

Centre européen de sociologie et de science politique

Profession ? Écrivain

Enquête réalisée sous la direction de

Gisèle Sapiro et Cécile Rabot

en partenariat avec

Le MOTif (Observatoire du livre d'Île-de-France)

Mai 2016

Cette enquête a été réalisée dans le cadre d'un partenariat entre le Centre européen de sociologie et de science politique (CESSP) et le MOTif (Observatoire du livre d'Île-de-France), qui l'a initiée et cofinancée.

Elle s'inscrit plus largement dans l'enquête nationale sur « La situation économique et sociale des auteurs de livre » réalisée en 2015-2016.

L'équipe, dirigée par Gisèle Sapiro et Cécile Rabot, était composée de :

Madeline Bedecarré, Quentin Fondu, Julien Gaffiot, Jérôme Pacouret, Myrtille Picaud, Hélène Seiler-Juilleret.

Ont participé à la retranscription des entretiens Aube Mézières et Raphaëlle Richard de Latour, et à l'édition du texte Nadia Belalimat.

Philippe-Louis Coudray, directeur du MOTif et Marie-Christine Roux, responsable des études, nous ont fait bénéficier de leurs commentaires à la relecture de l'étude.

Que soient vivement remercié·e·s les écrivain·e·s, représentant·e·s d'institutions et autres personnalités qui ont accepté de nous accorder des entretiens.

Introduction	3
 Première Partie. Le métier d'écrivain aujourd'hui	 12
Chapitre 1. Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain	13
Chapitre 2. Devenir écrivain·e : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle	32
Chapitre 3. Les auteurs jeunesse aux avant-postes de la professionnalisation	62
Chapitre 4. L'auteur·e dramatique : entre reconnaissance professionnelle et précarité économique	83
Chapitre 5. Les écrivain·e·s dans la division du travail cinématographique	104
Chapitre 6. Les écrivain·e·s et la musique : entre stratégies artistiques et stratégies économiques	123
Chapitre 7. La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur·e·s et marchandisation des œuvres	130
 Seconde Partie. Le rôle des activités connexes dans la professionnalisation	 153
Chapitre 8. Apprendre à écrire ? Des formations de creative writing aux États-Unis aux masters de création littéraire	154
Chapitre 9. Donner de sa personne : les rencontres en librairie et en bibliothèque	168
Chapitre 10. Les manifestations littéraires et la rémunération des auteur·e·s	189
Chapitre 11. Des écrivain·e·s à l'école : une identité professionnelle redéfinie	207
Chapitre 12. Les résidences d'écrivain·e·s entre création et médiation	231
Chapitre 13. Les auteur·e·s et le numérique : « Je t'aime moi non plus » ?	252
 Conclusion	 268
Les auteur·e·s	276

Introduction

Gisèle Sapiro

Alors même que l'activité d'écrivain tend à se professionnaliser, les auteur·e·s connaissent aujourd'hui une précarisation croissante : rares sont celles ou ceux qui parviennent à vivre uniquement de leur plume. Certain·e·s exercent un autre métier plus ou moins lié à l'écriture (enseignement, édition, écriture de scénarios, etc.), qui peut être leur source de revenus principale, pour d'autres les activités connexes – occasionnelles – lectures-débats, résidences, ateliers d'écriture – constituent une ressource économique de plus en plus importante, qui participe aussi de leur reconnaissance professionnelle.

C'est sur le rôle de ces activités connexes et des échanges qu'elles impliquent avec d'autres médias, théâtre, cinéma, musique, image, qu'est centrée la présente étude¹. Quel rôle jouent-elles dans la reconnaissance littéraire et professionnelle ? Comment s'articulent-elles avec l'écriture d'une œuvre destinée à la publication sur le plan des conditions d'exercice du métier : organisation du travail, modes de rémunération (droits d'auteur, salaires, honoraires), fiscalité ? Comment sont-elles prises en compte et/ou en charge par les intermédiaires et représentant·e·s des écrivain·e·s : éditeurs, organisateurs de manifestations littéraires, sociétés d'auteurs ?

Ce questionnement s'inscrit dans une réflexion plus large sur le métier d'écrivain aujourd'hui en France. On le sait, être écrivain·e n'est pas un métier comme les autres. D'une part, il ne requiert pas de formation particulière, même s'il repose sur un capital culturel hérité ou acquis qui est inégalement réparti socialement². D'autre part, il ne s'exerce pas nécessairement avec la même régularité quotidienne, et surtout ne procure pas de revenus mensuels. À tel point qu'on pourrait le classer parmi les loisirs s'il ne donnait lieu à une reconnaissance

¹ Cette étude menée en relation avec l'enquête nationale sur « La situation économique et sociale des auteurs de livre » réalisée en 2015-2016, et qui comprend, avec celle-ci, cinq volets : une étude effectuée par le Cabinet People Vox pour le compte du Service du Livre et de Lecture (SL) du ministère de la Culture sur les auteurs précomptés par l'AGESSA, à laquelle on se référera ici comme « Enquête sur les précomptés AGESSA » ; une enquête menée par le Centre national du livre avec le cabinet People Vox, « Enquête sur les activités et revenus des auteurs du livre affiliés à l'AGESSA », qu'on désignera « Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA » ; une exploitation longitudinale de la base des affiliés à l'AGESSA de 1979 à 2013 par Gwendoline Volat pour le Département d'études et prospectives du ministère de la Culture (DEPS) ; une enquête interrégionale a été conduite par la FILL et analysée par Emmanuel Négrier : *Retours à la marge. Les revenus connexes des auteurs du livre (données 2013-2014)*, FILL, 2016, www.fill-livrelecture.org. Les résultats de ces enquêtes à l'adresse suivante sont consultables en ligne : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Livre-et-Lecture/Actualites/Etude-sur-la-situation-economique-et-sociale-des-auteurs-du-livre-resultats>.

² Sur le capital culturel, voir Pierre Bourdieu, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1964. Sur le recrutement social des écrivains et leur trajectoire scolaire, voir Gisèle Sapiro, « “Je n'ai jamais appris à écrire”. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, 2007, p. 12-33.

sociale et malgré tout à une rémunération qui peut, dans certains cas, être conséquente.

Qui plus est, le métier d'écrivain a connu un développement professionnel depuis la fin du XVIII^e siècle, avec la reconnaissance du droit d'auteur par l'État et l'émergence de sociétés d'auteurs, un développement qui s'est accéléré en France sous la III^e République avec la création de la Caisse des lettres et le débat suscité par le projet de loi Jean Zay, débat poursuivi après la Libération à propos du domaine public payant avant la promulgation d'une nouvelle loi sur le droit d'auteur en 1957 et l'unification du statut d'auteur en 1975³.

Depuis les années 1990, ce statut connaît des évolutions significatives du fait de plusieurs facteurs. En premier lieu, le développement du support numérique qui ouvre de nouvelles perspectives de diffusion des œuvres, voire de transformation des formes de la production culturelle, mais qui soulève en même temps des questions quant au contrat d'édition et au prêt en bibliothèque, concernant la rémunération de l'auteur en particulier, dans un contexte de crise de l'édition.

Deuxièmement, le processus d'harmonisation européenne de la législation sur le droit d'auteur suscite un débat sur l'étendue des exceptions à ce droit, tandis que celui concernant le droit social risque, en raison notamment des mesures d'austérité, de remettre en cause certains des acquis du statut d'auteur tel que défini par la Loi de 1975.

Troisième évolution significative, la diversification de l'offre d'intervention dans l'espace public, avec l'essor des manifestations littéraires, salons, festivals, lectures à haute voix, rencontres-débats autour de l'œuvre, depuis les années 1990. Cet essor s'observe dans toutes les régions métropolitaines⁴. Il est très significatif en Île-de-France qui concentre le plus grand nombre d'institutions et de producteurs culturels : en 2014, 132 manifestations ont été recensées par le MOTif⁵.

Cet essor a posé la question de la rémunération des auteur·e·s invité·e·s. Souvent conçu·e comme une variable d'ajustement, il ou elle n'est pas toujours rémunéré·e, à la différence d'autres pays comme les États-Unis, le Royaume-Uni ou l'Allemagne. Dans les années 2000, les instances représentatives de la profession et certaines manifestations littéraires organisées en association (RELIEF) en ont fait une revendication, entendue par les collectivités territoriales et plus récemment par le CNL. La pratique de rémunération des auteur·e·s ne s'est cependant que partiellement généralisée. En outre, les modalités de rémunération ont également été questionnées, donnant lieu à deux circulaires ministérielles, l'une publiée en 1998, l'autre en 2011, sur les activités dites « accessoires ». Par-delà la question matérielle, qui participe du processus

³ Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête de statut », *Le Mouvement social*, n°214, 2006, p. 119-145.

⁴ En Bretagne, on passe ainsi de 3 manifestations en 1980 à 15 en 1987 puis à 80 aujourd'hui. Voir Mathilde Sempé, *L'Invention d'une identité régionale : la Bretagne et le livre (1945-2014)*, thèse de doctorat de science politique, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014.

⁵ Le MOTif, *Livre en scènes*, novembre 2014 : <http://www.lemotif.fr/fr/etudes-et-donnees/etudes-du-motif/livre-en-scenes/>

de reconnaissance professionnelle de l'écrivain, on peut se demander en quoi ces activités modifient l'activité littéraire elle-même.

Reconnaissance symbolique et reconnaissance professionnelle

Pour comprendre les logiques à l'œuvre dans la reconnaissance sociale de l'écrivain·e et dans la construction de son identité professionnelle, il faut distinguer deux types de reconnaissance : la reconnaissance symbolique – en l'occurrence littéraire – qui est indépendante des aspects économiques tels que les ventes ou les revenus ; et la reconnaissance professionnelle qui n'est pas suspendue à la reconnaissance symbolique.

Le concept de « champ » élaboré par Pierre Bourdieu permet de saisir la première⁶. Face à l'essor du capitalisme d'édition au milieu du XIX^e siècle, le champ littéraire français a affirmé son autonomie relative par rapport aux enjeux économiques : contre la logique du profit qui prévaut au *pôle de grande production*, un *pôle de production restreinte* se forme, lequel décrète l'irréductibilité de la valeur de l'œuvre à sa valeur marchande mesurée par les chiffres de vente. À la sanction du public, toujours suspecté de se laisser séduire par des formes routinières et de céder à la facilité, ce pôle oppose le jugement des pairs et des spécialistes (les critiques notamment), élaboré à partir de critères proprement esthétiques fondés sur leur connaissance de l'histoire de la littérature et de ses manifestations contemporaines. Avec le romantisme, c'est le paradigme de l'originalité qui s'impose comme critère premier, modifiant les règles de la littérature classique au moment de l'élargissement du marché de l'imprimé et du lectorat. Originalité et rareté deviennent des marques de distinction face à la production en série symbolisée par le roman feuilleton pour lequel l'auteur·e est payé·e à la ligne. Si elle ne rapporte pas de profits matériels à court terme, la valeur symbolique accordée à l'œuvre est à terme susceptible d'être convertie en valeur économique, par le truchement des processus de consécration – réception critique, obtention de prix et de distinctions – et de classicisation – production des œuvres complètes d'un·e auteur·e, inscription dans les programmes scolaires et universitaires, etc.⁷. Cette structure duale du champ littéraire, polarisé entre grande production et production restreinte, perdure jusqu'à ce jour malgré le processus de rationalisation et de concentration éditoriale qui s'est accéléré dans les années 1970, accroissant les contraintes économiques qui pèsent sur l'édition littéraire. Il s'observe y compris dans les pays comme les

⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, rééd. « Points », 1996.

⁷ Sur le processus de classicisation, voir Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 13-31. Sur la transformation des modes de consécration littéraire en France, voir Gisèle Sapiro, « The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals », *Poetics*, en ligne 4 avril 2016.

États-Unis, le Royaume-Uni et l'Allemagne, où cette concentration est très avancée⁸.

La reconnaissance professionnelle relève d'un processus différent, celui du *développement professionnel* d'un ensemble d'activités depuis le XIX^e siècle. Le sociologue américain Andrew Abbott a proposé d'employer cette notion de « développement professionnel » en lieu et place de celle de « professionnalisation », trop linéaire et téléologique pour décrire des réalités historiques plus complexes⁹. On réservera ici le terme de « professionnalisation » à l'évolution des carrières individuelles.

L'activité littéraire n'a qu'exceptionnellement été abordée sous l'angle de la sociologie des professions¹⁰. De tous les métiers de création, c'est sans doute celle qui pose le plus grand défi à ce domaine d'étude¹¹. Et pourtant, on peut identifier des moments de développement professionnel du métier d'écrivain, avec d'un côté l'apparition des sociétés d'auteurs et autres instances représentatives de la profession, de l'autre sa reconnaissance progressive par l'État (droit d'auteur, aides, droits sociaux et fiscaux). Si en France, à la différence des États-Unis où elles jouent de longue date un rôle non négligeable dans l'accès au champ littéraire, les formations de *creative writing* continuent de susciter des réserves, fruit de l'idéologie romantique du « créateur incréé », selon l'expression de Pierre Bourdieu¹², leur multiplication peut être considérée comme un indice de ce développement professionnel (voir chapitre 8). Et une formation continue pour les écrivain·e·s a été mise en place en 2011, non sans difficultés (voir chapitre 1).

Liée à des critères objectifs tels que la publication à compte d'éditeur et les revenus tirés de l'activité proprement littéraire, la reconnaissance professionnelle, qu'il s'agisse des organisations représentatives ou étatiques, ne se fonde pas sur des critères de qualité. Or la déconnexion entre les deux n'est pas sans conséquence sur la construction de l'identité professionnelle et l'image de soi de l'écrivain·e. En outre, la reconnaissance professionnelle repose sur la notion d'auteur plus que sur celle d'écrivain, tant du point de vue du droit d'auteur que de celui du droit social : suivant en cela la législation sur la propriété intellectuelle, le statut défini en 1975 inclut les auteurs en tout genre, sur tout

⁸ Sur l'accroissement des contraintes économiques pesant sur le champ éditorial anglo-américain, voir John Thompson, *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press, 2010. Sur l'existence d'un pôle de production restreinte aux États-Unis aujourd'hui, voir Gisèle Sapiro, « Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France », *Poetics*, n°38, 2010, p. 419-439.

⁹ Andrew Abbott, *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

¹⁰ Les travaux existant se focalisent 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. Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur*, Paris, La Découverte, 1999 ; *Être écrivain*, Paris, La Découverte, 2000 ; Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

¹¹ Eliot Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, n°27, 1986, p. 431-443.

¹² Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 220-221.

support et dans tous les médias. Cependant, droit d'auteur et droit social ne reposent pas sur les mêmes critères d'identification, ce qui crée des tensions entre les deux (par exemple, l'accès au statut d'auteur-artiste du point de vue du droit social dépend d'un seuil de revenus minimal, ce qui n'est pas le cas pour le droit d'auteur)¹³. Toujours est-il que la non-inscription de la notion d'écrivain dans le droit contraste avec sa reconnaissance sociale.

Cette étude est centrée sur la figure de l'écrivain·e, au sens que lui confèrent les représentations collectives – romanciers, poètes, dramaturges, publiant des ouvrages à compte d'éditeur –, et non sur la catégorie beaucoup plus large des auteur·e·s, laquelle inclut les essayistes, les traducteurs, les illustrateurs. Ces dernières activités n'ont été prises en compte que lorsqu'elles sont pratiquées par un·e écrivain·e de fiction relevant du champ littéraire tel que défini ci-dessus, y compris les sous-champs de la littérature jeunesse et bande dessinée¹⁴. L'approche qualitative nécessitait en effet de restreindre la population étudiée de manière à ce que les trajectoires et modalités d'exercice du métier puissent être comparées¹⁵.

Une enquête qualitative

C'est une approche qualitative par entretiens approfondis qui a été privilégiée dans le cadre de cette enquête. Elle comporte deux volets. Le premier a consisté à interroger des représentant·e·s des sociétés d'auteurs (SACD, SGDL, SOFIA, Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, EAT), d'organismes nationaux (CNL, Maison des écrivains, DRAC, OCCE), des collectivités territoriales (Région Île-de-France, Conseil départemental de la Seine Saint-Denis) et d'instances de médiation (Maison de la poésie, réseau de librairies Librest, Paris bibliothèques, Bibliothèques en Seine-Saint-Denis, organisateurs de manifestations, éditeurs, agents littéraires). Le second portait sur l'expérience vécue par les écrivain·e·s. Les auteur·e·s interrogé·e·s présentent des profils diversifiés : homme ou femme, débutant·e ou confirmé·e, auteur·e à succès ou

¹³ Voir sur ce point Stéphanie Le Cam, *L'Auteur professionnel. Entre droit d'auteur et droit social*, Paris, LexisNexis, 2014.

¹⁴ Notre population est donc à la fois plus restreinte que celle d'auteur de texte (ou d'écrivain) tel que défini dans les enquêtes réalisées par le DEPS et le CNL, et plus large car elle inclut les auteur·e·s de théâtre et de bande dessinée. L'écriture de scénarios n'a été prise en considération qu'à titre d'activité secondaire ou à travers l'adaptation, car elle ne s'inscrit pas dans le champ littéraire en tant que telle et ne donne pas lieu à la publication d'ouvrages.

¹⁵ Chacune des autres catégories mériterait une étude à part, les essayistes devant être mis en relation avec les universitaires spécialistes de sciences humaines et sociales, les traducteurs constituant une profession divisée entre un pôle technique et un pôle intellectuel, avec d'un côté une formation et des compétences certifiées (traducteurs « assermentés »), de l'autre des qualifications souvent acquises dans des formations littéraires, soumises au jugement expert des *gatekeepers* que sont les éditeurs, ce qui les rapproche des écrivain·e·s, sans qu'ils ou elles ne bénéficient de la même reconnaissance sociale. Du fait de la haute valeur accordée au texte original et du lien étroit qu'on suppose dans les cultures occidentales entre l'auteur et l'œuvre, la position du traducteur ou de la traductrice reste secondaire par rapport au « créateur » de l'original, ce qui induit nombre de spécificités dans la manière d'exercer des activités connexes notamment (un atelier de traduction n'est pas un atelier d'écriture, par exemple).

écrivain·e expérimental·e, pratiquant des genres ou formes littéraires différents (roman, poésie, théâtre, scénarios, chanson, jeunesse, bande dessinée), publiant chez des éditeurs différents. Certain·e·s représentant·e·s de la profession ont été questionné·e·s à la fois en tant que tel·le·s et en tant qu'auteur·e·s. Concernant ce deuxième volet, où il a été plus difficile d'obtenir des entretiens¹⁶, nous avons opté pour la confidentialité, un choix qui a été apprécié par nos enquêté·e·s et qui a libéré la parole sur des sujets parfois délicats. Les entretiens seront donc cités de façon anonyme ou sous un pseudonyme de façon à respecter cette confidentialité, et si certaines propriétés sociales sont mentionnées afin de contextualiser le propos, elles ne le sont pas suffisamment pour permettre d'identifier nos auteur·e·s. Concernant les extraits d'entretiens cités de façon anonyme, nous avons respecté le protocole de l'enquête sociologique qui veut que les retranscriptions soient fidèles à l'oralité du propos, afin d'en préserver la spontanéité, les hésitations, les répétitions, les exclamations, les interrogations, qui signalent à la fois une réflexion et un engagement émotionnel de la personne par rapport à la restitution de son expérience. Le ton était d'autant plus libre que la clause de confidentialité a créé une relation de confiance.

L'étude se divise en deux parties. Après une perspective historique sur le développement professionnel du métier d'écrivain en France jusqu'à nos jours (chapitre 1), la première se concentre sur les conditions de son exercice aujourd'hui, en distinguant différentes catégories d'auteur·e·s et d'activités selon le genre (roman, poésie, théâtre, scénario, chanson, bande dessinée), le medium (écrit, image, son), le support (livre, cinéma, musique). Ces différentes catégories d'auteur·e·s illustrent en effet des situations diverses en ce qui concerne l'accès à la reconnaissance professionnelle et aux ressources économiques offertes par l'écriture, en fonction de la reconnaissance littéraire dont bénéficient les genres qu'ils pratiquent et des rapports entre la littérature et les autres medium investis. Étayé par les trajectoires et expériences des écrivain·e·s de littérature pour adultes interrogé·e·s, le chapitre 2 retrace les principales étapes de la professionnalisation, de la publication à la consécration (prix), en passant par les bourses et résidences, en interrogeant le rôle que jouent les activités connexes dans ce processus et l'articulation entre reconnaissance symbolique et reconnaissance professionnelle. Suit, au chapitre 3, une étude de cas portant sur les auteur·e·s jeunesse, qui illustre de façon paradigmatique la situation des écrivain·e·s aujourd'hui, entre professionnalisation et précarisation. Moins rémunéré·e·s que leurs pairs écrivant pour adultes, ils ou elles exercent des activités connexes de manière plus intensive, en milieu scolaire notamment. Ils et elles ont été, avec les auteur·e·s de bande dessinée, à la pointe de la mobilisation pour la rétribution des activités connexes, via la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, et pour des rapports plus équitables entre auteurs et éditeurs, ainsi que contre les projets de réforme qui remettaient en cause, selon eux, les acquis concernant le statut d'auteur. Entre champ littéraire et champ théâtral, les auteur·e·s dramatiques, abordés au chapitre 4, occupent une

¹⁶ Dans quelques cas, nous n'avons pas obtenu de réponse à notre sollicitation. Mais la plupart des entretiens ont été très riches et ont duré entre 1h et 2h, voire plus.

position relativement marginale au sein de ce dernier, face à la montée de la figure du metteur en scène depuis les années 1960. On observe plus récemment un renouveau de l'édition théâtrale, qui ne leur procure toutefois ni revenus ni garantie d'accès à la scène, mais qui participe de leur reconnaissance symbolique. Le chapitre 5 traite de la place de l'écrivain·e dans la division du travail cinématographique. D'un côté, un grand nombre d'œuvres littéraires font l'objet d'adaptations cinématographiques, qui constituent une source de revenus non négligeable pour leurs auteur·e·s lorsqu'ils ou elles sont vivant·e·s. De l'autre, l'écriture de scénarios est pratiquée par nombre d'écrivain·e·s, selon des modes qui varient de l'activité professionnelle principale à la participation occasionnelle à l'adaptation de leur œuvre propre, cette dernière pouvant conduire aussi à la réalisation. Les rapports entre littérature et musique sont explorés au chapitre 6. Si le recours à la première a longtemps été un moyen de légitimer la seconde, comme l'illustre l'exemple de l'opéra, aujourd'hui, la musique offre à la littérature une ressource pour diversifier son public et pour désacraliser son image sociale. Offrant un espace propice à une telle rencontre, la multiplication des manifestations littéraires a favorisé le développement de ce type d'expérience. Le chapitre 7 est consacré aux auteur·e·s de bande dessinée, catégorie en pleine expansion dont la reconnaissance professionnelle est, comme dans le cas des auteur·e·s jeunesse, antérieure à la reconnaissance symbolique¹⁷. Celle-ci s'est construite au pôle de production restreinte de ce sous-champ autour de la revendication d'un statut adulte, puis de la notion de « roman graphique » (« *graphic novel* ») et du festival d'Angoulême fondé en 1975. Souvent très professionnalisés, les auteur·e·s de bande dessinée sont aussi plus précarisés que les autres catégories d'écrivain·e·s. Ils et elles ont été, on l'a dit, à l'avant-garde de la mobilisation pour la défense du statut d'auteur ces dernières années.

La deuxième partie est centrée sur les activités connexes et les cadres dans lesquels elles s'exercent. Nées dans les années 1930 aux États-Unis, les formations de *creative writing*, étudiées au chapitre 8, ne se sont développées en France que tout récemment avec la mise en place de masters de « création littéraire » à Toulouse, au Havre, à l'Université Paris 8, et ailleurs. Ces masters visent à initier des aspirant·e·s écrivain·e·s en mobilisant des enseignant·e·s-écrivain·e·s et à institutionnaliser les activités de collaboration qui se pratiquaient dans des cercles informels (cénacles, revues, relations interpersonnelles). Au-delà du travail réflexif sur l'écriture, ils abordent les activités paralittéraires : métiers de l'édition ou animation d'ateliers d'écriture. Beaucoup d'écrivain·e·s demeurent cependant rétifs ou sceptiques à l'idée que l'écriture puisse s'enseigner.

Les rencontres et lectures débats en librairie et en bibliothèques, étudiées au chapitre 9, constituent une des formes les plus répandues d'activités connexes pour les écrivain·e·s. Elles répondent à une convergence d'intérêts : pour les lieux du livre que sont les librairies et les bibliothèques, elles constituent une forme essentielle d'animation par laquelle ces institutions affirment leur

¹⁷ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, 1975, p. 37-59.

spécificité (par rapport notamment à la vente en ligne) et leur dynamisme ; pour les auteur·e·s, elles sont à la fois perçues comme un moyen de se faire connaître et de participer au maintien d'une chaîne du livre qui leur paraît essentielle à leur diffusion. Conçues tantôt comme de la promotion tantôt comme de véritables activités connexes, elles sont inégalement rétribuées, rarement en librairie mais de plus en plus souvent en bibliothèque. Il reste qu'elles modifient les attentes à l'égard des auteur·e·s qui doivent ainsi donner de leur personne et non seulement produire une œuvre.

La rémunération des auteur·e·s qui interviennent au sein de manifestations littéraires s'est peu à peu imposée depuis les années 2000, grâce au soutien de nombreux organisateurs d'événements et d'institutions qui en assurent les financements, comme le retrace le chapitre 10. Quoiqu'encore minoritaires en Île-de-France (en 2014, 21 sur 68 déclarent rémunérer les auteur·e·s), celles qui la pratiquent participent à la revalorisation de l'activité littéraire en donnant aux auteur·e·s une place centrale au sein de leur programme et en promouvant leur rétribution. Cependant, si les manifestations ouvrent de nouvelles voies de reconnaissance symbolique et professionnelle, elles demandent aux auteur·e·s beaucoup de temps et d'énergie, parfois au détriment de l'écriture.

Il en va de même des interventions des auteur·e·s dans les institutions scolaires, qui concernent une large partie des écrivain·e·s et font l'objet du chapitre 11. De plus en plus répandues, jusqu'à l'université, elles sont aussi de plus en plus institutionnalisées, via des dispositifs gérés notamment par la MEL et l'OCCE et financés par des fonds publics, et constituent une des manifestations du soutien de l'État au développement professionnel des écrivains. Associées à la croyance dans la vertu de la littérature et du contact de l'auteur·e, elles investissent l'écrivain·e d'un rôle social de passeur, qui constitue pour celui-ci ou celle-ci un défi stimulant mais aussi parfois une gageure du fait de la disproportion entre le temps disponible et les besoins des jeunes. Elles contribuent à ce titre à la reconnaissance des auteur·e·s, sollicité·e·s comme tel·le·s, mais participent à modifier leur identité en l'infléchissant du côté de la pédagogie voire de l'animation.

Étudié au chapitre 12, le dispositif des résidences (financé par la DRAC, la Région, les Départements) vise à soutenir des auteur·e·s en leur assurant, pendant plusieurs mois, un espace inspirant et un revenu. Il se caractérise aujourd'hui par une forte imbrication entre création et action culturelle et une dimension territoriale cruciale. D'espaces de retrait et d'entre soi, les résidences sont devenues des lieux de séjour discontinu (sans hébergement) à la rencontre des habitants, impliquant les institutions locales, culturelles (médiathèques, librairies, écoles, théâtres, etc.) et d'autres structures (organismes d'aide sociale, entreprises, etc.). Par ce dispositif financièrement intéressant pour les écrivain·e·s, mais qui leur demande un certain investissement, au détriment du temps d'écriture, il s'agit moins de produire un texte publiable que de faire vivre aux publics une expérience littéraire de type performance, participative ou non, mêlant souvent la littérature à d'autres arts.

Enfin, le dernier chapitre aborde l'impact du numérique sur le métier d'écrivain. Si le support numérique transforme les pratiques de diffusion voire, dans

certains cas – encore assez rares –, les formes de la création, il a nécessité une adaptation du contrat d'édition. Se pose aussi la question du prêt numérique en bibliothèque : faut-il le limiter en nombre pour endiguer la concurrence qu'il peut faire au marché de la librairie ? Cette question se rattache plus largement à celle de la gratuité de l'accès aux biens culturels que le support numérique pose à tous les producteurs et intermédiaires.

En conclusion, on reviendra sur les résultats de cette enquête ainsi que sur les enjeux de la mobilisation des sociétés d'auteurs et des organisations professionnelles pour la défense du statut d'auteur, ainsi que sur leurs revendications.

Première Partie

Le métier d'écrivain aujourd'hui

Chapitre 1

Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain

Gisèle Sapiro

Le métier d'écrivain a connu un développement professionnel important depuis la loi de 1975 unifiant le statut d'auteur et la mise en place de bourses pour des résidences. Il a connu aussi des évolutions depuis la fin des années 1990 avec l'apparition du support numérique d'un côté et la multiplication des manifestations littéraires. Selon l'enquête menée par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, la population des écrivain·e·s affilié·e·s à l'AGESSA a doublé, passant de 1162 en 1979 à 2482 en 2013. Si ce chiffre laisse de côté les écrivain·e·s qui exercent un autre métier à titre principal et qui relèvent de la vaste population des assujettis à l'AGESSA, il n'en indique pas moins un mouvement de croissance qui caractérise plus généralement les professions culturelles.

