collectifs, conférence publique, débriefing). À noter également la présence d'autrices du collectif BD-Égalités à ces différents événements et distribuent des tracts expliquant la démarche de leur groupe : observation des échanges entre collectifs, discussions informelles avec les autrices. À l'issue de ces différents échanges entre les collectifs, des représentants du SNAC-BD et des représentantes du collectif BD-Égalité promettent aux membres fondateurs des EGBD de rédiger, pour le mois de janvier, des cahiers de doléance au nom de leurs collectifs respectifs.
- 12 novembre 2015 : Observation/participation en tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD à une réunion de travail entre un fondateur de l'association et deux étudiants chargés de traiter les données récoltées par questionnaires.
- 21 et 22 novembre 2015 : Observations au salon du livre et de la BD à Creil, avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Entretiens informels avec deux autrices du collectif BD-Égalités.
- 1<sup>er</sup> décembre 2015 : Observation du premier événement public du collectif BD-Égalité, une table ronde/débat dans une librairie parisienne. J'y retrouve un pilote du SNAC-BD ainsi que plusieurs auteurs et autrices déjà rencontrés au cours de l'enquête.

<sup>634</sup>- Voir la publication suivante intitulée « Réforme RAAP : artistes et auteurs unis ! » sur le site du SNAC-BD, URL : <https://www.snacbd.fr/2015/10/19/reforme-raap-artistes-et-auteurs-unis/>.

- 4 et 6 décembre 2015 : Observations au salon « SoBD » à Paris, avec suivi d’auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Observation / participation en tant que doctorant en sociologie à une table ronde (« La représentation des auteurs et des éditeurs ») à laquelle est également présent un pilote du SNAC-BD.
- 7 décembre 2015 : Observations au salon du livre et de la presse jeunesse à Montreuil, avec suivi d’auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Observation d’une conférence publique organisée par la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse.
- 26 novembre 2015 : Observation / participation à une séance de travail par courriel et téléphone autour du traitement des données récoltées par questionnaires, avec les différents membres fondateurs des EGBD, un membre du conseil scientifique et les étudiants engagés pour proposer des analyses.

Le 16 décembre 2015 est publié sur le site internet du collectif BD-Égalité un article intitulé « Festival d’Angoulême : Qui a peur de la parité ? » qui alerte sur les modalités d’attributions des prix au sein du FIBD, s’appuyant sur un rapport compilant les prix délivrés et la constitution des différents jurys<sup>635</sup>. par le collectif BD Égalité avec usage de données chiffrées sur les jurys.

- 20 et 21 décembre 2015 : Observation / participation à une seconde séance de travail par courriel et téléphone autour du traitement des données récoltées par questionnaires, avec les différents membres fondateurs des EGBD, un membre du conseil scientifique et les étudiants engagés pour proposer des analyses.

Le 30 décembre 2015 est signé un décret annonçant la validation du projet de réforme du RAAP<sup>636</sup>, avec une mise en application à partir du 1<sup>er</sup> janvier 2016. Observation des réactions de pilotes par courriel et discussions sur la plateforme Facebook.

## Année 2016

Le 5 janvier 2016 : un nouvel article est publié sur le site internet du collectif BD-Égalité suite à la publication des 30 auteurs sélectionné pour concourir au « Grand prix d’Angoulême » et appelant à un boycott des votes<sup>637</sup>. Très relayé sur les réseaux sociaux, la presse spécialisée et des médias nationaux, l’article fait l’objet d’une réponse publiée par Franck Bondoux, délégué général du FIBD, sur le site internet du festival (intitulé « Le festival aime les femmes mais ne peut refaire l’histoire de la BD »). Un nouvel article est alors publié dans la foulée, le 6 janvier, sur le site internet du collectif BD-Égalité<sup>638</sup>, évoquant des échanges de courriels entre le collectif (via l’adresse de contact, gérée par cinq autrices et dont les réponses sont discutées sur le forum du collectif) et des personnes à l’organisation du festival. Ce même jour, plusieurs auteurs sur la liste des potentiels primés demandent à voir leur nom retiré pour dénoncer l’absence de femmes et la ministre de la Culture s’exprime sur le sujet au micro de France Info<sup>639</sup>. Le 7 janvier, un communiqué du FIBD annonce l’ajout de sept autrices à la liste des

<sup>635</sup>- L’article et le rapport sont consultables au lien suivant : <http://bdegalite.org/festival-dangouleme-qui-a-peur-de-la-parite/>.

<sup>636</sup>- Décret n° 2015-1877 du 30 décembre 2015 relatif au régime d’assurance vieillesse complémentaire des artistes et auteurs professionnels, URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2015/12/30/2015-1877/jo/texte>.

<sup>637</sup>- Ce prix est considéré comme le prix français considéré comme le plus prestigieux, censé récompenser l’ensemble d’une carrière et donnant lieu à des expositions et à un droit de regard sur le programme lors de l’édition suivante. Lors de cette édition, les auteurs et autrices professionnels avaient la possibilité pour voter parmi une trentaine de noms, remplaçant un ancien mode de sélection où les anciens Grands prix choisissaient le nouveau année après année. L’article « FIBD : Femmes Interdites de Bande Dessinée » est consultable sur le site du collectif, URL : <http://bdegalite.org/fibd-femmes-interdites-de-bande-dessinee/>.

<sup>638</sup>- Voir sur le site du collectif « Le FIBD dit ne pas pouvoir “refaire l’histoire de la BD” et n’a clairement pas l’intention de la moderniser ! », URL : <http://bdegalite.org/le-fibd-dit-ne-pas-pouvoir-refaire-lhistoire-de-la-bd-et-na-clairement-pas-lintention-de-la-moderniser/>.

<sup>639</sup>- Achilli Jean-François, « BD : pas de femme sélectionnée à Angoulême, Pellerin “un peu perturbée” », France Info, 6 janvier 2016, URL : [https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/l-interview-politique/bd-pas-de-femme-selectionnee-a-angouleme-pellerin-un-peu-perturbee\\_1773107.html](https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/l-interview-politique/bd-pas-de-femme-selectionnee-a-angouleme-pellerin-un-peu-perturbee_1773107.html).

candidats susceptibles d'obtenir le grand prix : d'autres potentiels primés expriment leur souhait d'être retirés de la liste. Finalement, un nouveau communiqué du FIBD annonce, le 13 janvier, que les auteurs et autrices auront la possibilité de voter pour n'importe quelle personne, sans restriction.

Sur la même période, les pilotes du SNAC-BD travaillent par courriel sur l'écriture d'un communiqué visant à dénonçant l'absence de prise en compte de leur situation par les différents Ministères étant donné la signature du décret validant la mise en place de la réforme du RAAP.

- Du 7 au 14 janvier 2016, j'observe les nombreux échanges de courriel entre les pilotes du SNAC-BD et trois autrices du collectif BD-Égalité, chacun des collectifs faisant successivement appel à l'autre pour mener des actions communes. Finalement, aucune de ces actions n'aboutira.
- Du 5 au 27 janvier 2016, j'observe et participe à de nombreux échanges de courriels entre les membres fondateurs des EGBD, des membres du conseil scientifique et les étudiants chargés du traitement des données. Des échanges ont également lieu entre les fondateurs des EGBD et des pilotes du SNAC-BD, ces derniers souhaitant savoir si les résultats vont dans le sens du cahier de doléances qu'ils sont en train de rédiger et qui doit être présenté à Angoulême en même temps que les résultats.

**28 janvier 2016 : les premiers chiffres de l'enquête par questionnaire des EGBD sont publiés dans Le Monde, l'un des fondateurs ayant négocié avec le journaliste une exclusivité au journal<sup>640</sup>.**

- Du 28 au 31 janvier 2016 : observations au festival d'Angoulême. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). À ces observations s'ajoutent :
- vendredi 29 janvier 2016 : Observation / participation à une réunion avec les fondateurs des EGBD, puis avec un membre du conseil scientifique. Présentation publique, destinée aux professionnels, des chiffres de l'enquête par questionnaire menée par les EGBD. À l'issue de la présentation, j'assiste à un débriefing informel, réunissant des membres des trois collectifs suivis. Je passe une partie de l'après-midi à suivre l'un des fondateurs des EGBD.
- Samedi 30 janvier 2016 : participation à la table ronde « Bande dessinée : où sont les femmes ? » en tant que doctorant en sociologie et, surtout, secrétaire du conseil scientifique des EGBD. Sont présentes plusieurs autrices membres du collectif BD-Égalité. Du fait de cette table-ronde, je ne peux assister à la conférence publique organisée par le collectif, mais réalise un entretien avec une autrice présente dans l'après-midi.
- Dimanche 31 janvier 2016 : seconde session publique de présentation des résultats de l'enquête des EGBD (cette fois ouverte à l'ensemble du public). Sont également présents des représentants du SNAC-BD et du collectif BD-Égalité, qui remettent officiellement leurs cahiers de doléance.
- 16 février 2016 : Avec trois pilotes du SNAC-BD, j'assiste au Conseil d'administration de la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse, à l'invitation des représentants de cette association, en vue de développer des actions communes et de discuter des résultats de l'enquête menée par les EGBD. Un pilote et une représentante de la Charte décident de rédiger une tribune commune pour alerter sur la situation des auteurs et autrices. Ensemble, nous apprenons que la ministre de la Culture, Fleur Pellerin, est remplacée par Audrey Azoulay.

**23 février 2016 : Un communiqué de presse est publié sur le site du groupement BD du Syndicat national de l'édition (SNE) revenant sur les divers problèmes entourant l'édition 2016 du FIBD<sup>641</sup>. En effet, outre**

<sup>640</sup>- Frédéric Potet, «Auteur de BD, un métier de plus en plus précaire», *Le Monde*, 28 janv. 2016, p.6 (économies et entreprises). Une version numérique est consultable sur le site internet du journal, URL : [https://www.lemonde.fr/economie/article/2016/01/27/auteur-de-bd-un-metier-de-plus-en-plus-precaire\\_4854255\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2016/01/27/auteur-de-bd-un-metier-de-plus-en-plus-precaire_4854255_3234.html).

<sup>641</sup>- Le communiqué n'est plus disponible sur le site du SNE, mais est consultable au lien suivant, URL : [https://www.actuabd.com/IMG/pdf/fibd\\_-\\_communiquede\\_presse\\_des\\_editeurs.pdf](https://www.actuabd.com/IMG/pdf/fibd_-_communiquede_presse_des_editeurs.pdf).

les questions liées à la place des autrices (et la gestion de l'affaire pour les organisateurs du festival), de nombreux éditeurs et auteurs ont dénoncé la cérémonie de remise des prix (les sketches ayant eu lieu ayant laissé penser que certains auteurs avaient obtenu un prix alors que ce n'était pas le cas).

- Jeudi 10 mars 2016 : à l'invitation des membres du cabinet de la nouvelle ministre de la Culture, des représentants du SNAC-BD, des EGBD, du SNE et du syndicat des éditeurs alternatifs (SEA) afin de discuter des suites à donner aux différentes tensions liées au FIBD (est alors évoquée l'idée de nommer un médiateur). N'ayant pas obtenu le droit d'assister à la réunion, j'assiste en revanche au débriefing organisé par les représentants du SNAC-BD et des EGBD à destination des pilotes du SNAC n'ayant pas pu assister à la réunion. Suite à cette réunion, j'assiste à un moment de relâchement, les pilotes poursuivant les discussions dans un bar.

**12 Mars 2016 : publication de la tribune commune au SNAC-BD et à la Charte (cf. 16 février) sur le site internet du Nouvel Obs<sup>642</sup>. J'assiste aux discussions et évaluations des retours par les pilotes au sein de la mailing-list.**

**En parallèle des observations, je participe régulièrement à des échanges par courriels avec les fondateurs des EGBD et certains membres du conseil scientifique à propos d'une enquête qualitative par entretiens sur les auteurs et autrices de BD. Je suis chargé de réaliser la grille d'entretien, qui fera l'objet de plusieurs allers et retours avec les différentes personnes impliquées.**

- 16 Mars 2016 : J'accompagne un pilote du SNAC-BD et le délégué général du SNAC à la restitution des enquêtes commandées par le Ministère de la Culture sur la situation des artistes-auteurs dans les locaux de la SGDL (cf. 10 juillet 2015). Outre les réactions en direct, j'assiste aux réactions par courriel de plusieurs pilotes, échanges qui se poursuivent les jours suivants.
- 18 mars 2016 : Observation au Salon du livre de Paris. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche).
- 19 et 20 mars 2016 : Observations au festival « Central Vapeur » à Strasbourg, organisé par un collectif d'auteurs et autrices locaux. En tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD, je réalise une restitution de l'enquête « Auteur ».
- 22 mars 2016 : Observation d'une action collective, organisée par le Comité Pluridisciplinaire des Artistes-Auteurs et des Artistes-Autrices (CAAP) et auquel assiste deux pilotes et six auteurs et autrices de BD : après une réunion dans un café, les personnes présentes se rendent sous les fenêtres du Ministère de la Culture et recouvrent les colonnes de Buren avec du carton, sur lesquels les diverses personnes dessinent ou écrivent des slogans (une trentaine d'auteurs et autrices sont présents). Un petit groupe d'auteurs et autrices est finalement invité par des membres du cabinet de la ministre à discuter ensemble (je ne peux assister à la réunion). Remise des pétitions à l'occasion d'une action sur les colonnes de Buren. Donne lieu à un rendez-vous express avec équipe du Ministère (auquel je n'assiste pas), à l'occasion de laquelle la représentante du CAAP remet une version papier d'une pétition lancée en ligne à propos de la réforme du RAAP.

**Par courriel, les pilotes échangent à propos des actions menées pour s'opposer au décret RAAP, en collaboration avec plusieurs syndicats professionnels. Une réunion en présentiel a lieu avec deux pilotes le 31 mars (ne pouvant y participer, j'assiste uniquement aux discussions par courriels entre pilotes). Le 1<sup>er</sup> avril 2016, la ministre de la Culture Audrey Azoulay invite Jacques Renard à mettre**

---

**642-** Mathieu Gabella et Carole Trébor, «Salon du Livre: auteurs, nous voulons l'argent de nos ouvrages. Nous sommes à l'agonie», Site internet du *Nouvel Obs*, le 12 mars 2016, URL: <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1494390-salon-du-livre-auteurs-nous-voulons-l-argent-de-nos-ouvrages-nous-sommes-a-l-agonie.html>)

en place une médiation autour de la gestion du FIBD<sup>643</sup>. Une autre réunion a lieu le 4 avril avec des éditeurs représentants du SEA rencontrés quelques semaines plus tôt (cf. jeudi 10 mars 2016) afin de discuter d'un projet de modèle de contrat d'édition (une fois encore, je ne peux y assister et assiste aux discussions par courriels entre pilotes).

- 9 avril 2016 : Observation / participation à une table ronde en tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD au « Pulp Festival » à Noiseil-Marne-la-Vallée, à laquelle participe également un pilote du SNAC-BD. Outre le débriefing qui suit, j'observe également les activités d'auteurs et autrices invités.
- 15 avril 2016 : Observation au Ministère de la Culture d'une réunion entre Jacques Renard, médiateur du FIBD, le délégué général du SNAC et deux pilotes.

À partir du 31 mars 2016, de nombreuses personnes se réunissent quotidiennement place de la République dans la continuité des mobilisations contre la « Loi Travail ». Rapidement, plusieurs auteurs et autrices évoquent la nécessité de participer à cette mobilisation désignée par l'expression « Nuit Debout ».

- 21 avril 2016 : Observation de la première rencontre « Auteur debout », place de la république. Une quinzaine de personnes sont présentes, dont trois autrices du collectifs BD-Égalité et deux pilotes du SNAC-BD. Dès cette première réunion, plusieurs personnes évoquent l'idée d'une action collective pour dénoncer la mise en place du décret RAAP (voir 30 décembre 2015). Cette thématique sera abordée lors des réunions suivantes, jusqu'à la mise en place de l'action (cf. 25 mai 2016).
- 24 avril 2016 : Observation d'un atelier destiné à préparer une manifestation le 28 avril. Sont présents un pilote du SNAC-BD et deux autrices du collectif BD-Égalité.
- 28 avril 2016 : Observation du groupe « Auteur debout » lors de la manifestation, réunissant une quinzaine d'auteurs et autrices autour d'une bannière réalisée par un pilote du SNAC-BD. La majorité des personnes présentes sont des auteurs et autrices de BD, dont de nombreux membres du SNAC-BD et/ou du collectif BD-Égalité.
- 29 avril 2016 : Observation d'une réunion du groupe « Auteur debout », réunissant alors une douzaine de personnes.
- 3 mai 2016 : Observation d'une réunion du groupe « Auteur debout », réunissant alors une quinzaine de personnes. Sont élus deux « coordinateurs » : un auteur de BD et une autrice de BD investie dans le collectif BD-Égalité.
- 11 mai 2016 : Observation d'une réunion du groupe « Auteur debout », réunissant 6 autrices, dont quatre sont très investies dans le collectif BD-Égalité. Rapidement, une discussion informelle se fait autour de l'organisation de ce collectif.
- 16 mai 2016 : Observation d'une réunion du groupe « Auteur debout » destinée à rencontrer les membres d'un autre groupe (« Artistes visuels debout »). Seules quatre personnes du groupe « Auteur debout » sont présentes (et, pour la première fois, aucun auteur de BD).

**Mai 2016 : Début de la campagne d'entretiens menés dans le cadre des EGBD et nombreux échanges par courriels afin de bien expliciter les spécificités d'une démarche sociologique. Par ailleurs, j'assiste aux discussions par courriels entre membres fondateurs des EGBD et pilotes à propos des premiers résultats de la médiation par Jacques Renard (cf. 27 mai 2016), qui préconise la mise en place d'un**

---

**643-** Voir le communiqué de presse sur le site du ministère de la Culture (URL: <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Archives-Presses/Archives-Communique-de-presse-2012-2018/Annee-2016/Audrey-AZOULAY-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-confie-a-Jacques-RENARD-une-mission-de-mediation-relative-au-festival-international>) et la lettre de mission diffusée quelques semaines plus tard (voir par exemple Gary Nicolas, « Bande dessinée : pour le médiateur d'Angoulême, mission : Impossible ? », *Actualité* [En ligne], 21 avril 2016, URL: <https://www.actualite.com/article/bd-manga-comics/bande-dessinee-pour-le-mediateur-d-angouleme-mission-impossible/64588>).

groupement d'intérêt public au sein duquel prendrait place un conseil consultatif réunissant les diverses associations professionnelles (auteurs et autrices d'une part, maison d'édition de l'autre). Suite aux débats par courriels entre pilotes, le délégué général du SNAC échange avec le médiateur pour exprimer des souhaits en termes de représentation.

- 25 mai 2016 : Observation d'une action menée par l'ensemble des organisations syndicales opposées au décret RAAP, avec le soutien du groupe « Auteur debout » (six auteurs de BD sont présents, donc trois pilotes). Après une réunion préalable dans un café, les différents artistes-auteurs présents se rendent ensemble au forum « Entreprendre dans la culture » (événement organisé par le Ministère de la Culture) au cours d'une table ronde réunissant des salariés du RAAP, de l'AGESSA, destinée à expliquer à des professionnels les démarches administratives à mettre en place pour inviter et rémunérer des artistes-auteurs. Les auteurs et autrices présentes perturbent la réunion tout d'abord en posant de nombreuses questions, puis en allant collectivement devant les tables des intervenants pour lire une lettre collective, reproduite sur un tract qui est distribué au public.
- Le même jour, suite à l'intervention, je poursuis mon observation en allant manger avec les pilotes présents qui animent, l'après-midi même, l'assemblée générale du SNAC-BD. L'AG réunit alors le délégué général du SNAC, trois pilotes, sept auteurs et trois autrices. Deux nouveaux pilotes rejoignent le comité : un auteur et une autrice par ailleurs membre du comité BD-Égalité et présente lors des réunions « Auteur Debout » (cf. 31 mars 2016). Quelques semaines plus tard, se sont deux autrices elles aussi membres du collectif BD-ÉGALITÉ qui rejoindront le comité de pilotage.

Le 27 mai 2016, le médiateur Jacques Renard envoie aux différentes organisations professionnelles son projet de groupement d'intérêt public pour le festival d'Angoulême. J'assiste aux débats entre pilotes par courriels. Par ailleurs, je poursuis la coordination des entretiens avec des auteurs et autrices dans le cadre de l'enquête des EGBD (ne pouvant réaliser l'ensemble des entretiens en parallèle de mon terrain ethnographique, je recours ponctuellement à cinq enquêteurs et enquêtrices).

- Du 3 au 5 juin 2016 : Observations au « Rendez-vous de la BD » à Amiens. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche).
- Du 10 au 12 juin 2016 : Observations au festival « Strasbulles » à Strasbourg. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche).

Mi-juin à septembre 2016 : poursuite des entretiens dans le cadre des EGBD.

De septembre à décembre 2016, je réalise un semestre à l'Université de Montréal, dans le cadre d'un programme d'échange lié à mon contrat doctoral. Ce départ au Québec signe la fin de ma récolte initiale de données. Les données récoltées par la suite s'apparentent donc davantage à des nouvelles séquences exploratoires (par exemple les observations ou entretiens menés au Québec) ou à des revisites ethnographiques (en retournant dans certains festivals, ateliers ou collectifs). Bien que récoltées de façon bien moins systématisée, ces données n'en étaient pas moins intéressantes et ont grandement enrichi mes analyses. Nombre d'entre elles sont d'ailleurs utilisées dans cette thèse. Il est donc pertinent de les consigner dans la présente annexe, même si les points relatifs à la contextualisation se feront moins nombreux.

Septembre à décembre 2016, terrain exploratoire au Québec

- Trois séances d'observation informelle atelier partagé par huit auteurs et autrices de BD.
- Entretien exploratoire avec deux auteurs québécois et une autrice
- Observation d'un événement de promotion organisé par un collectif d'auteurs et autrices québécois à l'occasion de la sortie d'un de leurs ouvrages.

Septembre à décembre 2016, sur le territoire français: du 28 au 30 septembre 2016 ont lieu les premières rencontres nationales de la BD à Angoulême en septembre sous le patronage des EGBD. Ce sera l'occasion pour les fondateurs de l'association de restituer quelques données de l'enquête par entretien, mais aussi à une nouvelle exploitation de la base de données statistiques, dont les résultats sont présentés par Pierre-Michel Menger.

De septembre à décembre 2019, des représentants du SNAC-BD et du collectif BD-Égalité assistent au conseil consultatif du FIBD. Ensemble, ils et elles parviennent à obtenir la mise en place d'un espace dédié aux auteurs et autrices au cœur du festival: le « Magic Mirror ». Sorte de cabaret démontable en bois, ce lieu pourra accueillir des conférences et soirées réservées aux professionnels. J'assiste aux comptes rendus, discussions et débats par courriel.

## Année 2017

- Du 26 au 29 janvier 2017: observations au festival d'Angoulême. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). À ces observations s'ajoutent:
- Observation d'une conférence menée par les fondateurs des EGBD.
- Observation de plusieurs conférences et soirées organisées au sein du Magic Mirror, l'espace dédié aux auteurs et autrices.
- Observation de plusieurs réunions informelles entre les pilotes du SNAC-BD.

Le 17 mai 2017, la ministre de la Culture Audrey Azoulay est remplacée par Françoise Nyssen. La nomination de cette éditrice (dont la maison d'édition publie également des BD) est largement commentée par les auteurs et autrices que ce soit sur les réseaux sociaux ou dans les courriels privés, notamment au sein du comité de pilotage du SNAC-BD.

- 22 mai 2017: observation de l'assemblée générale du SNAC-BD. Sont présents le délégué général du SNAC, six pilotes (quatre hommes et deux femmes) et huit adhérents (une autrice et sept auteurs, parmi lesquels trois sont d'anciens « pilotes »).
- Du 2 au 4 juin 2017: Observations au « Rendez-vous de la BD » à Amiens. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche).

## Année 2018

Pris par une mission d'enseignement à partir de septembre 2017, je ne réalise presque pas d'observations durant cette année 2018, bien que je continue à recevoir les courriels destinés aux pilotes du SNAC-BD afin de me tenir au courant des mobilisations en cours (avec leur accord).

- En janvier 2018, création du « Collectif artistes-auteurs » (CAA), réunissant plusieurs auteurs et autrices de BD sans structuration formelles. Le collectif distribue des tracts en festival et mènent des actions d'information sur internet. Les pilotes du SNAC-BD échangent avec l'un des membres (lui-même ancien pilote du SNAC-BD) en les invitant à les rejoindre.

À l'occasion du Festival, la ministre de la Culture Françoise Nyssen commande à Pierre Lungheretti, le directeur général de la Cité internationale de la Bande Dessinée et de l'image (CIBDI), un rapport destiné à améliorer la place de la BD dans les politiques culturelles<sup>644</sup>. Ce dernier lance alors une concertation auprès de différents acteurs qui s'étalera sur toute l'année: outre diverses personnes, il

---

<sup>644</sup>- Voir le communiqué de presse « Françoise Nyssen confie à Pierre Lungheretti une mission de réflexion sur la politique nationale en faveur de la bande dessinée » sur le site internet du ministère de la culture, publié le 25 janvier 2018. URL: <https://www.culture.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Francoise-Nyssen-confie-a-Pierre-Lungheretti-une-mission-de-reflexion-sur-la-politique-nationale-en-faveur-de-la-bande-dessinee>

rencontre également des représentants des organisations professionnelles d'éditeurs (SNE et SEA) et d'auteurs et autrices (SNAC-BD, CPE, Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse) mais aussi des collectifs moins formalisés (EGBD, association des auteurs de BD) voire totalement informels (collectif BD-Égalité, CAA).

Les pilotes du SNAC-BD poursuivent leurs mobilisations, notamment l'actualisation d'un document nommé « Le contrat BD commenté » destiné à servir de guide aux négociations. À travers le Conseil permanent des écrivains (CPE), les représentants du SNAC-BD continuent à s'investir pour demander davantage de concertation des auteurs et autrices dans les diverses réformes qui les concernent (notamment une réforme de leur régime sociale, annoncée comme imminente). Les différentes personnes investies au CPE s'engagent dans diverses actions, parmi lesquelles une mobilisation sur internet pour dénoncer l'absence de rémunération des auteurs et autrices invités à intervenir au Salon du livre de Paris et le lancement d'une pétition intitulée « Pas d'auteurs, pas de livres » qui réunit 34 739 signatures.

S'inspirant explicitement des EGBD, le CPE organise des États généraux du livre, dont une première édition se tient le 22 mai 2018. Lors de l'événement, les membres du CPE dénoncent le fait qu'aucun représentant du Ministère de la Culture ou du Ministère des Affaires sociales n'a répondu positivement aux invitations (ce qui est signalé par la disposition de chaise vide à leur nom sur la scène). Le 6 septembre 2018 est créée une nouvelle association : la Ligue des auteurs professionnels (LAP) destinée à réunir l'ensemble des auteurs et autrices quel que soit leur médium d'expression. Outre les personnes physiques, l'association compte parmi ses fondateurs la Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse et les EGBD (la présidente et le vice-président de la LAP ayant également été à la tête de ces deux collectifs). L'association est également rejointe par divers collectifs d'artistes-auteurs, dont le SNAC. Les membres du bureau de la LAP (nommée communément « La ligue ») publient alors des documents destinés à synthétiser les différentes données sur la situation économique des auteurs et autrices, mais aussi à émettre des préconisations sur les réformes possibles du statut d'artiste-auteur.

- Du 14 au 16 septembre 2018 : observations à la « Fête de la BD » à Bruxelles. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche).

Le 16 octobre 2017, la ministre de la Culture Françoise Nyssen est remplacée par Franck Riester. Ce dernier reçoit la Ligue des auteurs professionnels le 14 décembre, réunion à l'issue duquel lui sont remis officiellement les différents documents produits par la Ligue.

- Du 12 au 14 octobre 2018 : Observations au festival « Quai des bulles » à Saint-Malo, avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Observation des déjeuners professionnels organisés par les pilotes du SNAC-BD.
- 29 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 2018 : observations au Salon du livre et de la presse jeunesse à Montreuil. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche).

## Année 2019

Comme en 2018, je ne réalise presque pas d'observations durant cette année 2019, occupé par une mission d'enseignement. Je continue à recevoir les courriels destinés aux pilotes du SNAC-BD afin de me tenir au courant des mobilisations en cours (avec leur accord).

- Du 24 au 27 janvier 2019 : observations au festival d'Angoulême. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). À ces observations s'ajoutent :
  - Observation de plusieurs conférences et soirées organisées au sein du Magic Mirror, l'espace dédié aux auteurs et autrices, par les pilotes du SNAC-BD et /ou les fondateurs des EGBD.
  - Observation d'une réunion informelle entre les pilotes du SNAC-BD.

Durant le festival, le directeur général de la CIBDI Pierre Lungheretti remet son rapport (« La bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle. 54 propositions pour une politique nationale renouvelée ») au nouveau ministre de la Culture Franck Riester. Ce dernier annonce alors que 2020 sera « L'année de la BD », impliquant un soutien spécifique de l'État à diverses initiatives. Pour ce faire, différentes consultations sont organisées tout au long de l'année, donnant lieu à de nombreux comptes rendus et débats par courriels sur la mailing-list des pilotes du SNAC-BD. À chaque échange avec les représentants du Ministère de la Culture, les représentants des auteurs et autrices de BD insistent sur la nécessité d'assurer des rémunérations aux artistes auteurs lorsqu'ils ou elles sont invités en festival, point qui entraîne de nombreuses réticences parmi les autres acteurs participant aux concertations. Les représentants des auteurs et autrices insistent également sur la nécessité de réformer le statut d'artiste-auteur : face à ces revendications, le ministre de la Culture Franck Riester charge Bruno Racine de produire un rapport sur la situation économique des artistes auteurs et leur situation administrative : les différents collectifs sont à nouveau consultés.

Durant l'année 2019, les membres du SNAC-BD et de la Ligue des auteurs professionnels se mobilisent avec d'autres collectifs d'auteurs et autrices pour que la situation des professionnels du livre soit prise en compte dans la réforme du régime général de retraite, qui aurait pu se traduire par une augmentation des cotisations pour cette population. Suite à diverses actions des différentes organisations d'auteurs et autrices (création de sites internet, manifestation, auditions à l'Assemblée nationale), le rapporteur précise que la part patronale des artistes-auteurs sera prise en charge par l'État afin de ne pas accentuer les cotisations, tout en évoquant la nécessité de créer un conseil spécifique pour faciliter la consultation des artistes-auteurs lors des réformes ultérieures<sup>645</sup>.

13 septembre 2019 : Une polémique prend place en septembre lorsque le Ministère, par l'intermédiaire du Centre national du livre, organise un concours destiné à sélectionner l'affiche de l'année de la BD : les différentes organisations professionnelles dénoncent en effet une pratique consistant à faire travailler des auteurs et autrices professionnels sans les rémunérer. Deux jours plus tard, les modalités du concours sont modifiées : les candidats et candidates devront envoyer leur « book » et un comité sélectionnera dix auteurs ou autrices qui devront réaliser une affiche contre rémunération de 1 000 euros, avec une revalorisation de 9 000 euros pour la personne dont l'affiche sera finalement sélectionnée pour faire la promotion de l'événement.

- Septembre 2019 : deux journées d'observations au sein d'un atelier partagé à Rennes.
- Du 25 au 27 octobre 2019 : Observations au festival « Quai des bulles » à Saint-Malo, avec suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). Observation des déjeuners professionnels organisés par les pilotes du SNAC-BD.

La fin d'année 2019 est marquée par l'attente du « Rapport Racine » par les divers représentants des auteurs et autrices, qui s'inquiètent de ne pas voir divulguer les résultats de la concertation. De plus, la gestion du recouvrement des cotisations sociales est transférée de l'AGESSA à une section spécifique de L'Union de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales (URSSAF. Jusqu'alors, l'AGESSA assurait elle-même le recouvrement des cotisations), mais les espaces dédiés aux auteurs et autrices sur la plateforme numérique ne fonctionnent pas. Nombre d'associations dénoncent alors la non-prise en compte de la spécificité des artistes-auteurs.

---

645- Voir « Pour un système universel de retraite. Préconisations de Jean-Paul Delevoye, Haut-Commissaire à la réforme des retraites », juillet 2019, notamment p. 43 et 100 (URL : [https://reforme-retraite.gouv.fr/IMG/pdf/retraite\\_01-09\\_leger.pdf](https://reforme-retraite.gouv.fr/IMG/pdf/retraite_01-09_leger.pdf)).

## Année 2020

Janvier 2020, les représentants des auteurs et autrices s'inquiètent de l'absence de communication du Ministère de la Culture autour d'une part des problèmes liés au recouvrement des cotisations sociales et, d'autre part, du Rapport Racine toujours non publiés. Plusieurs auteurs et autrices du BD, rattaché au SNAC-BD et /ou à la Ligue des auteurs professionnels dénoncent publiquement la situation, que ce soit individuellement ou collectivement. Dans cet objectif, un nouveau groupe Facebook est créé le 9 janvier 2020, intitulé « Autrices et auteurs en action » (AAA). Si ce groupe est créé par un pilote du SNAC-BD et qu'un membre de la ligue s'y investit rapidement (notamment en fournissant des visuels et un site internet), ce sont finalement cinq auteurs et autrices non forcément rattachés à un collectif spécifique qui se consacre à son administration. S'y organisent diverses actions collectives, notamment en vue de l'imminent festival d'Angoulême : réalisation de caricature, préparation d'une tribune, organisation d'événements sur le festival. Le 22 janvier 2020, le rapport Racine est publié sur le site internet du Ministère de la Culture : des membres du AAA revoient alors leur projet de tribune et finissent par publier, pendant le festival d'Angoulême, une lettre ouverte au ministre appelant à prendre en compte les préconisations du rapport Racine<sup>646</sup>.

- Du 30 janvier au 2 février 2020 : observations au festival d'Angoulême. Suivi d'auteurs et autrices déjà rencontrés lors de l'enquête (lors de conférences, dédicaces et moments de relâche). À ces observations s'ajoutent :
- Observation de deux conférences au Magic Mirror (cf. septembre à décembre 2019) destinées aux professionnelles organisées par les pilotes du SNAC-BD.
- Observation d'un débrayage des auteurs et autrices suivi d'une manifestation le vendredi 31 janvier, organisée par des membres du AAA et relayée par les pilotes du SNAC-BD, les fondateurs des EGBD et les représentants de la LAP. Cette manifestation est suivie par une assemblée générale.
- Observations de deux autres assemblées générales du AAA dans le Magic Mirror les samedi et dimanche.

---

646- Collectif autrices et auteurs en action, « La fin des concessions », *Libération* du jeudi 30 janvier 2020, p.26-27.

## Annexe n° 2: Synthèse des données récoltées

### 2.1. Sur le travail quotidien des auteurs et autrices de BD

#### Observations

Type d'observation	Espace observé	Journées d'observations
Observation en atelier	Atelier Chocolat (Région parisienne, 9 auteurs et 3 autrices)	26
	Atelier observé à Montréal (4 auteurs et 3 autrices)	3
	Atelier observé dans une ville de province française (7 auteurs et 2 autrices)	4
Observation en festival	Festival accueillant plus de 10 000 visiteurs	3 en 2013 8 en 2014 17 en 2015 11 en 2016 7 en 2017 9 en 2018 7 en 2019 4 en 2020
	Festival accueillant moins de 10 000 visiteurs	6 en 2015 4 en 2016 2 en 2019
Évaluation du nombre total de journées d'observation du travail quotidien		111

#### Entretiens réalisés dans le cadre de la thèse

Personnes rencontrées	Date
Francesco	Mars 2013
Thierry	Avril 2013
Chloé	Juin 2013
Yannick (par téléphone)	7 mai 2014
Léonie	15 octobre 2015
François	17 octobre 2016
Paul (par téléphone)	10 novembre 2016
Nombre total d'entretiens	7

#### Entretiens réalisés dans le cadre de l'enquête des EGBD que j'ai coordonnée

Conditions de l'entretien	Nombre d'entretiens
Réalisé par moi-même	3
Réalisés par d'autres enquêteurs ou enquêtrices	12
Total	15

## 2.2. Sur les mobilisations collectives d'auteurs et/ou autrices de BD

### 2.2.1. SNAC-BD

#### Observations menées auprès du SNAC-BD

Type	Période	Nombre d'observations
Actions publiques (marche, débrayage)	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	5
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	1
Conférences ou réunions publiques d'information	Phase exploratoire (2013 à septembre 2014)	1
	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	5
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	12
Réunions destinées aux membres du syndicat	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	4
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	3
Réunion entre pilotes	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	13
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	6
Suivi de pilotes lors d'actions organisées par d'autres collectifs	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	15
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	3
Suivi de pilotes lors de réunion avec des tiers	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	15
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	5
Évaluation du nombre total d'observations des activités du SNAC-BD		88

#### Entretiens menés avec des pilotes (ou anciens pilotes) du SNAC-BD

Personne rencontrée et conditions d'entretien	Date
Entretien avec Yannick, ancien pilote du SNAC-BD (par téléphone)	7 mai 2014
Entretien avec Erwan, pilote du SNAC-BD	17 juin 2014
Entretien avec Charlotte, pilote du SNAC-BD	10 février 2015
Entretien avec Pierre-Louis, pilote du SNAC-BD	12 février 2015
Nombre total d'entretiens	4

### **Autres données Courriels échangés sur la mailing-list des pilotes**

Sur proposition des pilotes, j'accède en février 2015 à un groupe Facebook d'information privé dédié aux auteurs et autrices de BD (à ce moment-là, le groupe réunit 1213 membres). En mars 2015, les pilotes me proposent également d'accéder aux espaces de discussions entre pilotes : groupe Facebook privé, mais aussi une *mailing-list* où ils et elles échangent de nombreux courriels (cf. ci-dessous).

Période	Nombre de courriels échangés
Année 2015 (à partir de mars)	1552 courriels
Année 2016	2174 courriels
Année 2017	1500 courriels
Année 2018	649 courriels
Année 2019	263 courriels
De janvier à février 2020	25 courriels

### **2.2.2. EGBD**

#### **Observations menées auprès du EGBD**

Type	Période	Nombre
Actions publiques (conférence, présentation de résultats, débats...)	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	12
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	3
Réunions avec les fondateurs en présentiel	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	9
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	2
Réunion avec les membres du conseil scientifique	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	3
Nombre de journées consacrées aux réunions téléphoniques ou au travail à distance en tant que secrétaire du conseil scientifique des EGBD	Phase principale de recueil de données (octobre 2014 à juillet 2016)	15
	Revisite (janvier 2017 à janvier 2020)	5
	Évaluation du nombre total de journées d'observation des activités du SNAC-BD	49

### **2.2.3. BD-Égalité**

Type (le collectif ayant été créé en 2015, l'ensemble des données récoltées l'ont été durant la phase principale du recueil de données)	Nombre
Conférences ou réunions dédiées à des auteurs et autrices	1
Entretiens formels avec des membres du collectifs	2
Entretiens informels avec des membres du collectifs	5

## Annexe n° 3 : Carnet de terrain, une journée d'observation ethnographique au sein d'un atelier partagé

Afin de donner au lectorat une idée du type de données récoltées sur le terrain, voici une retranscription presque exhaustive des prises de notes réalisées lors d'une journée d'observation réalisée au sein de l'atelier « Chocolat », au cours du mois de novembre 2014. Au moment de l'enquête, l'atelier compte douze auteurs et autrices de BD (note: les données sont volontairement évasives, afin de ne pas remettre en cause l'anonymat des personnes).

Prénom	Tranche d'âge	Tâches réalisées	Nombre d'albums publiés	Type d'éditeur	Notes
Arnaud	40 - 45 ans	Scénariste, coloriste	Plus de 20 albums scénarisés	Beaucoup d'éditeurs différents (majoritairement des « gros »)	Membre du SNAC-BD. Il a, entre autres, travaillé avec Arnaud. Pendant l'enquête, il terminait un album avec Augustin.
Augustin	35 - 40 ans	Dessinateur	Entre 3 et 5 albums	D'abord publié par un seul éditeur, il travaille au moment de l'enquête avec un second (tous les deux « gros »)	Au moment de l'enquête, il terminait un album avec Arnaud.
Axelle	30 - 35 ans	Dessinatrice	Vient d'achever son premier album	Publié chez Rossignol (un « gros » éditeur)	En parallèle de la BD, elle travaille dans l'animation.
Charlotte	30 - 35 ans	Scénariste, dessinatrice	Entre 5 et 10 albums	Beaucoup d'éditeurs différents (d'abord des « petits » puis uniquement des « gros »)	C'est elle qui m'a proposé de venir dans cet atelier.
Florent	30 - 35 ans	Scénariste, dessinateur	Plus de 10 albums	Beaucoup d'éditeurs différents (majoritairement des « gros »)	Il a, entre autres, travaillé avec Melvin et Paco.
Jérémy	35 - 40 ans	Scénariste, dessinateur	Moins de 3 albums	Auto-édition papier via financement participatif.	Il tire la majorité de ses revenus de l'animation.
Marianne	25 - 30 ans	Scénariste, dessinatrice	0 album	Auto-publication sur internet	Elle tire la majorité de ses revenus de l'animation.
Melvin	30 - 35 ans	Scénariste, dessinateur	Entre 3 et 5 albums	Publié chez un seul (« gros » éditeur)	Il a, entre autres, travaillé avec Florent et Paco.
Nicolas	25 - 30 ans	Illustrateur jeunesse et dessinateur	Entre 3 et 5 albums	Publié chez plusieurs « petits » éditeurs BD.	Il tire la majorité de ses revenus de l'illustration jeunesse (il a illustré plus de 10 livres jeunesse).
Paco	35 - 40 ans	Scénariste	Entre 5 et 10 albums	Publié chez plusieurs « gros » éditeurs.	Il travaille régulièrement pour l'animation. Il a, entre autres, travaillé avec Florent et Melvin
Simon	30 - 35 ans	Scénariste, dessinateur, coloriste	Entre 5 et 10 albums	Publié chez deux « gros » éditeurs.	Il a, entre autres, travaillé avec Arnaud. Il tire la majorité de ses revenus de l'animation.
Thierry	35 - 40 ans	Scénariste, dessinateur	Entre 3 et 5 albums	Publié chez des « petits » comme de « gros » éditeurs.	En parallèle de la BD, il travaille ponctuellement dans l'animation

Chacun de ces douze auteurs et autrices dispose alors d'un espace individuel. Ils et elles partagent une cuisine commune, ainsi qu'une petite cour intérieure. En plus des auteurs et autrices de BD, l'atelier accueille deux graphistes (G1 et G2) ainsi que cinq personnes qui travaillent dans le jeu vidéo (P1, P2, P3, P4 et P5). Accessible en métro, cet atelier est considéré comme particulièrement peu cher par celles et ceux qui le fréquentent (120 euros mensuels charges comprises contre une moyenne de près de 200 euros pour la région parisienne d'après les données des EGBD).