Ce chapitre revient brièvement sur les enjeux historiques du développement professionnel du métier d'écrivain et sur les évolutions contemporaines, ainsi que sur les projets de réforme qui ont conduit à la mobilisation des sociétés d'auteurs et des organismes représentatifs de la profession.

Les prémices du développement professionnel du métier d'écrivain

L'histoire du développement professionnel du métier d'écrivain en France remonte à la reconnaissance, en 1777, du droit d'auteur¹⁸. D'abord accordé par le pouvoir royal comme une grâce fondée en justice, il fut reconnu comme un droit sous la Révolution française (Lois Le Chapelier de 1791 et Lakanal de 1793), non sans un débat soulevé par Condorcet sur la question de savoir si les idées sont appropriables. De fait, ce ne sont pas les idées, mais la forme dans laquelle elles sont exposées, et donc le style, qui fut dès lors considéré comme

¹⁸ Cette première partie s'appuie sur l'article de Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? », art. cité.

seul objet possible d'appropriation, même si l'auteur pouvait être sanctionné pour avoir propagé des idées ou des contenus condamnables pénalement¹⁹.

Le droit d'auteur ne fait pas pour autant de l'œuvre une propriété comme les autres. L'œuvre a pu être conçue comme un bien, mais son exploitation ne peut être cédée par l'auteur à un tiers que pour une durée limitée, l'œuvre tombant ensuite dans le domaine public. En outre, selon la conception française – dite « personnaliste » – du droit d'auteur, qui se distingue en cela de la législation sur le *copyright*, seuls les droits patrimoniaux peuvent être cédés, pas le droit moral, qui est inaliénable²⁰. Sous la Révolution, au moment de la codification du droit d'auteur, celui-ci fut accordé à l'écrivain moins comme une propriété naturelle que comme contrepartie du service rendu à la Nation²¹. Notion de service qui le rapproche, peut-on dire, des fonctionnaires et des professions libérales, en ce qu'elle implique une responsabilité à l'égard de la collectivité.

Ce droit s'appliquait alors uniquement au livre et ce sont les sociétés d'auteurs – la Société des auteurs dramatiques, créée en 1791 et renouvelée en 1829, ainsi que la Société des gens de lettres, fondée en 1838 –, qui luttèrent pour son extension aux domaines du théâtre et de la presse. Avec la séparation progressive entre travail et propriété des moyens de production et avec l'essor du capitalisme de presse et d'édition, l'œuvre en vint aussi à être envisagée comme le fruit d'un travail : cette conception s'est imposée notamment dans l'entre-deux-guerres avec la notion de « travailleur intellectuel » développée par la Confédération des travailleurs intellectuels (CTI) et mise en avant dans le projet de Loi Jean Zay sur la propriété intellectuelle en 1936, mais elle fut fortement contestée par les éditeurs. C'est un projet alternatif, recentré sur la notion de propriété, qui aboutira à la loi de 1957, abandonnant nombre de propositions de la Loi Jean Zay, notamment le domaine public payant²².

Outre les écrivains, la Loi de 1793 incluait dans la définition de l'auteur les artistes et les compositeurs de musique. Celle de 1902 l'avait étendue à d'autres professions, comme les architectes ; puis en 1957, la notion d'auteur sera élargie aux photographes, réalisateurs, scénaristes, vidéastes, et en 1985, aux auteurs de logiciels. Codifié à l'origine pour les écrivains et les artistes, le droit d'auteur englobera dès lors tous les métiers de la création, ce qui n'est pas sans poser des problèmes pour les œuvres collectives ou de collaboration comme les films, produites par plusieurs catégories d'auteurs (réalisateur, scénariste, producteur) titulaires de droits sur leurs contributions respectives (voir chapitre 5). Plus généralement, la fabrication de l'œuvre, sa publication et sa diffusion impliquent,

¹⁹ Voir Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Seuil, 2011.

²⁰ Laurent Pfister, *L'Auteur, propriétaire de son œuvre ? La formation du droit d'auteur du XVI^e siècle à la loi de 1957*, thèse de droit, Université Strasbourg III, 1999 ; Bernard Edelman, *Le Sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004, p. 356-377.

²¹ Voir Carle Hesse, "Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793", *Representations*, n°30, 1990, p. 109-137 ; et *Publishing and cultural Politics in Revolutionary Paris 1789-1810*, Berkeley, University of California Press, 1991, chap. 3. Jane Ginsburg, « A Tale of two copyrights: literary property in Revolutionary France and America », *Revue internationale du droit d'auteur*, n°147, 1991, p. 124-210.

²² Sur le débat concernant le domaine public payant après la guerre, voir Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? » art. cité.

y compris dans les arts les plus individuels comme la littérature, un ensemble d'intermédiaires qui peuvent prétendre en tirer des gratifications matérielles et symboliques : agents, éditeurs, libraires. Et son statut particulier de bien symbolique disséminant une certaine vision du monde en fait un enjeu pour l'État, qui entend en retour défendre les intérêts du public, à côté de ceux des créateurs et des intermédiaires.

Le développement professionnel du métier d'écrivain s'accélère sous la Troisième République, dans le cadre d'un mouvement plus large qui touche nombre d'activités, grâce à la loi de 1884 autorisant les syndicats professionnels et celle de 1901 autorisant les associations. On voit ainsi éclore de nouvelles sociétés, telle que la Société des Poètes français, fondée en 1902, ainsi que des syndicats professionnels : celui des auteurs dramatiques est créé dès 1907, celui des Gens de lettres voit le jour en 1918 sous l'égide de la Société des gens de lettres (SGDL).

Ce développement professionnel est soutenu par l'État, qui reconnaît l'utilité publique de la SGDL en 1891 ainsi que celle de l'Académie Goncourt en 1903, et qui crée en 1930 une Caisse des lettres, en même temps qu'une Caisse des sciences, afin d'élargir le système d'aides aux écrivains qui existait depuis l'Ancien Régime sous le titre « encouragements aux savants et gens de lettres » du budget de l'Instruction publique. Dans l'entre-deux-guerres, leurs droits sociaux demeurent cependant limités à la Loi de 1921 sur les loyers, qui retient la qualité d'homme de lettres « en faisant état d'un local où l'intéressé [peut] exercer sa profession (bureau ou pièce à usage de bureau), d'un instrument de travail (livres, bibliothèques) et plus particulièrement du gain professionnel ». L'instauration d'un régime général de sécurité sociale après la guerre va permettre d'inscrire la notion d'auteur dans le droit social : les assurances sociales sont étendues aux écrivains non-salariés par la Loi du 14 avril 1949, dont peuvent bénéficier les écrivains professionnels selon la définition fiscale, à savoir « ceux dont les ressources proviennent pour plus de 50% de leurs écrits », et qui sont désignés par une commission professionnelle siégeant au ministère du Travail. En 1946, a été également refondée la Caisse nationale des lettres, qui se pose deux objectifs : soutenir l'activité littéraire par des bourses et aides de divers types aux écrivains ; favoriser l'édition et la réédition d'œuvres par des entreprises dont c'est la vocation. C'est à cette Caisse que reviendra, à partir de 1957, et jusqu'à la nouvelle Loi de 1975 unifiant le statut d'auteur, la tâche de gérer la sécurité sociale des écrivains.

Droits sociaux et fiscalité

La définition de la nature de l'activité littéraire détermine le régime fiscal et les droits sociaux des écrivains. Ce régime et ces droits seront différents selon qu'elle est regardée comme une propriété, un service ou un travail. Si c'est une propriété, les droits d'auteur relèveraient de la rente, si c'est un service, l'auteur e

exerce en indépendant·e et se voit rémunéré·e en honoraires, si c'est un travail, elle ou il est assimilé·e à un·e salarié·e, mais se pose alors la question de savoir qui est l'employeur. En fait, de même que dans le domaine du droit d'auteur, la législation établie par la Loi du 31 décembre 1975 (n°75-1348) constitue un compromis entre ces différentes conceptions.

Jusqu'à la Loi de 1975 définissant le régime de sécurité sociale des auteurs, plusieurs situations coexistaient : régime des écrivains non salariés, régime des plasticiens, régime des travailleurs indépendants, assurance volontaire. La Loi de 1975 unifie le statut d'auteur en adoptant des critères réglementaires communs aux différentes catégories d'auteur·e·s et en instituant une « fiction de salariat²³ » à leur profit, les inscrivant ainsi dans le régime général qui leur permet de bénéficier, dans certaines conditions, des prestations d'assurances sociales et d'allocations familiales. Les assurances sociales comprennent un régime de retraite de base – qui doit être complété par une cotisation obligatoire à l'Institution de Retraite complémentaire de l'Enseignement et de la Création (IRCEC) –, mais pas la prise en charge d'un accident du travail, faute d'un employeur cotisant. Le diffuseur ne paie que 1% de cotisations sociales (à présent 1,1% avec les 0,1% pour la formation continue), le reste revenant à l'auteur. Comme l'explique le directeur général de la SGDL, Geoffroy Pelletier :

Mais ça, je dirais que c'est l'inconvénient de ce statut hybride. C'est-à-dire que l'auteur n'est ni vraiment un salarié de la maison d'édition, même s'il est payé en traitements et salaires, les droits d'auteur étant assimilés à des traitements et salaires, ni vraiment un indépendant qui fixerait le prix de ses prestations, car jusqu'à ce qu'on me prouve le contraire ce n'est malheureusement pas lui qui fixe son taux de rémunération. L'auteur n'est finalement ni indépendant ni salarié et on trouve depuis quelque temps avec les récentes réformes ou projets de réforme qu'il a les inconvénients de l'un et les inconvénients de l'autre sans avoir les avantages ni de l'un ni de l'autre. (entretien réalisé le 2 février 2015)

Arrimé au Code de la propriété intellectuelle quant à la définition de ce qui relève des œuvres de l'esprit ouvrant droit au statut d'auteur²⁴, ce régime distingue deux catégories : affiliés (tirant plus de 50% de leurs revenus du droit d'auteur et ayant atteint le seuil d'affiliation) et assujettis (ayant une autre source principale de revenus). Seuls les premiers peuvent bénéficier de prestations, les seconds cotisant au titre de la solidarité. Afin de tenir compte de la spécificité des métiers de création, l'examen des cas problématiques d'auteur·e·s ou d'artistes ne correspondant pas aux critères définis pour l'affiliation automatique sur demande de l'intéressé·e (notamment le seuil de revenus annuels) est confié à des commissions professionnelles. Enfin, du point de vue fiscal, les droits d'auteur sont considérés comme un revenu non commercial. Depuis 1991, les

²³ Annie Alain et Thierry Dumas, *Le Système de protection sociale des auteurs : à la découverte d'une planète méconnue*, Cahiers IRPI, n°9, 2007.

²⁴ Sur les tensions qui subsistent entre la définition de l'auteur selon le droit d'auteur et celle qui prévaut dans le droit social, voir la thèse de Stéphanie Le Cam, *L'Auteur professionnel*, *op. cit.*

revenus des auteurs sont assujettis à la TVA, à un taux qui était jusqu'en 2012 de 5,5% comme pour le reste de la chaîne du livre (voir *infra*).

Toujours en vigueur, ce régime a subi un certain nombre de modifications, notamment par la Loi du 18 janvier 1994 (n° 94-43) qui l'adosse entièrement au régime général de la Sécurité sociale. Parmi ces évolutions, qui ont suivi celles concernant la propriété intellectuelle, on retiendra les revenus provenant de la gestion collective obligatoire et liés à la reproduction des œuvres de l'esprit, copie privée, droit de reprographie et, pour les auteurs du livre, droit de prêt en bibliothèque. Cette dernière ressource, instaurée par la Loi de janvier 2005, contribue pour moitié à la retraite complémentaire obligatoire des auteur·e·s affilié·e·s à l'AGESSA. Elle est reversée par la SOFIA au RAAP-IRCEC.

La loi prévoit que le recouvrement des cotisations sera confié à des organismes agréés : ce sont l'Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs (AGESSA) et la Maison des artistes qui en auront la charge. La première, qui nous intéresse ici, est composée de quatre branches professionnelles : écrivains, auteurs et compositeurs de musique, auteurs d'œuvres cinématographiques et télévisuelles, photographes. La première branche, celle des écrivains, se compose des auteurs de livres, brochures et autres écrits littéraires et/ou scientifiques ; des auteurs de traductions, adaptations et illustrations ; des auteurs d'œuvres dramatiques et de mises en scène ; des auteurs d'œuvres sur support multimédia autre que l'écrit ou le livre ; des auteurs de compositions musicales avec ou sans paroles ; et des auteurs d'œuvres chorégraphiques et de pantomimes.

La loi définit aussi qui a la qualité de diffuseur, excluant les agents, intermédiaires auxquels ne peuvent être confiés la déclaration des droits d'auteur et le versement des cotisations et des contributions dues au régime des auteurs. De même, la commission que l'auteur·e paie à l'agent ne peut être déduite du montant brut des droits d'auteurs supportant les précomptes.

En 2005, l'AGESSA comptait 9 193 affiliés, qui se composaient de 3 000 photographes (32,6%), 1 857 écrivains (20,2%), 852 auteurs et compositeurs de musique (9,3%), 1 129 illustrateurs d'ouvrages (12,3%), 1 014 auteurs d'œuvres audiovisuelles (réalisateur, scénariste, dialoguiste, sous-titreur) (11,03%), 716 traducteurs (7,8%), 204 auteurs d'œuvres cinématographiques (2,2%), 153 auteurs de logiciels (1,7%), 139 auteurs d'œuvres dramatiques (1,5%), 124 auteurs du multimedia interactif (1,35%), 5 auteurs d'œuvres chorégraphiques et pantomimes (0,05%). L'édition (livres) représentait 10% de la population des diffuseurs, avec 3 971 entreprises. L'AGESSA avait encaissé cette année-là 116 246 029 euros de cotisations vieillesse, maladie, CSG et CRDS, et de contribution des diffuseurs²⁵.

Selon l'enquête nationale menée en 2016, le nombre d'auteur·e·s du livre affilié·e·s à l'AGESSA est passé de 1 550 en 1979 – dont 75% d'écrivains (soit 1 162), 14% d'illustrateurs, 11% de traducteurs –, à 5 280 en 2013 – dont 47% d'écrivains (soit 2 482), 31% d'illustrateurs et 22% de traducteurs. Si la part des autres catégories a donc augmenté de façon significative, le nombre

²⁵ Annie Alain et Thierry Dumas, *Le Système de protection sociale des auteurs*, *op. cit.*, p. 179 et 181.

d'écrivain·e·s n'en a pas moins doublé. L'âge médian d'affiliation s'est élevé en 2004 de 34 ans à 39 ans, les écrivains étant ceux qui s'affilient le plus tard (43 ans contre 33 pour les illustrateurs et 37 pour les traducteurs) mais la durée moyenne d'affiliation s'est allongée, de neuf ans pour la génération 1985-1989 à douze ans pour celle affiliée entre 1995 et 1999, et la part des affiliations de courte durée a décliné. La population des auteur·e·s du livre affilié·e·s a connu un vieillissement : la part des 18-29 ans a chuté de 30% (465 individus) en 1980 à 4% en 2013 (211). Cette année-là, 54% des affiliés du livre avaient 45 ans ou plus et 41% entre 30 et 44 ans. Autre évolution marquante : l'augmentation de la part des femmes, de 40% en 1980 à 50% en 2013, cette part variant selon les catégories : 68% pour les traductrices, 50% pour les écrivaines (contre 30% en 1980) et 38% pour les illustratrices. En 2013, 42% des affiliés majoritairement auteurs de textes résidaient en Île-de-France.

Les catégories les plus représentées parmi les affilié·e·s, selon le domaine principal de publication, sont la jeunesse (25%), la littérature (23%) et la bande dessinée (22%), à la différence des assujetti·e·s où ce sont les domaines scientifiques (20%), scolaire et parascolaire (20%) et les sciences humaines et sociales (16% hors droit, lequel se situe à 6%) qui arrivent en tête, contre 6% pour la jeunesse, 11% pour la littérature et 2% pour la bande dessinée. On peut y voir un indice de professionnalisation du métier d'écrivain, même si un tiers des affilié·e·s exerce une autre profession (contre plus deux tiers des assujetti·e·s). Pour 39% des affilié·e·s, les activités d'auteur constituent la principale source de revenus, pour 39% elles le sont devenues ; elles ne l'ont jamais été pour 10% d'entre elles ou eux, et ne le sont plus pour 12%²⁶.

Selon l'enquête réalisée par le CNL, pour 38,4% des auteur·e·s du livre affilié·e·s, les activités d'auteur constituent la principale source de revenus, pour 40% elles le sont devenues ; elles ne l'ont jamais été pour 9,6% d'entre eux, et ne le sont plus pour 12%. La moitié (51,2%) des auteur·e·s du livre affilié·e·s déclare ses revenus en salaire avec déduction forfaitaire et 11% avec frais réels, contre 12,7% en BNC réel et 25% en micro-BNC deux tiers des auteurs de texte affilié·e·s. Les auteur·e·s de textes (comme les auteur·e·s dramatiques) sont cependant plus nombreux à déclarer leurs revenus en salaire avec déduction forfaitaire : c'est le cas de deux tiers d'entre eux, à quoi s'ajoutent 13,2% en salaire avec frais réels, contre respectivement 8,2% et 11,2% en BNC réel et micro BNC ; ceci à la différence des scénaristes de bande dessinée et illustrateurs qui optent plus souvent pour le régime micro BNC²⁷.

²⁶ Ministère de la Culture, *Situation économique et sociale des auteurs*, résumé du rapport de synthèse, p. 7.

²⁷ Enquête du CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, pp. 17 et 28.

Être à l'AGESSA ou ne pas être écrivain

Paul est un écrivain très reconnu dans le monde des lettres. Poète et écrivain expérimental à ses débuts, il a rapidement été adoubé par le cercle poétique le plus consacré de l'époque : « coupure totale, totale, totale entre argent et symbolique », explique-t-il d'entrée de jeu dans l'entretien qu'il nous a accordé. Dès sa première lecture en public, il se voit proposer de faire un livre chez un petit éditeur novateur, qui jouit déjà d'un certain prestige dans le monde des lettres. « Du coup, finalement, la première partie de ma vie, préparatifs, a été suffisamment symboliquement [...] suffisamment, euh, comblante – je sais pas comment dire – pour me permettre de tenir. Parce que la question qui se pose, tout de suite, si on a choisi le plus dur qui est poésie, enfin le plus dur, socialement et financièrement, si la compensation psychologique est pas assez grande, euh... c'est la folie qui... c'est le soliloque qui guette. » Ayant trouvé un travail alimentaire qui lui permet d'assurer sa subsistance, il peut prendre le temps d'élaborer son œuvre sans avoir à faire ce qu'il appelle des « compromissions », « c'est-à-dire commencer à devenir rédacteur asservi, commencer à faire des textes entre les deux, un peu moyens, commencer à faire des faux, enfin je sais pas quoi, devenir scribe quoi ». Il passe progressivement de la poésie au roman puis au théâtre, ce qui lui permet de réduire la part de l'alimentaire. Il refuse en effet de céder ses droits à son éditeur de théâtre, et celui-ci accepte, comprenant la situation dans laquelle il se trouve financièrement. Il démissionne alors de son travail et part à l'étranger mais doit à son retour reprendre un travail salarié. Ayant commencé à prendre goût à « l'écriture pure », à passer des journées à écrire, il opte pour un mi-temps qui lui laisse plus de disponibilité. C'est à 45 ans qu'il peut envisager, notamment grâce à des résidences à la Villa Médicis et à Royaumont, puis à une bourse du CNL – « ça, je rendrai jamais assez hommage aux bourses » -, de vivre entièrement de son œuvre et de projets de création associant littérature et musique, théâtre, multimedia, ainsi que des activités de traduction littéraire. Après avoir démissionné de son travail alimentaire, il se retrouve sans sécurité sociale et postule à l'AGESSA. Il le vit comme une reconnaissance professionnelle en tant qu'écrivain : « Pour le coup je suis devenu écrivain le jour où je suis à l'AGESSA. Aussi au sens le plus concret... j'ai pas hurlé de joie comme si j'avais... tu vois, le prix Nobel, mais quand même ». L'expérience n'en est pas moins violente et le reste à ce jour. Paul se plaint en effet de la défiance dont il continue à faire l'objet vingt ans après avoir adhéré, et alors qu'il déclare des revenus d'une douzaine de payeurs qui s'élèvent à environ 50 000 euros par an, parfois plus – demandes d'explicitation, menaces de radiation :

J'ai pratiquement chaque année une lettre : « Oui, nous nous demandons ce que c'est exactement une "lecture d'auteur en concert", est-ce que c'est vraiment une lecture d'auteur la lecture à 150 euros ? » Suspicion, mais délirante ! Et extrêmement désagréable. Tu appelles : « Oui Monsieur, vous allez être radié ». Parce qu'ils te radient, attention ! À un moment donné, ils sont atroces quoi.

Paul s'indigne surtout du fait d'être traité de façon anonyme, sans que la reconnaissance symbolique rejaillisse sur la reconnaissance professionnelle :

Je comprends très bien qu'ils soient obligés de faire, comme la Maison des Artistes, des seuils sinon ils vont se taper 50 000 millions de poètes chez eux *ad vitam aeternam* avec l'obsession de la fraude, qui est malade. À un moment donné, c'est un monde qui n'a pas de culture, c'est-à-dire qui n'a aucune capacité, non pas à faire des hiérarchies, mais un travail sociologique très simple, c'est-à-dire, la grosse part de gens qui gagnent plus de 5 000, des auteurs de très grands succès, Houellebecq, très bien, après on a d'innombrables scénaristes, des gens qui touchent des droits, complètement... les Guignols de l'Info... ça c'est scandaleux. Et à un moment donné, faire ce qu'on appellerait un territoire auteur. Il ne s'agirait même pas de faire des listes noires secrètes, mais qu'ils aient à un moment donné une culture euh... d'entreprise même tout simplement, qui disent non pas « c'est un vrai auteur, c'est un faux auteur », mais simplement, qu'on est sûr d'avoir des historiques, qu'ils fassent des biographies de trois lignes, d'un coup qu'ils s'intéressent à leurs auteurs putain ! Qu'ils fassent trois lignes disant, je sais pas moi, « Paul X, euh... dramaturge, auteur, travaille chez [éditeur], fait 30 livres, j'sais pas quoi, ou 22, fait des pièces, etc. fait des lectures publiques, concerts, etc. » Problème, dès que tu sors un peu du cadre, ils sont hyper heureux de te dire « ha, ha, ha », de ricaner : « Monsieur, là si vous faites un concert, une lecture et qu'il y a de la musique, il faut aller voir la SACEM, je sais pas quoi, c'est pas des droits qu'on peut prendre à ce moment-là, c'est des droits dérivés, c'est pas des droits d'auteurs purs ». Je leur dis : « Est-ce que vous comprenez la situation de lecture publique, vous comprenez ce que c'est une lecture publique ? – Ah bah non, je sais pas, c'est une conférence ? » Sous-culture, donc c'est une honte. Donc ils sont... euh... En plus ils sont pas sympas, donc vraiment... Pas extravagant, à un moment donné, c'est bon quoi. Surtout ils t'envoient une lettre, alors que tu gagnes 50 000 euros de droits depuis disons, 20 ans, ils te disent « t'es radié ». « Nous ne pouvons pas inscrire votre dossier parce que... ». C'est pas parce qu'il manque une pièce, parce que ça, à la limite, pourquoi pas, mais non ils te disent « on y croit pas ». Un truc là, cette somme, là, elle est pas claire. Comme si je trichais, voilà, comme si j'étais tricheur.

Cette déconnexion entre la reconnaissance littéraire comme écrivain et le statut professionnel d'auteur est source de souffrance et d'un sentiment d'aliénation :

D'une certaine manière, c'est là où je suis complètement utopiste, je serais une société, une sécu d'auteur, je serais fier, qu'il y ait des vrais auteurs, il y en a pas que des vrais si tu veux, mais c'est vrai qu'il faudrait qu'ils aiment la littérature, ce qui est complètement délirant, c'est comme si je confondais auteur et écriture, et auteur et écriture ça n'a rien à voir, c'est même... qu'il y ait des écrivains dans le milieu des auteurs devient anormal, et deviendra de plus en plus anormal.

Il note d'ailleurs que beaucoup d'écrivain·e·s publié·e·s par son éditeur, une marque très reconnue dans le monde littéraire, ne sont pas à l'AGESSA, concluant que ce système « exclut » les auteurs les plus novateurs (voir chapitre 2).

Le système de l'AGESSA souffre d'un certain nombre de dysfonctionnements, qui tiennent au déficit d'information en direction des auteur·e·s et à l'outil même de gestion, qu'il serait urgent de moderniser afin de pouvoir notamment identifier la vaste population des assujetti·e·s et, en son sein, celles et ceux qui ont atteint le seuil d'affiliation sans le savoir (dans le domaine du livre, l'enquête du DEPS a repéré 7% de précomptés dans ce cas). Ainsi, nombre de ces dernier·e·s qui se pensent affilié·e·s découvrent au moment de prendre leur retraite qu'elles ou ils ont cotisé à la Sécurité sociale à perte et n'ont aucun droit. En outre, aucune couverture n'est prévue en cas d'accident du travail ou de maladie professionnelle.

En 2005, suite à un rapport de l'Inspection générale des Affaires sociales et de l'Inspection générale des Affaires culturelles, un projet de fusion de l'AGESSA et de la Maison des artistes en une structure unique, la Caisse nationale de sécurité sociale des artistes auteurs, avait été engagé, mais il s'était heurté à l'opposition de la Maison des artistes. En juin 2013, le projet de fusion a été reformulé dans un nouveau rapport de l'Inspection des Affaires sociales et de l'Inspection des Affaires culturelles, qui comporte vingt-huit recommandations. Il préconise notamment la fusion des deux caisses, la suppression de la distinction entre affilié·e·s et assujetti·e·s, l'organisation du paiement systématique de la cotisation vieillesse, l'identification des cotisations versées par les diffuseurs et les sociétés de perception et de répartition des droits au moyen de la transmission du numéro de sécurité sociale des auteur·e·s, la redéfinition des missions des commissions professionnelles, la prise en compte pour les droits à retraite de la dernière année d'activités, la facilitation de l'assurance volontaire pour les maladies professionnelles et accidents du travail, la définition réglementaire des activités accessoires prises en compte par le régime, la mise en place d'un traitement performant de l'information. À terme, le rapport recommande aussi une hausse des contributions des diffuseurs, actuellement très faible par rapport aux employeurs²⁸.

Ce projet a suscité des réserves et des questions du côté des organisations représentatives des auteur·e·s et des artistes. Elles s'interrogent tout d'abord sur les conditions de la fusion des deux caisses ainsi que sur les conséquences d'une éventuelle suppression de la distinction entre affiliés et assujettis. Le rapport reproche en outre aux commissions professionnelles d'évaluer les cas des auteur·e·s et artistes qui n'atteignent pas le seuil d'affiliation sur la base de la nature de leur activité plutôt que sur celle des revenus, considérant que de tels critères de professionnalité ne sont pas du ressort d'un organisme de sécurité sociale. Or les organisations représentatives des auteur·e·s et artistes souhaitent que les créateurs et créatrices à faible revenu puissent continuer à être affilié·e·s lorsqu'ils et elles répondent aux critères de professionnalité. Le projet de constitution d'un précompte vieillesse par un prélèvement de 6,85% ou 8,85% au premier euro perçu en droit d'auteur représente une autre source d'inquiétude, dans la mesure où aucun mécanisme de remboursement des

²⁸ Michel Raymond et Jean-Marc Lauret, *L'Unification des organismes de sécurité sociale des artistes auteurs et la consolidation du régime*, Rapport n° RM 2013-106P de l'Inspection des Affaires sociales et n° 2013-22 de l'Inspection des Affaires culturelles, juin 2013.

cotisations dépassant le plafond de la Sécurité sociale n'est prévu. Cela concerne notamment celles et ceux qui, exerçant une activité salariée, cotisent par ailleurs au régime général, mais aussi les affilié·e·s qui perçoivent des revenus de sources diverses.

En outre, jusqu'en 2015, les affilié·e·s avaient le droit de choisir leur classe de retraite complémentaire, en fonction de leurs besoins et de leurs revenus. Or cette disposition a été modifiée sur décision du Conseil d'administration du RAAP qui, dans le contexte de l'harmonisation européenne des systèmes de retraite, voulait imposer un taux forfaitaire de 8% sur l'ensemble des revenus réels en droits d'auteur, l'abaissement du seuil d'affiliation à 5 000 € ayant été envisagé parallèlement. La nouvelle disposition a suscité dès son annonce en mai 2014 une mobilisation des instances représentatives de la profession réunies au Conseil Permanent des écrivains, en particulier le Syndicat national des auteurs et compositeurs ou SNAC (voir chapitre 5), qui se sont inquiétées « des conséquences de ces dispositions sur des revenus en droits d'auteur de plus en plus fragilisés » et qui ont réclamé une concertation²⁹. Suite à cette mobilisation, des négociations ont été menées pendant huit mois. En septembre 2015, le RAPP-IRCEC a adopté un projet de réforme qui fixe le taux de cotisation à 4% pour les adhérents dont les revenus n'atteindront pas au titre d'une année donnée une limite fixée à 25 731 euros (soit trois fois le seuil d'affiliation au RAAP). Pour les autres, il y aurait une augmentation progressive (5% en 2017 sur les revenus perçus en 2016, 6% en 2018 sur les revenus perçus en 2017, 7% en 2019 sur les revenus perçus en 2018, 8% en 2020 sur les revenus perçus en 2019), et il augmenterait progressivement en fonction des montants des revenus, mais pourrait se pérenniser pour les petits revenus. À l'inverse, les écrivains ayant déjà cotisé à la fourchette haute pourront choisir de cotiser immédiatement à hauteur de 8%.

Parmi les autres sujets d'inquiétude exprimés par les sociétés d'auteurs et organisations professionnelles, il faut signaler la hausse de la TVA, passée de 5,5% à 7% pour l'ensemble de la chaîne du livre en 2012, puis ramenée en janvier 2013 à 5,5%, à l'exception des auteur·e·s, pour lesquels le taux a été porté à 10% en 2014, sans aucune justification. De même, elles réclament que soit rétablie une franchise fiscale pour les auteur·e·s du livre comme cela a été le cas pour d'autres catégories, notamment les journalistes, les musicien·ne·s et les chorégraphes³⁰.

Cette hausse globale des cotisations dans un contexte de relative précarisation fragilise les conditions d'exercice du métier d'écrivain. Les instances représentatives de la profession ont mis en garde contre

²⁹ SGDL, « Cotisations sociales, le ras le bol des auteurs ! » :

<http://www.sgdl.org/sgdl/infos/2618-cotisations-sociales-le-ras-le-bol-des-auteurs>

³⁰ La déduction supplémentaire de 25%, plafonnée à 7500 €, à laquelle avait droit une centaine de professions, dont les écrivains, a été progressivement réduite à partir de 1997 puis supprimée en 2001, mais certaines catégories comme les journalistes, les musiciens et les chorégraphes ont conservé des dispositions avantageuses. SGDL, « Les auteurs bientôt tous à poil ? » : <http://www.sgdl.org/social/dossiers-sociaux/les-auteurs-bientot-tous-a-poil>.

le « grand détricotage » actuel du statut social des auteurs : cotisation retraite au premier euro sans garantie d'ouverture de droits, hausse de la TVA, et donc réforme de la retraite complémentaire... sans parler d'éventuelles révisions des franchises de TVA ou des perspectives de nouvelles cotisations pour les maladies professionnelles... ³¹.

La SGDL a engagé une réflexion sur la possibilité, au titre de la solidarité intergénérationnelle, d'instaurer une taxe sur la vente des ouvrages tombés dans le domaine public, idée émise par Victor Hugo en son temps, et reprise dans le projet de Loi Jean Zay de 1939, mais qui n'a jamais abouti (voir *supra*). L'autre piste consisterait à taxer le livre d'occasion. Certains seraient prêts à envisager la réduction de la durée d'application du droit d'auteur, mais cette option est loin de faire l'unanimité parmi les écrivain·e·s.

Les organisations professionnelles se sont aussi mobilisées pour la reconnaissance des activités connexes comme prolongement de l'œuvre et leur rémunération en tant qu'activités artistiques.

Activités connexes et revenus dits « accessoires »

Comme l'illustre l'exemple de Paul, nombre d'écrivain·e·s exercent de multiples activités en lien avec l'écriture de leur œuvre : adaptations, lectures, rencontres, ateliers d'écriture, résidences³². Or ces activités ne sont pas toujours rémunérées, et quand c'est le cas, elles ne sont pas toujours reconnues comme des activités de création. La prise en compte de ces activités a une incidence très concrète sur le statut professionnel : celles qui sont reconnues comme des activités de création peuvent être rémunérées en droits d'auteur et/ou être considérées comme activités artistiques par l'AGESSA. Elles contribuent donc à la reconnaissance professionnelle des écrivain·e·s. Les opportunités de pratiquer de telles activités connexes se sont multipliées notamment avec l'essor des rencontres en librairie et en bibliothèques, des manifestations littéraires – salons, festivals –, des interventions en milieu scolaire et des résidences d'auteur (voir chapitres 9 à 12). Cependant, l'auteur·e est souvent le ou la seul·e à ne pas être rémunéré·e dans ces manifestations, étant « trop souvent la variable d'ajustement » selon les termes du directeur général de la SGDL Geoffroy Pelletier, lors de l'entretien qu'il nous a accordé. Certes, on observe une nette évolution depuis la fin des années 2000 : la rémunération tend à devenir la norme, grâce au soutien des instances représentatives de la profession (SOFIA, SGDL), des Régions, de certaines manifestations littéraires

³¹ SGDL, « Cotisations sociales, le ras le bol des auteurs ! », art. cité.

³² On mettra ici à part la traduction, qui est assimilée à la création, les traducteurs et traductrices étant reconnu·e·s comme des auteur·e·s du point de vue strictement professionnel. Ils peuvent postuler à ce titre à l'AGESSA. On ne considérera ici que les activités de traduction exercées de façon connexe, parallèlement à la création. La traduction, qui pose des problèmes très spécifiques en tant qu'activité professionnelle, fera ultérieurement l'objet d'une enquête distincte.

qui ont constitué une association, RELIEF, pour promouvoir la rémunération des auteurs, et désormais du CNL, qui en fait, comme la SOFIA, un critère pour l'attribution d'aides (voir chapitre 10). Cependant, le statut de ces activités, lorsqu'elles sont rémunérées, est longtemps demeuré incertain.

Une lettre circulaire du ministère de l'Emploi en date du 2 avril 1998 autorisait l'AGESSA à prendre en compte, pour les seul·e·s affilié·e·s, les « activités spécifiques des artistes auteurs qui ne génèrent pas de droits d'auteur au titre de la vente ou de l'exploitation des œuvres », mais qui « procèdent d'une démarche intellectuelle et artistique ». Définies comme « accessoires », ces activités incluaient les interventions en milieu scolaire, les ateliers d'écriture ou de pratique artistique, les invitations à des rencontres avec le public, dans les bibliothèques ou les salons (présentation des œuvres, conférences, débats). La définition des activités accessoires, qui devaient être exercées de manière indépendante et occasionnelle, excluait les formateurs, les animateurs, les présentateurs, les éducateurs, les consultants, les chargés de cours et enseignants. Le plafond des revenus accessoires assujettissables au régime des artistes auteurs était fixé à douze fois la base mensuelle des allocations familiales, ce qui représentait au 1^{er} janvier 2006 4 414 €. En janvier 2007, une « note d'information sur les revenus accessoires des auteurs » insistait sur le fait que les activités éligibles à ce titre devaient être « limitées dans leur nature » et ne « pas présenter un caractère régulier et constant » : « Elles restent donc accessoires par rapport à l'activité habituelle d'auteur telle qu'appréhendée par l'AGESSA et les Commissions Professionnelles instituées par branche d'activité³³. » Si le plafond, qui s'élevait alors à 4 489 €, était dépassé, l'AGESSA devait orienter l'auteur·e vers le régime des professions libérales pour le surplus, mais la note précisait que les droits d'auteurs et revenus accessoires pouvaient être cumulés avec des salaires (pour les activités d'animation notamment).

Considérant ces dispositions encore trop floues et insuffisantes, les principales associations représentatives des auteur·e·s., notamment la Société des gens de lettres (SGDL), la Fédération interrégionale du livre et de la lecture (FILL), la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, la Maison des écrivains (Mel), le Syndicat national des auteurs et compositeurs (SNAC), ont engagé en 2008 une réflexion avec les instances officielles, en particulier le Ministère de la Culture et de la Communication, la Direction de la Sécurité Sociale, l'AGESSA et le Centre national du livre. Cette réflexion a abouti à la circulaire du 16 février 2011, signée par le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère du Travail, de l'Emploi et de la Santé, et qui définit de façon plus précise les « revenus principaux et accessoires » des artistes auteurs.

La circulaire du 16 février 2011 distingue les activités exercées par les affiliés et par les assujettis. Si les lectures publiques et performances sont reconnues comme des activités artistiques à part entière, tel n'est pas le cas des rencontres autour de l'œuvre et des ateliers d'écriture, pour lesquels seuls les affiliés peuvent être rémunérés en droits d'auteur « au titre des activités accessoires » (dans la limite de trois par an pour les seconds, chaque atelier comprenant cinq séances

³³ AGESSA « Note d'information sur les revenus accessoires des auteurs », 1^{er} janvier 2007, reproduite dans Annie Alain et Thierry Dumas, *Le Système de protection sociale des auteurs*, op. cit. p. 117.

d'une journée). Les rencontres et débats qui ne portent pas directement sur une œuvre, les conférences, ainsi que l'animation de rencontres littéraires, ne sont pas considérées comme relevant de la création et doivent être rétribuées en salaires. La totalité des revenus dits « accessoires » ne doit pas dépasser 50% des revenus d'auteur, cliquet s'ajoutant au plafond.

Si cette répartition paraît claire sur le papier, elle l'est moins en pratique. Comme on l'a vu dans le cas de Paul, il n'est pas toujours aisé pour les auteur·e·s de fournir à l'AGESSA des preuves du statut de l'activité. En outre, les organisateurs de manifestations ne connaissent pas automatiquement le statut – affilié ou assujetti – des auteur·e·s à l'AGESSA (voir chapitre 10). Enfin, certains établissements, comme ceux relevant de l'Éducation nationale, rencontrent des difficultés pour rémunérer en droits d'auteur en l'absence d'un numéro de Siret (voir chapitre 11). Les systèmes informatiques constituent parfois en soi des obstacles : la SGDL ne pouvait payer en droits d'auteur car la date de création de la société était antérieure à 1900...

Enfin, la répartition des activités est considérée comme arbitraire par certains représentants des sociétés d'auteurs. Très favorable à la reconnaissance professionnelle de ces activités qui renforce la présence de « l'auteur dans la cité », la secrétaire générale de la SOFIA, Florence-Marie Piriou, ne comprend pas, par exemple, que les conférences soient exclues des activités accessoires, « il y a un travail d'auteur quoi qu'il arrive » et la rémunération devrait être ancrée sur le droit d'auteur (entretien réalisé le 21 octobre 2015). En revanche, la non-rémunération des dédicaces lui semble justifiée, mis à part celles des auteur·e·s de bande dessinée. Le directeur général de la SGDL, Geoffroy Pelletier, considère quant à lui que les négociations ne sont pas allées assez loin : pour lui, l'intervention d'un·e écrivain·e dans un débat à propos de son œuvre, qu'elle ou il lise ou non, devrait être considérée comme un prolongement de l'activité de création. Et selon lui ces dispositions devraient s'étendre aux assujetti·e·s (entretien cité).

Prévu dans la circulaire du 16 février 2011, un bilan de la mise en place de ces nouvelles dispositions est attendu par les sociétés d'auteurs depuis 2013...

Les types de rémunérations prescrites par l'AGESSA selon les types d'interventions et les statuts des écrivain·e·s en 2012³⁴

Types d'interventions	Types d'activités	Affilé à l'AGESSA	Non Affilé à l'AGESSA sans numéro Siret	Non Affilé à l'AGESSA avec numéro Siret ³⁵
Lecture publique, performance	Activité artistique	Droits d'auteur	Droits d'auteur	Droits d'auteur
Lecture/Rencontre	Activité artistique	Droits d'auteur	Droits d'auteur	Droits d'auteur
Rencontre autour de l'œuvre	Activité accessoire	Droits d'auteur au titre des activités accessoires	Salaires	Honoraires
Rencontre, débat thématique, conférence	Activité accessoire	Salaires	Salaires	Honoraires
Atelier d'écriture ou d'illustration	Activité accessoire	Droits d'auteur au titre des activités accessoires	Salaires	Honoraires
Animation d'une rencontre littéraire	Activité accessoire	Salaires	Salaires	Honoraires

La formation continue des auteurs

Parmi les nouvelles dispositions concernant le statut d'auteur de l'écrit, qui participe de son développement professionnel, il faut mentionner la formation continue. En 2009, un rapport de Serge Kancel et Gilles Butaud, de l'Inspection générale des Affaires culturelles au Ministre de la culture et de la communication, établissait des préconisations pour la formation professionnelle des auteurs. Rendu public en juin 2010, il est à l'origine de la loi de finances rectificative pour 2011, qui a introduit dans le code du travail des articles (L. 6331-65 à L. 6331-68) portant création de contributions annuelles des artistes auteurs et des diffuseurs pour le financement des actions de formation professionnelle continue des artistes auteurs. Ces contributions se répartissent entre auteur·e·s (0,35%) et diffuseurs (0,1%, qui s'ajoutent aux 1%). Le fonds des auteurs est créé le 29 décembre 2011. La gestion des cotisations est confiée à l'AFDAS, organisme qui gère depuis sa création en 1972 la formation dans le secteur du spectacle vivant. Le budget prévisionnel s'établit à 6,2 millions d'euros. Cependant, le Syndicat national des sculpteurs et artistes plasticiens, contestant l'article de la loi concernant la composition du conseil de gestion qui laissait la répartition entre les trois collèges (organisations professionnelles

³⁴ Données issues de la documentation « Comment rémunérer les auteurs ? », [en ligne] <http://www.lemotif.fr/fr/ressources-professionnelles/guides-et-brochures/comment-remunerer-un-auteur-/>

³⁵ Signifie que l'individu a une activité en tant qu'indépendant (implique les indépendants classiques et les auto-entrepreneurs).

représentant les artistes auteurs, organisation professionnelle représentant les diffuseurs, sociétés de perception et de répartition de droits) à un accord entre les organisations concernées, a saisi le conseil d'État, qui s'est prononcé lors de sa séance du 19 septembre 2014 et de la lecture du 15 octobre 2014 en faveur de l'annulation des articles définissant cette composition pour « excès de pouvoir ». Une solution est toujours attendue, ce qui n'empêche pas l'organisme de continuer à fonctionner.

Par-delà les problèmes de gestion, la mise en place de cette formation professionnelle ne fait pas l'unanimité parmi les auteur·e·s et soulève quelques difficultés, pointées par leurs porte-parole. En premier lieu, il y a une disparité entre auteur·e·s et artistes du point de vue des effectifs, les auteur·e·s assujetti·e·s qui contribuent au fonds AFDAS sont deux fois plus nombreux·ses que les plasticien·ne·s, qui sont 35 000, alors même que ces dernier·e·s profitent plus de ces formations que les auteur·e·s. Ces dernier·e·s cotisent à perte, car au bout de trois ans, les fonds inutilisés sont versés dans le fonds général. La secrétaire générale de la SOFIA, Florence-Marie Piriou, déplore le peu d'intérêt que ces formations suscitent chez les écrivain·e·s. Ainsi, seuls 16% des répondants à l'enquête du CNL sur les auteurs du livre affili·e·s à l'AGESSA avaient sollicité l'AFDAS pour la prise en charge financière d'une formation (avec des variations par catégorie d'auteur, les scénaristes atteignant 25% contre 5,2% des dessinateurs/coloristes, les auteurs de texte se situant autour de la moyenne de 16%)³⁶.

Cependant, si ces fonds ne sont pas utilisés, c'est que l'offre n'est pas adaptée pour les auteurs, l'avis des représentantes de la SGDL et de la SOFIA converge sur ce point. En effet, si dans le volet de formation individuelle on recense des demandes allant de la céramique à des formations universitaires en passant par l'hypnose, il n'y a pas d'offre de formation spécifique pour les écrivains, à la différence des artistes. En tant qu'auteure, la présidente de la SGDL, Marie Sellier pense en outre qu'il faudrait des formations plus courtes : « moi, je n'aurais pas pu partir une semaine entière pour une formation quand j'étais en pleine activité, que j'avais des commandes, une vie familiale et que je courrais après le temps pour écrire... »

La SGDL a entrepris de réfléchir à une offre plus appropriée et répondant à la demande de ses adhérent·e·s. À la différence de l'AFDAS qui n'ouvre ses formations qu'aux auteur·e·s affiliés à l'AGESSA et à la Maison des Artistes ou aux assujettis pouvant justifier de revenus au moins égaux à 9 000 euros sur les trois dernières années, elle entend toucher aussi les auteur·e·s en devenir, qui ont de « très petits revenus ». Avec le soutien de la SOFIA, elle a initié des sessions de professionnalisation qu'elle propose gratuitement aux auteurs adhérents de la Charte, de l'ATLF et de la SOFIA. Ces sessions ont pour objectif de former les écrivain·e·s aux aspects juridiques, sociaux et fiscaux du statut d'auteur, comme l'explique Marie Sellier :

³⁶ Enquête CNL 2016 sur les auteurs du livre affiliés, p. 20.

Nous offrons une sorte de kit aux auteurs, en deux niveaux, niveau 1, niveau 2 ; un kit social, juridique, fiscal, assorti d'un certain nombre de rencontres avec des éditeurs et d'autres auteurs qui permettent à l'auteur de mieux se définir en tant qu'écrivain, un écrivain ayant bien entendu des devoirs – vis-à-vis de son public, de ses éditeurs, de lui-même aussi – mais aussi des droits. Or pour exercer ces droits, il faut les connaître. Ces formations [...] sont très appréciées, il y a des listes d'attente... (entretien cité).

En revanche, les ateliers d'écriture, qu'ils pratiquent, pour un certain nombre d'entre eux, comme moyen de subsistance, suscitent un rejet quasi-unanime de la part des écrivain·e·s s'agissant de leur propre formation. Certain·e·s émettent aussi des réserves sur l'écriture de scénarios et la lecture à haute voix. Ces réserves sont exprimées y compris par des auteurs qui sont favorables aux formations de *creative writing*, à l'instar de « Julien », qui se dit réticent à l'idée de suivre un stage d'écriture de scénarios, mais qui serait prêt à être formé par des comédiens à appréhender la scène :

Si c'était ça, une formation par des comédiens, pour appréhender la scène, a priori je trouve ça très bien. Et je pourrais presque y aller. Après ça dépend de qui le fait. Après j'ai vu souvent passer des ateliers d'écriture à la destination des auteurs, pour apprendre à écrire un scénario, là, franchement ça me gave. Alors que c'est pareil, ça pourrait m'intéresser, parce que j'ai une idée de scénario sur laquelle je ne bosse pas, mais ça me gonfle de...

Pourquoi ça vous...

Pour de très mauvaises raisons. D'abord parce que ça n'est pas ma priorité. Si ça devenait vraiment ma priorité, je dégagerais du temps pour ça. Ensuite, j'avoue, certainement par orgueil. C'est à dire, je n'ai pas envie de me retrouver jugé, presque de manière scolaire, sur un truc pour lequel j'ai l'impression d'avoir par ailleurs fait mes preuves. Donc c'est vraiment de l'orgueil mal placé.

Du coup la formation rappelle un peu cet apprentissage scolaire où on...

Oui, c'est idiot.

Oui, alors qu'on est justement sorti de ce cadre.

Oui et c'est vrai que concrètement je ne sais pas écrire un scénario. Donc je ne pourrais qu'apprendre. Mais bon... C'est comme de participer, des fois, quand vous voyez un auteur que vous admirez, après tout pourquoi ne pas participer à un atelier d'écriture qu'il ferait. Mais je n'ai aucune envie de me retrouver dans cette position-là. Je n'ai pas beaucoup de réactions d'orgueil, alors je m'autorise celle-là.

À l'opposé, « Émilie » est satisfaite d'avoir pu suivre pendant huit mois le stage d'écriture de scénarios à la FEMIS, moyennant 150 € de frais d'inscription, le reste étant pris en charge par la SGDL. Elle trouve bien aussi que soient proposées des formations à l'informatique. En revanche, elle se montre sceptique sur la lecture à voix haute :

Apprendre aux auteurs la lecture à voix haute, pfff, faut peut-être pas exagérer quand même... [...] Oui, je sais pas... Bah... oui, pourquoi pas, cela dit... Mais bon je trouve que si on n'arrive pas à lire ses propres textes... je sais pas comment on peut apprendre à lire ses propres textes ! Ses propres textes soit on les ressent, on les interprète... je sais pas si ça s'apprend ça. Lire les textes des autres je veux bien, mais ses propres textes si on n'y arrive pas... je sais pas. Enfin bon, je n'ai pas d'avis tranché là-dessus.

Olivier Chaudenson, co-fondateur du festival Les Correspondances de Manosque, directeur du festival Paris en toutes lettres et directeur de la Maison de la poésie depuis 2013, pense au contraire qu'une formation à la lecture à voix haute pourrait être bénéfique dans certains cas :

Dans le registre de ce que je travaille, que je suis capable de mener à bien, il y en a une [formation] que j'ai envie de mettre en place et de proposer ; c'est une formation à la lecture à voix haute. Parce que je constate chaque année que de plus en plus d'écrivains acceptent de jouer le jeu et le désirent même. Mais que si on les forme un petit peu ce serait un sacré accélérateur pour eux, parce que après, il y a la question du talent, donc certains ont un talent évident et d'autres moins évident. Mais il y a aussi des techniques qui permettent de prendre de l'assurance, et de lire singulièrement mieux. S'ils avaient pendant deux jours quelqu'un qui leur dit : « déjà prends ton temps, pas trop vite, comment t'as préparé ta lecture ? Est-ce que t'as découpé ton texte ? » etc. Ça peut déjà aider. S'il y avait quelqu'un qui en deux heures leur disait comment on parle dans un micro, quelle est la posture... penser que l'intérêt du micro, c'est pour pouvoir aussi moduler la voix, murmurer, qu'on a pas besoin de projeter, que donc, du coup, ça ouvre une richesse de sons. Quelle posture de lecture ? Est-ce que t'es plus à l'aise assis à une table ou est-ce que t'es mieux debout ? Des choses très très simples. Mais je pense qu'en peu de temps on peut donner des choses assez évidentes à des écrivains qui autrement vont tâtonner, ou on leur dira jamais qu'au fond, il y a trois trucs très simples qui vont faire qu'ils vont être beaucoup plus à l'aise tout d'un coup. Et donc voilà, si j'arrive à monter ça, d'un point de vue matériel et puis aussi les bonnes personnes pour intervenir et former, j'aimerais bien le proposer. Je pense que ça peut être utile, voilà.

À titre personnel, la présidente de la SGDL, Marie Sellier, considère quant à elle que tout auteur devrait suivre une formation de lecture à haute voix. Cela participerait selon elle du « cursus de professionnalisation » :

Nous sommes de plus en plus souvent sollicités pour des lectures, il est donc important de savoir lire ses textes et de bien choisir ses extraits. Lire un texte n'a rien à voir avec l'écriture d'un bouquin. Il me semble légitime que se confronter à son public puisse nécessiter un apprentissage.

De même, Marie Sellier n'est pas opposée aux ateliers d'écriture pour auteurs :

Oui, moi ça ne me gêne pas du tout. J'ai en particulier soutenu une formation à l'écriture de scénarii proposée par la FEMIS dans le cadre de l'offre AFDAS.

Pourquoi pas une formation à l'écriture de nouvelles, de polars, et même de romans ? Ça se fait aux États-Unis, pourquoi ça ne se ferait pas en France ? Ce n'est pas parce qu'on va apprendre un certain nombre de techniques, qu'on va se familiariser avec des outils, qu'on va d'emblée devenir un auteur de génie. Ensuite, il y a toujours le style, l'impalpable, la fameuse patte de l'écrivain, tout ce qui ne s'apprend pas... Mais bon, ça peut faire gagner du temps de suivre une formation au préalable. Il y a des trucs, des ficelles, pourquoi se priver de les connaître ? [...] S'y opposer, c'est souvent un reliquat de l'individualisme forcené des auteurs qui défendent leur petit pré carré.

Tout en mettant en place une réflexion sur l'offre de formation, les instances représentatives des auteur·e·s ont dû lutter sur un autre plan, celui du contrat d'édition à l'ère du numérique.

Renégocier le contrat d'édition à l'ère du numérique

Le 21 mars 2013, au terme de longues négociations, un accord-cadre a été signé entre le Syndicat national de l'édition et le Conseil Permanent des Écrivains (CPE) sur l'adaptation du contrat d'édition à l'ère numérique. De fait, par-delà la question du numérique, ces négociations entamées à l'initiative des instances représentatives des auteur·e·s, avec une médiation de l'État, ont abouti à l'adoption de nouvelles dispositions générales, plus protectrices pour ces dernier·e·s³⁷. En premier lieu, si le principe d'un contrat unique est maintenu, il doit désormais comporter deux parties distinctes pour la cession d'une part des droits « papier » et dérivés, et d'autre part, des droits numériques. Deuxièmement, l'obligation de reddition de comptes est renforcée, le non-respect de cette clause pouvant entraîner la résiliation du contrat. Troisièmement, l'exploitation doit être permanente et suivie tant pour l'imprimé que pour le numérique, l'auteur ayant la possibilité de résilier le contrat en cas de constat de fin d'exploitation. Quatrièmement, le contrat comporte désormais une clause de réexamen des conditions économiques de la cession des droits d'exploitation.

Cependant, le CPE n'a pas obtenu la limitation de la durée de la cession des droits. En outre, il n'a pas été question de fixer le montant de la rémunération de l'auteur en contrepartie de l'exploitation numérique de ses droits. Le CPE a néanmoins demandé que nulle source de revenus ne soit écartée, y compris celle de la publicité, et réclamé que le pourcentage de rémunération des auteur·e·s soit réévalué pour l'édition numérique, de façon à ce qu'elles ou ils perçoivent le même montant de droits que pour le livre papier, bien que le prix de vente soit inférieur. Des négociations ont également été entamées pour augmenter le pourcentage des droits perçus par les auteur·e·s jeunesse (5-6%), qui est

³⁷ Alain Absire, Christophe Caron, Agnès Fruman, Nicolas Georges, Vincent Montagne, Marie Sellier, *Le Nouveau Contrat d'édition à l'ère du numérique*, rencontre organisée par la SOFIA le 5 février 2015 à la Maison de la Poésie, SOFIA, 2015.

inférieur à celui que touchent les auteur·e·s de littérature pour adultes (entre 8 et 10%) (voir chapitre 3). En mars 2013, le baromètre SCAM-SGDL des relations entre auteurs et éditeurs indiquait, à partir d'un échantillon représentatif d'un millier d'auteurs, que 59% des auteurs avaient des taux de rémunération inférieurs à 10%. Enfin, la SGDL souhaiterait que les auteur·e·s soient payé·e·s plus souvent, par exemple deux fois par an plutôt qu'une.

Ce nouveau contrat ne suffit pas par ailleurs à protéger les écrivain·e·s des exceptions au droit d'auteur envisagées dans le cadre du projet déposé par la députée du Parti Pirate, Julia Réda, auprès du Parlement européen. Un projet qui vise à réviser la directive 2001/29 sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information et à harmoniser les législations des pays européens. Si le projet réaffirme en son article 3 la nécessité de rétribuer et de défendre les droits des auteur·e·s face aux risques d'exploitation auxquels elles ou ils sont confrontés, le droit d'auteur apparaît dans le reste du projet plutôt comme une entrave à la libre circulation des œuvres. D'où les exceptions prévues dans ce projet, et que la députée souhaite rendre obligatoires, notamment celles relatives au domaine éducatif et au prêt du livre numérique en bibliothèque. À quoi s'ajoute la proposition de réduire la durée de protection de 70 ans à 50 ans après la mort de l'auteur·e·s au niveau européen.

Les sociétés d'auteurs françaises ont pris le parti de s'opposer à la révision de la directive 2001/29 tant que certains éléments du projet ne seront pas clarifiés. Ainsi, la SGDL n'est pas contre le prêt du livre numérique en bibliothèque mais demande à ce qu'en soient précisées les conditions. Elle souhaite connaître au préalable le résultat des expérimentations mises en place (voir chapitre 13). Elle s'étonne de la générosité en la matière des offres des éditeurs, qui permettent le prêt simultané d'un même ouvrage à vingt ou trente personnes différentes à toute heure du jour et de la nuit. Elle s'inquiète aussi de leur faible pouvoir de lobbying auprès de la Commission européenne, malgré l'existence d'un European Writer Council, censé représenter les auteur·e·s à ce niveau. Au-delà de ce projet, c'est le risque de dévalorisation du livre par les offres numériques qui inquiète profondément les porte-parole des écrivain·e·s.

Au terme de ce bref panorama des enjeux du développement professionnel du métier d'écrivain, on constate que les acquis sociaux liés au statut d'auteur élaboré par la loi de 1975 et les améliorations récentes de ce statut, avec la prise en compte des activités dites accessoires, et les nouvelles opportunités de professionnalisation qu'elles offrent, qu'il s'agisse des manifestations littéraires, bourses, résidences, ateliers et autres, se trouvent fragilisés par les perspectives de réforme d'un côté, les nouvelles technologies de l'autre, dans un contexte de précarisation et de concurrence accrue. La mobilisation des sociétés d'auteurs et organisations représentatives de la profession a permis de limiter le « détricotage » de ces acquis. Mais si elle a recueilli leur soutien global, les écrivain·e·s demeurent souvent étrangers à ces enjeux techniques et complexes. C'est que, comme on va le voir à présent, pour les écrivain·e·s, la reconnaissance symbolique prime sur la reconnaissance professionnelle.