**FIGURE 9.**  
**VU SUR SUR LES BUREAUX DE FLORENT, PACO ET MELVIN DEPUIS LE «BAR»**  
(CROQUIS RÉALISÉ SUR PLACE)



**SÉQUENCE N°1B.**  
**L'ARRIVÉE À L'ATELIER, UN MOMENT DE RAPIDE SOCIABILITÉ**

*J'arrive à 10 h. Je suis surpris de voir qu'il y a déjà 8 personnes présentes : P1, P3 et P4, Florent, Paco, Melvin, Charlotte, Axelle et Marianne. Tout le monde me salut : je m'installe prêt du bar, à côté de la machine à café. Charlotte vient prendre un café et entame une discussion. Elle enlève une pile de bouquins posée sur le bar et cherche à les mettre ailleurs. Elle tourne sur elle-même en soupirant.*

**Charlotte :** Pfff, c'est chiant il y a des BD partout ici ! [Elle pouffe, hésite encore quelques secondes et finit par regarder la tranche de la pile de BD qu'elle porte] Et puis d'abord, y a quoi là-dedans ? [Elle repose les BD sur le bar, les regarde et me les passe. Toutes portent le macaron d'une revue] Ah ouais, ça c'est les BD qui concourent pour le prix [De la revue en question]. Ouais, c'est Florent qui est dans le jury... Alors ils lui envoient tout. [Elle sourit] En vrai, il ne prendra jamais le temps de les lire [Elle regarde les couvertures des différents albums et marque une pause sur l'un d'eux en levant les sourcils] Ah, encore lui ? Il y est chaque année lui ! [Elle me regarde en souriant, en me montrant l'album] Comme quoi, ça sert d'avoir des amis ! Ralala [Elle repose violemment les ouvrages sur le bar], il est beau le milieu de la Bayday, tiens ! [Elle prend sa tasse et retourne à son bureau].

## SÉQUENCE N° 2B. LE RETOUR D'UN REVENANT

*Tout le monde est à son bureau, mais plusieurs discutent. Ceux qui n'interviennent pas dans la conversation ont tous un casque audio sur les oreilles. [...] La porte de l'atelier s'ouvre : j'aperçois quelqu'un que je n'ai jamais rencontré encore. Ceux qui discutaient eux se tournent vers lui et lance « Woaw ! Simon ! » ; L'un d'eux complète en lançant « Le retour ! » ; Un autre lance « Un revenant ! ». Ceux qui avaient leurs casques sont interpellés par le bruit écarte leurs casques et saluent Simon à leur tour. Ce dernier répond d'un salut de la main en souriant.*

**Paco**, alors que Simon est en train de refermer la porte : Alors, tu l'as trouvé comment le film ?  
[Note: j'apprendrais plus tard que Simon est de retour après avoir longuement travaillé sur un long métrage animé]

**Simon**, se retournant figé : Euh...

**Paco**, explosant de rires : Ah, ça veut tout dire ça ! [Les autres membres de l'atelier rient].

**Simon**, sourit et enlève son écharpe en entrant dans l'atelier : Non ce n'est pas ça ! C'est que, euh...  
[Silence, les autres pouffent] Non, euh si ! Non, non ! Mais...

**Melvin** : Tu t'enfonces, mec.

**Simon** : Non, mais c'est juste qu'en regardant le film, moi je ne voyais que les erreurs techniques. Je passais mon temps à regarder ce que j'avais fait, pour voir si c'était propre ou pas. Donc voilà...  
[Melvin et Paco se regardent en faisant la moue. Simon fait une pause en les regardant, soupire, et reprend] Bon et c'est vrai que l'investissement des acteurs... [Melvin et Paco se retournent vers lui, avec un sourire forcé] j'avais un peu du mal à y croire... [Melvin et Paco miment un applaudissement, toujours avec un sourire forcé] Mais c'est un chouette film hein ! [Melvin et Paco pouffent] Non, vraiment ! C'est un bon dessin animé pour enfant ! Voilà ce que je peux en dire ! [Pause. Il sourit] C'est bon, je peux retourner à ma place ?

**Paco**, faisant tourner sa chaise et se levant d'un bond : Bah attends, tu reviens comme ça, tu vas au moins prendre un café !

**Simon**, finissant d'enlever son manteau : Ah ouais, j'avais oublié que c'était impossible de bosser ici.  
[Il m'aperçoit alors près de la machine à café et lance] Ah tiens, un nouveau stagiaire !

**Melvin**, s'esclaffant : Bah non ! Tu vois bien que c'est pas un stagiaire de troisième, quand même !

**Simon**, me serrant la main : Ah oui effectivement, [Se tournant vers Melvin] mais tu sais, je vois mal moi ! Et puis c'est vrai que contrairement au dernier stagiaire, il est venu sans son père, c'est déjà pas mal !

**Moi** : Il y a beaucoup de stagiaires qui passent ici, c'est ça ?

**Simon**, poussant un soupir : Plein ! Trop ! Mais c'est la faute de Charlotte, ça ! [Charlotte qui dessinait sursaute et se tourne vers nous en lâchant un "Bah ! ?"] Elle en a accepté un, une fois... UNE FOIS ! Et depuis ça n'arrête pas !

**Paco** : Un vrai rabatteur à pédophile !

**Charlotte**, lançant au loin en pouffant, mais en essayant de garder les sourcils froncés : Mais ça va pas ! ?  
[Tendant l'index vers moi] Il note tout en plus lui !

**Moi**, à Simon : Oui, et justement c'est Charlotte qui m'a proposé de venir !

**Simon**, riant : Ah bah tiens ! Voilà qui est étonnant ! Et tu notes tout, donc ?

**Moi** : Oui, je commence une thèse de sociologie sur les auteurs de BD.

**Simon** : Sur les auteurs de BD ? [Il émet un sifflement avec sa bouche en souriant]

**Moi** : Oui, notamment sur la manière dont ils travaillent, dont ils se mobilisent... tout ça.

**Paco**, lui tapant sur l'épaule : Il nous espionne quoi !

**Simon**, attrapant une tasse : Ah non, moi t'as entendu, je fais de l'animation ! Je fais pas de BD.

**Melvin**, le regardant en souriant en coin, les bras croisés : T'as pas un album à finir chez [Tel éditeur] ?

**Simon**, se sert un café en pointant l'index au bout de ses lèvres, en souriant : Chuuuuu !

### SÉQUENCE N° 3B. UNE PREMIÈRE PRATIQUE DE DESSIN

*Plusieurs personnes se retrouvent autour du bar avec Simon, et discutent de films pour enfants. Progressivement tout le monde retourne au travail. Je suis assis au bureau face à Charlotte, laquelle est devant son ordinateur. Son bureau fait un angle : d'un côté, son ordinateur, raccordé à une tablette graphique<sup>647</sup> ; de l'autre, une table à dessin inclinée.*

FIGURE 10.

LE BUREAU «EN L» DE CHARLOTTE (CROQUIS RÉALISÉ SUR PLACE, DEPUIS LE «BAR»).



Face à son ordinateur, elle attrape une pochette sous sa table et sort un paquet de feuilles qu'elle commence à lire. Elle se redresse soudain et se met à tapoter sur son ordinateur. Au bout de quelques minutes, elle écarte différents documents de son bureau, soulevant des feuilles et des livres disposés en vrac. Elle soupire. En soulevant un paquet de feuilles, elle pousse un petit «Ah...» et saisit un carnet A5 spiralé, qui était dissimulé sous les feuilles. Elle prend une plume dans un pot face à elle, et commence à dessiner en posant le carnet sur sa tablette graphique (elle est donc très courbée sur son carnet). Elle se redresse, et tapote sur son clavier. Je vois qu'elle fait défiler sa page dans un sens puis dans l'autre, en faisant la moue. Elle se redresse, rapproche son clavier et commence à écrire. Au bout de quelques minutes, elle se saisit du manteau posé sur sa chaise et le pose sur ses épaules, en soufflant dans ses mains. Elle recommence à taper sur le clavier. Quelques minutes plus tard, la veste glisse de ses épaules. Elle la réajuste, plusieurs fois. Soudain, elle fait un quart de tour sur sa chaise, pour faire face à sa table à dessin inclinée. Elle rejette sa

<sup>647</sup> - Contrairement à la « Cintiq » où l'on dessine directement sur un écran, la « tablette graphique » est un périphérique qui se connecte à un ordinateur et permet au dessinateur, avec l'aide d'un stylet, de voir les traits tracés sur la tablette reproduit sur l'écran de l'ordinateur.

veste en arrière sur sa chaise, s'étire les épaules. Sans refaire un quart de tour à sa chaise, elle se tourne vers son bureau, en le parcourant du regard. Elle se penche pour saisir la plume qu'elle avait utilisée plus tôt. Elle la met entre ses dents et se penche encore plus pour essayer d'attraper le carnet spiralé posé à l'autre extrémité de son bureau. Elle parvient à l'attraper dans un soupir, se redresse, tourne les pages rapidement et en arrache une. Elle se remet alors dans l'axe de sa chaise, face à sa table à dessin, sur laquelle elle pose sa feuille. Elle se redresse, reprend la plume qui est dans sa bouche, commence à se pencher sur sa table avant de se figer à nouveau. Elle remet la plume entre ses dents et saisit un petit pot d'encre de Chine qui est fixé sur sa table à dessin avec de la Patafix. Elle retire le pot, le débouche et le repose en l'enfonçant avec force de la main gauche dans la Patafix. Une fois le pot bien enfoncé, elle retire délicatement ses doigts, sans quitter le pot des yeux. Au bout de 2 secondes, elle se redresse et regarde autour d'elle : son regard se fixe sur un espace vide de son bureau sur la droite, sur lequel elle pose le bouchon du pot. De la main droite, elle reprend alors la plume de sa bouche, s'étire et trempe délicatement la plume dans le pot. En retirant la plume, elle tapote plusieurs fois son extrémité sur le bord du pot. Elle se redresse alors et s'étire à nouveau, avant de se pencher sur sa feuille. Elle fait quelques dessins rapides dans un coin de sa feuille, reprenant régulièrement de l'encre dans le pot. Au bout de quelques minutes, elle se redresse et tourne son buste vers son ordinateur (sans changer l'orientation de la chaise). Sans lâcher sa plume, elle tape plusieurs fois sur une touche : l'écran se rallume et lui éclaire le visage : elle sursaute en plissant les yeux. Elle saisit la souris en tenant la plume par deux doigts, et fait défiler son écran. Elle se redresse ensuite, et oriente à nouveau son buste vers sa table à dessin, sans quitter l'écran des yeux. Elle regarde ainsi pendant quelques secondes avant de se remettre à dessiner. Avec sa plume, elle réalise ses dessins. Une fois la première case terminée elle se redresse, regarde autour de sa table à dessin, soupire...



Elle passe la plume de sa main droite à sa main gauche, en continuant à regarder autour de sa table. Elle fronce les sourcils en se penchant légèrement vers son bureau. Elle se redresse pour regarder par dessus la table inclinée. Elle s'étend alors et passe sa main droite par-dessus sa table inclinée pour saisir un crayon dans un petit pot situé derrière. Du bout des doigts elle écarte certains crayons avant de serrer entre ses doigts un petit personnage posé à l'extrémité d'un crayon à papier (un petit gnome en plastique, avec de longs «cheveux» synthétiques violets). Le crayon est suspendu au bout de ses doigts, à bout de bras : elle plisse les yeux en regardant la mine du crayon. D'un petit

geste, elle ramène le crayon dans sa main et l'approche de son visage : elle inspecte la mine avec attention pendant une seconde, avant de tracer quelques traits sur un coin de sa feuille avec le crayon. Elle se penche pour inspecter le trait qu'elle vient de faire, le nez à 15 cm de sa feuille. Toujours penchée, elle refait quelques traits. Au même moment, elle promène l'index et le majeur de la main gauche (qui tient toujours la plume) sur la table. Sans même regarder, elle saisit une gomme qu'elle ramène vers son dessin : elle frotte la gomme sur les traits qu'elle vient de faire. Elle se redresse alors, sans expression sur le visage et met la gomme au creux de sa main gauche, contre la plume. Elle pose son coude et son avant-bras gauche sur le haut de sa table à dessin et commence à écrire les textes à l'aide du crayon gris. Une fois le texte écrit, elle se redresse légèrement, fait glisser le crayon gris dans sa main gauche et, dans le même geste, récupère la plume dans sa main droite. Elle commence alors à dessiner à la plume la case suivante.

L'opération semble se répéter encore, alternant dessin à l'encre de Chine, écriture du texte au crayon de papier et coups d'œil à l'écran d'ordinateur. La lumière semble se faire plus rare dans l'atelier (situé en rez-de-chaussée, la lumière provient surtout d'une cour intérieure, à gauche du bureau de Charlotte). Au bout d'une vingtaine de minutes, je me rends compte que la posture de Charlotte se détend progressivement. D'abord très cambrée sur sa chaise, appuyée sur son avant-bras, elle finit par se courber : elle enlève l'avant-bras gauche de la table à dessin pour plutôt poser son coude sur la table et reposer sa tête sur sa main gauche. Progressivement, sa chaise s'oriente non plus véritablement face à la table à dessin, ni face à l'ordinateur, mais entre les deux. Son visage semble également s'approcher de plus en plus de sa feuille. Elle se redresse soudain, en posant une main sur les lombaires et en faisant la grimace. Elle réoriente la chaise face à la table inclinée, en s'y appuyant avec les deux coudes. Elle regarde par la fenêtre pendant quelques secondes et soupire (la lumière est vraiment très faible). Elle se redresse soudain, se penche en avant pour orienter sa lampe au-dessus de son bureau, qu'elle allume (Au bout de la lampe ont été scotchés plusieurs bouts de papier, afin d'éviter la dispersion de la lumière. Les feuilles utilisées sont des brouillons de Charlotte, avec des personnages raturés. Cf. figure n°10). Elle se remet alors au travail, reprenant sa posture d'origine et les aller-retour déjà décrits. Lorsque je regarde une dizaine de minutes plus tard, elle a repris une position détendue, de trois quarts.

## SÉQUENCE N° 4B. UNE SECONDE PRATIQUE DE DESSIN

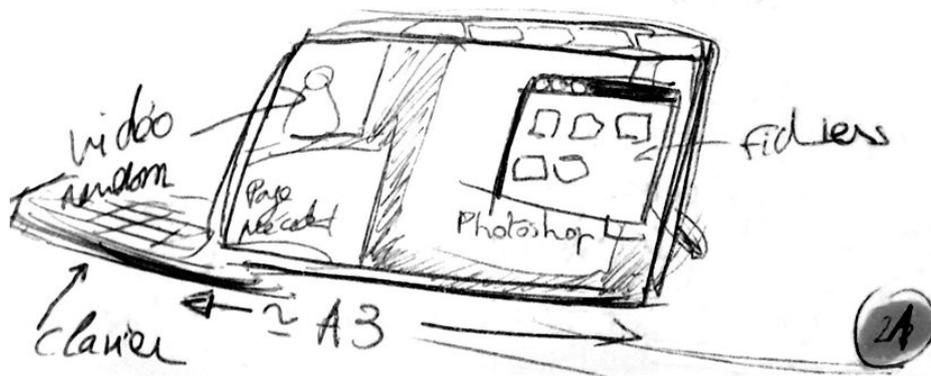
Je me concentre désormais sur Melvin. Contrairement à Charlotte, il ne dessine pas sur feuille avant de faire des retouches à la tablette graphique sur ordinateur : lui dessine directement sur une tablette Cintiq. Celle-ci repose sur un trépied, faisant un angle de 60 degrés par rapport à la table. Melvin se tient donc très droit, calé dans son siège, contrairement par exemple à son voisin Paco, dont la Cintiq (un plus petit modèle) est posée avec un angle de 45 degrés (il est donc beaucoup plus penché sur la Cintiq. Cf. figure n° 11).

**FIGURE 11.**  
**DEUX MANIÈRES D'INSTALLER SON MATÉRIEL (CROQUIS RÉALISÉ DANS L'ATELIER)**



Un casque audio sur les oreilles, Melvin dessine de la main droite main droite dessine sur l'écran de la Cintiq pendant que sa main gauche est posée sur un clavier. Sans regarder sa main gauche, il appuie successivement sur différentes touches, qui lui permettent de changer d'«outils» numériques, ou de revenir en arrière. L'écran de la Cintiq est séparé en différents espaces : sur la moitié droite, une «feuille blanche» d'un logiciel de dessin ; sur la moitié gauche différentes fenêtres de navigateur internet (en haut une page diffusant de la musique, en bas une page de résultats « Google images » affichant des portraits).

**FIGURE 12.**  
**CROQUIS D'UNE «CINTIQ»,  
INDIQUANT LA MANIÈRE DONT MELVIN ORGANISE SON ÉCRAN**



Il fait défiler les photos, sans s'arrêter, pendant plusieurs secondes. Il se recule soudain et saisit son portable dans sa poche : il le tend devant lui et fait une photo de lui en collant sa main gauche contre sa joue, comme s'il se donnait un coup de poing. La photo prise il tapote sur le téléphone : une notification s'affiche sur sa Cintiq. Il lève la tête, pose son téléphone et ouvre la photo : il la place en bas à gauche de son écran. Il se remet au dessin. Il dessine alors grossièrement, avec des petits coups de stylets saccadés, un personnage recevant un

coup de poing, dans la même position que la photographie à côté. Melvin s'attarde sur l'expression du visage. Il trace un premier trait, qu'il fait disparaître quasi instantanément en appuyant sur son clavier de la main gauche. Il répète l'opération plusieurs fois. Ses traits de visages se tirent. En me penchant, je remarque qu'il imite le visage du personnage qu'il essaie de dessiner. Il répète l'opération, avant de se figer d'un coup. Il fait apparaître et disparaître plusieurs fois le trait qu'il vient de faire, en cliquant sur son clavier. Il plisse les yeux et repose doucement le stylet sur l'écran, avant de prolonger doucement le trait déjà dessiné par des petits à-coups de stylet. Il se redresse en souriant. Il déplace alors la « feuille » numérique, pour faire apparaître le poing. Il reprend alors le dessin fait rapidement précédemment. Encore une fois, il efface et reprend de nombreuses fois son trait. Il soupire, se redresse et serre le poing gauche devant lui... se fige : ramène son poing droit devant lui, en tordant son poignet. Il regarde ses deux poings successivement et se repenche sur sa table à dessin. Sa main gauche n'est plus posée sur le clavier, mais sur l'écran, toujours serré en un poing ferme. Son regard passe successivement de son poing gauche à son dessin. Il esquisse alors assez rapidement un poing très détaillé : il se redresse et pose le coude droit sur le bord de sa table, appuyant son menton sur sa main. Il pose la main gauche sur le clavier : l'écran dézoome et le dessin se réduit. Il regarde encore quelques secondes le dessin, la tête penchant sur le côté. Il se redresse alors, enlevant la tête de sa main droite. Du bout de son stylet, il fait disparaître la photo de référence, se penche à nouveau sur sa table, clique sur une touche de la main gauche et d'un geste rapide « entoure » son dessin avec son stylet. Quasi immédiatement, il appuie sur plusieurs touches de son clavier : la zone extérieure à celle entourée devient hachurée. Avec son stylet, il fait bouger un curseur sur son logiciel : le dessin du poing devient presque transparent. En moins d'une seconde, il appuie successivement sur différentes touches de son clavier et appuie à plusieurs endroits du bout de son stylet : je comprends qu'il a déplacé ce dessin de brouillon sur un nouveau « calque », quasi transparent, ce qui lui permet de « décalquer » cette esquisse sur un nouveau calque, dans le même style graphique que le reste de son dessin. Il dessine en effet rapidement le poing serré contre la joue du personnage. Le dessin étant terminé, il fait de nouveau une manipulation très rapide combinant clavier et stylet pour faire disparaître le dessin de brouillon. Sans s'arrêter, une fois le dessin fini, il déplace sa feuille numérique et commence le dessin de la case suivante.

L'atelier est silencieux. Au fond de la salle, Axelle et Simon discutent à voix basse. Le téléphone de celui-ci vibre : il le prend dans ses mains et, dès qu'il a vu le nom qui s'affichait, il se dresse sur sa chaise, murmure un « Désolé » à l'intention de Axelle et traverse l'atelier au pas de course. Arrivé à la porte, il décroche son téléphone et commence à parler à voix basse en refermant la porte derrière lui. Pendant sa course Charlotte, avachie sur sa chaise, le suit du regard. Dans sa main gauche, elle tient son crayon gris, au bout duquel est accroché un petit personnage en plastique. Après que Simon soit sorti, elle fait pivoter son siège de droite à gauche, regardant dans le vide en direction de son écran d'ordi : elle tapote sa table avec le personnage en plastique, sans rythme fixe. Au bout d'une dizaine de secondes, elle arrête de pivoter et son regard balaie doucement la salle, toujours en tapotant avec son crayon. Soudain, elle s'arrête de taper. Au bout de quelques secondes d'immobilisme, elle se tourne d'un coup vers son écran, les sourcils froncés. Elle remet la chaise dans l'axe de son ordinateur, se rapproche et commence à taper sur son clavier de manière frénétique du bout des doigts (elle tient toujours le crayon dans sa main gauche). Elle tape sans discontinuer pendant une petite trentaine de secondes, esquissant un sourire par moment. D'un coup elle s'élance en arrière, faisant reculer sa chaise de quelques centimètres, mimant un visage de victoire et faisant semblant de crier, les bras tendus en avant, pointant ses deux index devant elle. Elle finit en lançant son crayon sur son clavier en dodelinant de la tête avec un grand sourire ! Elle se laisse alors retomber dans sa chaise, fixant son ordinateur, toujours en silence : son regard se déplace sur l'écran. Elle se rapproche et fait défiler le texte qu'elle a écrit, tapotant ponctuellement sur son clavier.

Simon, rentre le téléphone à la main. En retournant à sa place, il passe devant le bar à côté de moi. Il lance un « Ho ! » en apercevant un croissant et fait un détour dans sa trajectoire pour le prendre du bout des doigts. Il retourne à sa place en petite foulée en me faisant un clin d'œil tout en ramenant l'index sur la bouche, comme pour me signifier de garder le secret. Sur le chemin de sa place, il est interpellé par Jérémy, à voix haute : « Bah alors ? À peine rentré, tu fous déjà rien ? CONNARD VA ! » Simon poursuit sa petite foulée en mettant le croissant dans sa bouche, en faisant un doigt d'honneur en direction de Jérémy qui rit en retour.

**SÉQUENCE N° 5B.**  
**QUAND LA FATIGUE S'INSTALLE ET LA CONCENTRATION S'ÉVAPORE**

*De nouveau le silence s'installe. Jérémy, que je n'avais pas trop regardé, n'a pas de casque sur les oreilles. Il regarde autour de lui, dévisageant chaque membre de l'atelier, lançant des petits « Ça va ? » lorsqu'il parvient à croiser un regard. Toutefois, personne n'entame de conversation. Soudain, la sonnette de l'entrée retentit.*

**Jérémy**, se mettant immédiatement debout, s'écrit à voix haute: Oh, putain! Je ne sais pas qui sonne comme ça, mais je sens comme une pointe d'agressivité! [Il contourne son bureau pour aller ouvrir la porte. Il tente encore une fois d'accrocher des regards en passant] Non, mais je te jure, tu sens que le mec, il vient pour la baston... [À Melvin qui le regarde passer] Tu trouves pas? [Melvin, le casque sur les oreilles ne l'entend pas et retourne à son dessin. Jérémy finit par arriver à la porte qu'il ouvre: il fait face à un homme avec une enveloppe A4 dans les mains].

**L'Homme**: Bonjour, c'est pour un courrier, j'aurais besoin d'une petite signature.

**Jérémy**: Ah! [Il regarde la lettre, sur laquelle apparaît le logo d'un éditeur. Il se retourne vers ses collègues] Tiens, les mecs, ça c'est pour vous... [Paco et Florent se retournent vers lui] Ce monsieur aurait besoin de votre signature. Ou d'une dédicace, je ne sais pas!

**Paco**: Ah une signature, hein, pas de dédicace! Jamais en semaine, les dédicaces!

**Jérémy**: Ah, bah bravo les comportements de princesses! ça vous a changé de devenir des stars, les mecs! [Ils continuent de dessiner. Jérémy les regarde, en croisant les bras] Bon, y en a pas un qui voudrait bouger son cul? Le monsieur il attend son autographe là! [Florent recule sa chaise et se lève pour aller signer le reçu. Il ouvre la lettre alors que le livreur prend congé. Jérémy se penche par-dessus son épaule] C'est quoi?

**Florent**, lisant en silence: Mmh... [Pause] des avenants au contrat, pour les tomes qui suivent... c'est vrai qu'ils avaient dit qu'ils nous enverraient ça. [Il se tourne vers Paco] Eh, c'est les avenants de chez [l'éditeur].

**Paco**, se retournant en écartant son casque: Ah, OK c'est cool. Ça a été vite.

**Florent**, toujours debout: Ça me fait penser, j'ai eu le mec de la librairie à Lyon pour la dédicace.

**Paco**: Oui?

**Florent**: C'est soit le 8, soit le 15.

**Paco**: C'est quoi déjà? C'est le soir?

**Florent**: Ah je sais pas... C'est un vendredi, je crois.

**Paco**: Bah *a priori* ça me va, mais euh... Faudrait quand même voir selon l'heure, quoi.

**Florent**: Tu sais, te fous pas la pression. La dernière fois déjà on était super serré, donc si t'es pas là, te fais pas chier.

**Paco**: Ouais, je te dirais... [Se retournant vers son bureau et saisissant son styler. À son voisin Melvin] Ça me fait penser... La dernière fois la libraire qui nous accueille, elle nous demande "Bah alors, vous avez pas amené de planches originales avec vous? Les derniers, c'est ce qu'ils ont fait". Euh... bah non, meuf... tu sais un petit peu comment on travaille ou tu t'en bas les couilles de notre bouquin? [Son voisin pouffe: en effet, l'album étant réalisé uniquement en numérique, il n'y a de fait pas de planches originales] Non, mais je te jure, on est bien accueilli dans les Fnac!

**Melvin**, faisant défiler un fil Twitter sur sa Cintiq, avachit dans son fauteuil : Non mais en même temps, qu'est-ce qu'elle peut en avoir à foutre de ce qu'on fait ? On peut pas demander à tout le monde de savoir comment ça fonctionne une Cintiq.

**Paco**, regardant à son tour son écran : Ouais, mais bon, quand même... ça craint je trouve. [Le silence s'installe quelques secondes. Florent s'est également réinstallé devant sa Cintiq. Rapidement, Paco se met à tapoter nerveusement son écran avec son stylet. Il s'arrête et soupire. Se tournant vers Melvin] Dis, tu sais comment enlever le... [L'autre regarde l'écran en plissant les yeux, les sourcils levés. Paco lui jette un coup d'œil et reprend] Le truc, là !! [Il tapote avec son stylet sur l'écran].

**Melvin**, inspirant : Ah ! Le magnétisme ? Attends... [Il se tourne vers son propre écran, un modèle de la même marque] Bah, euh... Édition... [Il clique sur le panneau déroulant correspondant] Édition... [Il regarde la liste] Ah non, euh... Attends. Affichage ? [Il clique et lit le nouveau menu déroulant] Affichage, Magnétisme et...

**Paco**, le coupant : Ouais attends, c'est bon, j'ai trouvé.

**Paco fronce les sourcils en se remettant à dessiner. Régulièrement il quitte son écran des yeux pour regarder l'écran d'un petit ordinateur, pausé à côté de sa Cintiq. Il fait passer des pages de texte qu'il lit, avant de reprendre son dessin. À chaque fois qu'il passe d'un écran à l'autre, il est obligé de changer de position pour bien voir : l'écran de sa Cintiq est penché face à lui alors que son petit ordinateur est pausé un peu derrière sa Cintiq, à gauche. À chaque fois qu'il retourne sur ce petit écran, il pousse un profond soupir. Il finit par écarter violemment sa Cintiq du bras droit pour se saisir du petit ordinateur des deux mains en marmonnant « mais putain de merde de ta race ! ». Il regarde autour de lui. Il ouvre un tiroir à sa gauche sur laquelle il pose l'ordinateur, dans un équilibre précaire.**

**Paco**, s'affalant dans son fauteuil : Et voilà ! [Il soupire. Melvin, qui le regardait à sa droite pouffe. Paco se tourne vers lui] Putain, mais paye ton organisation ! Franchement, je pense que l'organisation dit des choses de nos personnalités ! [Se redressant d'un coup, il saisit le petit ordinateur de sa main gauche. De sa main droite, il attrape des livres posés autour de lui, et les empile derrière sa Cintiq. Il construit ainsi une pile instable de livres, sur laquelle il pose violemment son petit ordinateur. Il se redresse alors, en mettant les poings sur les hanches] Et voilà ! C'est bien mieux maintenant ! Regarde comme c'est pratique ! [Il pose la main sur son ordinateur qui glisse : il le rattrape] Oh, bah tiens, c'est pas stable, dis donc ! Quelle surprise ! [Il enlève son ordinateur et réorganise la pile afin de la rendre stable. Il commence alors à travailler. Dessinant penché sur sa Cintiq, puis se redressant en se penchant vers son bureau pour réussir à atteindre le clavier de son ordinateur.]

## SÉQUENCE N° 6B. LA PAUSE S'IMPOSE

**12 h 10.** Florent repose son stylet et s'étire. Il regarde autour de lui pendant quelques secondes avant de fixer son regard sur une enveloppe A4 reçu plus tôt et qu'il avait posé à côté de son ordinateur. Il s'en saisit et sort la dizaine de feuilles qu'elle contient et tapote sur l'épaule de Paco, son voisin, qui enlève son casque.

**Florent**, montrant les feuilles: Les mecs, faut qu'on signe l'avenant [Au contrat], vous vous souvenez ?

**Paco**: Moi aussi ?

**Florent**, jetant un œil à la première page: Mmh... Oui.

**Paco**, tendant la main: Bah, OK, envoie !

**Florent**: Attends [Il signe les feuilles sans les lire davantage et les tends à Paco qui les parcourt du regard rapidement avant de les signer. À côté, Melvin se lève en s'étirant]

**Melvin**: Bon, qui est chaud pour bouffer ? [En regardant Florent] MacDo ?

**Florent**: OK, mais attends, faut que je finisse un truc avant. J'en ai pas pour longtemps.

**Melvin**, les mains dans les poches, se tourne vers les personnes aux bureaux en face de lui: MacDo, les mecs ?

**P1**: Ah, non moi je me ferais bien un resto bien, tu vois. Genre où tu manges des légumes.

**Melvin**, sourit et le pointe du doigt: Eh, mais carrément ouais ! Ouais ! [Il se fige soudain, marquant une pause, avant de reprendre en fonçant les sourcils] Mais demain, non ? Parce qu'aujourd'hui, y'a MacDo ! [P1 rit]

*Progressivement tout le monde se lève, chacun se renseignant auprès des autres ce qu'il compte manger le midi. Finalement, pendant qu'un groupe se rend au MacDo, j'accompagne un second groupe au supermarché à côté, où j'achète un repas préparé. Sur le chemin, les discussions vont bon train.*

**Charlotte**, à mon intention: Alors, tu t'emmerdes pas trop à nous regarder ? ça doit être chiant, non ?

**Moi**: Oh, c'était plutôt animé ce matin !

**Charlotte**: Ah ouais ? [Pause] Oui, un peu avec Simon qui revenait... Oui, non, c'est vrai, j'étais pas mal concentrée ce matin, t'as raison. D'ailleurs, tu as dû voir, à ce moment-là, j'ai mis mon casque. Pas que j'aime pas Simon, hein ! [Rires] Non, mais je devais bosser et je savais pertinemment qu'ils allaient raconter des conneries ! Et les conneries, c'est rigolo, mais à un moment, il faut un peu de concentration pour bosser. Des fois, c'est plus calme, mais c'est vrai qu'il y a des jours à ça n'arrête pas. C'est connerie sur connerie, à partager des vidéos ou à jouer à des jeux.

**P3**: Roh c'est cool comme ambiance...

**Charlotte**: Oui, c'est clair ! Mais bon quand t'es en bouclage, c'est difficile. Tiens... [Elle s'arrête et regarde autour d'elle... se retourne plusieurs fois avant de pointer dans une direction] Là, tu vois, sur la place là-bas ? Et bien il y a une illustratrice jeunesse qui bosse chez elle. Elle a bossé un peu en atelier, mais maintenant elle préfère bosser toute seule. [Elle reprend sa marche] Moi je sais que je ne pourrais pas. Au début, quand je me lançais, c'était horrible ! Je me levais, je bossais direct... sans aucune coupure ! C'est à ce moment que j'ai pris un chat, dire d'avoir quelque chose qui bouge un peu autour, parce que sinon c'était l'angoisse ! Là à l'atelier... [Pause, elle sourit] Bon, c'est toujours un peu les mêmes blagues, quoi...

**Moi**: Comment ça ?

**Charlotte**: Bah... ça tourne quand même beaucoup autour de sujets graveleux quoi. Peut-être parce que c'est un atelier de mecs, surtout... Enfin, je sais pas, j'en sais rien. Enfin, bon ! C'est pas cher et il y a plein de place !

## SÉQUENCE N°7B. DISCUSSIONS À BÂTONS ROMPUS

*Nous arrivons au supermarché où nous faisons nos courses. P3 lance « - J'en ai marre de bouffer de la merde ! Faudrait vraiment que je me prépare à bouffer ». « Trouve-toi une meuf », lui rétorque son collègue. Nous retournons à l'atelier où nous réchauffons nos plats. Nous nous installons autour du bar : les sièges sont vite occupés : certains restent debout, un s'assoit sur l'évier. Les discussions s'enchaînent à bâtons rompus.*

**Charlotte** : Non mais des fois, les journalistes, ils ont une forme de condescendance. Parce que tu vois, nous, on fait de la *Bayday*. Tu vois, une fois, un journaliste voulait faire une photo pour un article. Il voulait que je mette... attends c'était quoi ? Genre un *magnet* à la con sur le nez, où je ne sais pas quoi. Là je lui ai dit non, quoi ! Ça va ! [Elle se tourne vers Florent] Tiens, Florent, toi : ils t'ont jamais demandé de faire des photos absurdes ? Ou [Elle roule des yeux] de rajouter des bulles tout autour de ta tête ? [Elle soupire]

**Florent** : Ah si, bien sûr ! Bah, tu te souviens pas, quand ils étaient venus à l'atelier ? Il voulait que je fasse du surf sur un radiateur ! Dans *Libération* ! Il disait que c'était la mode... ils m'ont dit "Wouais, on fout des photos débiles, c'est drôle. Et puis la *Bayday*, tout ça...". Pff ! Super. [Il marque une pause pour croquer dans son sandwich. Puis, à Charlotte] Toi, ça doit être encore pire, vu que t'es une nana ! Du coup ils doivent vouloir rajouter des trucs [Il mime les guillemets] "girly" et tout, non ?

**Charlotte**, *pouffant* : Ah bah moi, vu ce que je fais, ils auraient du mal à me coller des trucs choupiis ! [Pause] Non mais, j'ai quand même eu droit à des photos "drôles". Mais c'est tout le temps comme ça, on est pris pour des guignols. Tiens l'autre fois, j'étais dans une émission radio avec Peeters. Tu vois ?

**Moi** : Benoît ou Frederik ?

**Charlotte** : Benoît, Benoît. Donc le mec qui fait de la BD, mais qui écrit des gros livres et tout à côté. Genre sur Derrida, des trucs comme ça. Et bien là, la journaliste lui pose des questions, très bien... et puis lui dit "Non mais, en fait... Vous. Vous faites un peu des vrais livres en fait". Pardon ? [Elle lève un bras et fait semblant de faire un signe de la main] Euh, je suis là ! [Elle repose le bras en soupirant] Sympa quoi !

**13 h** : *Le groupe « MacDo » revient, chargé de sacs à emporter. Il n'y a pas assez de place pour tout le monde autour du bar de la cuisine. Rapidement, quelqu'un propose de déplacer une table pour la rapprocher du bar.]*

**Charlotte**, *à mon attention* : On est rarement aussi nombreux. Déjà dans l'atelier, parce que souvent y a des absents. Et puis c'est rare qu'on mange tous en même temps... [Pause, elle regarde les autres qui essaient de déplacer la table et rient en versant une pile de livres sur le passage] En même temps, on comprend pourquoi ! [Elle rit]

## SÉQUENCE N° 8B. UNE REMISE AU TRAVAIL PROGRESSIVE

*La pause midi s'éternise. Je remarque que parmi ceux qui ont mangé les premiers, deux jettent des regards à leur téléphone pour regarder l'heure. Nicolas finit par aller laver son assiette avant de retourner à son bureau, imité peu de temps après par Charlotte et Axelle. Les trois sont à leurs bureaux alors que les autres continuent à discuter bruyamment. Charlotte leur lance un regard en fronçant les sourcils, avant de mettre son casque. Je m'installe au bureau perpendiculaire au sien (celui de Thierry). Progressivement, le repas s'achève et chacun retourne à sa place.*

**Florent**, depuis la cuisine : Euh les mecs, si vous pouviez mettre vos sacs dans la poubelle là-bas.

**Deux auteurs**, en cœur : Oui papa ! [Ils rient]

**Florent** : Non sérieux, parce qu'après ça va blairer ! [Les autres pouffent] Non, mais c'est vrai, c'est déjà à moitié le bordel ! Vous êtes des porcs les mecs ! [Il bourre plusieurs sacs MacDo dans la poubelle qui déborde de détritrus, prête à craquer. Et retourne à son bureau.]

*Progressivement, tout le monde reprend sa place, et la plupart des personnes présentes remettent un casque audio, se mettant au travail en silence. Seul P3 et P4, côte à côte discutent en montrant de temps à autre des points sur leurs écrans. De ma place, je constate que Charlotte est en train de lire un document sur internet, en prenant des notes : je comprends qu'il s'agit de documentation pour sa bande dessinée.*

*Quinze minutes plus tard, P2 se penche vers P3 et P4 en murmurant quelque chose à leur oreille. Ils répondent en souriant et hochant la tête. Ils s'agitent alors, se penchent sous leur bureau et sortent trois manettes qu'ils branchent sur l'ordinateur de P3. Ils lancent un jeu et joue en silence : dès que l'un d'eux pousse un petit cri, il se reprend et regarde les autres personnes qui travaillent autour de lui, avant de reprendre le jeu. Face à eux, Melvin et Florent dessinent sur leurs Cintiq, le casque sur les oreilles. Paco, lui, tente de réorganiser son bureau en déplaçant les différents éléments qui sont dessus, poussant régulièrement des soupirs. Il est 13 h 50. À travers la vitre à ma droite, j'aperçois Jérémy qui, comme moi, parcourt la pièce du regard. Il regarde pendant de longues minutes l'écran de Charlotte, qui défile du texte puis essaie de se redresser pour voir ce que j'écris. Quand je le regarde, il sourit : je lui souris en retour en poursuivant la prise de note : il détourne le regard, sans expression et fixe un nouveau point pendant de longues minutes sans bouger, le menton appuyé sur le plat de sa main.*

*14 h : grand silence, en dehors des cliquetis des manettes des trois joueurs, et de quelques « Oh ! » ou « Merde ! » qu'ils lancent durant leur partie, toujours suivis de de petits « chut ». Tous les autres travaillent en silence. En dehors de Simon et Jérémy, tout le monde a un casque sur les oreilles.*

*14 h 20 : D'un coup, Marianne retire son casque en le posant sur ses épaules et se lève promptement. Elle reste debout devant son ordinateur pendant une dizaine de secondes, cliquant avec sa souris du bout des doigts. Elle pousse un long soupir, retire son casque qu'elle pose sur le bureau et traverse l'atelier, en direction de Paco. Elle se place derrière lui et lui tapote doucement sur l'épaule. Celui-ci se retourne en enlevant son casque.*

**Marianne** : Paco, ça marche pas, ce que tu voulais... Le personnage est trop à droite quand les dialogues apparaissent.

**Paco**, la regarde en silence, se grattant la barbe. Au bout de quelques secondes, il secoue la tête, se redresse, posant les mains sur ses accoudoirs : Attends, je viens voir.