Chapitre 2

Devenir écrivain·e : de la reconnaissance symbolique à la reconnaissance professionnelle

Gisèle Sapiro

Le métier d'écrivain ne s'apprend pas, aucune formation n'y prépare et aucun diplôme ne permet de l'exercer. Comment devient-on « écrivain » ? La question a été posée aux auteur·e·s interrogé·e·s³⁸. Leur réponse, articulée aux autres données collectées, permet de reconstituer les modalités d'entrée dans le champ littéraire et les étapes de la professionnalisation, ainsi que le rôle des activités connexes dans ce processus.

La publication à compte d'éditeur, impliquant une cession de droits au profit de ce dernier, conditionne, plus que par le passé, l'accès au champ et le maintien en son sein, ce qui confère à l'éditeur un contrôle sur les carrières. Elle constitue une double reconnaissance, symbolique et professionnelle, dont sont privés celles et ceux qui publient à compte d'auteur ou qui s'auto-éditent en ligne, relégués au statut d'amateur. On n'examinera pas ici le rôle des agents, qui ne concernait qu'un de nos enquêtés. Dans le domaine littéraire, il est encore assez peu développé en France³⁹, à la différence d'autres pays, notamment les États-Unis et le Royaume-Uni, mais aussi l'Espagne, où l'agent endosse désormais le rôle de « découvreur » qui était traditionnellement celui de l'éditeur. En France, la plupart des éditeurs ne sont pas prêts à renoncer à cette fonction qu'ils considèrent comme inhérente à leur propre identité professionnelle.

Au pôle de production restreinte, la reconnaissance littéraire doit être confirmée par le jugement des pairs, qui se manifeste à travers la réception critique et les prix, ainsi qu'à travers les invitations dans des festivals, lesquelles sont souvent soumises à la décision d'un comité d'experts. Mais la circulation des œuvres dépend aussi des intermédiaires. À la chaîne traditionnelle du livre, libraires, bibliothécaires, s'ajoutent désormais les organisateurs de manifestations littéraires. En outre, l'État et les collectivités territoriales jouent un rôle croissant dans le processus de professionnalisation à travers les bourses et résidences, qui constituent en même temps des formes de reconnaissance symbolique.

³⁸ Les entretiens avec des écrivain·e·s cités dans ce chapitre ont été réalisés aux dates suivantes : « Émilie », 30 juillet 2015 ; « Claire », 21 septembre 2015 ; « Laure », 22 septembre 2015 ; « David », 22 septembre 2015 ; « Julien », 15 octobre 2015 ; « Pierre », 10 novembre 2015 ; « Paul », 17 novembre 2015 ; « Louise », 23 décembre 2015 ; « Norbert », 29 mars 2016.

³⁹ Selon l'enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA (p. 25), seuls 1,6% de ceux-ci avaient un agent pour les droits d'édition, 2% pour la gestion des droits étrangers et 2,2% pour la gestion de droits d'adaptation, les scénaristes étant les plus concernés.

Ces nouveaux espaces de reconnaissance – manifestations littéraires, résidences – offrent des cadres pour des interventions orales de l'écrivain·e en personne ou de mise en scène de l'œuvre sous forme de spectacle vivant – on parle de « littérature live » –, ce qui modifie les conditions d'exercice du métier du point de vue de l'organisation du temps de travail comme, plus profondément, des formes de la création littéraire. Une partie de ces activités sont, on l'a vu au chapitre précédent, reconnues par l'AGESSA comme relevant des activités artistiques pour les affilié·e·s uniquement. Comment s'agencent-elles avec le travail d'écriture ? Et quel statut leur est octroyé par rapport à celui-ci ? C'est ce qu'on se propose d'analyser dans la dernière section de ce chapitre.

« J'étais tellement contente d'être publiée » : le rôle crucial de l'éditeur

En l'absence de formation et de certification par un diplôme comme dans les professions organisées, l'éditeur joue un rôle clé dans l'accès au champ littéraire. Il exerce une fonction de « *gatekeeper* », de « gardien du temple ». Être édité à compte d'éditeur constitue la première étape de la double reconnaissance, symbolique et professionnelle. Les bourses et les résidences octroyées par les organismes étatiques, de même que l'affiliation à une société d'auteurs sont suspendues à cette clause première⁴⁰. Il en va de même pour les prix ayant une valeur littéraire reconnue. Cette condition confère à l'éditeur un grand pouvoir sur l'auteur·e, surtout à ses débuts. Pierre Bourdieu a décrit la relation magique qu'induit cet acte d'élection, qui est comme une première consécration⁴¹. Nombre d'auteur·e·s interrogé·e·s dans notre enquête ont évoqué le bonheur ressenti lors de l'annonce de l'acceptation de leur premier manuscrit, à l'instar de « Pierre », qui parle de « miracle » :

Et donc euh, donc voilà il [l'éditeur] m'a envoyé un télégramme en me disant qu'il était enthousiasmé par le texte, il m'a demandé de le rappeler, je l'ai rappelé, on a eu une longue conversation téléphonique dans la matinée, et pour moi ça demeure évidemment un jour, un jour magnifique, miracle, parce que précisément je pense que la vie change dès lors que vous avez une première reconnaissance sous la forme de l'acceptation par un éditeur de publier votre manuscrit. C'est d'autant plus vrai pour la fiction, parce que, malgré tout, les sciences humaines, la théorie, y'a des points de repère. Le raisonnement tient ou ne tient pas, euh y'a une structure ou y'a pas de structure. On sait à quoi se rattacher. Tandis que la fiction, vous êtes en haute mer quoi, vous savez pas si ce que vous écrivez, si ce que vous avez construit comme histoire, comme personnage, si ça tient, si ça vaut quoi que ce soit. Et donc, cette reconnaissance par [nom d'éditeur], pour moi, a été, voilà, l'ouverture d'une nouvelle vie, euh

⁴⁰ Cela est vrai aussi de l'accès aux droits sociaux : 98,3% des affiliés à l'AGESSA ayant répondu à l'enquête du CNL ont publié au moins une fois un titre à compte d'éditeur. Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 21.

⁴¹ Pierre Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, 1977, p. 3-43.

parce que fondamentalement quand vous écrivez, soit vous êtes publié soit vous êtes pas publié.

Pierre revient sur ce point plus loin dans l'entretien, parlant de la première publication comme d'un « acte fondateur primordial » :

Donc, oui la première reconnaissance elle est fondamentale. Euh je dirais qu'ensuite il y a d'autres formes de reconnaissance qui sont extrêmement importantes mais qui sont moins importantes. Celle-là c'est, c'est l'acte fondateur primordial.

En raison de son importance sur le plan de la reconnaissance symbolique, cette relation enchantée, fondée sur une affinité élective, repose sur la dénégation de la dimension économique de l'échange. Comme le formule le responsable d'une organisation professionnelle, il y a dans la relation que les écrivains ont avec l'éditeur quelque chose qui « dépasse le raisonnable » (entretien réalisé le 3 février 2016). De fait, plusieurs écrivain·e·s, surtout des femmes, nous ont dit n'avoir pas discuté les conditions de la publication avec leur éditeur pour leurs premiers ouvrages, et certain·e·s n'ont perçu aucun à-valoir. « Émilie », 57 ans, explique qu'étant professeure du secondaire à l'époque, elle n'avait pas songé à négocier quoi que ce soit : « Enfin j'étais tellement contente d'être publiée, ça m'est même pas venu à l'esprit, et lui [l'éditeur] ne me l'a pas proposé. Ni pour celui-là ni pour les suivants ». De même, « Louise », 57 ans aussi, introduite dans le milieu éditorial grâce à des relations familiales, s'est vu offrir un contrat par un grand éditeur littéraire, qui l'a suivie pour les prochains ouvrages, mais elle avait un contrat où « les comptes d'un livre se balançaient sur tous les livres », c'est-à-dire que les avances se remboursaient sur l'ensemble des titres qu'elle publiait. Elle ne savait pas, alors, qu'on « pouvait avoir un contrat seulement sur un livre ». Ayant remporté un prix important, elle signe désormais livre par livre. « S'il y en a un qui fait un flop, eh bien, c'est le risque de l'éditeur. » « Claire », 49 ans, a été éditrice, et c'est la seule à parler de « rapport commercial ». À la question de savoir si en tant qu'éditrice elle-même, elle était mieux armée pour la négociation, elle répond :

Pas du tout, ah non pas du tout ! Parce qu'en fait j'ai pas du tout confiance en moi, parce qu'en fait jusqu'à aujourd'hui là mon livre commence à marcher et tout ça – mes autres livres ont pas tellement marché à part le premier, et donc quand vos livres marchent pas vous avez pas une très grande marge de négociation [rires] – je crois que c'est juste là que ça se passe quoi, c'est un rapport commercial, donc euh... si vous faites pas gagner d'argent à votre éditeur vous pouvez pas lui en demander beaucoup. Donc euh, donc jusqu'à présent et jusqu'à celui-ci [...], non, non, j'ai accepté les conditions sans rien demander, très très humble.

« Julien », 40 ans, n'a pas non plus négocié ses droits pour ses premiers ouvrages :

C'était très facile parce qu'ils [ses éditeurs] étaient très généreux, en plus c'était mes premiers livres, donc je n'avais pas trop en tête de négociier, j'étais très content du premier à-valoir, qui était encore en francs je crois, et qui était de 20 000 francs peut-être. Ça fait quoi en euros ?

Lors d'un débat au Salon du livre 2016, une écrivaine, 50 ans, professeure d'université, a expliqué qu'elle ne négociait pas ses droits parce qu'elle savait qu'il y avait derrière elle une « armée de réserve ».

Une fois le « miracle » accompli, être édité c'est aussi se professionnaliser, tout d'abord par l'apprentissage du processus de fabrication d'un livre. Aujourd'hui éditeur, « Pierre » se souvient qu'il ignorait tout de ce processus lors de son premier contrat :

Voilà, vous avez un éditeur qui vous appelle, qu'est enthousiaste en plus de ça, qui vous parle de plein de détails et tout, et effectivement... Puis après vous êtes dans tout le processus de préparation d'un texte, dans une maison d'édition, la préparatrice de copies, le correcteur, et vous entrez dans tout ce long... Je me souviens d'ailleurs – même si j'étais passionné de littérature – mais j'avais pas une conscience ni une connaissance des processus de fabrication.

La fidélité à l'éditeur est l'expression de cette relation enchantée, souvent décrite dans un registre affectif, et comparée aux relations familiales, ce qui explique aussi qu'elle repose sur la confiance. Au pôle de production restreinte, Émilie ne se souvient même plus avoir signé de contrats à partir d'un certain moment, ou alors un ou deux ans après la sortie du livre, même après qu'un de ses livres a été couronné par un prix d'automne. De ce fait, lorsque son éditeur a renoncé à la publier, elle s'est sentie doublement « trahie ».

Ainsi, les attentes sont à la mesure de la confiance et de l'affection, suscitant lorsqu'elles ne sont pas remplies un sentiment d'abandon. Fidèle à son éditeur, Louise cite cependant le cas de plusieurs auteur·e·s qui ont quitté cette maison prestigieuse parce qu'ils ne se sentaient pas assez soutenu·e·s ni entouré·e·s. Ils ou elles ont choisi des éditeurs plus « enveloppants » selon ses termes. Chez [cet éditeur], explique-t-elle, « il y a beaucoup de livres, beaucoup d'auteurs, et c'est pas la culture... ils ne maternent pas. C'est très dur. Je veux dire ça marche, ça marche, ça ne marche pas, ça ne marche pas. On est seul, on peut crever. » Pour Louise, le choix de rester tient aussi à une raison esthétique, l'harmonie matérielle des livres :

J'aime bien être sous cette couverture-là et j'aime bien avoir tous les livres dans la même édition. Il y a vraiment un côté, je ne sais pas, dans la bibliothèque, ils viennent se coller les uns aux autres, l'un à côté de l'autre, et ça fait comme une grande phrase. Et si c'était dans des formats différents, dans des éditions différentes, je n'aurais pas cette satisfaction-là, déjà c'est une chose.

Être publié chez le même éditeur, sous la même couverture, confère sans doute plus que la diversification des lieux de publication le sentiment d'avoir une « œuvre » – sentiment qui correspond de fait à une réalité objective. Ce qui n'empêche pas les écrivain·e·s dont l'essentiel de l'œuvre littéraire est concentrée sous une même enseigne de réaliser des projets isolés avec d'autres éditeurs, souvent dans des genres différents (littérature pour la jeunesse, adaptation théâtrale, traduction, etc.). Les répondants à l'enquête du CNL sur les auteurs du livre affiliés de l'AGESSA ont publié ainsi en moyenne chez 5 éditeurs différents (ce qui est moins que les traducteurs, pour lesquels ce nombre s'élève à 8)⁴². Une « carrière » littéraire ascendante consiste souvent à passer d'un petit éditeur à une grande maison littéraire ayant pignon sur rue (plusieurs de nos enquêtés sont dans ce cas).

La relation enchantée avec l'éditeur s'observe aussi au pôle de grande production. Ainsi « David », auteur de best-sellers dont le premier livre a recueilli un très vaste succès, a continué à travailler avec un agent en amont de la remise du tapuscrit, mais il reste fidèle à son éditeur : « Je n'ai jamais eu l'intention de quitter [nom de son éditeur], à aucun moment. J'ai toujours été très bien dans cette maison, c'est comme une famille, j'y suis depuis seize ans. Ça ne m'a jamais effleuré l'esprit. » Cette relation repose aussi sur la confiance. L'écrivain dit ne jamais vérifier ses contrats, mais dans ce cas, il peut s'en remettre à son agent. Selon lui, le monde de l'édition est « très pépère » par comparaison à celui du cinéma. « Ce sont les mêmes contrats depuis un siècle », explique-t-il. Le non-respect des délais de remise n'entraîne pas de sanction, généralement. « Par contre, poursuit-il, on a vu beaucoup d'éditeurs qui ont donné aveuglement des avances à des auteurs parce que c'est un lien... tant que l'édition n'aura pas été complètement absorbée par les grands groupes, et dirigée par des cols blancs et cravates noires, ça reste un métier très familial et très humain. » David explique que : « Oui, l'à-valoir est très important, parce que c'est justement ces à-valoir que donnent les maisons d'éditions qui permettent à une grande partie de leurs plumes de pouvoir vivre. » À la suite de l'immense succès de son premier roman, David a pu abandonner son activité principale d'entrepreneur à 38 ans, même s'il dit ne s'être senti un « écrivain professionnel » qu'à partir du sixième ou septième livre.

Avant, je le considérais comme mon métier, mais je me considérais moi comme un élève, un apprenti. Je me considère toujours comme un élève, mais bon, voilà, j'ai 54 ans, je fais ce métier depuis seize ans. Aujourd'hui je commence à avoir l'impression que je...suis titularisé. Les six ou sept premières années, j'étais totalement...comme un apprenti.

En revanche, pour les écrivain·e·s situé·e·s au pôle de production restreinte, et qui tentent de vivre de leur plume, ces à-valoir sont loin de garantir un revenu minimum. Comme l'explique Julien :

⁴² Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 22.

Les livres principaux, ils me prennent maintenant quasiment tous quatre ou cinq ans. Donc, par exemple, le précédent chez [nom de son éditeur], [titre], ça m'a pris cinq ans, entre 2007 et 2012. Et j'ai touché 8 000 euros d'à-valoir net. Ce qui me fait 80 euros par mois.

À mesure que les auteur·e·s se professionnalisent et que leur position est mieux établie, elles ou ils prennent conscience des conditions matérielles de l'exercice du métier d'écrivain et se font plus revendicatif·ve·s, ce qui donne parfois lieu à une réflexion sur l'économie du secteur et rend la négociation légitime. Julien, qui publie désormais sous la marque novatrice d'un groupe appartenant à un grand éditeur littéraire, dénonce ce qu'il considère comme une hypocrisie de la part de la maison-mère, qui refuse d'augmenter l'à-valoir sous prétexte que les ventes de ses ouvrages sont trop faibles. Il met en avant les profits symboliques qu'elle tire de ces publications, qui ne reçoivent pas de contrepartie financière :

C'est là l'hypocrisie du truc. Quand on leur demande de l'argent, un à-valoir ou autre, ils vous répondent – [nom de la maison-mère] –, ils vous répondent que vous ne vendez rien, et que donc, non, sauf que c'est quand même bizarre, ils continuent de nous publier. Donc c'est bien qu'ils y trouvent leur compte. Et ils y trouvent leur compte de manière symbolique, c'est-à-dire pour la valeur littéraire. Mais donc cette valeur elle se paie. C'est ça l'hypocrisie du truc. Et donc il faut qu'ils dépensent de l'argent. Et là je sais que pour le prochain je vais aller au clash, parce que je vais leur demander un peu plus d'argent. Je vais leur demander 10 000 euros, et je sais que je ne les aurai pas.

Julien s'insurge aussi contre la pratique du cumul des comptes, ou « compensation intertitres », à savoir l'amortissement de l'avance sur plusieurs titres, et qui est une pratique devenue courante chez certains éditeurs, y compris parmi les plus prestigieux – ce contre quoi la Société des gens de lettres proteste. Dans le cas de Julien, cette pratique concernait la compensation inter-droits, soit la traduction d'un de ses ouvrages, sur lesquels il aurait dû toucher une somme égale à 50% des droits d'acquisition versés par l'éditeur étranger, et qui a été retenue par la maison-mère pour combler son « déficit » sur l'à-valoir perçu initialement pour le livre :

Donc normalement, j'aurais dû toucher 1 000 euros, c'est à dire que dans le contrat, c'est 50% à l'auteur et 50% à l'éditeur quand il y a une cession de droits étrangers. Donc c'était 2 000 euros l'achat des droits, j'avais 1 000 euros et [nom de l'éditeur] avait 1 000 euros, et en fait [l'éditeur] a gardé les 2 000 euros, parce que je n'avais toujours pas couvert mon à valoir. C'est à dire qu'ils cumulent les choses. Et évidemment tout le projet était passé par moi, ça n'avait pas demandé dix secondes de travail à l'attaché des droits de [la maison]. C'est des voleurs, c'est réellement des voleurs.

Si, 81% des répondant·e·s à l'enquête 2016 du CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA jugent leur relation avec leur éditeur principal bonne, voire excellente, la moitié ont été confronté·e·s à des pratiques irrégulières : absence

de reddition des comptes (29%), droits non payés pour cause de compensation inter-droits (10%), droits non payés pour cause de compensation inter-titres (8%), droits non payés sans explications sur le relevé (10%), droits non payés pour cause de montant trop faible (25%), droits non payés pour cause de rachat ou de faillite de l'éditeur (12%). Nombre d'entre elles et eux se plaignent d'une baisse des droits d'auteur et de relations de plus en plus tendues et impersonnelles avec leurs éditeurs, cela dans un contexte de plus en plus concurrentiel⁴³.

Un quart des auteur·e·s du livre affilié·e·s ayant répondu à l'enquête déclarent moins de 8 799 € de revenus issus de la vente ou de l'exploitation de leurs œuvres en 2013, la plupart se trouvant donc sous le seuil d'affiliation de l'AGESSA. Cela concerne en particulier un tiers des moins de 35 ans, et la moitié des graphistes et designers graphiques, mais aussi 28% des auteur·e·s de textes. Pour ces dernier·e·s, la disparité des revenus est grande : si la moyenne se situe à 21 988 €, la médiane est de 12 793 €. De fait, un tiers des auteur·e·s de textes ont déclaré cette année-là des revenus tirés de leurs œuvres inférieurs à 10 000 €, un autre tiers ont gagné entre 10 000 € et 20 000 €, un quart entre 20 000 € et 40 000 €, quand 10% seulement ont dépassé les 40 000 € (contre près d'un quart des scénaristes de bande dessinée)⁴⁴.

Les à-valoir constituent la première source de revenus pour les auteur·e·s de livres qui en ont perçus. Ils totalisent en moyenne plus de la moitié des revenus tirés de l'œuvre (56%), quand les rémunérations proportionnelle ne représentant qu'un cinquième, les rémunérations forfaitaires 17%, les droits étrangers moins de 4%, les droits dérivés 2% et les droits sur ventes versés par les diffuseurs 0,75%. C'est en littérature, bande dessinée et sciences humaines et sociales que les à-valoirs sont les plus élevés en moyenne pour un ouvrage en grand format (respectivement 18 024 €, 15 172 € et 14 006 €). À l'opposé, les ouvrages pour la jeunesse (tous types), les livres d'art, les beaux livres, les livres pratiques et les essais ou ouvrages d'actualité et documents, rapportent des à-valoir plus faibles en moyenne (respectivement 9 405 €, 8 664 € et 8 511 €)⁴⁵. Cependant, en littérature, il apparaît que, comme pour les revenus, les à-valoir sont très dispersés, la moyenne pour l'ensemble des formats étant de 12 200 € alors que la médiane est nettement inférieure : 4000 €⁴⁶. Le taux moyen de rémunération proportionnelle varie entre 4,4% pour le plus faible et 7,1% pour le plus élevé – la médiane oscillant entre 5% et 8% –, ce qui est supérieur à ce que

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴ Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 27-28. L'enquête de la FILL, à laquelle ont répondu 1 549 auteur·e·s vivants ayant publié au moins un livre à compte d'éditeur depuis 10 ans et résidants dans une des douze régions ayant pris part à l'enquête, présente des résultats très différents du fait qu'elle inclut les assujettis qui représentent environ 62% : pour près de la moitié des répondants (47%), le revenu tiré de l'exploitation de leur œuvre était inférieur à 500 € en 2013 et en 2014, et pour seulement 12% il était supérieur à 8 500 €. Par ailleurs, moins d'un tiers des affilié·e·s ont un revenu supérieur au seuil d'affiliation à l'AGESSA. Indépendamment des autres revenus du foyer, il apparaît qu'« un auteur sur 5 estime que son revenu global est inférieur à 5 000 €, ce qui en fait un citoyen ou une citoyenne au revenu largement inférieur au seuil de pauvreté », constate Emmanuel Négrier, *Retour à la marge*, rapport cité, p. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

déclarent les auteur·e·s jeunesse (entre 4% et 6,7% en moyenne) mais inférieur aux auteurs de bande dessinée (entre 6,90% et 10,8% en moyenne).

Si le tirage initial moyen du dernier titre des auteur·e·s de texte affilié·e·s à l'AGESSA s'élève, selon la même source, à 9 231 exemplaires, le tirage médian est de 4 500, ce qui situe d'emblée une bonne partie de cette population pourtant la plus professionnalisée au pôle de production restreinte⁴⁷.

Pierre Astier, ancien éditeur devenu agent lorsque sa maison, le Serpent à Plume, a été rachetée par le groupe du Rocher, dit avoir pris conscience du lien de dépendance de l'auteur avec son éditeur à ce moment-là. Il dit s'être senti « un peu responsable de ce qui arrivait aux auteurs », lesquels ne pouvaient quitter la maison :

Ma réflexion sur la fonction de l'agent a commencé à ce moment-là. Et je suis devenu un an plus tard un agent. Je me suis dit que les auteurs avaient vraiment besoin de savoir mieux ce qu'ils signaient. Qu'il y avait toute une pédagogie des contrats qui n'était pas faite par moi-même d'abord et par les éditeurs ensuite. Je suis devenu agent vraiment pour cette raison (entretien réalisé le 17 novembre 2015).

La capacité à négocier est ce qui a permis à « Paul » de diminuer le temps consacré au travail alimentaire pour se consacrer plus entièrement à son œuvre. Il a ainsi obtenu de conserver l'intégralité de ses droits pour l'adaptation théâtrale d'une de ses œuvres :

Mais tout le boulot ça a été de descendre, descendre, descendre, descendre le travail alimentaire et progressivement, de manière assez calme, j'ai fait du théâtre et je me suis rendu compte que je gagnais de l'argent, j'ai refusé de donner mes droits à mon éditeur de théâtre. J'ai négocié et j'ai dit « Non attends, moi je garde 100% de mes droits, c'est un autre projet ». Il m'a dit « D'accord ». « Parce que si je partage avec toi, 10 000 euros, 15 000 euros, c'est pas des sommes monstrueuses, mais 20 000 euros de droits, sur un an, 10 000 pour toi c'est pas intéressant, mais pour moi, c'est crucial. Si j'ai 20 000, alors je peux diminuer mon bou[lot]... » – donc il a compris.

Si elle n'est pas conditionnée par une période de formation, la professionnalisation est un processus plus long que dans d'autres activités. Ainsi, près de la moitié (47%) des auteur·e·s de l'écrit ayant répondu à l'enquête sur les affilié·e·s AGESSA déclarent que les revenus tirés des activités d'auteur n'ont pas toujours été leur source principale de revenus mais qu'elles le sont devenues, contre un cinquième – 22% – pour qui elles l'ont toujours été, le dernier tiers se répartissant à part égale – autour de 15% – entre celles et ceux pour qui elles ne l'ont jamais été et celles et ceux pour qui elles ne le sont plus⁴⁸.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ Dans le domaine théâtral, ce phénomène semble encore plus marqué même si la faiblesse du nombre de répondants empêche de généraliser les résultats concernant cette catégorie d'auteurs : les revenus

Ce processus n'est pas linéaire (comme le suggère cette dernière catégorie). Si on peut en reconstituer certaines étapes, la « carrière » d'écrivain n'est pas toute tracée.

« Être distinguée » : les étapes et modalités de la professionnalisation

À la différence du pôle de grande production, la professionnalisation des écrivains situés au pôle de production restreinte passe d'abord par la reconnaissance symbolique : la critique, l'invitation dans des émissions de radio et de presse, les prix littéraires, dotés ou non, constituent des marques de reconnaissance littéraire qui peuvent se convertir en capital économique, mais pas nécessairement. Émilie a été invitée pour son deuxième roman à l'émission télévisée « Caractère » animée par Bernard Rapp, ce qui lui a valu de vendre 5 000 exemplaires, alors que le premier avait plafonné à 1 500, un chiffre dont son éditeur s'était pourtant déclaré satisfait, considérant « que c'était très bien pour un premier roman ». À l'opposé, Paul évoque cette expérience grisante de la reconnaissance quasi-immédiate par le cercle qu'il prisait le plus, sans contrepartie financière :

C'est puissant, [...] t'es à Beaubourg, t'es au musée d'art moderne, t'es à New York, Tokyo, tu vas lire cinq minutes à Caracas. Donc, puissance symbolique maximum, dans le cadre d'une certaine réussite on va dire, mais financièrement – ... euh, euh, euh... zéro francs. Donc coupure totale, totale, totale entre argent et symbolique. Ce qui est compliqué après à gérer dans sa vie, parce que non seulement le symbolique il se jouit, mais il doit aussi se défendre, c'est-à-dire que si tu rentres dans le truc, t'es obligé de devenir toi aussi un porteur, un [image ?] du symbolique. De donner au symbolique un sens politique, lui donner une morale.

Pour les auteur·e·s interrogé·e·s, la reconnaissance symbolique prime sur la reconnaissance professionnelle. Les « petits » prix littéraires que Louise a reçus avant de remporter un des grands prix d'automne lui ont donné confiance en elle-même :

Oui, voilà. Dès les premiers livres, j'ai eu des petits prix, ce sont des petits prix, c'était cinq cents euros ou huit cents euros... Non, c'était pas en euros, c'était en francs ! Enfin au niveau dotation, c'était des petits prix, ce n'était pas prestigieux du tout, sauf qu'ils étaient quand même attribués par la Société des gens de lettres et par l'Académie française. Des petits prix, quoi. Et ça aussi, ça a été une façon de me donner confiance, oui, bien sûr.

d'auteur sont ainsi devenus leur source principale pour 14 des 19 dramaturges ayant répondu à l'enquête, soit trois quarts d'entre eux. Dans le domaine de la bande dessinée en revanche, la moitié des répondants déclarent avoir tiré leur principale source de revenus de leur activité d'auteur dès le début de leur vie professionnelle. Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 15.

La propension à la dénégarion de la dimension économique est d'autant plus forte chez les écrivain·e·s qui tirent leurs principaux revenus d'une autre activité⁴⁹. C'est le cas de Claire, mais aussi de « Laure », 50 ans, scénariste, qui a publié quatre ouvrages chez trois éditeurs différents, et s'apprête à signer avec un nouveau pour son prochain titre. Interrogée sur l'à-valoir qu'elle compte négocier, elle répond : « Oui, la somme, je devrais y penser, mais c'est vrai que là, pour le roman, je m'en fous en peu. Je gagne ma vie avec les scénarios. » Ne vivant pas de leur plume, Laure et Claire sont plus préoccupées de leur légitimité en tant qu'écrivaines que de ce que l'écriture peut leur rapporter financièrement et des droits sociaux auxquels elle leur donnerait accès. Ce qui compte pour Claire est d'être éditée et surtout d'acquérir une certaine visibilité dans la presse, en particulier *Le Monde*, *Libération*, *Télérama*, et une émission à une heure de grande écoute sur France-Culture, de figurer dans les sélections sur les listes de prix, bref « d'être distinguée, au sens où vous êtes plus dans la masse des gens qui écrivent mais que, voilà on fait appel à vous en particulier ». Obtenir un prix serait pour elle « très important », même si elle n'y croyait pas beaucoup au moment où nous l'avons interrogée. Cependant, figurer dans les sélections était déjà une marque de reconnaissance, qui la confortait dans son projet littéraire et qui consolidait son statut d'écrivaine aux yeux de son éditeur :

J'y crois pas beaucoup, mais bon, déjà la sélection me montre que, voilà, que j'ai eu raison d'écrire ce livre, qu'il a une valeur, et puis ça m'encourage à en écrire un autre. Je crois que ça fait très plaisir à mon éditeur, donc forcément son regard sur moi change aussi, et puis... et puis, si j'ai pas de prix, oui non je crois que c'est quand même un tournant.