*Il se lève et va vers le bureau de Marianne, qui la suit. Arrivée devant le bureau, Paco se tient debout : Marianne lui passe devant, tire le siège et s'assoit. Paco s'accroupit alors, appuyant son coude sur la table et l'autre sur la chaise de Marianne : ils discutent à voix basse en regardant l'écran, pointant ponctuellement vers un endroit ou l'autre. Au bout de quelques minutes, Paco se relève en posant les*

*mains sur les lombaires en lançant, à voix haute : « Non franchement, là, j'en sais rien... » Il regarde quelques minutes l'écran que Marianne fait défiler avant de tourner les talons et de se diriger vers sa place, les sourcils froncés. En passant à côté du bureau de Charlotte, son regard se fige : Il s'arrête et s'approche, marchant sur la pointe des pieds de manière exagérée. Doucement, sans que Charlotte ne s'en aperçoive (elle prend encore des notes, penchée sur son bureau), Paco saisit un cochon en plastique posé sur le bureau, l'approche du visage de Charlotte et appuie d'un coup sur l'objet d'où sort un son imitant le cri du cochon. Charlotte sursaute et Paco explose de rires.*

**Charlotte**, écartant un écouteur avec un grand sourire : Rooh t'es con, putain ! [Elle fronce les sourcils, mais toujours avec le sourire] Ça pue le plastique en plus ! [Paco rit. Marianne, qui est apparue derrière lui, avec un téléphone à la main, lui tapote sur l'épaule].

**Marianne**, à Paco qui se retourne surpris : Bon du coup, je vais demander à Jérémy...

**Paco** : Ah oui, oui ! Vois avec lui. Il va te montrer en live : ça sera plus simple.

*Marianne se dirige alors vers le bureau de Jérémy et s'installe à côté de lui. Ils discutent à voix basse si bien qu'il m'est impossible d'entendre. Je vois que Jérémy ouvre un logiciel et montre différentes choses sur son écran à Marianne qui regarde attentivement. Les trois programmeurs rangent leurs manettes et se mettent au travail. Charlotte continue de lire, penchée au-dessus de son clavier, approchant parfois son visage à moins de vingt centimètres de son écran en plissant les yeux. Melvin plisse également les yeux, en dessinant sur sa Cintiq : il se les frottent à répétition. Quelques minutes plus tard, il met la tête dans ses mains, frottant ses yeux avec ses paumes. Il se redresse alors et, après avoir tâtonné de la main derrière sa Cintiq, ressort une paire de lunettes qu'il enfle. Il reprend alors le dessin, toujours les yeux plissés. Marianne, à côté de Jérémy se redresse avec un sourire. Elle lui lance un « Merci ! » auquel il répond par un « Ah non, merci à toi, vraiment ! ». Elle se dirige alors vers la sortie en sortant un paquet de cigarettes de sa poche, alors que Jérémy se penche sur son clavier et sort des feuilles de son tiroir. Paco, qui voit Marianne passer avec une cigarette à la bouche, enlève son casque, se lève et sort son paquet de cigarettes de sa poche. Après avoir enflé une écharpe, il la rejoint dehors. Grand silence : tout le monde travaille. Je regarde en direction de Jérémy qui non seulement s'est remis au travail mais a également mis des écouteurs.*

## SÉQUENCE N°9B. DEMANDER CONSEIL

*14 h 30. Un grand silence règne toujours dans l'atelier : tout le monde est à sa place, avec des écouteurs ou un casque sur les oreilles, travaillant en silence.*

**Florent**, ayant dégagé une oreille de son casque : Eh les gars [Il s'adresse aux cinq programmeurs face à lui. Il reprend plus fort, avec un signe de la main] Les gars ! [Ils se redressent et enlèvent leurs casques] Pour vous, un Gamer, il a quoi comme casque ?

**P1** : Euh...

**Florent** : Y a pas une marque de casque typiquement Gamer ?

**P3** : Tu veux dire Senheiser, un truc comme ça ?

**Florent**, secouant la tête : Non, non... Un truc vraiment de Gamer, genre avec un micro et tout !

**P1** : Non, mais si tu veux vraiment un truc de Gamer, il y a bien des trucs mais c'est assez bizarre. Genre ça ressemble à des casques d'hélicoptère, avec des trucs sur les côtés pour pas voir autre chose que l'écran... C'est vraiment pour les mecs qui font de la compét' quoi !

**Florent** : Ah ouais, OK... mais non, du coup on va croire qu'il a un casque d'hélicoptère mon perso... ça va pas être clair... [Il regarde son écran et saisit son clavier] Bon attends je vais chercher...

## SÉQUENCE N°10B. GÉRER DIFFÉRENTES TÂCHES

**14 h 45. Marianne et Paco sont rentrés et se sont installés à leurs bureaux respectifs. Charlotte fait face à son écran d'ordinateur, en veille. Face à elle, deux paquets de feuilles : à gauche un paquet avec les notes qu'elle vient de prendre à partir de différents documents en ligne, à droite des feuilles imprimées constituées de petits paragraphes, parfois accompagnés de petits croquis dans les marges. Elle est penchée sur le paquet de droite, barrant parfois certaines phrases. De temps en temps, elle se fige, regarde le paquet de gauche, cherche une feuille, la lit en détail, compare avec la feuille du paquet de droite qu'elle corrigeait et à laquelle elle apporte une nouvelle correction. À un moment, après avoir feuilleté plusieurs fois le paquet de gauche, elle soupire et saisit sa souris qu'elle secoue vigoureusement, en fronçant les sourcils : l'écran de son ordinateur s'allume. Elle fait une recherche sur son ordinateur et ouvre un fichier PDF, qu'elle fait dérouler à toute vitesse, avant de s'arrêter sur une page qu'elle lit en détail. Après sa lecture, elle apporte des corrections directement sur la feuille du paquet de droite avant de pousser un soupir et de regarder dans le vide vers la porte d'entrée de l'atelier. Au bout de quelques secondes d'inactivité, elle tourne la tête de son téléphone sur lequel elle appuie. L'écran de son téléphone s'allume : immédiatement Charlotte se tend.**

**Charlotte, serrant les dents :** Merde ! Merde, merde, merde ! [Elle se saisit du téléphone, tapote dessus rapidement d'une main et le porte à son oreille. Au bout de quelques secondes] Oui bonjour, Charlotte au téléphone... Vous m'avez appelée ? (...) Euh, oui désolé... [Elle se redresse et de sa main libre attrape son agenda qu'elle feuillette] Euh, oui, oui jeudi je serai disponible oui. Vous... vous êtes où, déjà ? (...) OK. Oui, oui : je vois très bien, pas de souci ! Vous pensez qu'on en a pour combien de temps ?... Oui, les fichiers sont prêts [...] OK.

**Marianne, un sac sur le dos passe à côté de Charlotte et fait un signe de la main... Charlotte lui montre le téléphone de sa main libre, puis esquisse un coucou de la main. Marianne se saisit d'une main le cochon en plastique sur la table de Charlotte et le fait couiner doucement. Charlotte, un grand sourire au visage lui fait un grand signe de la main pendant que Marianne s'éloigne vers la sortie. Jérémy, qui travaillait concentré devant son ordinateur au fond de l'atelier, aperçoit Marianne qui part : il se lève d'un bon en enlevant son casque et fait le tour de son bureau d'un pas vif pour la rejoindre rapidement.**

**Jérémy, sautillant pour esquiver les piles de livres de part et autres de l'atelier :** Eh Marianne, Marianne ! [Elle se retourne. La rejoignant, il dit] Merci hein, pour le plan. C'est cool ! Ça va être chouette tu verras !

**Marianne, réajustant son sac sur l'épaule, avec un sourire :** Y a pas de quoi, je m'en sortais pas toute seule de toute façon. Tu l'envoies quand ?

**Jérémy, croisant les bras :** Bah écoute... je fais quelques modif' encore, et je te l'envoie dans la foulée.

**Marianne :** OK, c'est nickel. Bon, à plus !

**Marianne, tourne les talons et sort de l'atelier. Une fois qu'elle a claqué la porte, Jérémy commence à se rendre vers sa place... mais en chemin, il s'arrête, fait demi-tour et va se servir un café. Il s'accoude au bar, la tasse à la main et regarde son smartphone.**

**SÉQUENCE N° 11B.**  
**UNE PAUSE IMPROVISÉE, AU DÉTRIMENT DE CERTAINS**

**14 h 55.** *De son côté, Charlotte a fini de prendre son rendez-vous [j'apprendrai plus tard qu'il s'agissait d'un rendez-vous avec le service fabrication de son éditeur pour faire des tests d'impression] et a repris le travail. Jérémie quitte le bar, toujours une tasse à la main et dans l'autre le téléphone, tournant en rond près du bar. Au bout de quelques minutes, il remet le téléphone dans sa poche et se place derrière Melvin qui dessine sur sa Cintiq. Il lui tapote sur l'épaule : Melvin se retourne, écartant son casque de ses oreilles.*

**Jérémie**, pointant le coin supérieur gauche de la Cintiq de Melvin : Ah, tu écoutes [Je ne comprends pas le nom]... [Melvin acquiesce d'un hochement de tête, sans rien dire] Et... t'aimes bien ?

**Melvin**, le visage toujours aussi impassible : Oui c'est pas mal. C'est bourrin. C'est bien [Légère pause] pour s'encourager à bosser en milieu de journée. [Silence, les deux se regardent pendant deux secondes sans rien dire... j'ai l'impression que Jérémie esquisse une moue, avant de porter la tasse de café à sa bouche. Pendant ce temps-là, j'aperçois Florent qui retire son casque.

**Florent**, avec un grand sourire : Attends c'est trop bien moi je trouve ! Il est trop drôle le gars ! T'as écouté son dernier EP ?

**Jérémie**, qui regardait toujours Melvin se détourne soudain et, affichant un grand sourire : Je suis pas sûr, il est sorti quand ? [Il se déplace derrière Florent. De son côté, Melvin replace son casque sur ses oreilles et se retourne vers sa table, recommençant à dessiner]

**Florent**, débranchant son casque : Vas-y, je te fais écouter ! [Ils écoutent tous les deux la chanson, en riant par moment aux blagues faites par le chanteur. En face d'eux, P3 a retiré ses écouteurs].

**P3** : Eh, il est cool ce morceau ! Je le connaissais pas !

**Florent** : Il déchire hein ? Il l'a balancé sur Youtube y a pas longtemps.

**P3**, se levant : J'aime bien ce qui fait ! ça me fait penser à un autre chanteur qui fait des trucs bien trash aussi...

**Florent**, faisant un geste de la main : Vas-y, viens mettre !

**P3**, regardant autour de lui : Euh... t'es sûr ?

**Florent**, avec un grand sourire : Ouais, vas-y ! Fais tourner !

**Avec un grand sourire, P3 fait le tour des bureaux et vient se placer à côté de Florent, se saisit du clavier et lance une chanson à son tour. Au bout de quelques minutes, P2 et P4 les rejoignent également : tous les 5 écoutent des musiques sur l'ordinateur de Florent, en riant bruyamment. Les autres continuent de travailler. Paco et Melvin, juste à côté avec leurs casques audio, jettent des regards au groupe en fronçant les sourcils.**

**FIGURE 13.**  
**PLUSIEURS PERSONNES REGROUPÉES DERRIÈRE UN AUTEUR REGARDENT DES VIDÉOS.**  
**MELVIN ET PACO ESSAIENT DE TRAVAILLER MALGRÉ TOUT**  
(CROQUIS RÉALISÉ SUR PLACE)



**Charlotte se redresse à son tour et se tourne vers le groupe : elle écarte son casque et écoute pendant quelques secondes. Elle pouffe en écoutant les paroles. Elle repousse son casque sur les épaules et retourne à ses feuilles, affichant un petit sourire. Le groupe lance une autre chanson, très vulgaire. Au bout d'une minute, Charlotte lance un long « Aaaaaah ! » en écarquillant les yeux.**

**Melvin, la regarde du coin de l'œil, enlève son casque et lui demande : T'as vu la vierge Charlotte ?**

**Charlotte, pouffant :** Non, non, je viens de comprendre !

**Melvin, fronçant les sourcils :** De comprendre quoi ? [Il sourit] Ma blague de ce midi ?

**Charlotte, souriant :** Non, non ! Les paroles de la chanson là ! [Elle pointe du doigt le groupe qui écoute la musique] Ce à quoi elle fait référence. Je viens de comprendre !

**Melvin, jetant un coup d'œil vers le groupe et écoutant quelques secondes les paroles du refrain :** Ah oui OK ! [Il se retourne soudain vers elle, l'air surpris] Attends, t'avais jamais compris ! ?

**Charlotte :** Bah je connaissais pas surtout.

**Melvin, surjouant un air encore plus surpris :** Keuwaaa ? ! Tu connaissais pas ! ? Mais Charlotte, ça date, ça ! [Elle rit]

**Le groupe passe une autre chanson, du même style. Jérémy lance, en mettant la main sur l'épaule de son voisin : « Non mais regardez, regardez ! Matez sa gueule quand il baise, j'adore ! » Charlotte explose de rire.**

**Charlotte, se tournant vers moi :** Tu vois ce que je te disais tout à l'heure sur l'humour. Bon voilà... t'en feras ce que tu veux !

**Charlotte range les différentes feuilles qu'elle avait entassées devant elle dans les tiroirs sous son bureau. Elle sort alors différentes feuilles, avec des esquisses de dessins, réalisés avec différentes techniques. Elle en prend un et l'accroche avec un bout de Patafix sur son écran d'ordinateur face à elle.**

**FIGURE 14.**  
**CHARLOTTE TRAVAILLANT SUR SON ORDINATEUR**  
 (CROQUIS RÉALISÉ DEPUIS LE BUREAU DE THIERRY)



*Elle prend alors une feuille vierge dans un bac, à côté d'elle et commence à y reproduire au propre le dessin face à elle, à la plume. Alors qu'elle commence à dessiner, Florent lance « Bon il est temps de retourner aux classiques » et lance un morceau du groupe Émile & Image. Melvin sourit et Charlotte part en fou-rire.*

**Charlotte**, reprenant son souffle : On les a perdus, je crois ! [Lorsque le refrain reprend, elle rit à nouveau]  
**Paco**, qui, jusqu'alors, était resté imperturbable à dessiner à côté de Florent, enlève son casque et lance, d'une voix forte mais avec un grand sourire : Putain, les mecs, j'ai l'impression d'être à un mariage à deux heures du mat', là ! Vous avez pété un plomb ! [Il reprend le dessin, sans remettre son casque. Le morceau se termine] Bon, c'est bon ? [Se tournant vers Florent avec un sourire en coin] T'as d'autres trucs pédophiles à nous montrer ou tu dois bosser ?

**Florent**, riant : Ah si attends, j'ai un autre truc à mettre, bien con !

**Jérémy**, renchérissant : Attends, attends, moi aussi j'ai un truc à mettre !

**Simon**, qui passe à côté d'eux, une cigarette à la bouche lance, avec un petit sourire : Putain Jérém', t'abuses ! C'est ça que tu fais toute la journée, en fait ! Tu fais le tour de tout le monde en demandant "Eh, tu connais ce clip" ! [Les personnes qui écoutent debout sourient] Franchement... Putain Jérémy [Il marque une pause] T'as pas du boulot ? Sérieux ? [Tout le monde rit]

**Jérémy**, rit en jetant des regards au sol : Haha... Va te faire foutre tiens ! [Il marque une petite pause] Tiens, tu vois, je pensais t'accompagner fumer une clope ! Et bah non, tiens ! Tu vas fumer tout seul, enfoiré ! [Plusieurs personnes debout pouffent. Jérémy pointe l'index vers Simon qui s'éloigne vers la porte et lance, d'une voix plus forte] Tu vas croiser des meufs, et t'oseras pas leur parler ! [De nouveau, les personnes pouffent]

**Le téléphone de Charlotte se met à vibrer. Elle se penche pour voir l'écran et saisit immédiatement le téléphone. En décrochant, elle fait un quart de tour pour tourner le dos aux personnes qui discutent.**

**Charlotte**, d'une voix forte : Un peu de calme s'il vous plaît, pas de connerie : c'est important ! [Elle porte le téléphone à l'oreille] Oui ? Oui, oui ! Oui. [Pause] Non, non ! Sur fond blanc ! Ça me paraît plus simple. [Un fou rire retentit derrière elle. Elle se bouche une oreille de sa main libre] Pardon ? [Pause] Ah non, non ! Je fais à la main. Mais ça sera scanné et envoyé dans le bon format, hein. Donc oui finalement c'est comme si je faisais directement les couleurs à l'ordi... sauf que c'est à la main ! [Pause] Ah, non, non ! Ça, c'était à la vieille époque ! [Rires] Non, non j'envoie tout en format informatique. Comme ça, on pourra retoucher. [Pause] Mhmm. [Pause] Oui.

*Pendant qu'elle est au téléphone, les personnes debout vont progressivement se rasseoir et se remettent au travail. Quand elle finit son coup de fil quelques minutes plus tard, tout le monde est à son bureau. Après avoir raccroché son téléphone, Charlotte attrape la feuille sur laquelle elle avait commencé à dessiner et la ramène devant elle, posant la feuille sur la table inclinée. Elle pose sa main gauche sur le bord supérieur de la table inclinée, en faisant pression pour tenir la feuille et dessine de la main droite, trempant ponctuellement la plume dans la petite bouteille d'encre de chine fixée sur la table inclinée. Elle fronce les sourcils en dessinant, et se détend légèrement quand elle se recule pour plonger (sans regarder) sa plume dans le petit pot d'encre de Chine. Alors qu'elle dessine, elle claque soudain la langue et lâche, discrètement, un long « Meeeeeeeerde ». Elle soupire et se recule jusqu'à s'enfoncer dans son siège, la plume pointée vers le plafond. Elle pose le coude gauche sur son accoudoir et le menton sur son poing gauche et, sans bouger, fixe son dessin, balayant la feuille du regard, les sourcils haussés. Elle soupire de nouveau, se penche à nouveau en avant. En appuyant toujours son menton son poing, elle reprend de l'encre dans le pot avec sa plume et reprend le dessin. Elle penche légèrement la tête, toujours appuyée sur sa main. Elle inspire bruyamment, fronçant les sourcils en levant le bras gauche, faisant semblant de donner des petits coups en l'air avant de ramener ses mains vers la feuille en soupirant. Elle reprend de l'encre sur sa plume... tapote le bout de la plume sur le pot pour faire tomber l'excédant d'encre... avant de replonger la plume dans le pot pour reprendre l'encre à nouveau. Elle répète trois fois cette opération et recommence à dessiner en inspirant longuement, le visage sans expression. Au bout d'une vingtaine de secondes, elle fronce à nouveau les sourcils. Dix secondes plus tard, elle soupire et laisse échapper une sorte de « Rooooobahmerdeuuuuuhraaaah » à peine audible. Elle se redresse, les sourcils froncés, regarde autour de la table... de la main droite elle pose sa plume et saisit un stylo blanc qu'elle débouche et applique par des petits traits répétés sur une partie du dessin. Les traits, d'abord faits doucement, s'accroissent, laissant entendre un « bruit de rature ». Elle se redresse, repose le stylo blanc et reprend la plume. Elle fait rouler ses épaules en murmurant « Allez ! » et se courbe sur la table, trempant la plume dans l'encre de Chine, réajustant son siège de la main gauche (elle tourne une roulette qui « pousse » son siège vers l'avant). Elle approche doucement la plume du papier, trace quelques traits doucement, avant d'accroître le rythme. Soudain, le rythme s'accroît : elle écrit du texte. Alors qu'elle écrit, elle ramène sa main gauche contre sa joue en s'accroissant sur le bord de la table. Dès qu'elle arrête d'écrire, elle enlève son coude, et repose sa main sur la table pour tenir la feuille. Au bout de quelques minutes de dessins, elle esquisse un rapide sourire. Elle se redresse et, sans quitter sa feuille des yeux attrape de la main gauche un bout de papier : elle frotte sa plume plusieurs fois contre la feuille de papier, avant de la poser à droite de sa table à dessin. Derrière elle une discussion démarre...*

**P1**, après avoir enlevé son casque : Eh attendez, je viens de voir un truc de ouf ! Whoopi Goldberg elle joue dans Tortues Ninja ? [Sans détacher les yeux de sa Cintiq, Paco acquiesce de la tête] Mais elle a quel rôle ?

**Paco**, toujours sans expression : Elle joue Donatello.

**P1** et d'autres rient. Charlotte pouffe également, se retourne et secoue la tête de droite à gauche. Une discussion sur le film Tortue Ninja commence. Charlotte enlève le dessin « brouillon » collé sur son écran d'ordinateur, et attrape une nouvelle feuille qu'elle pose sur sa table à dessin, tout en intervenant ponctuellement dans la conversation. Elle jette un dernier regard au papier accroché sur son ordinateur et recommence à dessiner.