Claire décrit l'évolution de sa relation avec son éditeur suite à cette inscription dans les sélections :

Ben concrètement il est plus sympa avec vous, il vous envoie plus de mails, il vous appelle plus souvent ! [...] D'abord il est obligé de vous appeler parce que y'a plus de choses à vous dire, alors il vous invite, vous êtes invitée dans plus de trucs, donc il est obligé de communiquer avec vous, il est obligé de vous dire bravo quand vous êtes nominée... Et puis, il vous dit qu'il réimprime votre livre, et puis voilà, y'a plus de choses à vous dire en fait ! Il prend un peu plus de temps pour vous et... Mais je comprends, j'ai été éditrice donc je comprends très bien cette attitude, c'est un commerce donc forcément son intérêt est plus grand.

La perspective d'avoir un prix lui permet aussi d'envisager pour la première fois la possibilité de se consacrer plus entièrement à l'écriture :

⁴⁹ Outre les assujettis, notons que 47% des auteur·e·s de texte et 57% des dramaturges ayant répondu à l'enquête CNL sur les affilié·e·s dans le domaine du livre exerçaient une activité secondaire en 2013, taux nettement supérieur à la moyenne de 36% pour l'ensemble des répondant·e·s. Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 47.

Mais c'est vrai que je me suis pas testée aujourd'hui sur une activité qui serait plus proche de moi et qui peut-être me conviendrait mieux parce que je suis un peu plus assise, j'ai un peu plus confiance en moi sur le plan de voilà, de ce statut d'écrivain, enfin bon...

L'obtention d'un grand prix littéraire constitue en effet une phase décisive non seulement en termes de reconnaissance symbolique mais aussi de sécurité financière. Louise, qui avait fait pendant une dizaine d'années du théâtre et de la musique avant de publier son premier roman, et qui a vécu ensuite dans l'incertitude économique, avec deux enfants, a vendu cent mille exemplaires de son roman primé, ce qui lui a permis de rembourser ses dettes et de vivre plus confortablement, ainsi que de mettre de l'argent de côté pour sa retraite :

Donc ça, c'était énorme. Enfin au point de vue sécurité, c'était énorme pour moi ce prix. Enfin ce n'est pas le prix mais le fait de vendre beaucoup de livres. Là on ne peut pas dire que ça m'a rassurée artistiquement, parce que artistiquement, je ne peux pas dire que j'étais sûre, on n'est jamais sûr de soi, mais j'étais bien installée, je crois que c'était le septième ou huitième livre, enfin bon j'étais vraiment déjà dans le... Enfin le fait de ne pas être..., il y avait moins d'inquiétude.

L'obtention d'un prix important est aussi souvent ce qui permet à celles et ceux qui ne vivaient pas de leur plume d'envisager de quitter leur autre activité. C'est ce qui a permis à Émilie, proche de la littérature expérimentale à ses débuts, de quitter l'enseignement, le prix ayant doublé les ventes du livre qui avaient déjà dépassé les 100 000 exemplaires, à quoi se sont ajoutés les droits de traduction, cédés pour une trentaine de pays. Comme elle le précise en entretien, elle n'aurait pu répondre à toutes les invitations et sollicitations si elle avait conservé son poste. Elle s'est d'abord mise en disponibilité en pensant reprendre au bout de deux ou trois mois, mais ne l'a jamais fait. Émilie rit lorsqu'elle dit s'être « bien adaptée » à ce « changement de vie ». Pourtant, peu après, elle reconnaît avoir « eu un peu de mal » : « parce qu'au début j'étais complètement affolée par le..., de plus avoir un salaire qui tombait tous les mois, j'avais peur de cette liberté en fait... ». Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'Émilie a commencé à se déclarer écrivain, pas partout, parfois elle préfère se présenter comme professeure, « parce qu'écrivain c'est pas un... enfin c'est difficile, profession : écrivain, ça fait bizarre, ça continue à être bizarre... ».

Ainsi, l'abandon de la source de rémunération principale ne se fait pas d'un coup, c'est une transition qui s'opère progressivement, avec parfois des retours en arrière lorsqu'il s'agit d'un travail alimentaire. Paul a quitté l'agence où il travaillait pour partir en résidence pour un an. À son retour, il ne dispose plus de ressources et se fait réembaucher dans cette agence qui lui propose un salaire beaucoup plus élevé. Il négocie d'y travailler seulement quatre jours par semaine, mais démissionne à nouveau au bout de huit mois :

Je dis « là je pourrai pas ». J'avais commencé à prendre goût à la... à l'écriture pure, aux journées entières, comme à [l'étranger] où je pouvais travailler pour moi. Et donc je me fais engager à mi-temps. Et tu vois bien, je lâche pas le travail alimentaire, je me dis... ça me rassurait... et puis, là, j'ai un mi-temps donc je commence à pouvoir.... Et du coup...

Si les critiques et les distinctions sont plus ou moins susceptibles de se convertir en ressources économiques, les bourses et résidences (voir chapitre 12) constituent des aides financières également vécues comme des marques de reconnaissance symbolique et de « confiance », d'autant qu'elles sont attribuées par des pairs confirmés, comme l'exprime Louise qui a bénéficié de deux bourses et d'un séjour à la Villa Médicis :

Oui, il fallait postuler. Et c'était génial. Enfin j'ai trouvé ça vraiment extraordinaire comme système d'aide parce que ça permettait de se consacrer à ce qu'on voulait faire et la demande, remplir les dossiers, etc., les projets disons à présenter, ce n'était pas grand-chose, enfin on vous faisait confiance déjà sur ce que vous aviez écrit, et on faisait confiance sur un livre à venir sans avoir besoin de... Parce que le livre à venir, il n'était pas encore écrit, donc... Et ça j'ai trouvé ça bien aussi. On ne demandait pas de bétonner un projet. On n'est pas là... C'est pas du cinéma quoi, on fait confiance à l'artiste. J'aimais bien aussi que ce soit des commissions, en tout cas pour le CNL, c'était des commissions, c'était d'autres écrivains qui attribuaient la bourse, comme ça et qui se renouvelait. Après j'ai participé à ces commissions, enfin ça m'intéressait. Et c'est ce qui m'a vraiment donné la force de démarrer, de ne pas continuer dans les autres branches, dans les autres choses que je faisais. [...]

C'est : « Voilà, on te fait confiance. » Je pense que ça c'est très important. On te fait confiance, et aussi d'une certaine façon on attend quelque chose de toi, c'est-à-dire que le livre pour lequel on a aidé, évidemment on a encore plus envie qu'il voit le jour. Mais bon, ça c'est... Moi je n'avais pas besoin de ça, j'étais assez obstinée pour aller jusqu'au bout des choses que j'entreprenais. Mais bon ça donne vraiment un cadre, oui. Un cadre de confiance.

Cela vaut surtout pour les écrivains qui n'ont pas d'autre revenu principal, comme c'est le cas de Louise, d'Émilie ou de Julien – lequel a également bénéficié de deux bourses CNL, d'une bourse d'une Région et de la Villa Médicis –, mais cela permet aussi à ceux qui en ont, comme Paul (voir encadré chapitre 1) ou Émilie quand elle était encore enseignante, de faire une coupure pendant une période pour se consacrer entièrement à l'écriture. C'est la raison pour laquelle Claire souhaiterait obtenir celle à laquelle elle a postulé. Interrogée sur les effets possibles d'un refus :

C'est moins bien pour moi, parce que je sais pas pourquoi y'a comme un cadre qui disparaît si j'ai pas la bourse. Euh... d'abord je pense que si j'ai pas cette bourse avec un cadre temporel qui va être précis – on va me dire vous allez partir de telle date à telle date – bon, si je l'ai pas je crois que je vais repousser tout le temps, je vais avoir du mal à m'arracher à mon travail et à imposer mon truc, je manquerai d'autorité je pense. Et donc je vais être plus louvoyante, je vais peut-

être partir quinze jours ou dix jours, et je pense que ce sera moins bien. Je pense pas que ça le mettra en péril mais... mais je pense que d'avoir cette bourse ce sera plus efficace, ça va imposer plus mon truc, ça va m'obliger moi-même à le faire en fait. [...]

Sans compter que si je pars un mois et que je cesse mon activité rémunérée, je vais pas me faire payer, parce que je suis pas salariée [...]. Et donc j'aurais cette bourse en échange qui va m'assurer un revenu pendant un mois.

Tout·e·s les écrivain·e·s interrogé·e·s ont exprimé leur gratitude face à ce système d'aides (même si Émilie trouve ces bourses insuffisantes pour ceux qui résident à Paris). Julien le trouve « très bien organisé » et équitable :

[...] je trouve que le système des bourses du CNL, il est très bien fait, quand on a une bourse, ensuite on est obligé d'attendre cinq ans, plus un nouveau livre, avant de pouvoir re-candidater, moi je trouve vraiment que le truc est très bien organisé. Donc ça, je trouve ça très bien, et je ne pense pas qu'il faudrait qu'il y ait plus.

Il oppose, sous ce rapport, le secteur public au secteur privé, l'édition en particulier : « Donc mes récriminations, elles vont beaucoup plus vers le secteur privé que vers les politiques publiques d'aide à la création. »

Cependant, les résidences, du moins dans leur forme traditionnelle (voir chapitre 12), ne constituent pas véritablement une option pour les parents d'enfants en bas âge, surtout lorsqu'ils ou elles sont seuls : Émilie ne se voyait pas partir de chez elle en laissant sa fille seule.

Face à l'incertitude économique de la vie d'artiste⁵⁰, avoir une source de revenus autre constitue une protection, mais aussi une contrainte forte. Parfois trop forte : ayant publié son premier roman qui a relativement bien marché, Julien a quitté l'Éducation nationale, car son travail d'enseignant l'« absorbait trop » :

Donc je pouvais démissionner parce que je voyais que je n'avais pas besoin de beaucoup d'argent pour vivre, et ce « pas beaucoup » m'était donné déjà par le bouquin. Donc tout ça n'est pas très calculé, c'est un peu par légèreté, il a plein de gens qui disaient à l'époque « quel courage ! » et tout, mais ça n'était vraiment pas une affaire de courage, d'ailleurs je ne voyais pas plus loin que le fait que je n'arrivais plus à écrire, que ça m'absorbait trop le boulot de prof, et même si je trouve que c'est un boulot magnifique, ça m'absorbait trop, et je n'avais pas envie de donner tout ça, je voulais garder de l'énergie pour le soir.

Laure et Claire se décrivent toutes deux comme « dédoublées » entre leur activité professionnelle principale et leur activité littéraire. Ce dédoublement tourne à la « schizophrénie » pour Pierre, qui est devenu éditeur et dirige une collection.

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*

Non seulement il a dû renoncer à avoir les grands prix d'automne, mais il lui faut aussi cloisonner à l'extrême entre ces deux activités.

Vous pouvez continuer à écrire, vous pouvez continuer de publier, mais vous ne pouvez pas jouer sur n'importe quel terrain par loyauté à l'égard de vos auteurs. Ce qui en même temps vous donne une espèce de distance par rapport à tout ça, je veux dire... ben vous continuez de faire des livres mais en étant débarrassé de, de toutes les velléités qu'il y a. C'est ce qu'on peut appeler avec Conrad l'idée de franchir la ligne d'ombre.

Pierre est devenu éditeur après avoir été reconnu comme écrivain. Cette situation lui convient, malgré le dédoublement, car elle lui permet d'échapper à la routinisation de l'écriture :

[...] il y a en France, en France plus qu'ailleurs, une méfiance pour l'écrivain qui fait aussi autre chose. Euh... y'a une espèce de mythologie de l'écrivain qui doit être pauvre, si possible vivant dans une toute petite maison, euh, en province, euh..., et un peu gagné par la mélancolie, là c'est parfait quoi. [...] voilà moi il se trouve que pendant un certain temps, un certain nombre d'années, j'ai comme on dit vécu de ma plume, euh... à la fois par les droits d'auteur, par des petits textes que j'écrivais à gauche à droite, mais au bout d'un moment je me suis rendu compte que j'appartenais pas du tout à la catégorie des écrivains qui écrivent tous les jours – je trouve ça atroce [...]. Donc tout à coup, tout d'un coup ça vient, on écrit un truc, où qu'on soit on écrit, et puis quand ça vient pas ça vient pas mais on... on se refusait l'un comme l'autre [un ami écrivain italien] à être dans une routine et du coup, eh bien, on avait d'autres occupations. Et [...] voilà, je sais que c'est le coin de table qui me convient. Je sais qu'il y a des structures plus obsessionnelles qui ont besoin sans doute d'un côté plus routinier de l'écriture, mais moi je suis incapable d'écrire dans un régime de routine disons, c'est plutôt des moments...

Tout en critiquant le mythe romantique de l'écrivain démuné, Pierre en réactive ici un autre, qui est celui qui s'oppose aussi à l'apprentissage de l'écriture (voir chapitre 8) : celui de l'inspiration.

Pour Claire, bien que cela ne soit pas l'activité dont elle vit principalement, l'écriture n'en est pas moins une « semi-activité professionnelle », parce qu'elle « prend du temps et qu'elle [...] se fait dans le temps » :

C'est une élaboration qui a besoin des années, comme une carrière [...] elle se construit comme une carrière, c'est-à-dire que y'a des années où vous n'êtes pas connu du tout, vous êtes pas attendu du tout, les éditeurs vous refusent vos manuscrits, et puis y'a une autre période où ça commence à se faire, et y'a plus de visibilité, et que vous entrez dans une nouvelle phase et que, voilà, tout ça est progressif. Alors c'est plus ou moins long selon chacun, y'a des auteurs qui sont reconnus à l'âge de 25 ans, et puis... Donc en ce sens-là, c'est une construction qui s'apparente à une construction professionnelle. Après... la rémunération d'une activité professionnelle, enfin qui valide une activité professionnelle, là aussi c'est très progressif. J'imagine que plus votre carrière prend de l'épaisseur

et plus vous êtes rémunéré et donc plus tout ça fait sens et a une cohérence. Moi j'en suis pas là, donc, euh, je dirais que c'est une semi-activité professionnelle, mais que c'est une activité, euh, principale. Bon, ça fait bizarre de dire ça...

Ce dédoublement lui assure aussi une certaine liberté. Elle évoque à ce propos Annie Ernaux qui constitue pour elle un modèle. C'est la raison pour laquelle elle ne s'est jamais préoccupée de sa rémunération pour ses activités connexes. Elle n'en a jamais perçu, à part un atelier d'écriture dans un établissement d'enseignement supérieur, qu'elle a animé pendant cinq ans. Elle éprouve un malaise à soulever cette question lorsqu'elle est invitée. Elle demande à l'enquêtrice si elle devrait l'exiger. Dans son esprit, il s'agit surtout de promouvoir ses ouvrages :

C'est ça... Jusqu'à présent c'est plutôt ma position, que c'est de la promotion et que ça me sert, que je serai payée d'une façon indirecte. Après je suis aussi très traversée par la position d'Annie Ernaux qui a toujours dit qu'elle avait maintenu des revenus autres que ceux de l'écriture pour garder cette liberté face à l'écriture, qu'elle soit tenue par aucun engagement, par aucune contrainte, et qu'elle soit entièrement libre de ce qu'elle écrivait. C'est une position qui se défend je trouve, et de fait ma vie fait que – bon alors si j'avais gagné beaucoup d'argent avec mes livres j'aurais peut-être choisi, fait d'autres choix – comme ça n'a pas été le cas jusqu'à présent, j'ai toujours été obligée d'avoir une autre activité, donc...

C'est surtout une fois la reconnaissance symbolique acquise que les auteur·e·s interrogé·e·s commencent à se préoccuper des aspects matériels, *a fortiori* lorsqu'ils décident d'abandonner leur activité principale. Âgé de 55 ans, « Norbert », ancien enseignant qui a quitté l'éducation nationale pour devenir éditeur, réalise aujourd'hui qu'il aurait dû s'affilier à l'AGESSA beaucoup plus tôt :

Alors, le paradoxe c'est que lorsque j'ai bien gagné ma vie à l'âge de 30 ans, 35 ans par l'édition scolaire et parascolaire, euh je n'étais pas affilié à l'AGESSA parce que j'étais par ailleurs salarié de l'Éducation nationale, et que je n'en voyais pas l'utilité. Avec le recul, et vingt ans plus tard, je mesure mon erreur, puisque, approchant tout doucement de l'âge à laquelle je vais devoir prendre ma retraite, je vois que ben, j'ai, j'aurai une retraite d'enseignant qui sera calculée sur la base du mi-temps que j'ai effectué, du mi-temps que j'ai effectué pendant tant et tant d'années. Aujourd'hui mes revenus d'auteur sont plus aléatoires parce qu'ils dépendent essentiellement de la poésie, donc autant dire de droits d'auteur qui sont très très modiques, et des activités connexes : résidences, conférences, journées de formation, récitals, ateliers d'écriture, euh... spectacles de temps à autres, bourses d'écriture ; de mes revenus de romancier, mais là aussi c'est pas des droits énormes... Aujourd'hui en revanche je suis quand même, je suis affilié à l'AGESSA, voilà.

Plus disposés à négliger les enjeux économiques comme on l'a vu, les écrivain·e·s tirant leurs revenus principaux d'un autre métier sont peu concernés par la question de leurs droits sociaux en tant qu'auteur et de la reconnaissance

institutionnelle qu'elle suppose. Ainsi, pour Claire, être à l'AGESSA « n'a rien à voir » avec son auto-perception comme écrivaine. À l'opposé, l'inscription à l'AGESSA est vécue par certains aspirants écrivains consacrés par leurs pairs comme une reconnaissance professionnelle de leur qualité d'auteur à partir du moment où ils tentent de vivre de leur plume, l'écart moyen entre les premiers revenus et l'affiliation à l'AGESSA étant de 7 ans pour les auteur·e·s de l'écrit et de 10 ans pour les dramaturges, selon l'enquête 2016 sur les affiliés de l'AGESSA⁵¹. Paul, écrivain expérimental dont la trajectoire est présentée dans un encadré au chapitre précédent, l'exprime, on l'a vu, de la façon la plus radicale, avec une pointe d'ironie : « Pour le coup je suis devenu écrivain le jour où je suis à l'AGESSA. » Cependant, définies uniquement par un seuil de revenus tirés du droit d'auteur, les conditions d'accès sont très contraignantes pour les débutants et pour les écrivain·e·s expérimentaux ou novateurs, comme le soulignait Paul :

Faut voir ce que c'est que de rentrer à l'AGESSA, tous les auteurs de chez [Petit éditeur ayant une réputation littéraires prestigieuse] pratiquement, 90% ne sont *pas* à l'AGESSA, ce qui est quand même le monde à l'envers si tu veux, et là on n'est pas dans une petite maison d'édition de « Pétaouchnock les oies », si tu veux [...] du coup je me dis, [...] si je suis à l'AGESSA et que personne y est, tous les écrivains que j'aime ne sont pas à l'AGESSA, ou très peu, parce que j'ai aussi la chance de faire du théâtre et d'avoir aussi des droits du théâtre. C'est-à-dire que qui gagnerait la somme – il faudrait se souvenir, c'est 17 000, 20 000 euros, 17 000 euros par an, je sais plus, faudrait regarder la somme, le seuil, *ça exclut absolument toute personne inventive*. Alors... ça n'exclut pas les gens qui sont des grands écrivains [...]. Mais des gens qui feraient de la littérature un peu expérimentale, sans être des losers de la mort si tu veux, euh... [...] Simplement ceux-là ils ont pas de place⁵².

La déconnexion totale entre reconnaissance symbolique par les pairs – dont Paul a bénéficié très jeune – et reconnaissance professionnelle (les contrôles et vérifications auxquels l'AGESSA le soumet – « comme si je trichais, voilà, comme si j'étais tricheur » –, menaçant tous les ans de le radier) demeure une source de contrariété, voire de souffrance, pour cet auteur comme pour d'autres. Ce sont les activités connexes de Paul, ainsi que les résidences d'auteur qu'il a obtenues, qui lui ont permis de reconvertir son capital symbolique en ressources économiques et d'accéder ainsi à ce statut d'auteur professionnel.

Pour Émilie aussi, le fonctionnement de l'AGESSA est « totalement opaque » :

Je cotise à un truc, par exemple on m'a dit que si j'étais malade, par exemple je sais pas même une grippe, je pouvais avoir des congés maladies, puisqu'après tout... bon je l'ai jamais fait, ça me viendrait même pas à l'idée – mais il paraît que c'est possible – mais je veux dire ça me viendrait même pas à l'idée même si j'avais un truc grave et que je puisse pas écrire pendant 3 mois de demander, alors

⁵¹ Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 16.

⁵² C'est nous qui soulignons.

que normalement ça devrait être le cas puisque y'a un système d'assurance sociale, de, on cotise...

Elle considère qu'elle n'est pas vraiment informée par l'AGESSA des conditions ni des évolutions, et avoue n'avoir pas le temps de participer aux réunions d'explication proposées par la SGDL, avec qui reflète bien la hiérarchie des priorités reléguant les aspects matériels tout en bas de l'échelle au profit de la dimension intellectuelle du métier :

Là il y a eu un changement, on paye beaucoup plus cher je ne sais pas pourquoi, je ne sais pas d'où ça vient ni pourquoi, j'ai juste reçu un truc comme quoi maintenant le pourcentage n'était pas le même par rapport au revenu, donc j'ai vu que là je vais payer 3 000 et quelques euros d'AGESSA alors que je payais 2 000 avant. Bon c'est indexé sur les revenus mais, quand même, ça a augmenté, la cotisation a augmenté. Mais, on est très mal informé, mais faut dire aussi que y'a des réunions à la Société des gens de lettres, etc., moi j'y vais jamais, je vais pas en plus me coller ça sur le dos. Mais du coup c'est vrai qu'on n'est, on n'est pas du tout informé.

Il faut préciser que cette expérience négative de l'AGESSA n'est pas partagée par tous. Parmi celles ou ceux qui l'ont mentionnée, Norbert dit n'avoir pas rencontré de problème et Julien s'estime quant à lui satisfait des rapports qu'il entretient avec l'organisme :

Moi l'AGESSA, je n'ai pas à me plaindre du tout. Bon, il y a des choses qui sont obscures, mais c'est parce que ça me gave de m'occuper de ça, mais les contacts avec les gens de l'AGESSA se passent toujours bien, c'est toujours très clair. Dans les premiers temps où je comprenais rien, on m'a toujours bien reçu, on m'a toujours bien expliqué patiemment, donc j'ai toujours été très content de ces contacts-là. Je trouve que les formulaires de déclaration, chaque année, c'est très facile et très clair.

Un des problèmes que signalent certain·e·s auteur·e·s interrogé·e·s concerne le plafonnement des revenus accessoires à 6 500 euros, qui les contraint à écarter certaines activités de la déclaration.

La méconnaissance des enjeux liés à leurs droits sociaux, y compris par des écrivain·e·s très professionnalisé·e·s tient aussi bien à la complexité technique de ces enjeux qu'à la dénégaration de la dimension économique de l'activité littéraire. Si pour nombre de nos enquêté·e·s, la professionnalisation est aussi passée par l'adhésion à la SGDL, la SACD et la Maison des écrivains, voire par une implication dans leurs instances (au conseil d'administration de la Maison des écrivains, par exemple), seul·e·s leurs dirigeant·e·s semblent être entièrement au fait de ces enjeux. La SGDL propose des formations mais, on l'a vu, la formation continue reste une pratique peu développée chez les écrivain·e·s et la participation à ces réunions apparaît comme une contrainte

supplémentaire dans un agenda déjà fort chargé en activités connexes qui s'ajoutent à l'écriture.

« Je fais des tas de choses à côté » : les activités connexes

Les activités connexes constituent en effet une source de revenus vitale pour les écrivain·e·s situé·e·s au pôle de production restreinte du champ littéraire⁵³. Émilie, qui a pu subsister depuis plus d'une dizaine d'années grâce au large succès de son livre primé, explique qu'il lui serait impossible de « vivre des ventes que génèrent [s]es livres actuellement » : « Mais simplement, je fais des tas de choses à côté », ajoute-t-elle. C'est le cas de la plupart des auteur·e·s interrogé·e·s dans le cadre de cette enquête. En effet, les revenus tirés des activités connexes (hors presse) dans le domaine de la littérature représentent en moyenne 5 238 €, la médiane s'établissant à 2 000 € selon l'enquête 2016 sur les auteur·e·s du livre affilié·e·s de l'AGESSA⁵⁴. Il faut ajouter que 42,8% des répondant·e·s à cette enquête déclaraient avoir perçu des droits au titre d'au moins deux activités artistiques différentes. Sur les 144 auteur·e·s de texte en situation de multi-activités, 31 se déclarent aussi traducteurs et 28 scénaristes (cinéma et audiovisuel)⁵⁵.

Ces activités peuvent être ordonnées selon leur proximité au travail de création, facteur selon lequel elles sont hiérarchisées par les écrivain·e·s. Sous ce rapport, les lectures à voix haute, le travail avec des artistes d'un autre medium (musicien, chorégraphe) et les adaptations de leur propre œuvre pour le théâtre ou le cinéma arrivent en tête. L'essor des manifestations littéraires a favorisé le développement de ces « formes hybrides de lecture-spectacle, avec de la musique, avec du chant », comme les définit Julien (voir chapitre 10). Olivier Chaudenson se souvient avoir dû, au départ, lorsqu'il a créé, avec Olivier Adam, le festival Les Correspondances de Manosque, inciter les écrivains, qui étaient parfois réticents, à expérimenter ces formes hybrides, et il constate avec satisfaction que certain·e·s y ont pris goût et ont multiplié les expériences depuis :

Ça n'a fait que conforter ce que je sentais monter depuis longtemps à travers Manosque et Paris en toutes lettres, et donc maintenant avec cette vision plus panoramique puisque c'est tous les jours, toute l'année... qu'il y a un vrai désir

⁵³ Emmanuel Négrier fait le même constat à partir de l'enquête FILL, même si pour plus de la moitié des répondants les activités connexes n'avaient pas rapporté plus de 500 € en 2013 et 2014, *Retour à la marge*, rapport cité, p. 10.

⁵⁴ Dans le domaine de la jeunesse, la moyenne est de 4 132 € mais la médiane de 2 808 ; tandis que dans celui de la bande dessinée les revenus tirés des activités connexes sont inférieurs : en moyenne 3 669, la médiane se situant à 1 450. Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 29.

⁵⁵ Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 14. Notons par ailleurs que les auteurs qui publient principalement des romans pour adultes sont aussi ceux qui publient le plus dans d'autres domaines, notamment en essais/actualités/documents (27,3%) et en romans jeunesse (26%) ; *ibid.* p. 21, cette diversification des genres correspondant à une définition traditionnelle du métier d'écrivain.

des écrivains à poursuivre la vie du livre en dehors du livre lui-même et de créer, de façon pleinement artistique – enfin même si je considère les écrivains comme des artistes puisque ils font une œuvre, de la littérature, enfin voilà. Mais dans le dialogue avec les autres artistes, ça c'est quelque chose qui est de plus en plus fréquent... Avant, c'était moi qui proposais ces croisements-là, qui les sollicitais presque systématiquement. Maintenant je continue à le faire, mais je reçois spontanément beaucoup de désirs d'écrivains qui ont déjà pensé avec quels musiciens ils aimeraient travailler, avec quels vidéastes ou quels photographes etc., c'est spectaculaire. Si on prend un parcours emblématique, celui de [nom d'une écrivaine], la première fois que je l'ai invitée à Manosque, euh... très réticente à l'idée de lire euh elle avait jamais fait ça, elle avait la trouille, elle ne voyait pas trop ce que ça pouvait donner etc. Elle finit par accepter ; elle découvre quelque chose qui la passionne, et elle ne fait plus que ça ! Enfin elle ne fait plus que ça au sens où elle ne cesse d'inventer des performances, des choses comme ça. Elle ne fait presque plus de débats... classiques. Elle produit, elle pense des performances... Alors, elle, c'est très spectaculaire, mais en tendance, c'est de plus en plus ça.