## SÉQUENCE N° 12B.

### UN AUTRE RETOUR, DE BONNES NOUVELLES ET LA REMISE AU TRAVAIL

**Soudain, on entend une clé qui tourne dans la serrure de la porte. Elle s'ouvre : Arnaud apparaît, restant dans le cadre de la porte et faisant un grand salut de la main.**

**Arnaud, d'une voix forte :** Salut tout le monde !

**Paco, se retournant avec un sourire :** Ah bah c'est à cette heure-ci qu'on arrive ?

**Arnaud, souriant et posant son sac :** Oui, je viens de voir Augustin. [Il se redresse d'un coup en levant les deux bras en l'air, les poings serrés] On vient de livrer !

**Melvin, qui s'était retourné également, avec un grand sourire :** Aaah ! C'est cool ça !

**Arnaud, hochant la tête par petits à-coups rapides :** Ouais carrément ! [Il enlève écharpe et manteau, les posant sur un tabouret près de l'entrée] Surtout que ça a été un peu le stress ! Au début ça devait sortir le 17 décembre... Et finalement c'était casse-gueule alors ils le sortent le 3 décembre.

**Melvin, avec un petit sifflement :** Woaw ! Oui, tendu !

**Arnaud, roulant des yeux :** Ouais ! Du coup, il fallait tout rendre aujourd'hui... Et pas dans deux semaines comme prévu à la base.

**Melvin :** Et... c'est bon ?

**Arnaud :** Oui, oui ! C'est bon ! Tout est rendu ! On a même déjà une séance de dédicaces de prévue.

**Melvin :** Pour la sortie ?

**Arnaud :** Voilà. Dans une librairie. [Librairie BD] je crois... [Il commence à faire le tour de chaque personne, pour leur faire la bise]

**Melvin :** Cool !

**Arnaud :** Ouais ! En plus, on a une super imprimerie ! Lesaffre, à Tournai en Belgique [Il tend le poing devant lui en baissant le bras d'un coup, comme un signe de victoire] C'est vraiment cool ! Avec eux, on va avoir une super impression !

**Melvin :** Bon, bah c'est super, écoute ! Vous devez être soulagés !

**Arnaud, haussant les sourcils et penchant la tête :** Carrément ! [Pause] Augustin va s'ennuyer un peu, je crois [Rires] !

**Melvin, avec un sourire :** Oui forcément ! Il n'est pas passé depuis un moment d'ailleurs.

**Arnaud :** Bah non, il bouclait... ça a été vraiment chaud ! Et puis, même les prochains jours, je ne suis pas sûr qu'il vienne de suite. Je crois qu'il va profiter pour se promener... voir la lumière... des trucs comme ça ! [Rires.]

**Il achève de faire la bise aux personnes présentes, vient récupérer les affaires qu'il a posées à l'entrée pour les ramener vers son bureau où il s'installe. Il ouvre son ordinateur. Il fait défiler son écran (que je ne vois pas) et pouffe de temps à autre. Il est 16 h : tout le monde est silencieux face à son ordinateur. En dehors d'Arnaud, tout le monde semble concentré. Face à moi, Charlotte arrête de dessiner : elle met la plume dans sa bouche et fait un quart de tour pour se retrouver devant son ordinateur. Elle ouvre un explorateur internet et fait une recherche pour afficher à nouveau des références pour son travail. D'un autre côté de l'écran, elle ouvre un fichier PDF, avec différentes planches finies qu'elle a déjà réalisées. Elle fait défiler le PDF, avant de s'arrêter sur une planche en particulier. Elle prend alors deux feuilles devant elle, qu'elle tend à bout de bras de chaque côté de son ordinateur. Il s'agit du dessin qu'elle vient de faire : dans sa main gauche la feuille du dessin au brouillon, à droite, le dessin refait soigneusement juste avant. Je remarque que ces deux exemplaires**

*d'un même dessin reprennent une case de la planche affichée sur l'écran : quelques postures semblent légèrement différentes, mais c'est difficile à discerner précisément depuis ma place. Elle regarde alternativement les trois dessins, en silence. Après avoir reposé ses dessins, elle jette un coup d'œil à un petit papier, posé contre l'écran de son ordinateur. Elle s'en saisit, et barre une ligne avant de le reposer. Elle reprend son clavier et fait une recherche internet : plusieurs photos d'un même homme apparaissent. Elle saisit un petit carnet posé sur son bureau et commence à faire des petits croquis, tenant son carnet dans la main en regardant alternativement son écran et son carnet. Au bout de trois minutes, elle pose le carnet sur son bureau et se penche dessus, continuant à dessiner sans plus regarder l'écran. Quelques minutes passent encore et son écran se met en veille : elle continue à dessiner, sans réagir. Encore quelques minutes plus tard, elle recule son siège dans un mouvement pour glisser le bras sous son bureau, la tête posée à plat sur sa table : elle farfouille pendant quelques secondes à bout de bras avant de se redresser avec une feuille blanche A4 dans la main. Elle attrape la feuille avec les deux mains, des deux côtés et fait des petits gestes comme pour la plier (la feuille semble assez rigide) puis frotte le bout de son pouce gauche sur le coin de la feuille. Elle repose alors la feuille devant elle et se penche dessus. Elle s'accoude au bureau et appuie son front sur sa main avant de commencer à dessiner. À côté, Jérémy et Arnaud commencent à discuter de musique. Dans les 30 secondes qui suivent, Charlotte remet son casque sur les oreilles.*

### SÉQUENCE N°13B. SE MOQUER DES COLLÈGUES (MAIS PAS TROP)

*Paco se lève en s'étirant dans un bruyant bâillement. Il se met alors à piétiner dans l'atelier. À plusieurs reprises il s'étire en serrant les dents.*

**Melvin**, avec un sourire en coin : C'est pas beau de vieillir, hein !

**Paco**, souriant : Tu peux parler, enculé ! [Melvin rit. Paco, toujours en s'étirant s'approche alors du bureau de Charlotte. Son regard se pose sur le cochon en plastique. Il approche doucement la main avant de se saisir d'un geste rapide du cochon]

**Charlotte**, mettant les mains devant son visage : Oh non, non ! Il pue de la bouche ! Il pue le plastique ! Arrête !

**Paco**, rit en prenant le cochon dans les mains : Roh, t'es méchant avec lui ! Il a une belle voix en plus ! [Il appuie sur le cochon, déclenchant le bruit : il rit] Tiens regarde, c'est [Nom d'un de leur collègue et ami] ! [Paco tend alors le cochon devant son visage et prend une voix grave en fronçant les sourcils] "Alors Charlotte, ça avance ce projet ? Dis-moi, combien de vues as-tu fait sur ton blog ce mois-ci ? [Elle rit] Je suis sûr que je te nique... Hein, que je te nique, Charlotte ?! Moi je fais des livres avec des Américains !"

**Charlotte**, pouffant : Arrête ! [Elle me montre du doigt] C'est noté !

**Paco**, se fige en écarquillant les yeux : Oh, merde ! [Pause... d'un coup, il pose violemment le cochon sur le bureau (ce qui le fait couiner bruyamment) et part en courant vers son bureau et se jette sur sa chaise où il se met tout droit, la bouche pincée en faisant semblant de dessiner dans le vide] Ouh, je suis sérieux, je fais de la BD toute la journée !

*Nous rions tous les trois, ainsi que Melvin. Finalement, nous allons tous les quatre nous servir un café. Nous sommes alors rejoints par Arnaud, puis par Simon et P4. Lors de ce moment de détente improvisé, les discussions s'enchainent.*

**SÉQUENCE N°14B.**  
**LA DÉTENTE, C'EST AUSSI PARLER BOULOT**

**Plusieurs personnes demandent des nouvelles à Arnaud. Il revient donc sur les planches qu'il vient de rendre avec Augustin.**

**Arnaud :** Donc là tout est rendu... on est dans la dernière ligne droite, parce que ça part vendredi à l'impression... Donc faut encore qu'on valide la maquette que l'éditeur doit faire... bah là maintenant ! [Rires] Et puis ça part vendredi à Tournai... Et ça sort le 3 décembre ! On espère l'avoir un peu avant.

**Paco :** Bon, c'est cool ! Tu coups, si je te suis bien, là, le Augustin, il va aller dormir un jour ou deux c'est ça !

**Arnaud, pouffant :** Oui oui ! Même si on va sûrement devoir enchaîner rapidement. Mais faut qu'il se repose : la fin c'était vraiment chaud, chaud ! En même temps c'est un peu de notre faute aussi, parce que les éditeurs nous ont dit que soit on sortait le 3 décembre, soit début janvier... Et nous, comme des cons ... [Il hausse les épaules]

**Paco :** Bon, en même temps c'est cool, parce que ça va faire des cadeaux de Noël. [Pause, il sourit] En tout cas, moi ça va faire un cadeau de Noël.

**Arnaud :** Bah j'espère que ça en fera plein, des cadeaux de Noël !

**Paco :** Et ça sera quoi déjà le prix ?

**Arnaud :** 24 euros...

**Paco :** Ah oui quand même.

**Arnaud :** Pour 180 pages.

**Paco :** Ah ! Ça va !

**Arnaud :** Carrément !

**Paco :** Et le format ?

**Arnaud :** Bah, exactement la même taille que [Le dernier livre qu'Arnaud a sorti].

**Paco :** OK, bah ça va faire des bons et des beaux cadeaux !

**Arnaud, haussant les épaules :** J'espère, j'espère ! Bon, et puis on a déjà une date de prévue à [La librairie BD située à côté de l'atelier], ça va être sympa.

**Paco, s'accoudant à la table :** C'est quand même bizarre, ce changement de date au dernier moment.

**Arnaud :** Bah ouais... ouais je ne sais pas, ils se sont réveillés d'un coup ! *A priori*, les commerciaux ont dit aux éditeurs "Bon, là on a un bouquin où on a tout. On a de bons retours presse, de bonnes vibrations... Et vous, vous le sortez à une date où c'est juste du suicide !". Du coup bah ils ont décidé de changer la date. [Il se retourne et son regard s'arrête sur un point : il regarde Melvin qui est reparti dessiner à son bureau. Il s'approche, se penche par-dessus son épaule et se recule d'un coup, en lançant] Roooolala, LA LA !!! Mais ?! [Melvin se retourne écarquillant les yeux] Mais tu dessines du sesk ?! [Il le pointe de l'index] Tu dessines du sesk ! [Il rit]

**Melvin, souriant :** Oh, un peu, un peu ! J'ai bien le droit à ma pause, non ?

**Arnaud :** C'est pour [La série sur laquelle tu travailles] ?

**Melvin, pouffant :** Ah non ! Non [L'éditeur] ne me laisserait pas faire !

**Arnaud :** Je me disais aussi !

**Melvin :** Non là c'est pour un 4 pages dans [Telle revue]. Ça me détend en fin de journée...

**Arnaud, avec un sourire en coin :** Ça détend, je n'en suis pas sûr... [Il pouffe] Non, mais en tout cas, ça claque hein. [Il regarde l'écran de Melvin en silence, puis pointe une case] Classe la perspective, là !

**Melvin, avec un grand sourire :** Merci !

**SÉQUENCE N°15B.**  
**PRÉCARITÉ DU MÉTIER ET TAQUINERIES**

*Plusieurs personnes se retrouvent derrière Melvin et, comme Arnaud, complimentent son dessin et sa technique, tout en faisant des blagues à connotations sexuelles. Au bout de quelques minutes de discussions, Melvin éteint son ordinateur et sa tablette, range ses affaires et quitte l'atelier en saluant tout le monde. Le petit groupe qui était derrière lui continue à discuter à côté du bar.*

**Paco**, à l'intention de Jérémie: Classe, ton fut'.

**Jérémie**, réajustant son jeans en souriant: T'as vu! C'est un [Marque de jeans]. Je l'ai même eu pour pas trop cher... 70 euros!

**Simon**: 70 euros le jeans! [Il siffle] Chacun ses priorités!

**Jérémie**, levant le menton: Je n'ai pas de conseils vestimentaires à recevoir de toi! [Simon rit. Jérémie se tourne vers les autres] Non sérieux les mecs... [Il jette un regard à Simon] Les vrais mecs j'entends! [Les autres rient], ça vous paraît pas absurde 70 boules pour un jeans...?

**Arnaud**: Non, du tout. Mais qu'un auteur de BD puisse bien s'habiller, ça, c'est bien plus surprenant! [Les autres rient. Il lève soudain la main]. Attention Jérémie, je ne dis pas que toi tu es bien habillé! [Les rires redoublent d'intensité].

**Paco**: C'est clair que 70 euros pour un auteur, c'est un gros budget, hein! 'Faut prévoir en avance! [Il lève l'index] Surtout qu'il faut compter le temps de travail sacrifié pour aller l'essayer! [Les autres rient] Non, c'est sans fin! Je pense que ça explique beaucoup le manque de style de nos collègues [Les rires redoublent d'intensité].

*La discussion s'oriente ensuite vers un autre sujet. Après une quinzaine de minutes, les personnes s'éloignent une par une pour retourner à leur bureau. Il est 17h, tout le monde est face à son ordinateur, en silence avec un casque ou des écouteurs. Pas de bruit à part ponctuellement un petit rire, le bruit d'une plume sur un papier, ou les cliquetis d'un clavier. Au bout d'une demi-heure, je range mes affaires, fais un salut général et quitte l'atelier.*

## Annexe n° 4: Grille d'entretien de l'enquête qualitative des EGBD (2016)

Après la diffusion des résultats de l'«enquête Auteur» lors du Festival d'Angoulême en 2016, les auteurs et autrices ayant fondé les EGBD me demandent de coordonner un volet «qualitatif» destiné à préciser les résultats statistiques déjà recueillis<sup>648</sup>. Je propose ainsi à ces auteurs et autrices, mais aussi au Conseil scientifique des EGBD une première grille d'entretien. Suite à plusieurs échanges et discussions, nous nous sommes accordés sur la grille ci-dessous, organisée autour de cinq thématiques : informations générales, parcours et carrière, conditions de travail, revenus, droits et actions collectives. Cette grille (ici dans sa version actualisée du 6 juin 2016, suite à la réalisation des premiers entretiens) servira donc de base lors de quinze entretiens (13 en face à face et 2 par téléphone).

1/ INFORMATIONS GÉNÉRALES	
ANNÉE DE NAISSANCE	
PROFESSIONS DES PARENTS	
FOYER FISCAL	Combien de personnes composent votre foyer fiscal ?
LIEU DE RÉSIDENCE	Où résidez-vous ? Depuis quand résidez-vous à cet endroit ? Comment avez-vous pris la décision de vous installer à cet endroit ?
PERCEPTION DE SOI	Afin de vous situez dans le panel, vous considérez-vous comme : - <b>amateur</b> - <b>professionnel précaire</b> - <b>professionnel intégré</b> ? Depuis combien de temps ?

<sup>648</sup>- Le questionnaire ayant servi à recueillir ces données statistiques est présenté dans l'annexe de l'enquête en question (voir EGBD, *Enquête Auteurs 2016. Résultats statistiques*, op. cit., p. d-h).

2 / PARCOURS ET CARRIÈRE		
THÉMATIQUES	QUESTIONS	
FORMATION	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quelle(s) formation(s) avez-vous suivi ?</li> <li>- En quelle année avez-vous terminé vos études ?</li> </ul>	
DÉBUT DE LA CARRIÈRE	1 <sup>ère</sup> BD	En quelle année avez-vous publié votre première bande dessinée ? Sur quel support ?
	Collaboration	Sur cette première expérience : comment s'est passé le travail avec l'éditeur/commanditaire ? <ul style="list-style-type: none"> <li>- rencontre</li> <li>- collaboration avant, pendant et après la réalisation des planches</li> <li>- suivi de la réalisation</li> <li>- fabrication</li> <li>- post-publication,</li> <li>- échange par mail, réunion, avec quels supports...</li> </ul>
	Signature / négociation	Comment s'est passée la signature/négociation du contrat ?
	Rémunération	Comment était rémunérée la BD ? > avance/forfait/taux de droits, etc.
	Promotion	[Si publication album papier] Comment s'est déroulée la promotion de l'album ? <ul style="list-style-type: none"> <li>- publicité</li> <li>- festival, etc.</li> <li>- comment vous-êtes vous servi des réseaux sociaux pour faire la promotion de votre album (blog, facebook, twitter,...)</li> <li>- etc.</li> </ul>
LIEN AVEC LES MAISONS D'ÉDITION	Après la 1 <sup>ère</sup> ...	Après votre première publication, avec quel(s) éditeur(s) avez vous travaillé ? <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pourquoi avoir / ne pas avoir retravaillé avec le même éditeur ?</li> <li>- Concrètement, avec qui êtes vous en contact au sein de la maison d'édition avec laquelle vous travaillez actuellement ?</li> <li>- Dans vos échanges avec votre éditeur, comment vous servez-vous des réseaux sociaux / d'internet ?</li> </ul>
	Exemples +/-	Est-ce que vous pourriez me donner un exemple où le travail avec la maison d'édition s'est mal passé ? Au contraire un exemple où cela s'est particulièrement bien passé ?
PRIX ET DISTINCTION	Sélections/prix	Avez-vous eu des albums sélectionnés ou primés dans des festivals/autres ? Si oui lesquels ?
	Impacts	Concrètement, quels ont été les impacts de ces sélections ? <ul style="list-style-type: none"> <li>- relance : sur la presse,</li> <li>- les invitations en salon</li> <li>- les résidences</li> <li>- les ventes</li> <li>- la relation avec le(s) éditeur(s) ou les autres auteurs ?</li> </ul> Comment faites-vous la promotion de vos travaux sur les réseaux sociaux ?
BOURSES ET AUTRES	Avez-vous reçu des bourses d'écriture ou réalisé des résidences ? Si oui : <ul style="list-style-type: none"> <li>- comment avez-vous eu connaissance de ces dispositifs ?</li> <li>- À quelle rémunération cela équivalait ?</li> <li>- Quelles étaient les contreparties ?</li> </ul>	

3/ CONDITIONS DE TRAVAIL		
THÉMATIQUES		QUESTIONS
LIEU DE TRAVAIL	Lieu	Dans quel(s) lieu(x) travaillez-vous ?
	Décision	Comment vous êtes-vous décidé à y travailler ? Comment l'avez-vous aménagé ? Comment utilisez-vous les réseaux sociaux pour travailler depuis ce lieu ? Au contraire, y-a-t-il des modes de travail/relation qu'internet/les réseaux sociaux ne permettent pas de satisfaire ?
TÂCHES ARTISTIQUES		Quelles sont les tâches que vous réalisez sur les BD où vous participez ? - Avec quels outils (numérique, papier, mixte) ? - Comment avec vous fait le choix de ces outils : préférences personnelles ou vitesse d'exécution ? - Quelles sont les tâches dont vous aimeriez vous débarrasser ou au contraire que vous aimeriez faire ?
TÂCHES ANNEXES À L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE		Dans votre travail, quelle est la place occupée par des tâches autre qu'artistiques, comme la comptabilité, le secrétariat, la lecture de contrat, etc. - Quelles sont les tâches annexes dont vous aimeriez vous débarrasser / aimeriez faire ? - Pouvez-vous me donner des exemples où ces autres activités empiètent sur la bande dessinée ? - Sur lesquels de ces activités avez-vous recours à des tiers ? Lesquels (amis, juristes, comptables, agent, etc.)
TRAVAIL COMPLÉMENTAIRE	Autres boulots	- Travaillez-vous dans un (ou plusieurs) autre(s) domaine(s) que la bande dessinée ? Si oui : - Le(s)quel(s) ? - En quoi consiste(nt) votre (vos) autre(s) boulot(s) ? - Est-ce régulier ou exceptionnel ?
	Décision	Comment avez-vous décidé de conjuguer ce travail avec la pratique de la bande dessinée ? (choix ou non ?)
	Évolutions	Comment la répartition entre ces différents boulots a-t-elle évolué durant votre carrière ? (pour des raisons d'envie, de nécessité, familiales,...)
	Bouclage	Dans des périodes de bouclages, comment arrivez-vous à modifier ces différentes répartitions ?
TÂCHES DOMESTIQUE (ET/OU HORS TRAVAIL PROFESSIONNEL)		En dehors du temps consacré à la BD, quelle est la part du temps consacré à des tâches «familiales» ou domestiques : - vie de famille - tâche ménagères ? Pourriez-vous me donner des exemples de situation où ces tâches vous empêchent de travailler ? <b>Questions de transition : comment répartissez-vous votre temps entre toutes ces activités ?</b>
TEMPS DE TRAVAIL (SEMAINE)	Semaine	Combien de temps en moyenne vous consacrez par jour/par semaine : - à la bande dessinée (tâches artistiques) - aux tâches annexes à l'activité artistiques (signature contrat, etc.) - aux autres activités professionnelles - aux tâches domestiques - aux temps périphériques/de repos Comment organisez vous vos journées / votre semaine ?
	Weekend	Votre travail en BD déborde-t-il sur les week-ends ? Si oui : - à quelle régularité - pour faire quoi : réalisation de planche / festival / administratif ?