Très valorisées par les écrivains, ces expériences contribuent à leur reconnaissance symbolique. C'est notamment le cas de la lecture publique. Pour la poésie, genre marginal sur le marché du livre, elle tient même lieu de publication au sens de rendre public et peut conduire, en sens inverse, à la publication papier, comme le raconte Paul :

[...] le fait que la lecture publique soit si importante symboliquement, me permet moi d'économiser mes publications, et du coup de faire ce qu'on faisait avant, un peu avec les revues, de faire des galops d'essai. L'oral me permet de faire des expériences et de patienter finalement, avant une publication sérieuse chez [nom de l'éditeur] en [date], donc pendant les trois-quatre ans, voilà.... Ma première lecture c'est [date], donc [date], l'éditeur me fait un signe, il vient me voir au musée d'art moderne, et il me dit « je vous prends », il me dit c'est bon, le *deal* est fait.

Si toutes ces activités sont désormais reconnues comme ouvrant droit à une rémunération en droits d'auteur ou au titre de l'activité artistique, cela n'a pas toujours été le cas, pour les lectures notamment⁵⁶. Louise se souvient :

Et j'ai découvert quand j'ai été en Allemagne, quand j'ai eu des livres en allemand, que là-bas on faisait une lecture, on était payé. Waouh ! Dingue ! Génial. Ou aux États-Unis, dans les universités, parce que j'ai déjà fait des choses dans des

⁵⁶ En 2013, sur 310 auteur·e·s du livre affiliés à l'AGESSA ayant effectué une lecture en public - soit 29% de l'ensemble des répondant·e·s à l'enquête CNL -, moins de la moitié (46%) avaient été rémunérés et près deux tiers défrayés pour cette activité. On ne dispose pas de la répartition par sous-catégorie qui permettrait de différencier les auteurs de textes des traducteurs et des illustrateurs notamment, ni par domaine (littérature vs. autres domaines). Ce sont les lectures effectuées dans le secteur public qui sont les mieux rémunérées, en particulier ceux à destination du public scolaire, en classe ou en bibliothèque (87%), en bibliothèque (hors public scolaire : 83%), dans une maison de retraite, un hôpital ou un établissement pénitentiaire (72%), contrairement au secteur privé, salons ou foires (44%), grande surface culturelle (23%), librairie (9%) : Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 41.

universités aux États-Unis, et je me disais : « Mais en France... On est... On devrait être riche, je ne sais pas. Ou assez content qu'on vous donne la parole. ». C'est ça en fait. Il y a deux façons de voir les choses : soit tous les auteurs sortent de la bourgeoisie et ont leur appartement à Paris ou je ne sais pas quoi, sont propriétaires... enfin bref, on ne va pas leur donner de l'argent ; soit, déjà ils font ce qu'ils veulent, donc on ne va pas en plus leur... [donner de l'argent]. Donc jusqu'à présent, le plus souvent, tout le monde était payé lors d'une rencontre, celui qui vous interviewe, le journaliste qui vous interviewe, celui qui vous éclaire, celui qui fait le son, etc., la fille qui organise, enfin la fille, je ne sais pas, la personne qui organise la manifestation... Tout le monde est payé, parfois salarié et parfois juste payé pour l'événement, sauf l'écrivain. Donc que ça bouge, c'est une très bonne chose.

Louise envisage désormais de faire plus d'activités en public pour pouvoir compléter ses revenus et soutenir ses enfants actuellement étudiants :

Pour dire la vérité, si c'est payé maintenant, je vais en faire plus. Parce que je n'en pouvais plus aussi, enfin il faut quand même... Il y a les études. Là ils sont étudiants, les enfants, donc ça coûte très cher, j'ai besoin de gagner ma vie donc je multiplie les travaux d'écriture mais si je pouvais aussi être un peu payée pour faire les choses en public, eh bien je le ferais.

Il faut cependant rappeler que les dispositions à ce type d'activité en public sont inégalement réparties entre les écrivains. Julien évoque le cas d'un ami à lui qui en est empêché par une forme de timidité :

Il est incapable d'aller sur scène, quand il participe à un débat, il est souvent très tendu, donc jamais il fera un truc de lecture, de danse, ou je ne sais pas quoi. La littérature, en France, elle rigidifie le corps des auteurs, d'une certaine manière. Il y a une espèce de pose, en fait, très vite, qui fait qu'ils n'iront pas, je dis ça avec des milliers de guillemets, qu'ils n'iront pas « s'humilier sur scène. » [...] Oui, et il faut garder sa superbe d'auteur, des trucs comme ça.

De l'autre côté, il mentionne le travers inverse, l'« espèce de désir rentré de chaque auteur d'être une rock star ». Ce désir amène aussi plein d'auteurs à faire ça alors qu'ils sont nuls dans l'exercice. Des gens qui pensent qu'il suffit de prendre un pied, un micro, et de se mettre au-devant de la scène et de lire son texte, et des fois c'est nul. Ce n'est pas pensé pour la scène, quoi. Le texte ne s'y prête pas, l'exercice n'est pas réfléchi.

S'il est reconnu sur le plan professionnel, le travail en collaboration n'est pas toujours vécu de façon fluide et harmonieuse, et génère parfois des mécontentements, des frictions voire des conflits. Le changement de medium et de forme d'écriture dans le passage à une œuvre collective peut être vécu comme une dépossession et une perte d'autonomie. Émilie a ainsi beaucoup souffert du travail de co-écriture d'un scénario à partir d'un de ses ouvrages, au point de décider d'y mettre un terme : la tournure que prenait le scénario dénaturait à ses yeux l'œuvre originale (sur l'écriture de scénarios, voir

chapitre 5). C'est aussi la raison pour laquelle il lui arrive de refuser, en usant de son droit moral, des propositions d'adaptation théâtrales, même lorsqu'elle n'est pas impliquée dans le projet. La collaboration entraîne parfois aussi des conflits d'ordre financier : Paul se souvient d'un compositeur qui a voulu changer la répartition des droits au dernier moment, c'était sa

première histoire d'argent avec quelqu'un un peu compliqué, qui au départ te dis 50-50 et puis finalement « mon éditeur m'a dit que c'était pas bien », juste le jour du truc « on fait 30-70 ». Je l'ai trouvé d'une grossièreté, je m'en foutais, je trouvais... J'ai bien vu que ceci c'était que symbolique d'ailleurs là, je me suis dit, bon alors d'accord là, si je vais travailler que avec des gens comme ça..., je deviens esclave quoi, je deviens deuxième zone.

Les chroniques dans la presse confiées à des écrivain·e·s ayant un nom participent aussi de l'œuvre, même s'il s'agit de textes de non-fiction⁵⁷. Interrogée sur la façon dont la rédaction de ses chroniques s'articule avec l'écriture romanesque, Émilie évoque deux modalités, soit la « résonance », soit le « délassement » :

Euh... bah parfois il s'articule parce que par exemple quand je travaillais, quand j'avais une chronique dans [nom du journal], euh ça entraînait beaucoup en résonance avec le roman que j'écrivais [...]. Sinon c'est assez parallèle en fait, mais c'est une forme de... on pourrait dire c'est du travail supplémentaire, mais en fait c'est une forme de, de délassement, en tout cas la chronique par rapport à l'écriture d'un roman par exemple, euh, on est presque heureux d'écrire une chronique parce que c'est quand même de l'écriture, c'est quand même une forme d'écriture littéraire, et en même temps c'est plus léger, c'est court... Donc on a le sentiment qu'on se... oui, qu'on se délasse, enfin moi c'est l'impression que j'ai.

Les activités impliquant un travail sur le texte d'un·e autre auteur·e qu'elles ou ils apprécient – qu'il s'agisse d'une œuvre classique, moderne, contemporaine, française ou étrangère – sont souvent considérés comme nourrissant leur propre activité créatrice : critique, texte de commande sur l'auteur·e, adaptations théâtrales ou radiophoniques, traductions. C'est ce qui explique sans doute que nombre d'écrivains effectuent de telles activités sans contrepartie financière⁵⁸.

⁵⁷ Les revenus tirés des éditeurs de presse représentent près d'un cinquième des revenus des auteur·e·s du livre affilié·e·s à l'AGESSA, contre 4,7% pour l'écriture de scénario selon l'enquête du CNL (p. 36). On ne dispose pas de la répartition par sous-catégorie. Il faut prendre en compte que même en isolant la catégorie « auteurs de texte », il faudrait pouvoir distinguer en son sein les écrivains de fiction des essayistes qui écrivent sans doute plus fréquemment des articles de presse rémunérés (et sans doute moins souvent des scénarios). 40% des répondant·e·s à l'enquête interrégionale de la FILL effectuent des travaux pour la presse, et seuls 58% sont rémunérés pour ses travaux. Emmanuel Négrier, *Retours à la marge*, rapport cité, p. 48-49.

⁵⁸ Pratiquées par 7% des répondant·e·s à l'enquête interrégionale de la FILL, les adaptations théâtrales et l'écriture de scénarios sont rémunérées dans 61% et 51% des cas respectivement. Les adaptations cinématographiques et télévisuelles, pratiquées par 5% des répondant·e·s, sont rémunérées dans 51% des cas. L'écriture de paroles de chansons, pratiquées par 11% des répondant·e·s, n'est rémunérée que

Un écrivain interrogé nous décrit en ces termes les répercussions que le travail de traduction a eues sur son écriture propre : « traduire la Bible, par exemple, ça a été une expérience qui a modifié mon écriture de manière rythmique, mais alors cette fois-ci de manière profonde hein, de manière rythmique ». Et Julien d'évoquer de son côté ce que le travail d'adaptation radiophonique lui a apporté :

Ça, ça s'intègre merveilleusement, ce travail d'adaptation, parce que, par exemple [titre de l'œuvre], j'ai dû passer huit mois dessus, à peu près, [titre de l'œuvre], on a dû passer deux ou trois ans, [titre de l'œuvre] ça m'a pris six mois... Donc ça veut dire que pendant tout ce temps-là, qui est un temps très long, je démonte le livre, je le remonte, je le bricole, je le regarde sous toutes ses coutures, je vois comment le transformer en quelque chose qui serait radiophonique... Et donc c'est comme aller à l'école, vraiment. C'est comme aller à l'école. C'est à dire, ce sont des livres que j'admire, je sais qu'être dans cette fréquentation-là, qui est beaucoup plus pointue que simplement le lire et bien le connaître, je sais que cette fréquentation-là de ces bouquins va m'apporter beaucoup. Donc pour moi, c'est à la fois très différent... enfin très différent... c'est à dire que quand je fais ça je ne suis pas en train d'écrire mes livres, en revanche, j'écrirais moins mes livres si je n'avais pas justement cet... [nom d'un auteur américain], ça a été fantastique, [titre du roman], ça m'a énormément apporté. Le travail sur [titre], je sais que ça débloquent plein de trucs dans ce que j'écris. Donc là, si je n'avais pas fait ce travail sur [titre], le livre que je suis en train d'écrire, n'existerait pas vraiment en fait.

Cependant, même parmi ces activités, il en est de plus « nobles » et d'autres plus « alimentaires », comme la traduction d'ouvrages sans valeur littéraire, ou encore l'écriture, très lucrative, mais peu valorisée sur le plan symbolique, pour des marques de luxe, sans parler de la publicité : un de nos enquêtés qui en a fait l'expérience dit avoir vu là « ce que c'était qu'un mot qui valait un million de dollars, et un million de mots qui vaut un franc [...], l'inversion absolue, et donc c'était prodigieux ». De fait, le rapport entre le profit symbolique et le profit économique est souvent inverse, les activités les plus « nobles » étant celles qui rapportent le moins. Julien qui peste contre son éditeur s'est engagé dans des projets très peu lucratifs avec une toute petite maison d'édition qui explore les rapports entre texte et image. « Là, dans ce cas-là, [...] c'est une forme de militantisme, et je suis content de faire des livres avec eux. » Cet exemple illustre les formes de désintéressement spécifiques au champ littéraire et leur lien avec un engagement qui peut revêtir des formes quasi-militantes.

Cette inversion vaut aussi pour la traduction. Prestigieuse lorsqu'il s'agit d'œuvres reconnues, la traduction littéraire est moins bien rémunérée que la traduction technique. Mais même lorsqu'il s'agit de la première, sa valeur symbolique demeure inférieure à celle de la création. Paul a fait l'expérience du changement d'attitude à son égard lorsqu'il intervenait comme traducteur :

dans 22% des cas. Emmanuel Négrier, *Retours à la marge*, rapport cité, p. 52-55. On peut faire l'hypothèse que ces taux sont plus élevés en Île-de-France, où sont concentrés 41% des affilié·e·s, donc des écrivain·e·s les plus professionnalisés, surtout si on ne considère que ces dernier·e·s et non les autres catégories d'auteur·e·s.

Même [nom d'une personne] me parlait assez mal par exemple, parce qu'elle voulait ignorer, ça l'arrangeait d'ignorer, puis même les règlements avec [nom d'une autre personne], alors que quand je suis auteur il me parle comme si... quasiment on vient me chercher en hélicoptère... mais non là ils te disent : 'on peut pas te donner ton fric, tu n'auras que mille euros là, les trois mille on te les donnera qu'en juin', puis on répond pas deux mois au téléphone... Et puis c'est les *mêmes* gens qui, le jour où je suis auteur – c'est intéressant d'observer comme expérience, avec *quasiment* les mêmes personnes...

Les rencontres-débats autour des œuvres en constituent le prolongement souhaité, elles sont non seulement une manière de la promouvoir mais aussi de la partager, de la discuter (voir chapitre 9). C'est du reste la raison pour laquelle notre auteur de best-sellers, David, ne s'est jamais non plus fait rémunérer pour ses activités connexes. Vivant « merveilleusement bien » de sa plume, et il présente ces activités comme un contre-don et comme un « partage », mais aussi comme un soutien à la librairie, sur laquelle son propos est centré, tout en admettant que le métier d'écrivain est le seul où la gratuité d'une intervention est considérée comme normale :

Je trouve qu'en allant à la fois dans le réseau de libraires, et dans les écoles, je rends un peu de ce qui m'a été donné. En soutenant le réseau de libraires, sans pour autant me prendre pour un Zorro. À l'époque où les chanteurs hurlaient à la dématérialisation du réseau du disque, eh bien si les chanteurs s'étaient donnés la main pour aller donner des petits concerts chez les disquaires et faire des séances de dédicaces, les disquaires auraient peut-être tenu le coup par rapport aux mastodontes qui les ont tués. Je pense que l'avenir de la librairie face au géant Amazon repose sur...la vie à l'intérieur du réseau de libraires. Donc ce réseau, il faut le faire vivre. C'est le point de vue global. Moi j'ai cette chance extraordinaire d'avoir des ventes de livres qui me permettent de vivre très très bien de mes livres. Donc je fais ça bénévolement car c'est une façon de rendre au moins un peu de ce qui m'a été donné. Mais ce n'est pas le cas de tous les auteurs. Il y avait un article dans le *New York Times*, sur le métier d'écrivain qui était extraordinaire, écrit par un écrivain américain. Il disait que c'est le seul métier où on trouve normal de travailler gratuitement. C'est-à-dire que vous êtes sollicité en permanence, on te propose d'écrire des trucs, que ça donnerait de la visibilité. « Tiens, fais ça, ça va être bien »... Et c'est vrai qu'il faut que les écrivains vivent aussi. Donc, je peux comprendre absolument qu'à un moment donné un écrivain se fasse payer pour quelque chose qui... Si on appelle un plombier pour changer quelque chose, il vous demande une certaine somme d'argent, et bien si on demande à un écrivain de se rendre, de consacrer une journée de travail pour telle chose, c'est bien de le rémunérer. Moi, je ne le fais pas, pour l'instant. C'est une démarche de partage et de rencontre, et ce n'est pas une démarche commerciale. Mais si on me sollicitait dans le cadre d'une démarche commerciale, je ne le ferais certainement pas gratuitement, il n'y aurait pas de raison.

Pour les écrivain·e·s situé·e·s au pôle de production restreinte, toutefois, le fait que ces rencontres soient de plus en plus souvent rémunérées ouvre de nouvelles possibilités de professionnalisation, en plus de la reconnaissance

symbolique qu'elles leur procurent⁵⁹. Comme on l'a vu, selon les préconisations de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, elles doivent être rémunérées en droits d'auteur au titre des activités accessoires pour les affiliés et en salaires pour les assujettis. La charte a fixé un tarif minimum de rémunération : 250 € bruts la demi-journée, 414 € la journée complète. Ce dispositif a mis du temps à être adopté par les différentes instances, médiathèques, festivals, salons. Émilie se rappelle :

Qu'au début, notamment juste après [titre de son livre primé], quand j'étais invitée dans les médiathèques [...] et que je demandais quelle était la rémunération ça m'est arrivé quelquefois qu'on me dise « Ah bon parce que vous voulez être payée ? », parce que pour eux, d'une part j'avais pas besoin d'argent parce qu'ils savaient que j'avais eu un succès, et d'autre part je faisais ma promo – ça c'est le grand argument – ça arrive encore, ça, d'ailleurs, mais moins maintenant, mais ça arrive encore quelquefois.

En revanche, les interventions dans les colloques ne sont pas rémunérées, ce dont Émilie se plaint. Répondant à l'argument selon lequel sa présence favorisera la vente d'ouvrages sur place, elle fait un calcul pour montrer le caractère dérisoire des gains qu'elle peut en tirer :

Ce qui arrive beaucoup, ce qu'on me dit beaucoup, c'est dans les colloques [...], où je suis pas rémunérée, et quand je dis : « Bah, écoutez en même temps moi je me déplace, je prends une journée ou deux qui sont donc à retirer de mon temps de travail... », et on me répond : « Oui, mais votre livre, vos livres seront en vente sur le lieu du colloque » ; et là je leur réponds : « Oui, mais vous savez combien je gagne sur chaque livre ? Donc même si j'en vends 25, euh, comme rémunération, surtout qu'en général ce sont des [marque de livre de poche], donc un [livre de poche], je gagne 50 centimes, donc voilà faites le calcul si je vends 25 [exemplaires du livre de poche], si même tout le colloque, même si y'a 100 personnes – ce qui n'arrive jamais – qui achètent un [exemplaire], euh moi, ce qui rentre dans mon escarcelle, c'est rien du tout ! » [rires] ; donc, là, ils font : « Ah oui, bon ben d'accord... ».

Les séances de dédicace en librairie ou dans les salons du livre ne sont pas incluses dans ces rencontres dont une rémunération est attendue, et aucun·e des écrivain·e·s interrogé·e·s ne l'a revendiqué, mis à part les auteur·e·s de BD qui offrent des dessins en dédicace (voir chapitre 7)⁶⁰.

⁵⁹ Sur le 220 auteur·e·s du livre affilié·e·s à l'AGESSA ayant participé à un débat autour de leur œuvre en 2013 (soit 20% de l'ensemble des répondants à l'enquête du CNL), seuls un tiers ont été rémunérés pour cette activité, et la moitié défrayés. Les taux de rémunération selon les lieux se répartissent de façon équivalent aux lectures en public (voir note 16) : 73,7% dans un cadre à destination du public scolaire, 66,7%, dans une maison de retraite, un hôpital ou un établissement pénitentiaire, 61,2% dans des bibliothèques (hors public scolaire), 30,8% dans les salons ou foires, 9,2% dans une grande surface culturelle, 6,5% en librairie. Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 41.

⁶⁰ Sur les 239 répondant·e·s à l'enquête du CNL qui ont effectué des signatures en librairie en 2013 (soit 22,4% de l'ensemble), seuls 5,3% ont été rémunérés. La proximité à l'œuvre et à sa diffusion semble déterminer les attentes des auteur·e·s du livre en matière de rémunération : un quart d'entre eux

Située dans une moindre proximité à l'œuvre, l'animation d'ateliers d'écriture est, dans un nombre limité, rémunérée en droits d'auteur et prise en compte par l'AGESSA au titre des activités artistiques pour les affiliés uniquement, selon les mêmes principes que les rencontres autour de l'œuvre (voir chapitre 1)⁶¹. De fait, les interventions en milieu scolaire, hospitalier, carcéral ou autre offrent également une source de revenu aux écrivain·e·s (voir chapitre 11). La Maison des écrivains a ainsi organisé plusieurs programmes d'interventions en milieu scolaire auquel ont participé quelques auteur·e·s que nous avons interrogé·e·s (voir chapitre 3). Louise est intervenue à différents niveaux scolaires. Elle se souvient :

Mais d'ailleurs, il y avait des choses qui étaient payées dans un cadre tellement bien organisé, c'est dans les lycées. Parce que j'ai fait aussi, enfin c'était organisé par la Maison des écrivains. Eux, ils ont bien fait. Et puis autour de la littérature jeunesse, aussi, c'est bien organisé. C'est toujours payé. C'est la littérature adulte qui est vraiment...

Pour elle, ces interventions ont constitué une manne non négligeable, même si elle a réalisé certaines d'entre elles dans une optique plus militante que lucrative : « Alors dans les lycées, ça me paraît important. Il y a un côté militant aussi parce que souvent je le faisais aussi parce que c'était des profs... Donc je n'ai pas vraiment gagné ma vie comme ça. » Émilie a elle aussi fait des interventions en collège pendant quatre ou cinq ans d'affilée. Elle anime également des ateliers à l'université. L'un des établissements ne l'a du reste jamais remboursée de ses frais de déplacement et de séjour, ni rémunérée, du fait de l'incompétence d'une secrétaire. Pour Norbert, la dimension militante a pu conduire à l'animation bénévole ou quasi dans une prison :

Donc j'ai fait ces déplacements – au demeurant très mal payés, incroyablement chronophages – mais, j'ose à peine dire qu'il m'est arrivé de dire « je viens, t'as pas d'argent mais je viens quand même », voilà. Parce que ce qu'on vit, enfin ce que j'ai vécu dans ce lieu-là m'est apparu comme vraiment important. Pas évident... [...] ça peut être très perturbant, et en même temps j'y ai vécu des choses très fortes sur le plan humain, et même littéraire puisque cela a abouti à la publication d'un poème d'un détenu dans une anthologie.

considère que les rencontres en librairie devraient être rémunérées, pourcentage non négligeable mais qui est le plus bas par comparaison aux autres types d'événements : signature dans des salons ou foires du livre (29%), lectures ou rencontres dans une maison de retraite, un hôpital ou un établissement pénitentiaire (46%), lectures ou rencontres dans une bibliothèque hors public scolaire (59%), lecture ou rencontre à destination d'un public scolaire (64%), lectures ou rencontres dans une foire du livre (65%), lectures ou rencontres dans une grande surface culturelle (68%). *Ibid.* pp. 42 et 43.

⁶¹ Si, en 2013, seuls 18 des répondant·e·s à l'enquête du CNL en avaient donné (la question incluant les *master class*), ils ont été rémunérés dans presque la totalité des cas (96% sur le lieu usuel de création, 88% hors de ce lieu). *Ibid.* Selon l'enquête menée par la FILL, en revanche, 40% des répondant·e·s en avaient effectué sur deux ans (2013 et 2014), et avaient été rémunérés dans 86% des cas. Emmanuel Négrier, *Retours à la marge*, rapport cité, p. 43.

Cet engagement s'inscrit dans sa conception de la littérature comme « acte de communication », qui fait écho à la définition sartrienne, et de son utilité à la société :

[...] mais moi je n'ai jamais eu le sentiment de prostituer mon travail, jamais. Euh... parce que... si nécessaire que soit la création littéraire, je continue à penser que la littérature, la poésie, c'est un acte de communication avec autrui, que ce n'est pas une fonction plus noble que toutes les autres fonctions, tous les autres métiers qui nous entourent, je me sens pas plus important que mon voisin serrurier ou que le boulanger chez lequel je vais acheter mon pain le matin, donc je n'ai pas le sentiment de, d'être juché sur le trépied des muses ou de tutoyer je ne sais quelle, quelle immortalité, enfin tous ces mythes, toute cette mythologie-là ça fait longtemps que je l'ai balayé devant ma porte... Mais en disant cela, je considère que je n'en suis pas moins utile, à la société. Voilà. Pas plus important et donc pas moins utile. Et donc je considère que l'écrivain a toute sa place à prendre dans le monde comme il va ou comme il ne va pas, parce que s'il allait bien on n'en aurait pas besoin. Et au fond, sans jamais écrire directement à partir des expériences vécues dans ces ateliers, euh... je me laisse quand même suffisamment balloter pour que ça modifie mon cap ou ma route, voilà. Donc, euh, l'écriture n'est pas directement corrélée aux situations vécues, mais euh j'opère une sorte de perméabilité qui fait que sans écrire sur ces sujets-là, je me laisse irriguer, traverser par ces espaces que, que je suis par ailleurs amenés à traverser par des pratiques d'ateliers...

Cette activité d'animation d'ateliers est, pour la plupart des écrivain·e·s interrogé·e·s, déconnectée de l'œuvre. Seul Norbert l'a été comme source de renouvellement de l'œuvre. Il évoque en particulier son expérience au cours d'une résidence dans une banlieue dite « difficile » :

J'ai beaucoup aimé, je me suis laissé probablement dévorer par ces ateliers, mais qui ont quand même nourri beaucoup mon écriture. Je dois dire que ça m'a permis de... d'écrire de la poésie. Je n'ai pas réussi à écrire un roman dans cette résidence parce que, euh, mon travail était trop fractionné, mes temps de création trop courts, mais en revanche ça a fortement déplacé les lignes dans mon travail d'auteur. [...]

Euh... dans ce recueil que j'ai écrit à l'occasion de cette résidence d'écriture, j'ai fermé au maximum la porte de la métaphore pour trouver une... une écriture beaucoup plus épurée, plus prosaïque, plus narrative aussi puisque ce sont des petites pièces poétiques. [...] Et puis y'a une troisième partie de ce recueil qui va paraître [...], qui euh est le journal d'une femme à laquelle j'ai prêté mon, une écriture si vous voulez, enfin c'est un personnage de papier [...]. C'est la première fois que je faisais ça, créer un personnage, d'inscrire une fiction presque romanesque à l'intérieur de la poésie. Ça ce sont véritablement des choses qui sont... Enfin c'est une autre texture, une autre économie de l'écriture dont je ne me savais pas forcément capable, et qui a... enfin bon voilà, je pense que pour les lecteurs ça apparaîtra comme quelque chose de très différent de ce que j'ai pu faire jusqu'à présent. Donc c'est quand même un bénéfice, c'est à mettre au bénéfice de cette résidence et de l'immersion que l'écrivain voyageur que je suis – pour dire les choses de manière un peu caricaturale – a éprouvé en voyageant seulement dans le regard des autres, et dans les histoires des autres !

En dernier lieu viennent l'animation de rencontres et l'organisation de festivals, activité assez peu répandue parmi nos enquêtés. Julien n'a pas le sentiment que cette activité l'éloigne de la création : « Non, rien ne s'éloigne, et tout m'intéresse. Mais, précise-t-il, c'est vrai qu'il y a des trucs qui sont plus alimentaires que d'autres. [nom du festival] c'est plus alimentaire que la radio. »

À ces activités connexes, il faut ajouter les tâches d'évaluation, telles que la participation à un jury littéraire, tâche non rémunérée mais hautement valorisée car elle confère un pouvoir de consécration dans le champ littéraire, ou encore la participation à des commissions. L'évaluation est dans certains cas rémunérée : la Commission nationale du théâtre paie 30 € pour un avis sur un manuscrit, tarif qui paraît peu élevé si on le rapporte au temps moyen d'évaluation d'une pièce (lecture, rédaction d'un avis, notation), lequel est estimé à 4 heures par un·e de nos enquêté·e·s, ce qui revient à « même pas 10 € de l'heure », sans compter les deux jours de commission.

L'agencement de ces différentes activités requiert une stricte organisation du temps. Un·e des écrivain·e·s interrogé·e·s est membre d'un jury littéraire. Cette tâche très prenante nécessite un aménagement du temps sur l'année : notre enquêté·e s'arrange pour écrire pendant les six ou sept mois qui précèdent la réception des ouvrages, afin de pouvoir se consacrer à la lecture intensive pendant les mois qui restent. La rédaction de chroniques peut être vécue comme délassante, on l'a vu, si le rythme n'est pas trop soutenu, mais une chronique hebdomadaire peut devenir une contrainte trop pesante : « je m'essouffais un peu » explique Émilie. « L'idéal » pour elle serait tous les 15 jours. Alors que le temps de l'écriture et de la lecture, qui s'inscrit dans la durée, est aménagé de façon individuelle, les activités collectives posent des contraintes qui perturbent la temporalité du travail d'écriture. Très pris par ses activités connexes, adaptations, animation d'une revue, organisation de festivals et aussi par des activités bénévoles qu'il qualifie de militantes, Julien explique ainsi : « Moi je suis exactement comme... c'est exactement comme si j'étais salarié de n'importe quelle entreprise. J'ai les mêmes problèmes. C'est comme si j'avais des horaires, 8h – 18h, et l'écriture qui vient après, quoi. » Il n'a pas le sentiment de perdre son temps à ces activités, notamment l'organisation d'un festival, « mais dans le principe par contre, je me déconcentre, c'est une énergie terrible, c'est des mails à n'en plus finir avec tous les interlocuteurs... ». La description que fait Julien de ses engagements divers montre clairement le problème d'organisation du temps de travail, nombre d'entre elles se chevauchant, et ayant souvent des prolongements non anticipés. Interrogé sur l'impact des manifestations littéraires sur le métier d'écrivain, Olivier Chaudenson souligne la difficulté qu'ont les écrivain·e·s à trouver le bon équilibre entre écriture et activités connexes et le risque de dispersion qu'impliquent les secondes par rapport à la concentration requis par la première :

Il [l'impact] est double... il peut avoir un peu un effet pervers... l'écrivain est de plus en plus sollicité de toute façon, donc il a presque une « tournée » d'un an après la publication de son livre. S'il accepte tout, à mon avis pendant un an il

peut tourner sur les invitations liées à la publication du livre. Quand je dis ça, c'est pas uniquement les écrivains qui sont des très gros vendeurs. Il y a une telle multiplicité de sources d'invitations : des événements, des fêtes, des salons, des librairies, des bibliothèques etc. etc., que oui, il y a un foisonnement de ça. Donc, à la fois, je pense que c'est un peu trop, enfin je pense que l'écrivain a vraiment intérêt à, passé peut-être le premier livre où on est trop heureux de publier un premier livre et trop heureux d'être invité parce que ça veut dire que le livre existe, donc passée cette première période d'euphorie, je pense que les écrivains ont quand même intérêt à être un peu sélectifs dans leur acceptation ou non de toutes ces invitations, parce que passer un an sur la route c'est un an à pas faire autre chose, parce que je peux supposer qu'au bout de la 85^e rencontre où on pose la même question et peut-être même parfois la même question maladroite ou à côté du livre, ça peut être un peu usant, et de toute façon la parole doit nécessairement s'user pour l'écrivain. [...] Donc il faut être sélectif, ça c'est pour le côté un peu négatif des choses. Et après il y a plein de côtés positifs aussi [...], il y a quand même dans ce foisonnement-là une plus grande maturité d'un certain nombre d'événements qui peuvent proposer à l'écrivain des exercices enrichissants pour lui, quand il est dans une position de réflexion, de création, où on lui donne les moyens pour ça.

La traditionnelle division des écrivain·e·s entre celles et ceux qui exercent un second métier lucratif et celles et ceux qui vivent de leur plume ne rend pas bien compte d'une réalité plus complexe où il existe des situations intermédiaires, allant de la mise en disponibilité pour des périodes plus ou moins longues à l'interruption et la reprise, sans compter les activités connexes qui, plus liées à l'œuvre et à la construction de l'identité professionnelle de l'auteur·e, n'en constituent pas moins parfois des distractions par rapport à l'écriture. Le « second métier » (parfois premier) peut être vécu comme totalement déconnecté de l'œuvre y compris lorsqu'il s'agit d'écriture, dans le cas de publicité de façon évidente, mais parfois même dans le cas de l'écriture de scénarios, ou lorsqu'il est lié à l'écriture, comme l'enseignement et l'édition, au point que la façon dont il peut nourrir l'activité littéraire est ignorée, voire déniée. Cette dénégarion tient tantôt à la dévaluation de l'activité rémunératrice, tantôt à l'investissement trop important qu'elle requiert et son incompatibilité avec la concentration requise pour l'écriture – sauf dans les cas, on l'a vu, d'écrivain·e·s préférant s'adonner à l'écriture de manière occasionnelle.

La question de l'investissement est liée à la durée et à l'organisation du travail, mais aussi à la construction de l'identité. Un sentiment de dédoublement est souvent éprouvé lorsque l'activité rémunératrice, si elle est première par rapport à l'écriture, est une activité d'intermédiaire, éditeur, enseignant, ou lorsqu'il s'agit d'un autre type d'écriture comme le journalisme⁶². On peut faire l'hypothèse que

⁶² Ces trois métiers étant les plus pratiqués par les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA exerçant une autre activité artistique et culturelle depuis 2013 au moins : sur les 151 répondant·e·s à l'enquête CNL ayant exercé en 2013 et exerçant toujours une autre activité artistique et culturelle, 15,5% étaient enseignants, 9,8% journalistes, pigistes, rédacteurs, 8,6% éditeurs, la part des réalisateurs, animateurs culturels, scénaristes, lecteurs, correcteurs, graphistes, comédiens, etc. étant inférieure. Sur une autre centaine de répondant·e·s ayant déclaré exercer des activités professionnelles dans un autre domaine, les enseignants représentent 22% les journalistes 9,8%, les formateurs 8,5%. On ne dispose pas de la répartition par sous-catégorie. Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, p. 45. Même constat dans l'enquête menée par la FILL : ce sont les professions de l'enseignement, et plus largement

ce sentiment tient à la difficulté de se construire une image publique d'écrivain·e·s lorsqu'on est déjà connu comme éditeur, enseignant, journaliste. Ce qui explique que celles et ceux qui ont commencé à exercer de telles activités rémunératrices *après* s'être imposé·e·s comme écrivain·e ne le vivent pas de façon aussi contradictoire. Sous ce rapport, la publication par un éditeur, les bourses et résidences, les prix, les invitations à des lectures publiques, à des festivals, constituent autant de signes de distinction, d'élection qui ouvrent l'accès au champ littéraire, et donc autant de confirmations de la vocation littéraire. Ce sont des rétributions symboliques qui confirment la valeur symbolique de l'œuvre et comptent sous ce rapport plus que les rétributions matérielles qu'elle peut rapporter, plus aussi que l'accès à un lectorat élargi, pour les écrivain·e·s situé·e·s au pôle de production restreinte du champ littéraire.

Si tous ces signes de reconnaissance littéraire contribuent en même temps à la professionnalisation des nouveaux entrants dans le champ littéraire, 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%). Sans qu'on en ait une vision statistique claire, on sait que ces revenus modestes sont dans certains cas compensés par ceux de la ou du conjoint·e, ou encore par un héritage qui garantit un logement – ces conditions pouvant dès lors être considérées comme une de celles qui permettent de s'adonner entièrement à l'écriture. Cependant, ce sont surtout les activités connexes qui offrent aujourd'hui des ressources complémentaires importantes à celles et ceux qui vivent de leur plume, tout en confortant leur identité professionnelle d'écrivain·e.

En effet, alors que l'identité d'écrivain·e doit être régulièrement réaffirmée par la publication d'un nouvel ouvrage, dont l'écriture peut prendre entre plusieurs mois et plusieurs années, les lectures et rencontres publiques, comme les traductions et adaptations de l'œuvre, réduisent le sentiment d'incertitude quant à cette identité en prolongeant l'existence d'un livre dans l'espace public par-delà sa durée de vie en librairie, désormais réduite à trois semaines, par-delà aussi les recensions critiques qui s'étalent sur les deux ou trois mois qui suivent sa sortie. Les autres activités connexes – critiques, chroniques, traductions – réduisent également ce sentiment d'incertitude en maintenant la présence de l'écrivain·e dans l'espace public entre deux ouvrages. Enfin, comme

de l'éducation nationale qui arrivent en tête, suivies de celles liées au milieu des arts et de la culture : graphiste, animateur culturel, bibliothécaire, comédien, artiste, etc. Les journalistes sont également très présents. Emmanuel Négrier, *Retours à la marge*, rapport cité, p. 8.

on l'a vu, si elles peuvent devenir chronophages et empiéter sur le temps dédié à l'écriture, les activités connexes, du travail avec d'autres artistes aux ateliers d'écriture en passant par la traduction, offrent parfois, à celles et ceux qui savent s'en saisir, des opportunités de « ressourcement », voire de renouvellement des contenus et des formes de la création littéraire.

Chapitre 3

Les auteurs jeunesse aux avant-postes de la professionnalisation

Cécile Rabot

Les auteur·e·s jeunesse constituent, parmi les écrivain·e·s, une catégorie numériquement importante qui présente de manière concentrée un ensemble de tendances de la profession dans son ensemble. Moins reconnus d'un point de vue littéraire, ces auteur·e·s souffrent d'un rapport avec les éditeurs qui leur est souvent encore plus défavorable que pour les auteur·e·s de littérature générale, et qui se traduit par des droits d'auteurs et des à-valoir moindres. Cet état de fait donne lieu à deux phénomènes conjoints : d'une part l'importance accrue, dans ces conditions, des activités connexes qui viennent compenser la faiblesse des droits d'auteurs, au prix parfois d'une redéfinition de l'identité professionnelle, d'autre part la mobilisation dans des collectifs d'auteur·e·s dynamiques, notamment la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, qui ont participé à cette professionnalisation en même temps qu'à la défense du statut de ces auteur·e·s particulier·e·s, mais non sans effet sur celui des auteur·e·s en général.

Une moindre reconnaissance symbolique

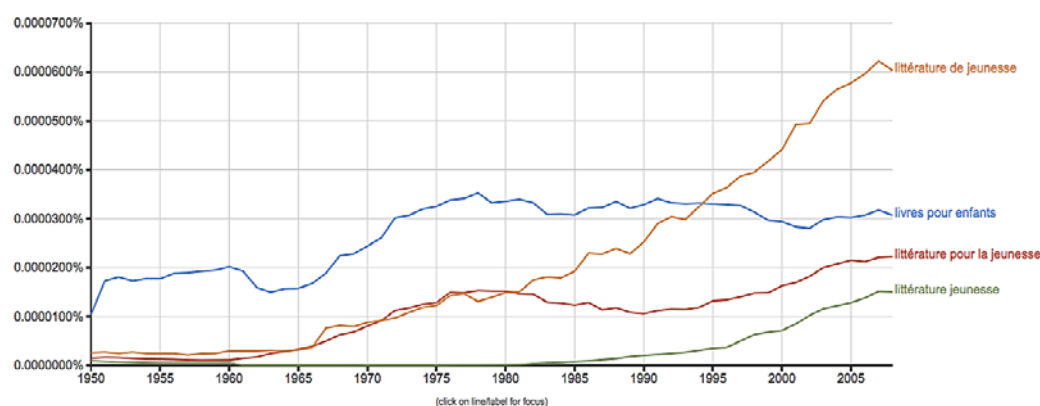
Les auteur·e·s jeunesse bénéficient d'une moindre reconnaissance globale dans le champ littéraire, liée au statut de la production littéraire à destination de la jeunesse et qui produit des effets sur leur rapport aux éditeurs et leur niveau de rétribution. Si la production éditoriale pour enfants et adolescent·e·s s'est en partie légitimée, elle garde néanmoins des traces de son statut ancien de livres à vocation divertissante, morale ou didactique bien éloignés des préoccupations esthétiques de la littérature et plaçant les auteur·e·s dans une position hétéronome. Auteure d'un essai intitulé *Auteur jeunesse : comment je le suis devenue, pourquoi je le suis restée*⁶³ – qui constitue en soi un indice de la légitimation du genre dans la mesure où une telle revendication identitaire aurait été impensable il y a quelques décennies –, Marie-Aude Murail évoque ainsi la perception dégradée

⁶³ Marie-Aude Murail, *Auteur jeunesse : comment le suis-je devenue, pourquoi le suis-je restée ?*, Paris: Éd. du Sorbier, 2003.

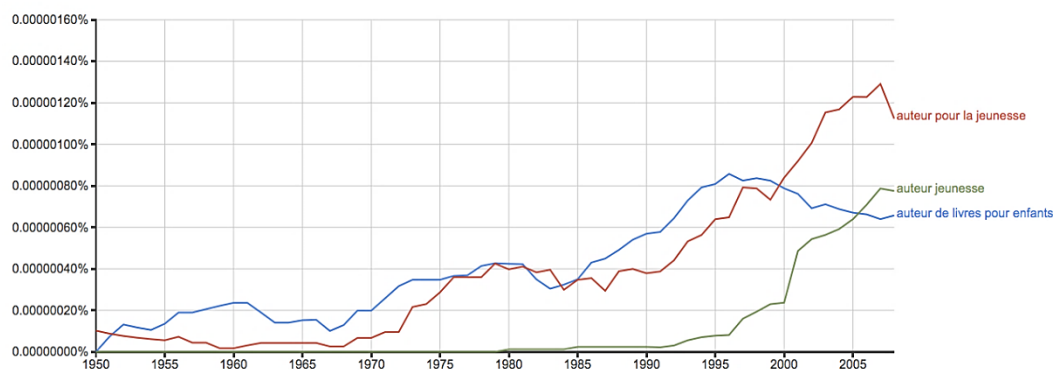
dont faisaient l'objet, il y a trente ans, la littérature pour la jeunesse et partant, ceux qui en produisaient : « Les livres pour enfants. – Mais c'est de la sous-littérature ! m'avait dit une étudiante qui, elle, planchait sur les livrets des opéras de Wagner⁶⁴. »

Le remplacement du syntagme « livres pour enfants » par celui de « littérature (de / pour la) jeunesse » est significatif de la reconnaissance de ce segment de la production, désormais admise au sein de la « littérature » et susceptible à cet égard non seulement d'être lue mais aussi d'être étudiée au même titre que d'autres productions littéraires.

Évolution comparée des usages des syntagmes « livres pour enfants » et « littérature (de / pour la) jeunesse » entre 1950 en 2008 (établie avec Ngram Viewer)

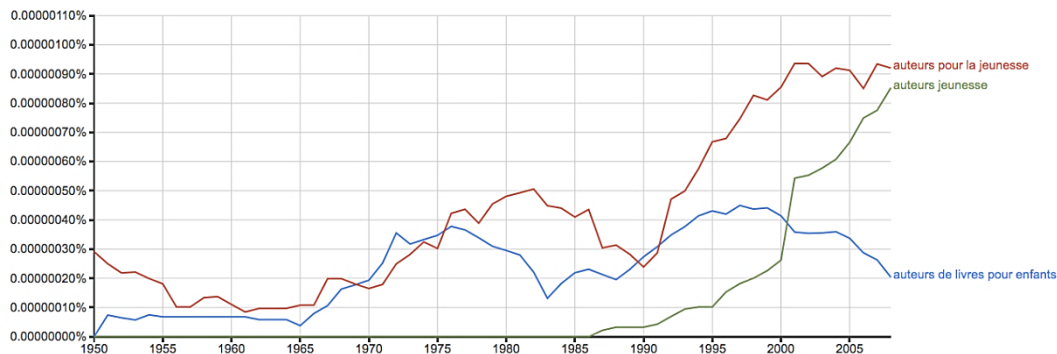


Évolution comparée des usages des syntagmes « auteur de livres pour enfants » et « auteur (pour la) jeunesse » entre 1950 en 2008 (établie avec Ngram Viewer)



⁶⁴ Ibid. p. 21.

Évolution comparée des usages des syntagmes « auteurs de livres pour enfants » et « auteurs (pour la) jeunesse » entre 1950 et 2008 (établie avec Ngram Viewer)



Le processus de légitimation s'est accompagné, classiquement, d'une institutionnalisation : création de revues spécialisées (notamment *Lire au collège*, fondée en 1980 par Nicole Schneegans), apparition de formations universitaires dédiées, publication en 2002 d'une liste officielle de livres pour la jeunesse par l'Éducation Nationale, multiplication des dispositifs permettant d'accueillir des auteur·e·s dans les classes, etc. La catégorie « auteur jeunesse » est apparue parallèlement, de manière encore plus marquée sous la forme du pluriel, témoignant de la formation d'un groupe professionnel.

Ce processus de légitimation de la littérature jeunesse et de ses auteur·e·s s'est accompagné de l'émergence d'un petit nombre d'auteur·e·s singulier·e·s, à laquelle ont participé des éditeurs comme L'École des loisirs, qui a d'ailleurs publié au début des années 2000 une collection de fascicules intitulée significativement « Mon écrivain préféré » ; dans ces fascicules, il s'agissait de donner la parole à des auteur·e·s pour qu'elles ou ils évoquent leur œuvre et surtout leur vie. Certain·e·s des auteur·e·s ainsi reconnu·e·s comme écrivain·e·s en littérature jeunesse ont d'ailleurs ensuite été publié·e·s et reconnu·e·s dans des collections de littérature générale. C'est notamment le cas d'Agnès Desarthe, de Marie Desplechin ou de Christophe Honoré. Ces possibilités de passage de la littérature jeunesse à la littérature générale constituent une marque du changement de statut de la première. Les auteur·e·s jeunesse les plus établi·e·s dans le champ revendiquent une identité à part, comme en témoignent les titres de publications dans lesquelles ils décrivent et mettent en scène leur activité : Marie-Aude Murail publie ainsi *Auteur jeunesse : comment je le suis devenue, pourquoi je le suis restée* (Sorbier, 2003) tandis que Christian Grenier écrit *Je suis un auteur jeunesse* (Rageot, 2004).

Malgré cette légitimation progressive, les auteur·e·s pour la jeunesse bénéficient encore aujourd'hui d'une plus faible reconnaissance symbolique, pour des raisons historiques tenant à la moindre légitimité de ce type de production, née au XIX^e siècle avec le développement de l'alphabétisation. La féminisation de cette catégorie d'auteur·e·s a pu par ailleurs participer à les maintenir dans une position dominée, l'écriture de livres pour la jeunesse tendant à être considérée comme une activité seconde, un loisir ou une forme de « passe-temps pour femmes » (selon l'expression d'une auteure) plus que comme une activité

professionnelle. C'est ce que suggère Gwendoline Raison, directrice administrative de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, la principale société d'auteur·e·s dans cette catégorie :

Historiquement je pense qu'il a dû y avoir un problème de reconnaissance de la littérature jeunesse, considérée comme une sous-littérature, et peut-être que dans un premier temps – ça c'est une hypothèse qui, à mon avis, n'est pas négligeable – il y a beaucoup de femmes qui écrivent en littérature jeunesse, et comme dans tous les secteurs où c'est des femmes qui sont surreprésentées, elles sont moins bien payées que les hommes, donc ça me semble assez logique. Et je pense aussi que la mauvaise reconnaissance de cette littérature faisait que les gens qui écrivaient avaient d'autres métiers à côté et ne considéraient pas ça comme très sérieux et donc acceptaient des conditions un peu moindres qu'en littérature générale – c'est une hypothèse – et que du coup l'économie s'est mise en place là-dessus, et après ça perdure évidemment. (entretien réalisé le 18 février 2015)

Une autre auteure mobilisée dans la défense du statut des écrivain·e·s émet cette même hypothèse du statut du genre et de la place des femmes parmi ses auteur·e·s pour expliquer la position dominée des auteur·e·s jeunesse dans le rapport de force avec les éditeurs, en particulier dans la négociation des contrats :

Les droits en jeunesse ne sont pas du tout au même niveau qu'en littérature générale. Donc en moyenne moitié moins, pour des raisons obscures qui tiennent plus à l'histoire, sans doute au fait que la plupart des auteurs étaient des femmes, ce sont d'ailleurs toujours des femmes, mais au début c'était des femmes. Il se trouve que la littérature jeunesse a émergé véritablement il y a je dirais une trentaine d'années, qu'à ce moment-là on a fait valoir à ces femmes que les tirages seraient importants et que les ventes le seraient aussi, et de fait la mise en place est impeccable, de toute façon on n'avait pas notre mot à dire : c'était très difficile de négocier des contrats avec les éditeurs, enfin les clauses des contrats, et en particulier les clauses de rémunération... Donc ça veut dire qu'il faut vendre énormément de livres pour gagner sa vie. (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

La position dominée de ces auteur·e·s dans le champ littéraire les amènent, de manière générale, à subir des contraintes plus fortes tout en étant moins bien rétribués que leurs consœurs et confrères de littérature générale. D'abord en effet, même si la diversité des formes de la littérature jeunesse permet une liberté créative sans doute plus importante que dans des genres plus normés, les auteur·e·s jeunesse sont, plus encore que d'autres, susceptibles de se voir rappeler la nécessité de s'adapter à un public cible, donc d'écrire dans la perspective d'un marché. Auteure jeunesse reconnue, Marie-Aude Murail souligne ainsi avec humour la nécessité de « cibler » et de « calibrer », c'est-à-dire de contraindre son écriture aux besoins supposés de ses destinataires, mais aussi le travail de raccourcissement et de simplification (remplacement du passé simple par du passé composé, suppression des mots considérés comme

difficiles, etc.) imposé par l'éditeur sous la houlette d'un « pilote »⁶⁵. Cette auteure phare de l'École des Loisirs, tout en admettant la nécessité de s'ajuster à son lectorat, est néanmoins un peu plus en position de défendre ses partis pris que nombre de ses consœurs et confrères et tente notamment de défendre un degré supérieur de complexité :

Si un enfant ne découvre pas de mots nouveaux à l'écrit, où et quand les rencontrera-t-il ? Au-delà du vocabulaire de base acquis dans la famille, la majorité des enfants découvrent les mots nouveaux dans les livres. Le sens du mot se précise peu à peu à l'écrit puis, au bout de quelques rencontres, l'enfant l'essaie à l'oral. [...] C'est le devoir des écrivains de transmettre le trésor des mots, c'est de la part du correcteur un abus de pouvoir que de remplacer systématiquement le mot difficile par un mot déjà connu. D'après le linguiste François Richaudeau, pour rester lisible, un livre doit établir un rapport équilibré entre le vocabulaire acquis et la nouveauté : 80% de connu pour 20% d'inconnu. C'est la règle à laquelle j'accepte de me plier. Pour ce qui est du passé simple, peut-on le condamner à mort sans dommage pour notre patrimoine littéraire et notre imaginaire collectif⁶⁶ ?

On voit ici, au-delà de cette image d'auteur·e associée à l'autorité d'une tradition qu'il ou elle est chargé·e de garantir, comment les questions formelles et en particulier lexicales cristallisent les luttes symboliques entre l'auteur·e et l'éditeur.

L'intérêt d'une collaboration entre auteur·e·s et éditeurs est néanmoins souligné par les auteur·e·s, non seulement pour la mise en livre et la diffusion mais pour la production du texte lui-même. Une auteure rencontrée décrit cette collaboration comme un idéal :

Le rôle de l'éditeur c'est aussi de faire évoluer le travail quand il n'est pas absolument mené jusqu'au bout, de traquer les imperfections, enfin de faire tout ce qui tend à l'amélioration de l'œuvre. Ça c'est l'éditeur idéal qui devrait faire ça ! [...] L'éditeur idéal devrait aider dans la maïeutique de l'œuvre, et puis ensuite c'est lui qui décide de la mise en place et qui est un diffuseur suffisamment important pour que les livres soient présentés dans un maximum de librairies dans le maillage du territoire, ça c'est essentiel. (entretien cité)

Cette « complémentarité admirable », fondée sur une collaboration associée à une division des rôles, est souvent moins irénique, mais surtout, elle tend à masquer des questions plus prosaïques et plus conflictuelles, qui tiennent aux réalités économiques de la relation, aux questions de droits d'auteurs et de clauses contractuelles, et sur lesquelles il peut être mal perçu de revenir, comme le note la même auteure :

⁶⁵ Marie-Aude Murail, *op. cit.* p. 29

⁶⁶ *Ibid.* p.34-35.

Ça rend assez schizophrène cette position : d'un côté tout le travail créatif qui est avant, et puis toute la partie économique qui est complètement gommée, dont on ne parle pas. Il est très fréquent, le nombre de fois où on me fait signer un contrat alors que le livre est sur le point de paraître, c'est-à-dire que j'ai travaillé absolument sans filet. Alors, oui on parle de confiance, oui j'ai jamais eu un de mes éditeurs, un gros éditeur qui m'ait laissé tomber. Mais quand même c'est particulier. [...] Il ne faut pas se laisser marcher sur les pieds mais si on passe son temps à revendiquer et à demander, on passe vraiment pour un emmerdeur : on est stigmatisé à ce titre. (*Ibid.*)

Les éditeurs peuvent alors s'appuyer sur le principe tacite du désintéressement des écrivain·e·s pour renvoyer les préoccupations pécuniaires au vulgaire, en mettant au contraire en avant les gratifications symboliques dont bénéficient les auteur·e·s. Une auteure jeunesse dénonce ainsi ce jeu de dupes mobilisant l'opposition entre l'argent et la gloire pour justifier la faible rétribution des auteur·e·s et la concentration des bénéfices au profit de l'éditeur :

C'est aussi ce sur quoi jouent les éditeurs en disant : « Tu publies, c'est déjà merveilleux, tu as déjà la gloire, tu vas quand même pas vouloir en plus des sous, ce serait vulgaire ! » C'est quand même un peu ça l'état d'esprit ! Et ça marche parce que les gens se disent : « Ah oui c'est vrai quand même j'ai déjà la chance d'avoir la gloire ». Bon, elle est toute relative, enfin cela dit ça dépend pour qui, mais bref. (entretien réalisé le 26 février 2015)

De fait, le statut dominé des auteur·e·s jeunesse trouve une de ses traductions concrètes dans le montant des à-valoir et des droits d'auteur perçus sur les œuvres publiées qui sont en général de l'ordre de la moitié de ce que perçoivent les écrivains de littérature générale (autour de 6% contre 10% en littérature générale) pour des raisons qui tiennent à la fois au statut du genre et de ses auteur·e·s et à des réalités éditoriales structurelles. Cet état de fait, dont témoignent les auteur·e·s rencontré·e·s, est confirmé par l'enquête quantitative menée par le CNL sur les affiliés AGESEA, et selon laquelle le dernier à-valoir moyen s'élève à 2 426 euros pour les auteur·e·s jeunesse contre 12 200 euros pour les auteur·e·s de littérature, tandis que les taux moyens de droits proportionnels du dernier contrat signé sont compris entre 5,06% et 7,09% pour les auteur·e·s de textes jeunesse, alors qu'ils vont de 8,44% à 11,43% pour les auteur·e·s de textes de littérature⁶⁷.

Au-delà des raisons historiques déjà évoquées tenant au statut de ce type de production et au genre de ses auteur·e·s, la faiblesse des droits d'auteurs est justifiée à la fois par les tirages importants (qui pourraient de fait compenser des taux faibles) et par les coûts de production plus élevés des ouvrages (papier glacé, couverture cartonnée, impression en quadrichromie, etc.). Les faibles droits d'auteurs doivent de surcroît être partagés entre auteur·e·s et illustrateur·rice·s, dans tous les cas où les textes sont assortis d'illustrations, et notamment dans le cas de l'album, qui constitue une part importante de la production éditoriale pour

⁶⁷ Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESEA, rapport cité, p.35-38.

la jeunesse. La norme semble alors tourner autour de 3% de droits pour chacun·e des deux co-auteur·e·s. La Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse préconise ainsi des droits de 6% du prix de vente hors taxe minimum (à partager entre les coauteur·e·s). La situation des auteur·e·s et des illustrateur·rice·s pour la jeunesse s'assimile alors à celle des scénaristes et des dessinateur·rice·s de bande dessinée, mais avec un moindre taux global de droits d'auteurs. Des petites maisons concèdent sur le papier des droits plus élevés (jusqu'à 7%) mais au prix d'une mise en place réduite (qui limite de fait les ventes possibles) et sans toujours finalement verser les droits prévus : « il y a souvent un hiatus entre les conditions et la réalité des versements », note une auteure, tandis que « dans les grandes maisons, les droits sont limités mais l'argent est versé⁶⁸ ».

Dans les autres cas, il est fréquent que les publications se fassent directement au format poche (contrairement aux pratiques éditoriales courantes en littérature générale où la publication en poche suit une publication en grand format broché avec un prix de vente plus élevé). Cette pratique, qualifiée d'« arnaque énorme » par une écrivaine rencontrée (même entretien), semble en effet doublement défavorable aux auteur·e·s : d'une part, le prix de vente du poche étant moindre (de l'ordre du tiers d'un livre broché), le revenu résultant de la vente d'un même nombre d'exemplaires à droits d'auteurs égal est moindre ; d'autre part, il n'est pas rare que l'éditeur propose aux auteur·e·s des pourcentages moindres de manière à faire porter sur eux plus que sur les autres maillons de la chaîne et notamment l'éditeur lui-même, les effets d'un prix de vente moins élevé.

Comme les autres catégories d'auteur·e·s, les écrivain·e·s jeunesse peuvent négocier des droits progressifs qui assurent un profit à l'éditeur mais aussi des revenus un peu plus substantiels aux auteur·e·s au-delà de certains seuils de vente : « Personne ne sait jamais si un livre va avoir du succès ; donc il est vrai qu'il faut toujours penser à négocier des droits progressifs », recommande une auteure, invoquant son propre contrat avec des droits évolutifs de 3 à 5% pour un album qui s'est avéré un best-seller et qui lui a donc permis une « aisance », à savoir des droits de plusieurs dizaines de milliers d'euros⁶⁹. Il reste que cette négociation est souvent difficile compte tenu du rapport de force défavorable aux auteur·e·s et que la faiblesse des droits n'est ici compensée que par le volume des ventes, qui relève de l'exception. Le plus souvent, les tirages sont peu élevés selon le principe « un livre chasse l'autre », de sorte que « s'il n'y a pas de reconnaissance immédiate, le livre disparaît. Donc c'est extrêmement frustrant d'avoir travaillé pendant des mois et des mois »⁷⁰.

Comme pour l'ensemble des auteur·e·s, la faiblesse des droits se conjugue à leur perception souvent décalée, qui peut intervenir dix-huit mois après la vente du livre, sauf quand l'auteur·e a pu négocier un à-valoir (c'est-à-dire une perception anticipée d'une partie des droits, versée par l'éditeur au moment de la publication, mais qui vient gonfler les frais initiaux de celui-ci et est donc loin d'être systématique, voire assez exceptionnel). D'où le combat d'une partie des auteur·e·s pour la systématisation des à-valoir dont elles ou ils ont besoin pour

⁶⁸ Entretien réalisé le 6 octobre 2015.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

vivre, sauf à pouvoir s'appuyer sur des revenus annexes. Le caractère souvent limité des à-valoir (de 0 à 4 000 euros estime une auteure) oblige à en tout état de cause les auteur·e·s à pouvoir attendre le versement de leurs droits.