CONGÉS	<b>Repos/loisirs?</b>	<p>Quels sont vos temps de repos/loisirs ?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- À quel moment et combien de temps de : la journée / la semaine / l'année</li> <li>- Comment vous prenez-vous/décidez-vous de ces temps de repos ?</li> <li>- quels genres de loisirs ? (au domicile, sortie, voyage ?)</li> <li>- Restez-vous connecté aux réseaux sociaux lors de ces temps de « hors-travail » ?</li> </ul>
	<b>Arrêts</b>	<p>Avez-vous eu des congés maladies/maternité/paternité/adoption ? Si oui :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Comment cela a-t-il modifié votre travail de BD ?</li> <li>- Relations avec éditeurs/autres auteurs d'un même projet ?</li> <li>- Avez-vous des exemples où cela à poser problème ?</li> </ul>
FOCUS SUR LES FESTIVAL	<b>Participations</b>	À quel festival êtes vous allé depuis un an ?
	<b>Critères</b>	<p>Sur quels critères décidez-vous de participer ou non à un festival ?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- sympathie envers organisateurs</li> <li>- présence ou non d'amis</li> <li>- interventions associées</li> <li>- disponibilité par rapport au travail/à la famille</li> <li>- formations</li> </ul> <p>Comment ces critères ont-ils changé durant votre carrière ?</p>
	<b>Rencontres</b>	<p>Qui et comment rencontrez-vous (ou retrouvez-vous) en festival ?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Public</li> <li>- Amis auteurs</li> <li>- Éditeurs</li> <li>- Collectifs ?</li> </ul>
DÉPLACEMENTS PRO HORS FESTIVAL		<p>[si pas déjà évoqué] En dehors des festivals, quels sont les autres déplacements que vous faites dans le cadre de votre activité en BD ?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- réunion avec des collègues, avec les éditeurs</li> <li>- dédicaces en librairies.</li> </ul> <p>À quelle fréquence ? Comment vous organisez-vous par rapport à votre famille ?</p> <p>Comment faites-vous lorsque vous ne pouvez pas vous déplacer ?</p> <p>Pouvez-vous me donner des exemples de situation où les réseaux sociaux/outils numériques vous ont permis de limiter certains déplacements ?</p> <p>(Avec qui ? Pour faire quoi ?)</p>
APPARTENANCE À DES COLLECTIFS	<b>Collectifs</b>	À quel(s) collectif(s) d'auteurs appartenez-vous ? (--> Snac-BD, Charte des illustrateurs, BD-Egalité, AdaBD, Association locale,...).
	<b>Engagement</b>	<p>Comment vous êtes vous investis dans ce(s) collectif(s) ?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- participation à l'organisation,</li> <li>- à des évènements</li> <li>- inscription aux mailing-list</li> <li>- participation à des discussions sur des forums/Facebook</li> <li>- sollicitations personnelles,...</li> </ul> <p>Comment cet investissement a-t-il évolué au cours de votre carrière ?</p>

4/ REVENUS		
THÉMATIQUES	QUESTIONS	
REVENUS LIÉS À LA BD	Montants / types	Quels sont (fourchette) vos revenus bruts liés à la BD sur l'année 2015 ? De quoi sont composés ces différents revenus ? - avances sur droit - droits auteurs - activités accessoires - autres
	Relance « planches originales »	Si « ventes d'originaux » : - à quelle fréquence vendez-vous des originaux ? - par quelle structure passez-vous ?
	Évolutions / répartition	Comment ont évolué au cours de votre carrière les montants et la répartition de ces différents revenus liés à la BD ?  Pourriez-vous me donner des exemples précis de cette évolution ? - taux de droits/avances les plus élevées que vous avez eu - ou des exemples de collègues qui ont subi des pertes importantes de revenus
ÉVOLUTION STRUCTURE DES REVENUS	Répartition revenus BD	Quelles sont les autres sources de revenu dont vous disposez : - missions ponctuelles - emploi parallèle - revenus d'un conjoint - aides sociales, etc. Quelle est la part des revenus de la BD parmi l'ensemble de vos revenus ?
	Évolution / répartition	Comment ont évolué au cours de votre carrière : - Les montants de ces différents revenus liés à ces revenus - La répartition de ces différents revenus liés à ces revenus

5/ DROITS ET ACTIONS COLLECTIVES		
THÉMATIQUES	QUESTIONS	
SÉCURITÉ SOCIALE	Caisse de sécurité sociale	À quelle caisse de la sécurité sociale cotisez-vous ?
	Affilié/ assujettis	Êtes-vous affiliés ou assujettis ? - Si affilié : depuis combien de temps - Si assujettis : de quelle protection sociale disposez-vous ?
FORMATIONS PROFESSIONNELLES	[Si la question n'a toujours pas été abordée] Avez-vous suivi des formations professionnelles ? Si oui : - lesquelles ? - comment en avez-vous eu connaissance ? - comment avez-vous décidé quelle formation suivre, sur quels critères ?	
SEXISME	[Si la question n'a toujours pas été abordée] Pouvez-vous me donner des exemples de formes de sexisme auxquels vous (ou des collègues) avez été confrontés, avec : - des autres auteurs - des éditeurs - des lecteurs - des libraires - des publics,...	

## Annexe n° 5: Liste des sigles et acronymes

- **ACBD: Association des critiques de bande dessinée.** Association professionnelle de journalistes faisant de la critique de BD, elle décerne chaque année plusieurs prix. De 1999 à 2016, elle édite annuellement les rapports de l'ACBD (connus aussi sous le nom de « Rapport Ratier », du nom de la personne qui les coordonne), longtemps seules sources publiques de données objectivées sur le milieu de la BD.
- **ADABD: Association des auteurs de bande dessinée.** Cette association est créée en 2002 sur les bases d'une autre association: la Maison des auteurs (elle-même créée en 2000), située à Angoulême. Toujours située à Angoulême, l'association vise à informer l'ensemble des auteurs et autrices de BD.
- **ADAGP: Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques.** Il s'agit d'un organisme de gestion collective (OGC) des droits d'auteurs agréé par le Ministère de la Culture. L'administration est gérée par des représentants des auteurs, des ayants droit et des cessionnaires de droits
- **AFDAS: Assurance formation des activités du spectacle** (opérateur de compétences qui gère les formations professionnelles des artistes-auteurs, formations auxquelles ces derniers ont droit depuis 2012).
- **AGESSA: Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs.** Placée sous la double tutelle du Ministère des Affaires sociales et de la Santé et du Ministère de la Culture, cette association visait à recouvrir les cotisations des artistes-auteurs en vue d'ouvrir leurs droits à la sécurité sociale. Depuis 2019, le recouvrement des cotisations se fait directement par l'URSSAF. L'AGESSA se charge dès lors de contrôler l'éligibilité de ses membres aux droits.
- **AGRAF: Auteurs groupés de l'animation française.** Il s'agit d'une association défendant les intérêts des personnes touchant des droits d'auteurs sur les films d'animation (scénaristes, réalisateurs et auteurs graphiques).
- **APDP: Association professionnelle des dessinateurs parlementaires.** Créé en 1929.
- **BNC ET MICRO-BNC: Bénéfices non-commerciaux.** Il s'agit d'une catégorie d'impôt sur le revenu, applicable aux personnes qui exercent une activité professionnelle non commerciale, à titre individuel ou comme associés. Le régime « micro-BNC » qui s'y apparente permet un fort abattement des bénéfices imposables (34 %) mais est réservé aux personnes ayant un chiffre d'affaires inférieur à un certain seuil (33 200 € au début de l'enquête, ce seuil a été revu à 70 000 € suite à une réforme en 2018).
- **CAVAR: Caisse d'assurance vieillesse des artistes graphiques et plastiques.** Créée en 1952, cette caisse de retraite complémentaire réunissait les cotisations des professeurs de dessin, mais aussi de différents artistes, parmi lesquels les auteurs et autrices de BD. La cotisation à ce régime était nécessaire pour bénéficier de la sécurité sociale (sans quoi, l'adhésion était refusée). De nombreuses organisations professionnelles ont dénoncé les dysfonctionnements de ce régime, avant comme après la création du statut d'artiste-auteur en 1975. Ce régime a ensuite été intégré à l'IRCEC, encore en activité aujourd'hui.
- **CCIJP: Commission de la carte d'identité des journalistes de presse.**
- **CIBDI: Cité internationale de la bande dessinée et de l'image.** Situé à Angoulême, cet établissement public de coopération culturelle a pour objectif de valoriser la BD, notamment au sein du Musée de la bande dessinée qu'il héberge.
- **CNAP: Centre national des arts plastiques.** Établissement public à caractère administratif créé en 1982 et placé sous la tutelle du Ministère de la Culture (notamment la Délégation aux arts plastiques, devenue la Direction générale de la Création artistique en 2010).
- **CNL: Centre national du livre.** Établissement public placé sous la tutelle du Ministère de la Culture, le CNL a pour ambition de soutenir la chaîne du livre. Outre le soutien financier à divers événements (festivals, résidences d'artistes, etc.), le CNL propose aussi des bourses à l'intention des auteurs et autrices de BD.
- **CPE: Conseil permanent des écrivains.** Créée en 1979, cette association regroupe seize organisations professionnelles du livre. Elle constitue l'interlocuteur privilégié du SNE, notamment dans la négociation d'accords interprofessionnels. Le CPE est hébergé dans les locaux du SNAC.
- **DEPS: Département des études et de la prospective et des statistiques** (rattaché au Ministère de la Culture).
- **DGMIC: Direction générale des Médias et des Industries culturelles** (rattachée au Ministère de la Culture)
- **EGBD: États généraux de la bande dessinée.** Association créée en 2014 en vue de constituer des études sur le milieu de la BD.
- **FIBD: Festival international de la bande dessinée d'Angoulême.**

- **IRCEC: Institution de retraite complémentaire de l'enseignement et de la création.** L'IRCEC est un organisme de droit privé assurant la gestion des régimes de retraite complémentaire des artistes-auteurs, ayant chacun ses spécificités en termes de population et de cotisations. Les trois régimes concernés sont le Régime des auteurs et compositeurs dramatiques (RACD), le Régime des auteurs et compositeurs lyriques (RACL) et le Régime des artistes-auteurs professionnels (RAAP).
- **LAP: Ligue des auteurs professionnels.** Créée en 2018, cette association vise à réunir l'ensemble des auteurs et autrices « professionnels », quel que soit leur médium d'expression.
- **MDA: Maison des artistes.** Tout comme l'AGESSA, cette association placée sous la double tutelle du Ministère des Affaires sociales et de la Santé et du Ministère de la Culture visait à recouvrir les cotisations des artistes-auteurs du secteur des arts plastiques et graphiques en vue d'ouvrir leurs droits à la sécurité sociale (étant donné son champ d'activité, nombre de dessinateurs et dessinatrices cotisaient à la MDA plutôt qu'à l'AGESSA). Comme l'AGESSA, le recouvrement des cotisations se fait directement par l'URSSAF depuis 2019, la MDA se limitant alors au contrôle de l'éligibilité de ses membres aux droits.
- **OGC: Organismes de gestion collective.** Il s'agit de sociétés qui, sous la tutelle du Ministère de la Culture, sont chargées de recueillir et répartir les droits collectifs des auteurs et autrices. Ces sociétés peuvent être constituées uniquement de représentants des auteurs et autrices, mais aussi parfois une représentation paritaire des auteurs et autrices d'une part et des éditeurs et éditrices d'autre part.
- **RAAP: Régime des artistes-auteurs professionnels.** Géré par l'IRCEC, ce régime de retraite complémentaire obligatoire concerne les différents artistes-auteurs professionnels touchant des droits d'auteurs. D'abord prévu sur un modèle volontariste où les auteurs et autrices pouvaient choisir leur niveau de cotisation (parmi cinq niveaux définis par le conseil d'administration), le RAAP a fait l'objet d'une réforme visant une cotisation unifiée de 8 % des revenus pour l'ensemble des artistes-auteurs.
- **SACD: Société des auteurs et compositeurs dramatiques.** Il s'agit d'un organisme de gestion collective (OGC) des droits d'auteurs agréée par le Ministère de la Culture. L'administration est gérée par des représentants des auteurs et autrices.
- **SAIF: Société des auteurs des arts visuels et de l'image fixe Il s'agit d'un organisme de gestion collective (OGC) des droits d'auteurs agréée par le Ministère de la Culture. L'administration est gérée par des représentants d'auteurs et d'ayants droit**
- **SCAM: Société civile des auteurs multimédia.** Il s'agit d'un organisme de gestion collective (OGC) des droits d'auteurs agréée par le Ministère de la Culture. L'administration est gérée par des représentants des auteurs et autrices.
- **SDJ: Syndicat des dessinateurs de journaux.** Créé en 1936, il disparaît pendant la Seconde Guerre mondiale et sera remplacé par le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (SDJE) en 1946, qui deviendra le Syndicat des dessinateurs de presse enfantine (SDPE) en 1961 puis le Syndicat national des dessinateurs de presse (SNDP) en 1969.
- **SDJE: Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants.** Créé en 1946, il devient le SDPE en 1969 (voir aussi SDJ).
- **SDPE: Syndicat des dessinateurs de presse enfantine.** Créé en 1961, il devient le SNDP (aussi nommé SDP) en 1969 (voir aussi SDJ).
- **SGDL: Société des gens de lettres.** Association privée créée en 1838 et reconnue d'utilité publique, la SGDL réunit près de 6000 auteurs et autrices de la littérature.
- **SNAC: Syndicat national des auteurs et des compositeurs.** Créé en 1945, ce syndicat regroupe 1200 adhérents et fait parti de la Fédération nationale des syndicats du spectacle, du cinéma, de l'audiovisuel et de l'action culturelle-Confédération générale du travail (FNSAC-CGT). En son sein, le « groupement bande dessinée » (SNAC-BD), créé en 2007, regroupe près de 450 membres.
- **SNAD: Syndicat national des artistes dessinateurs.** Créé en 1964, il devient le SNPI en 1969 (voir aussi UADF).
- **SNDP/SDP: Syndicat (national) des dessinateurs de presse** (les deux noms ont pu être rencontrés dans les différents travaux d'archives. Créé en 1969 (voir aussi SDJ).
- **SNPI: Syndicat national des peintres illustrateurs.** Créé en 1969, il devient l'UNPI en 1991 (voir aussi UADF).
- **SOFIA: Société française des intérêts des auteurs de l'écrit.** Il s'agit d'un organisme de gestion collective (OGC) des droits d'auteurs agréée par le Ministère de la Culture. L'administration est gérée à parité par des représentants d'auteurs/ autrices et éditeurs/éditrices.
- **UADF: Union des artistes dessinateurs français.** Créé en 1925, il deviendra le Syndicat national des artistes dessinateurs (SNAD) en 1964, puis le Syndicat national des peintres illustrateurs (SNPI) en 1969, avant lui-même de devenir l'Union nationale des peintres illustrateurs (UNPI) en 1991.
- **UNPI: Union nationale des peintres illustrateurs.** Créée en 1991 (voir aussi UADF).
- **URSSAF: Union de recouvrement des cotisations de sécurité sociale et d'allocations familiales.**

# Annexe n° 6:

## Liste des séquences et figures utilisées

### Séquences utilisées dans la thèse

Séquence n°1. « Vous passez votre journée à dessiner en slip dans votre grotte ! »	59
Séquence n°2. « Ils ont besoin de se retrouver seuls face à leur planche »	60
Séquence n°3. « C'est vraiment la merde »	61
Séquence n°4. « Vous faites notre taf, en fait ! »	62
Séquence n°5. « C'est quand même mieux d'y être »	63
Séquence n°6. « Le pire, c'est le dernier cahier »	64
Séquence n°7. « Ça me permet de ne pas m'endormir en cours de route »	66
Séquence n°8. « Sinon je serais de festivals tous les week-end »	67
Séquence n°9. « On m'a déjà fait comprendre que j'étais chiant avec mon organisation à l'avance »	69
Séquence n°10. « Dur dur, la vie d'auteur »	70
Séquence n°11. « Combien de victimes ? »	72
Séquence n°12. « Bien con de se faire payer une misère »	73
Séquence n°13. « C'est une définition, en effet. Mais il ne faut pas oublier les autres ! »	94
Séquence n°14. « T'es auteur, c'est tout »	101
Séquence n°15. « Je ne bosse qu'avec des potes avec qui je m'entends bien ! »	117
Séquence n°16. « Ah bah au moins, il sait s'amuser »	123
Séquence n°17. « Je glande pas sur internet toute la journée, moi ! »	126
Séquence n°18. « Ça rappelle que, quand même, on a un métier chouette »	129
Séquence n°19. Quand le matériel résiste.	131
Séquence n°20. « C'est pas pro non plus, tu vois ? »	133
Séquence n°21. « C'est un travail d'orfèvrerie »	136
Séquence n°22. « Je ne voulais pas passer pour un con »	139
Séquence n°23. « J'ai pas su m'organiser vis-à-vis de leur façon de travailler »	140
Séquence n°24. « Il faut avoir des trucs à montrer à Angoulême ».	141
Séquence n°25. « Le tunnel familial »	143
Séquence n°26. « J'ai tellement un don que je bosse 14 heures par jour »	146
Séquence n°27. « Une sorte de syndrome de la bonne élève »	147
Séquence n°28. « Tu m'avais demandé mon avis... »	149
Séquence n°29. « Je voyais pas quoi demander de plus. J'ai cherché, par principe ! »	155
Séquence n°30. « Rien que d'entendre le mot "collectionneur", ça me crispe ! »	161
Séquence n°31. « Du coup, il est chiant ? »	176
Séquence n°32. « Mais au-delà de ça, il avait une envie... viscérale quoi »	182
Séquence n°33. « Tous les grands éditeurs avaient leur petite écurie ! »	186
Séquence n°34. « Moi je veux voir mes copains »	187
Séquence n°35. « Tu finis par connaître les... les lieux à éviter ! »	190
Séquence n°36. « Il y a aussi une autre catégorie »	192
Séquence n°37. « Débriefing de soirée »	195
Séquence n°38. « Avec elle, on est raccord »	199
Séquence n°39. « Elles m'ont saoulée les meufs au repas, à me parler comme à une gamine »	207
Séquence n°40. « Moi je préfère être autonome et les avoir direct ! »	211
Séquence n°41. « Franchement, j'y croyais pas une seconde... »	216
Séquence n°42. « Je me fais entuber, mais grave ! »	220
Séquence n°43. « Elle chie des livres »	222

<b>Séquence n° 44.</b> « C'est vraiment des connards »	225
<b>Séquence n° 45.</b> « Là, on s'est limité nous-mêmes »	226
<b>Séquence n° 46.</b> « Je me retrouve embarqué dans un festival dans le trou du cul de la France profonde, à bouffer du pâté »	228
<b>Séquence n° 47.</b> « Avec mes différents statuts, c'est l'enfer »	229
<b>Séquence n° 48.</b> « Enfin, non, je me fais exploiter. Mais... mais c'est de ma faute aussi »	230
<b>Séquence n° 49.</b> « Ce qui fait le succès d'un livre, c'est quand l'auteur se déplace en dédicace »	234
<b>Séquence n° 50.</b> « Ils lui ont fait une réputation de merde »	236
<b>Séquence n° 51.</b> « C'est une grande gueule [...] ça lui a joué des tours »	240
<b>Séquence n° 52.</b> « Non seulement je suis un gland, mais je culpabilise parce que le syndicat me rappelle que je suis un gland »	256
<b>Séquence n° 53.</b> « Notre mission, c'est pé-da-go-gie ! »	259
<b>Séquence n° 54.</b> « Normalement, je suis en vacances avec les enfants ! »	260
<b>Séquence n° 55.</b> « C'est bénévole ! Mais c'est un engagement ! »	261
<b>Séquence n° 56.</b> « On n'a pas vraiment de fonctionnement... Ou on a trop de fonctionnements »	263
<b>Séquence n° 57.</b> « C'est moins une question d'individualisme qu'une question relative à la nature de notre travail respectif »	264
<b>Séquence n° 58.</b> « Et, en fait, je suis pas prête du tout ! »	267
<b>Séquence n° 59.</b> « Moi, j'ai 4 ans d'âge mental donc faut qu'on m'explique »	268
<b>Séquence n° 60.</b> « C'est notre caisse noire bd ! »	272
<b>Séquence n° 61.</b> « J'avais pas fait de devis précis machin-truc... donc le trésorier m'était tombé dessus »	274
<b>Séquence n° 62.</b> « C'est vrai que vous me causez bien des soucis ! »	275
<b>Séquence n° 63.</b> « Faire discuter les gens entre eux »	278
<b>Séquence n° 64.</b> « Ah, mais si vous êtes assez cons pour signer ça ! »	279
<b>Séquence n° 65.</b> « Des auteurs pas fiables qui me livrent des merdes, il y en a aussi »	285
<b>Séquence n° 66.</b> « Bah c'est normal, parce que tu l'as signé. Donc tu peux pas te plaindre »	288
<b>Séquence n° 67.</b> « Ils sont vraiment très très TRÈS cons »	292
<b>Séquence n° 68.</b> « Si les pages reviennent pas, on demande à Franck s'il veut une intervention »	293
<b>Séquence n° 69.</b> « Si vous voulez faire du buzz, vous pouvez rendre publiques les lettres »	296
<b>Séquence n° 70.</b> « Il y a un paquet de psychotiques parmi les grands prix ! »	299
<b>Séquence n° 71.</b> « Il connaît leur langage »	300
<b>Séquence n° 72.</b> « Un scénariste raté, ça a pas la même valeur »	301
<b>Séquence n° 73.</b> « C'est toute l'ambiguïté »	303
<b>Séquence n° 74.</b> « On est quand même des sacrés branquignols »	311
<b>Séquence n° 75.</b> « Ça sent l'encre fraîche ! »	314
<b>Séquence n° 76.</b> « Son rédacteur en chef trouve que ce n'est pas sexy comme sujet »	316
<b>Séquence n° 77.</b> « Vous avez des stars de la bd ? »	317
<b>Séquence n° 78.</b> « Faites vos têtes d'énervés ! »	318
<b>Séquence n° 79.</b> « Pour une première, c'était pas si mal »	321
<b>Séquence n° 80.</b> « Mais qu'est-ce que vous avez encore fait ! »	322
<b>Séquence n° 81.</b> « La bd, c'est deux pôles »	324
<b>Séquence n° 82.</b> « T'as honte de tes copains ? »	327
<b>Séquence n° 83.</b> « Ce n'est pas raisonnable de dire ça »	329
<b>Séquence n° 84.</b> « Ça devrait être un motif de lutte syndicale »	331
<b>Séquence n° 85.</b> « Faut pas faire dire n'importe quoi aux chiffres »	334
<b>Séquence n° 86.</b> « On balance des chiffres... Mais c'est du vent »	337
<b>Séquence n° 87.</b> « Alors là, on n'a aucune idée »	338
<b>Séquence n° 88.</b> « On préfère une photo authentique plutôt qu'un portrait biaisé »	341
<b>Séquence n° 89.</b> « Le timing avec <i>le Monde</i> , c'était parfait ! »	342
<b>Séquence n° 90.</b> « Une responsabilité partagée, entre auteur et éditeur »	345
<b>Séquence n° 91.</b> « C'est choquant, mais pas surprenant »	348
<b>Séquence n° 92.</b> « On peut dire que vous nous avez foutu dans la merde ! »	350
<b>Séquence n° 93.</b> « Bon, ils doivent déjà être à la poubelle maintenant ! »	354
<b>Séquence n° 94.</b> « Mais tu as pétié un câble ! »	356
<b>Séquence n° 95.</b> « Elle n'a pas envoyé un bon message »	365

Séquence n° 96. « Il faut un porte-parole »	366
Séquence n° 97. « C'est pas un chien fou »	368
Séquence n° 98. « En fait c'était un temps important »	369
Séquence n° 99. « C'est quand même un peu inquiétant... »	370
Séquence n° 100. « Et du rab' de frites à la cantine ! »	374
Séquence n° 101. « On a essayé d'expliquer un peu ce qu'était le problème, selon nous »	377
Séquence n° 102. « Pardon ?! »	378
Séquence n° 103. « Il débarque complètement ! »	380
Séquence n° 104. « Elle est ministre quand même »	382
Séquence n° 105. « C'est un pitbull »	382
Séquence n° 106. « C'est votre responsabilité ! »	383
Séquence n° 107. « Ça a mis le feu aux poudres »	390
Séquence n° 108. « Ils tendent à minimiser un peu les choses »	393
Séquence n° 109. « Les orgas sont toutes légitimes »	395
Séquence n° 110. « Cette idée de guilde des auteurs »	398
Séquence n° 111. « Ça prend la place des autres luttes sociales »	406
Séquence n° 112. « Seule une minorité d'auteurs »	410
Séquence n° 113. « Les positions excessives de certains auteurs »	412
Séquence n° 114. « La tentation est grande de se tourner vers l'État et les pouvoirs publics pour légiférer »	413
Séquence n° 115. « Un psychodrame ! »	414
Séquence n° 116. « L'auteur est content de partager son travail avec les gens »	417
Séquence n° 117. « Ça va bien ! »	419
Séquence n° 118. « Les groupuscules qui parasitent la comm', c'est chiant »	421
Séquence n° 119. « C'est vrai ça, qui on est ? »	422
Séquence n° 120. « Vous endossez le lourd manteau en cuir du Snac »	423
Séquence n° 121. « Beaucoup ne voulaient pas d'un syndicat »	471
Séquence n° 122. « On a fait un procès »	472
Séquence n° 123. « On est malgré tout très individualiste »	473
Séquence n° 124. « Euh, attention hein »	476
Séquence n° 125. « Une bonne crise pour réussir à rebondir »	480
Séquence n° 1b. L'arrivée à l'atelier, un moment de rapide sociabilité	527
Séquence n° 2b. Le retour d'un revenant	528
Séquence n° 3b. Une première pratique de dessin	529
Séquence n° 4b. Une seconde pratique de dessin	531
Séquence n° 5b. Quand la fatigue s'installe et la concentration s'évapore	533
Séquence n° 6b. La pause s'impose	535
Séquence n° 7b. Discussions à bâtons rompus	536
Séquence n° 8b. Une remise au travail progressive	537
Séquence n° 9b. Demander conseil	538
Séquence n° 10b. Gérer différentes tâches	539
Séquence n° 11b. Une pause improvisée, au détriment de certains	540
Séquence n° 12b. Un autre retour, de bonnes nouvelles et la remise au travail	544
Séquence n° 13b. Se moquer des collègues (mais pas trop)	545
Séquence n° 14b. La détente, c'est aussi parler boulot	546
Séquence n° 15b. Précarité du métier et taquineries	547

## Figures utilisées dans la thèse

<b>Figure 1.</b> Exemples d'épreuves issus du terrain.....	30
<b>Figure 2.</b> La chaîne du livre illustrée (par m. parisi).....	58
<b>Figure 3.</b> Graphique représentant la part des revenus liés à la bd selon le type de tâches réalisées et le statut déclaré.....	98
<b>Figure 4.</b> Catégorisations empiriques réalisées par les auteurs et autrices de bd.....	175
<b>Figure 5.</b> Retranscription graphique d'une observation au festival d'Angoulême 2016.....	191
<b>Figure 6.</b> La « marche des auteurs », festival d'Angoulême, 2015.....	319
<b>Figure 7.</b> Des inégalités entre hommes et femmes dans les revenus issus de la bd.....	351
<b>Figure 8.</b> Les inégalités de revenus entre auteurs et autrices « professionnels ».....	353
<b>Figure 9.</b> Vu sur sur les bureaux de Florent, Paco et Melvin depuis le « bar ».....	527
<b>Figure 10.</b> Le bureau « en L » de Charlotte.....	529
<b>Figure 11.</b> Deux manières d'installer son matériel.....	531
<b>Figure 12.</b> Croquis d'une « Cintiq », indiquant la manière dont Melvin organise son écran.....	531
<b>Figure 13.</b> Plusieurs personnes regroupées derrière un auteur regardent des vidéos.....	541
<b>Figure 14.</b> Charlotte travaillant sur son ordinateur.....	542

# Index

## A

- ABBOTT, Andrew / 88–91, 93, 105, 309, 315, 363, 495
- Amateur / 87, **94–98**, **103**, 107, 163–164, 410
- amateurisme des mobilisations / 376
- Autonomie
- autonomisation contrariée / 236–**238**, 242, 250, 255, 284, 290, 306, 433–434, 476, 482, 486
  - et autonomisation / **91**, 215–216

## B

- BARTHE, Yannick / 33–34, 49, 82, 233–234, 237, 239, 258, 310, 333, 337–338, 342, 376, 490, 495
- BECKER, Howard / 24, 29, 37, 39, 42, 44, 47–49, 52, 79, 83–84, 87, 89–91, 107, 137, 148, 164, 201–202, 210, 275, 495–496
- BOLTANSKI, Luc / 30, 49, 77–78, 80, 85, 89–90, 93, 167, 189, 233, 311, 327, 358, 389, 440, 455–457, 496
- BOURDIEU, Pierre / 34, 78, 84, 87, 220, 244, 496

## C

- Cadrage
- action hors cadre / 240, 304, 328
  - cadrage et analyse grammaticale de l'action / 120–122
  - conflit de cadres / 165
  - de l'accomplissement technique / **132–134**
  - de la désingularisation / **149–152**
  - de l'engagement dans des relations intimes / 123
  - épuration des cadres / 166, 295
  - fabrication de cadre / 124
  - modalisation de cadre / 125, 328
  - transformation de cadre / 166
  - trouble de cadre / 281
- CALLON, Michel / 28, 105, 257, 495–496
- Charte des auteurs et des illustrateurs jeunesse / 261, **390–401**, 408, 412
- Clique / 71, 127, 193–204, 218, 223, 242, 251, 255, 258, 284, 289, 291, 302, 305–306, 309, 363, 421, 424–425, **431–433**, 443–444, 464–465, 473–475
- Communauté vaporeuse / **71**, 196–198, 240, 242, 258, 278, 284, 465, 474
- Conseil permanent des écrivains (CPE) / 252, 280, 365, 378, 383, **390–401**, 408, **412–415**, 419, **553**

Covid-19 / 61, 146, 412

## D

- Dédicaces / 57, 61, 68, 107, 117, 133, **160–163**, 191, 208, 222, **226**, **234–235**, 267, 292, 325, 330, 373, 406, 463, 477, 533, 544
- chasseur de / 161–163
  - débrayage des / 21, 259, 301, **311–313**, 319, 321, 393, 430, 477
  - rémunération des / 417–418
- DESROSIÈRES, Alain / 42, 352, 389, 497
- Données objectivées produites par les acteurs. Voir Expertise profane
- Droit
- d'auteur / **153**, 456–457
  - usage du / **293–295**, 355–358, 472–473

DURKHEIM, Émile / 35, 56, 71, 94, 117, 249, 363–364, 429, 498

## E

- Écoles et formations / 36, 95, 145–146, 186, **194**, 197, 221, 466, 469
- Épreuve / **27–31**, 67–69, 137–138, 147–149, 152, 170–171, 211–213, 242, 313, 319, 322, 345, 360, 368, 381, 433, 436
- cumulativité des / 34, 138, 217–218, 317–320
  - d'État. Voir État
  - de professionnalité / **90–92**, 103, 202
  - de représentativité / 388, 397, 401, 412
  - d'intégration ou d'exclusion / **164**, 182
- État
- agents de l' / **364–366**, 379–390, 397–409, 416, 421–423, 425, 434, 440, 444, 448, 454–455, 463, 468–469, 479, 484–486
  - épreuve d' / 386
- Expertise profane / 94–96, 233, **337–344**, 345–353, 389–390, 404, 413, 434, 452–453, 465

## F

- Famille (vie de) / **143–144**, 261, 331
- Festival / 57–61, **67–72**, 106, 129, 144, 146, 155, 164, 187, **195–196**, 207–209, 216, 226, 228, 241, 256, 259, 267, 311, 328, 348, 430, 465, 469, 483
- badge / **47**, 101–102, 188, 208–209, 219, 323, 373, 405
  - bénévoles / 70, 155, 160
  - d'Angoulême / 62, 69, 101, 117, 123, **141–143**, 176, 182, **188–192**, 211, 261, 272, 274, 299, 319, 330, 339, 342, **345**, 354–355, 366, **370–374**, 377, 380, 383, 388, 393, 407, 421, 457, 460–463, 471, 476, **553**
- Financement participatif / 150–151, 157, **480–482**

## G

GARFINKEL, Harold / 209, 221, 498

GLUCKMAN, Max / 127, 201, 499

GOFFMAN, Erving / 48, 120-122, 124-125, 135, 165-166, 180-181, 193, 240, 281, 295, 304, 328, 376, 499

GUSFIELD, Joseph / 92-93, 232, 337, 499

## H

HUGHES, Everett C. / 65, 83, 91, 210, 499

Humour / 51-52, 324, 329, 375

## I

Idéal professionnel / 24, 103-104, **175-181**, 185-187, 198-201, 223-224, **239-241**, 249, 277-278, 280-284, 290-291, 300, 324, 347, 388, 411, 416-418, 425, **432-434**, 436, 475

Informalité / **164-167**, 203-204, 241-243, 266, 293-298, 304-305, 359-360, 421-424, 430-436, 439-440, 474, **483-484**, 487

INK, Marion / 37, 41, 51, 71, 127, 194, 493, 499-500

## K

KOHN, Jessica / 78-79, 96, 146, 443, 448-450, 452, 454, 457, 459, 492, 500

## L

LAHIRE, Bernard / 85, 87, 94, 344, 394, 476, 500

LEMIEUX, Cyril / 23-25, 27, 29, 31, 33, 35-36, 38, 43, 46-47, 49-50, 78, 85, 113, 119-125, 130, 135, 138, 151, 166, 171, 179, 320, 344, 353, 429, 475-476, 489, 493, 495, 498

LESAGE, Sylvain / 76-79, 84, 136, 189, 418, 442, 446-450, 457-458, 460, 489, 492

Ligue des auteurs professionnels / 21, 62, **408-410**, 412, **554**

## M

MENGER, Pierre-Michel / 74, 87, 97-99, 101, 107, 192, 218-219, 221, 519

MIAS, Arnaud / 72, 233, 305, 323, 336, 364, 473, 489, 498

Militantisme

- carrière militante / **260**, 303-304
- et bénévolat / 260-266
- rétributions symboliques du / 304

Mobilisation collective / **251**, 339-440

- amateurisme des. *Voir* Amateur
- boycott du festival d'Angoulême / 329-330
- demande collective de carte de presse (1968) / 453
- lettre ouverte à la ministre (juin 2014) / 361, **390-392**
- marche des auteurs d'Angoulême (2015) / 268, **312-321**, 337-338, 365-366
- mobilisations improbables / 311-320
- Nuit debout (avril-juin 2016) / 21, 314, 348, 377
- protestation à Montreuil (2014) / **327-328**, 393

Morale professionnelle / 31, 88, 104, 108, **117-167**, 173, 182, 189, 207, 211, 223, 234, 238, 241, **250**, 260, 276, 281, 284, 293, 298, 305, 324, 363, 381, 395, 418, **430-438**, 483, 487

MOULIN, Raymonde / 86, 409, 455

## N

NEVEU, Érik / 41, 93, 119-121, 251, 310, 316, 326, 381, 489, 499

Nuit Debout. *Voir* Mobilisation collective

## O

Ordre moral et ordre social / **180-181**

## P

PILMIS, Olivier / 74, 130, 187, 492, 497

Plaisanterie d'initiés / **51, 71**, 125-127, 177, 194-197, 268, 283, 322

- moquerie / 24, 51, **127**, 130, 178-179, **190-192**, 195-196, 277, 283, 321-324, 328, 394, 545
- taquinerie / 24, **127**, 130, 157, 195-197, 277, 283, 319-320, 547

Politisation / **92-93**, 108-109, 242, 310, **358-360**, 364, 420, 425-426, 430, **435-440**, 445-448, 453, 458, **473-487**

Prix et récompenses / 59, 70, 77, 101, 221, 299, 334, 370-375, 406-407, 462

Problème

- professionnel / **309-310**, 360, 376-377, 380-402, 407, 410, 414, 425, 435, 466-469, 472, 487
- public / 93, 109, 151, 232, 243, **320-336**, 344-355, 359, 361, 363, 376, 383, 402, 409-411, 413, 421, 434, 436, 446, 468-469, 481, 484-485, 487

PRUVOST, Gevenière / 179, 197

## R

RAAP / 94, 259, 275, 316, 325, 329-330, 338, 349, 356, **369-379**, 385, **390-402**, 410, 414, 480, **554**

Rapports

- CFDT (1982) / 459-461
- Fred (1997) / 463-469
- Lungheretti (2019) / 82, 421, 521
- Racine (2020) / **408-410**, 412, 456, 484, 521-522

Réflexivité / **36**, 38, 53, 92, 119, 138, 159, 170, 178, 213, 243, 279, 291, 360, 375, 386, 408, 411, 418, 422

- des chercheurs / 23, 36, 39, 42-43, 46
- et cadrage / 152, 167

Règles professionnelles / **117-119**

- règle de la connaissance et défense des droits (cadrage désingularisant) / 152-155, 157, 178, 213, 226, 233, 241, 259, 271, 281, 289, 295, 328, 352, 368, 435, 453
- règle de la dérision (cadrage intime) / 125-128, 133, 149, 159, 165, 178-179, 197, 200, 203, 271, 277, 323, 375, 416-417, 424, 431, 450
- règle de l'affirmation de l'indépendance (cadrage désingularisant) / 156-157, 160, 170, 187, 213, 221, 233-234, 259, 290, 293, 481

- règle de l'anticipation des ruptures de coopération (cadrage de l'accomplissement technique) / 132-135, 148, 154, 161, 178-179, 213, 219-221, 226, 271, 281, 295, 304, 370
- règle de l'anticipation des temporalités (cadrage de l'accomplissement technique) / 140-144, 152, 185, 215, 228-229, 231-232, 237, 271, 274, 277, 287, 450
- règle de la participation aux moments festifs (cadrage intime) / 123-124, 128, 133, 381, 417
- règle de la passion du métier (cadrage intime) / 128-132, 137, 144, 146, 149, 154, 161, 165, 178, 185, 197, 221, 271, 381, 416-417, 431, 449-450
- règle de la persévérance (cadrage de l'accomplissement technique) / 144-151, 159, 161, 165, 177-178, 204, 221, 227, 431
- règle de l'attention à la singularité de chacun (cadrage intime) / 123-125, 141, 417, 449
- règle de l'évaluation de la qualité des objets et des personnes (cadrage désingularisant) / 157-159, 165, 170, 184, 209, 227, 287, 344, 349
- règle du respect des formats de diffusion (cadrage de l'accomplissement technique) / 138-140, 149, 271, 449
- règles barrières / 125, 128, 132-133, 146, 149, 151, 154, 159-161, 166, 178, 239, 242, 324, 344, 349, 416, 431, 450
- règles liées à la connaissance des techniques de création (cadrage de l'accomplissement technique) / 135-138, 142, 147, 150, 177, 221, 227, 231-232, 271, 449

Relativisateur. Voir Victimisation

- Rémunérations / 62-63, 74, 86, **93-103**, 133, **152-154**, 164, 192, 198, 213, 217, 220, 229, 231, 303, 331, 343-344, 349, 353, 356, 365, 378, 395, 411, 413, 418, 444, 449, 451, 453, 457, 459, 464, 482
- cotisations / 21, **153**, 256, 269, 350, 358, 384, 386, 390-391, 394, 400-401, 454-455, 461, 480
  - modalités de / **153**, 264
  - revenus accessoires / **62**, **100**, 485-486

RÉMY, Catherine / 27-28, 40-41, 82, 159, 337-338, 342, 492, 499

Répertoire d'action collective / 315

Responsabilité

- agentive / 234, 237-239, 242, 289-291, 293, 305, 326, 333
- causale et politique / 93, 109, 232, 337, 355, 360, 381-386, 434, 438, 467, 476, 479, 482
- tendance à la responsabilisation des auteurs et des autrices / 235-238, 239, 242, 250, 258, 284, **287-289**, 302, 306, 326, 358-359, 363, 420, 424, 435, 478, 482
- transfert de / 91, **213-239**, 258, 290, 301, 304, 309, 360, 363, 382-386, 387, 433

ROT, Gwenaële / 28, 30, 76, 204, 213, 242-243, 370, 489

ROY, Donald / 67, 107, 119, 127-128, 181

## S

SAPIRO, Gisèle / 87-88, 91, 100, 147, 394, 498

Sexisme / 196-197, 267, 330-336, **351-353**, 404, 434

Société des gens de lettres (SGDL) / 260, 350, 365-367, 378, 383, 393-401, 410-417, 554

Sociologie

- dessinée / 10-19, 43, 53, 97-98, 171-175, 281-283, 403-405
- pragmatique / 24, 31, 38, 113, 387, 429

- Statut / 87, 92, 103, **201-202**, 210, **216-224**, 301, 314, 368, 433
- administratif des artistes-auteurs / 409, 453-457, 462-468
  - dégradation du / 221-224, 240, 258, 275, 281, 289, 295-298, 306, 328, 330, 336, 432-433, 434
  - naturalisation du / 219-221, 326, 433, 479

Style

- graphique / 47, 138, 192, 212, 465
- professionnel / 170-181, 197-201, 207-211, 217, 223, 241, 249, 260, 277, 284, 291, 295-296, 298, 301, 388, 417-418, 483

## T

Trivia / 167, 205, 244, 361, 427

## V

Victimisation / 235

- division du travail de / 401-407, 435
- primaire et secondaire / 310, 376-377, 386
- relativisateur / 234-235, 316, 381
- victimisateur / 258, 289, **298-304**, 306, 309, 347

## Z

ZIMMERMANN, Bénédicte / 34, 91, 200, 214-215, 243, 289, 345, 489, 500

*Illustration couverture : Léa Mazé*  
*Design graphique et maquette : Morgane Parisi*