Le système est incroyable, conclut une auteure, parce que quand on publie un livre, on va donc toucher un à-valoir qui n'est finalement pas énorme, mais les premiers droits on va les voir arriver quelquefois deux ans après la publication du livre. Il y a quelque chose de complètement déconnecté entre la vente d'un livre et l'argent qu'on va toucher un an et demi plus tard, ce qui est difficile. (entretien cité)

Une piste, évoquée par cette auteure, pour réduire ce décalage pourrait consister à verser les droits non pas annuellement en fonction des ventes de l'année précédente, mais semestriellement : « On aimerait être payés tous les semestres mais ils ne veulent pas en entendre parler – pour le moment ! » (*ibid.*)

La faiblesse des droits d'auteurs que perçoivent les auteur·e·s jeunesse se combine à la moindre reconnaissance symbolique pour produire une fréquente précarité assortie de doutes identitaires. Marie-Aude Murail, qui fait pourtant partie des auteur·e·s les plus reconnu·e·s dans le champ de la littérature pour la jeunesse, dénonce ainsi la faible part des droits consentis par les éditeurs pour la jeunesse et les effets symboliques qui en découlent : « L'argent est dans notre société la mesure de la valeur. En nous sous-payant, ce qui est généralement le cas, ils nous dévalorisent à nos propres yeux⁷¹. »

Au-delà des droits d'auteurs peu élevés, c'est d'une position dominée dont il s'agit et dont on peut trouver d'autres indices, notamment dans l'absence de reddition de comptes de la part des éditeurs. Une écrivaine pour la jeunesse engagée dans une société d'auteur·e·s exprime son « indignation devant l'absence de transparence au sein des éditeurs et le nombre d'arrangements avec la réalité des libertés des auteurs ». Elle constate la faiblesse des auteur·e·s dans le rapport de force ainsi établi : « Je sais très bien que seul, l'auteur ne peut rien faire : nous, on est le petit dé, dé à coudre, en terre : contre le pot de fer on explose ! » (entretien mené le 6 octobre 2015). L'inéquité du rapport de force se traduit particulièrement dans l'impuissance dans laquelle se trouvent les auteur·e·s devant un éditeur qui ne verse pas les droits prévus et ne se plie pas aux injonctions de sociétés d'auteur·e·s : « Ce n'est jamais contraignant : si l'éditeur ne veut pas concilier, je ne sais pas comment on peut l'y forcer. L'auteur ne va pas en justice : ça coûte beaucoup trop cher un avocat » (*ibid.*). Seule la notoriété acquise par un·e auteur·e le/la « met en position de négocier un petit peu quand [il/elle] peut dire : 'Voilà, moi je fais ça, et de toute façon, si vous n'en voulez pas, je vais voir ailleurs.' » (*ibid.*) « Mais, c'est toujours un rapport de force, confie cette auteure : je vois mal un nouveau romancier ou un auteur dont c'est le premier livre ou le premier album arriver à négocier les termes de son contrat : c'est vraiment à prendre ou à laisser. » (*ibid.*)

⁷¹ Marie-Aude Murail, *op. cit.* p. 43.

Une auteure témoigne du mépris ressenti de la part des éditeurs et qu'elle explique par des raisons structurelles liées aux transformations du travail éditorial, qui laisse de moins en moins de temps pour l'accompagnement des auteur·e·s – mais l'ordre de priorité ainsi défini, qui fait de l'auteur la variable d'ajustement, dit aussi la faible reconnaissance dont bénéficient les auteur·e·s :

Je suis quand même assez effarée de voir dans la relation aux éditeurs le nombre d'éditeurs qui en fait n'ont pas la capacité, le temps. Une fois de plus je ne leur jette pas directement la pierre, mais c'est le système qui pose problème. C'est-à-dire qu'ils n'ont plus les moyens humains de faire le travail éditorial, ils se retrouvent à gérer des tas de choses, ils travaillent, mais ils n'ont plus ce temps de la relation, ce temps d'aller faire accoucher, d'aller accompagner, de dire « tu fais quoi en ce moment ? », d'instaurer une relation avec un auteur, qui fait que l'auteur a envie de travailler avec cet éditeur, se sent en confiance, qu'il se passe quelque chose. En fait on est dans une logique, [où] on oublie, vous êtes interchangeables, enfin on s'en fout : je prends je prends pas, je te réponds pas, parfois aucun suivi éditorial. C'est très très frustrant, non seulement frustrant mais c'est même pire que ça, je trouve, décourageant pour les auteurs ; et moi j'ai vraiment des éditeurs qui me découragent, et je me dis que c'est pas leur métier. Normalement ils devraient quand même nous stimuler, nous donner envie, de faire mieux, d'aller plus loin, de travailler. Et là j'ai l'impression inverse d'avoir à me battre contre, enfin d'avoir à aller contre une force très présente, et je me dis : là il y a un paradoxe... Alors il y en a, ça arrive, qui ont encore la possibilité, enfin l'engagement, ou la personnalité qui fait qu'ils arrivent à garder ce contact. Mais on sent vraiment que ça devient un luxe en fait. (entretien réalisé le 16 février 2015)

Cette position des auteur·e·s jeunesse français dans le rapport de force avec les éditeurs n'a rien à voir avec celle des auteur·e·s étranger·e·s dont les éditeurs français publient des traductions et dont il est généralement admis que leurs intérêts sont défendus par un·e agent·e, que leurs à-valoir sont au moins deux fois supérieurs à ceux des auteur·e·s français·e·s, et leurs droits d'auteurs plus élevés : « [À la foire du livre de] Francfort, les éditeurs vont verser des à-valoir énormes pour des livres qui vont leur rapporter de l'argent mais sur lesquels ils payent plus de droits d'auteurs. » (*ibid.*)

Enfin, ces faibles rémunérations des auteur·e·s jeunesse semblent contradictoires avec le fait que l'édition jeunesse est un des secteurs les plus dynamiques et les plus florissants de l'édition française aujourd'hui, notamment plus prospère économiquement que celui de la littérature générale dont les auteur·e·s sont pourtant financièrement un peu plus reconnu·e·s.

Entre précarité et professionnalisation

Comme les autres auteur·e·s mais de manière accentuée par leur position dominée et leurs faibles droits d'auteurs, les auteur·e·s jeunesse vivent pour

beaucoup une précarité économique dans la mesure où les revenus qu'elles ou ils tirent de leur activité d'écrivain sont le plus souvent très peu élevés, mais constituent aussi dans la majorité des cas leur source de revenus principale. Gwendoline Raison, de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, évalue à 40% la part des auteur·e·s jeunesse affilié·e·s à l'AGESSA (affilié·e·s à l'AGESSA qui pour les deux tiers d'entre eux n'exercent que leur activité d'auteur·e⁷²), ce qui signifie qu'à rebours, près des deux tiers des auteur·e·s jeunesse tirent moins de 8649 euros (seuil 2015, situé en deçà du seuil de pauvreté) de leur activité en droits d'auteurs ou ont un autre revenu principal. Mais la part des auteur·e·s jeunesse est considérablement plus importante parmi les affilié·e·s (dont 22,5% publient des romans jeunesse et 23,6% des albums jeunesse ou d'éveil) que parmi les assujetti·e·s à l'AGESSA (dont 3,0% publient des romans jeunesse et 4,5% des albums jeunesse et d'éveil)⁷³, ce qui laisse supposer que ces auteur·e·s ont, plus que d'autres, l'activité d'écrivain comme activité principale.

La précarité des auteur·e·s et en particulier des auteur·e·s jeunesse s'entend aussi en termes d'incertitude et d'irrégularité, que Gwendoline Raison décrit comme « une vraie insécurité » et qui, pour les auteur·e·s exerçant une activité professionnelle alimentaire, rend d'autant plus difficile, ou du moins risqué, l'abandon de celle-ci, aussi nécessaire soit-il à la professionnalisation comme écrivain :

On est typiquement dans une activité avec des pics, des creux, des bosses et qui crée une vraie insécurité, une vraie difficulté à prendre le risque d'être auteur, parce que c'est un vrai risque – d'ailleurs c'est marrant parce que juste après j'ai un rendez-vous avec un auteur qui justement vient de passer, enfin vient de quitter son boulot de salarié dans une maison d'édition pour devenir auteur à 100%, et il m'a dit : « j'aimerais bien que tu me parles de ton expérience », donc c'est quand même un saut dans le vide (rires) ! (entretien cité)

Articulant périodes d'écriture et périodes d'activités connexes, avec des rémunérations fluctuantes et parfois décalées, l'activité d'écrivain est parfois rapprochée du statut d'intermittent, sans toutefois permettre de bénéficier des droits afférents. À cet égard, Gwendoline Raison trouverait logique un statut d'auteur qui prenne en compte ces proximités dans le mode d'exercice, très discontinu, de l'activité :

Effectivement, on a des façons de travailler totalement similaires par rapport à ce qui justifie l'intermittence à savoir des temps de travail entre guillemets espacés, qui sont pas continus, des temps sans activités du coup et sans revenus surtout, et une difficulté à quantifier le temps de travail. Parce qu'effectivement à partir de quand on écrit, à partir de quand on crée, est-ce que c'est en marchant dans la rue en réfléchissant, est-ce que c'est le temps passé sur son clavier ? Non évidemment que non. Et puis pareil le temps derrière, le fameux temps de promotion et tout. Donc en fait on retrouve exactement les mêmes conditions

⁷² Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, rapport cité, p. 45.

⁷³ Enquête du DEPS sur les précomptés, rapport cité, p. 41 ; Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, rapport cité, p. 21.

de travail. Sauf que pour nous il n'y a aucune indemnité possible, ni envisagée ni envisageable *a priori* sur les temps non travaillés, enfin non rémunérés quoi.

Mais si c'était quelque chose d'envisageable ça vous paraîtrait cohérent ?

Ah bah évidemment ! Complètement. (entretien cité)

Dans ces conditions et en l'absence d'un statut comparable à celui des intermittents, il est particulièrement difficile pour les auteur·e·s jeunesse de vivre de leur plume, au sens des droits d'auteurs tirés de l'exploitation de leur œuvre. La survie économique prend souvent appui sur des ressources familiales et/ou sur une activité professionnelle menée en parallèle, au moins à un moment donné de la carrière d'auteur, avant, dans le meilleur des cas, une professionnalisation à part entière comme auteur·e. Certain·e·s peuvent bénéficier d'un soutien familial, notamment du revenu d'un conjoint, plus souvent dans le cas des auteures. Une auteure rencontrée reconnaît ainsi le rôle essentiel joué par le revenu de son mari pendant les huit ans qui ont séparé sa décision de quitter son précédent métier pour se consacrer pleinement à l'écriture, et le moment où son activité est devenue rentable :

Je vivais très largement entretenue par mon mari, qui m'a permis de faire cette reconversion professionnelle. Ce n'est pas anodin : ça veut dire que tout le monde ne peut pas se le permettre. Il se trouve que dans mon cas personnel aussi j'ai eu quatre enfants : c'était un deal entre nous. Et au bout de huit ans c'est devenu une activité, j'ai beaucoup publié, beaucoup travaillé, à un rythme qui n'a rien à voir avec le rythme du salariat : quand on est auteur, on travaille tout le temps, on travaille la nuit, ça m'est arrivé le week-end, on est extrêmement réactif et polyvalent. [...] J'ai une structure familiale bicéphale, qui fait que je peux aussi me reposer sur quelqu'un. Il se trouve que ça me répugne de le dire : je trouve ça absolument pas normal ! Mais c'est malheureusement la réalité de la chose. (entretien cité)

On voit donc que l'activité d'écrivain n'a été possible qu'au prix d'une absence d'autonomie financière malgré un travail acharné et de compromis familiaux multiples.

En dehors de ces appuis familiaux, les auteur·e·s jeunesse sont donc nombreux·ses à devoir maintenir un second métier, qui assure leur survie économique et leur indépendance à l'égard des éditeurs, mais participe aussi à renvoyer l'activité d'écriture au temps du non-travail, donc du loisir, ce qui peut constituer un frein à sa reconnaissance comme activité professionnelle dont on doit pouvoir vivre. Gwendoline Raison pointe cette ambiguïté liée à la double activité :

Je crois que la grande majorité des écrivains ont un métier ; soit un métier à côté, soit un conjoint qui leur permet de vivre tout simplement, soit ils sont rentiers. En gros c'est les trois cas de figures. Peut-être un peu moins chez les illustrateurs qui ont là encore dans le cadre de leur activité d'illustrateur peut-être davantage de débouchés que les écrivains, toujours pareil : expositions, ventes d'œuvres, ou

travailler pour, je ne sais pas, la pub ou d'autres secteurs... Là où les écrivains ont soit une fortune, ou disons des revenus familiaux qui leur permettent de gagner très peu de droits d'auteurs, soit un métier à côté. Donc beaucoup ont une double activité. Ce qui pose d'ailleurs problème dans la reconnaissance de ce statut, de ce métier, puisque ça brouille un peu les pistes : soit les gens prennent ça un peu comme un hobby ou sont contraints d'avoir un métier à côté pour vivre (entretien cité).

Le maintien du second métier est à la fois ce qui compense les faibles rétributions de l'activité d'écrivain et ce qui permet aux auteur·e·s d'y consentir.

C'est à double tranchant... C'est un truc qui se mord la queue : parce que les gens ne peuvent pas en vivre, ils ont un métier à côté et donc ils considèrent que leurs revenus doivent être assurés par le métier à côté, donc ils vont être moins regardants sur les conditions financières, sur la rémunération de leur œuvre littéraire, puisque de toute façon ils se sont déjà un peu résignés à ça ou sont contents parce que c'est un hobby, ça vient en plus et tant mieux mais ils n'ont pas du tout l'intention de vivre de ça, donc ils vont être moins exigeants et ils ne vont avoir de gratifications finalement que... comment dire ? morales... (*ibid.*)

À l'inverse, celui ou celle qui vit d'autre chose, tout étant souvent moins regardant·e en termes de rémunération, est aussi en position d'être plus sélectif·ve et de refuser des propositions, qu'un·e auteur·e ne vivant que de cela acceptera faute de mieux :

L'effet un peu pervers c'est que quand on est tributaire uniquement de son écriture pour vivre, on peut être plus exigeant parce qu'on en a besoin pour vivre, mais en même temps on peut aussi accepter des conditions qu'on réprouve parce qu'on a besoin d'argent et que même si c'est pas beaucoup c'est mieux que rien. Alors des fois on peut aussi être moins regardant. Moi je sais que j'ai fait le chemin inverse en me disant qu'un revenu fixe à côté ça me permettrait de refuser. Et le fait est que je refuse aujourd'hui plus facilement des propositions qu'on me fait que je ne trouve pas acceptables financièrement ou autre, ça m'aurait peut-être posé plus de problèmes si j'étais vraiment tributaire de ce revenu-là. Donc c'est un peu à double tranchant. Mais je pense que quand même un des problèmes de la paupérisation ou de la difficulté de vivre de ça c'est qu'effectivement les auteurs ont des revenus à côté et sont donc moins regardants. (*ibid.*)

Il faut aussi que le second métier laisse du temps pour l'activité d'écriture, comme le précise, après une expérience de *burn-out*, une écrivaine qui concilie l'écriture avec un temps plein de cadre de l'administration et le soin de trois enfants, et qui explique qu'il en résulte une écriture nécessairement fragmentée, mais aussi une fatigue difficilement soutenable :

Le vrai problème c'est que je suis pas du tout insomniaque quoi [rires] ! J'ai besoin de dormir, donc euh je... c'est pas vrai que je peux m'enquiller une journée de boulot intense avec des responsabilités, puis après les enfants et tout ça, et puis

que après j'arriverai à construire une œuvre littéraire la nuit, quoi ! Non ça j'en suis pas capable [rires]

Donc vous écrivez plutôt à quel moment ?

Bah dans le métro. Ce que je voudrais c'est avoir une journée pour le faire vraiment. Et puis le matin à la limite, de me lever tôt je suis cap. Mais ça conditionne aussi beaucoup de choses sur le style d'écriture, c'est-à-dire que j'écris beaucoup par... – enfin de toute façon ça me correspond aussi – mais par petits textes que potentiellement après je couds ensemble... C'est beaucoup ça en fait, c'est beaucoup de l'écriture par petits textes cousus en série, ou en montage, que l'idée d'une grande œuvre ! (entretien réalisé le 10 juillet 2015)

Ainsi le second métier est à la fois un élément protecteur, qui garantit des revenus à l'auteur·e et le ou la met en position de ne pas tout accepter, et un élément problématique en termes de statut, qui peut conduire l'auteur à négliger la question de la rétribution de son travail d'écrivain et entretenir l'image de celui-ci comme hobby plus que comme métier à proprement parler.

Une autre manière d'assurer une survie économique que les droits d'auteurs tirés de l'œuvre peuvent très rarement assurer consiste à multiplier les activités connexes. Les auteur·e·s jeunesse sont, plus encore que d'autres, amené·e·s à intervenir dans différentes structures, notamment en institution scolaire⁷⁴, contre rémunération. Gwendoline Raison met en avant cette spécificité :

Les auteurs jeunesse sont particulièrement sollicités et amenés à faire des interventions, entre autre dans les écoles, bibliothèques, les salons du livre pour faire des ateliers, des rencontres, des lectures, des choses comme ça. [...] Tous les auteurs jeunesse ne font pas de rencontres, d'interventions, mais beaucoup en font énormément. C'est vrai que ça fait quasiment partie de ce métier. Tout le monde n'en fait pas, soit par choix soit parce qu'ils ne sont pas sollicités dans ce sens-là, mais c'est assez fréquent en fait. On vit dans le circuit des salons, des écoles et tout cela. [...] Parmi les auteurs jeunesse qui vivent de leur métier, quand on dit qu'ils vivent de leur plume c'est-à-dire qu'ils sont auteurs à 100%, en général une grosse partie de leurs revenus provient en fait des rencontres et non pas des droits d'auteurs sur les livres (tous ces droits étant cumulés, donc étant des droits d'auteurs mais ne relevant pas de la même activité...). Après, évidemment, d'un auteur à l'autre, c'est très variable mais il y a quand même énormément d'auteurs jeunesse qui passent leur vie sur la route. [...] Certains auteurs sont tous les week-ends sur un salon du livre, dans des écoles, bibliothèques, dans des prisons, des hôpitaux enfin bref ils font la grande tournée. Et ça fait vraiment partie de leur métier. (entretien cité)

Certain·e·s auteur·e·s renversent ainsi le rapport entre activité d'écriture et activités dites secondaires qui n'ont plus rien de secondaire, à la fois parce qu'elles constituent à certains moments un revenu non négligeable et parce qu'elles occupent aussi la plus large partie du temps, voire qu'elles conduisent à écrire en fonction des possibles activités connexes qui pourraient découler du

⁷⁴ Voir *infra* chapitre 11.

livre produit ou pour pouvoir être invité dans les salons ou ailleurs. Gwendoline Raison décrit ce type de pratiques en termes de dévoiement du métier :

Certains ont inversé le truc : c'est quasiment devenu des représentants. Ils sont tout le temps sur les salons et ils font beaucoup plus de salons qu'ils ne font de livres ou alors ils vont faire un livre par an parce qu'ils savent qu'avec ce livre ils vont pouvoir tourner un an ou deux, faire des rencontres autour du bouquin, ce qui d'ailleurs a un côté un peu pervers parce qu'ils peuvent finir par écrire des livres en fonction : finalement le livre devient le prétexte à faire des rencontres et non pas l'inverse en fait. C'est un peu dévoyé comme système, car ce qui va soutenir la création du livre, ça va être la nécessité financière et le fait que derrière ça entraîne des rencontres. [...] Moi j'ai déjà entendu des auteurs dire « il faut que j'écrive un roman cette année parce que si j'écris pas de roman j'ai pas de rencontres derrière et je peux plus vivre ». (entretien cité)

Ces activités connexes prennent en tout cas un temps et une énergie qui ne sont pas investis dans l'écriture, ce qui, note Gwendoline Raison,

a d'ailleurs été l'argument pour se faire rémunérer en disant : « je me consacre à une activité qui fait que pendant ce temps-là je n'écris pas donc je ne gagne pas ma vie en écrivant » [...] Moi j'ai des amis romanciers, enfin je pense à une amie, quand elle sent justement qu'elle a du mal à écrire, qu'elle a des pannes d'inspiration, elle va accepter plus de salons en compensation, elle se dit « bon ben cette année je fais des salons, j'assume le truc » ou « j'ai plus d'argent là, je suis à sec, j'accepte des salons ». Puis une fois qu'elle s'est renflouée, qu'elle a touché un peu d'à-valoir, elle refuse – c'est quelqu'un qui est très sollicité – donc elle a cette possibilité de maîtriser un peu le flux. Finalement, même pour un même auteur la fréquence des interventions est variable. Il y a des années avec et des années sans. Parfois, des auteurs disent : « Bon là, j'arrête les salons pendant un an, j'écris. » Il faut, à mon avis, voir ça sur un temps plus large, c'est pas forcément toujours la même chose, en fonction des nécessités. (entretien cité)

Les activités connexes peuvent ainsi aussi être gérées sur un mode plus équilibré, de manière à assurer à la fois la survie économique et la création et à alterner temps solitaire de création et temps relationnel, comme le note la même auteure au titre de sa propre expérience :

Finalement j'ai continué parce que j'y ai trouvé un équilibre. Et là pour le coup, ce qui est intéressant avec les activités annexes, c'est que ça nourrit aussi, ça vient compenser l'insécurité financière certes, mais aussi la solitude, l'isolement de ce métier qui fait que des fois c'est un peu ardu. Les auteurs sont très en demande, enfin je trouve, de contacts, de relations sociales, dans ce milieu, et les salons jouent ce rôle. Moi j'ai trouvé ça dans le cadre de ce travail de salarié, qui en plus est totalement en lien avec mon activité d'auteure. (entretien cité)

Une autre auteure souligne aussi ce rôle socialisateur des activités professionnelles, qu'elles soient connexes ou dissociées de l'écriture :

Moi j'arrive pas à rester seule toute la journée quoi. Je sais pas s'il y'a des écrivains qui arrivent à le faire... Je pense que c'est un peu des légendes, je crois que personne n'arrive à le faire vraiment. Alors après chacun trouve ses accommodements, ben les grands écrivains qui vivent de leur plume ils ont tellement d'invitations, de collaborations etc., qu'ils sont jamais entièrement seuls en fait. Et donc ça je pense que ça compense. Mais c'est vrai que quand moi je passe la moitié de la journée toute seule, j'ai qu'une envie c'est d'aller parler à quelqu'un ! D'aller me mettre dans un groupe, voilà de sortir.

Et la famille ne joue pas ce rôle ?

Non... C'est pas très socialisant une famille puisque vous pouvez vous taire avec eux, vous n'êtes pas obligé de vous habiller avec eux, de vous coiffer, de vous laver [rires] ! On peut rester en pyjama chez soi... (entretien réalisé le 21 septembre 2015)

Au-delà de leur caractère rémunérateur et socialisateur, les activités connexes, auxquels les auteur·e·s se livrent en tant qu'auteur·e·s, ont aussi un rôle dans la reconnaissance symbolique des écrivain·e·s comme ayant un rôle social à jouer dans la cité.

Ça prend du temps aux dépens de l'écriture. Mais, ça fait partie du métier, je crois aussi. Tout ce qui est périphérique, écrire sur les livres des autres, participer à des fonctions comme ça, c'est bien en tant qu'écrivain qu'on est sollicité. D'où la nécessité de mettre sur la table, de définir ce statut d'écrivain. On a un rôle dans la cité, on n'est pas uniquement tendu vers un éditeur. C'est quelque chose de l'ordre du rayonnement. Il faudrait définir d'ailleurs où on se situe et à quel point on est absolument utile, mais je suis convaincue qu'on a une utilité dans la société. (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

Si la rétribution de ces interventions tend à se diffuser⁷⁵ sous l'effet du travail de lobbying de la Charte des auteurs et illustrateur jeunesse et des autres sociétés d'auteur·e·s – qui a trouvé un premier aboutissement dans la circulaire de 2011 (voir *supra* chapitre 1) –, elle reste un perpétuel combat, dans la mesure où la réglementation est souvent méconnue. Elle est encore souvent à négocier, dès qu'on sort des dispositifs les plus institutionnalisés, et se fait par ailleurs *a posteriori* avec un délai de plusieurs mois et parfois après de multiples relances, qui obligent les auteur·e·s à patienter et à sans cesse veiller à leur rétribution. Quant au défraiement, si son principe est en général accepté, il est souvent demandé aux auteur·e·s d'avancer leurs propres frais, ce qui peut mettre en difficultés des écrivain·e·s en situation précaire et en fréquent déplacement, comme c'est le cas de toute une partie des auteur·e·s jeunesse.

⁷⁵ L'enquête du CNL sur les affiliés (qui constituent les plus professionnalisés des auteur·e·s) montre ainsi que les lectures publiques sont rémunérées dans 46,0% des cas, les rencontres sans lecture dans 32,7% des cas, les signatures presque jamais – 5,3% des cas – et les ateliers très largement – de 88,4% à 96,1% d'ateliers rémunérés selon les types d'ateliers). Source Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, rapport cité, p. 41.

La reconnaissance des activités connexes comme demandant rétribution car faisant partie de l'activité professionnelle de l'écrivain ne doit toutefois pas conduire à rendre celles-ci obligatoires ni à ce qu'elles soient mobilisées pour justifier le maintien de faibles droits d'auteurs tirés de l'œuvre publiée. Gwendoline Raisson pointe ce double risque :

Ce qui est sûr c'est que pour les gens qui ont un métier à côté, c'est compliqué d'aller faire des salons, puisqu'ils travaillent. Quand il faut poser un jour de congé pour aller faire une journée de dedicaces quelque part, on réfléchit quand même. S'il faut prendre un jour de congé sans solde on réfléchit. Je sais notamment que les profs ne peuvent pas faire beaucoup de salons parce que la semaine ils travaillent, donc quand ils le font ça leur demande vraiment une grosse organisation. Certains aimeraient bien le faire, mais bon ils ont moins la nécessité de le faire. (entretien cité)

Surtout, cette représentante de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse décrit comme un effet pervers du principe de rétribution des activités annexes le fait que celles-ci deviennent une nécessité quasi incontournable et un argument des éditeurs pour justifier la faiblesse des droits d'auteur :

Là où vraiment ça pose problème c'est quand les éditeurs nous disent « oui d'accord je te paye une misère mais de toute façon toi tu fais des rencontres, et tu es bien payé pour ça ! », donc ils s'en lavent les mains, se déculpabilisent complètement en disant « ton métier c'est d'aller faire des rencontres », et là il y a un vrai truc pervers parce que l'auteur qui fait des rencontres en général, même s'il aime ça, c'est une nécessité financière, mais ça fait pas partie de son métier à la base. Et les éditeurs ça les arrange bien, parce que ça leur évite de se poser la question [de savoir] pourquoi la personne qui est à l'origine d'un livre, qui est quand même au tout début de toute la chaîne du livre, pourquoi cette personne-là est la seule qui n'en vit pas. Parce que c'est ça la réalité. Toute une économie se bâtit à partir de l'écriture de l'auteur. Tout le monde après lui vit sur cette activité, sauf l'auteur. Et c'est déjà arrivé que des éditeurs disent « voilà toi tu fais des rencontres, et tu es bien payé en rencontres ! ». Et c'est vrai que ça a vraiment un effet pervers, le fait que les revenus des rencontres viennent en fait compenser une vraie carence, un vrai problème du côté des éditeurs. Et ça, ce n'est pas normal. (entretien cité)

Une mobilisation via la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse

Lancée en 1975 par la réunion de quelques auteur·e·s jeunesse désireux·ses de défendre leur statut, la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, constituée en association en 1984, est devenue une association essentielle pour les auteur·e·s jeunesse, mais aussi plus largement pour les auteur·e·s en général, par les positions qu'elle prend et a prises dans les débats ayant accompagné les réformes successives du droit et du statut des auteur·e·s. Regroupant aujourd'hui plus de 1 200 auteur·e·s, elle est désormais reconnue par l'État, comme en témoignent

son agrément par le ministère de la jeunesse et des sports et les subventions qu'elle reçoit (du ministère de la Culture et de la Communication, de la Sofia et de la Copie privée, de la Mairie de Paris, de la SAIF et de l'ADAGP) et participe du développement professionnel des auteur·e·s jeunesse et des écrivain·e·s en général. Elle exerce un triple rôle d'accompagnement des auteur·e·s et illustrateurs jeunesse, de mise en visibilité de celles-ci et ceux-ci et de lobbying, donc de participation à leur reconnaissance professionnelle et de production de normes. Elle a notamment œuvré pour la rétribution des activités connexes de type intervention dans les classes ou les bibliothèques, pour lesquelles les auteur·e·s jeunesse étaient particulièrement sollicités, et a établi à cet égard un tarif, réajusté annuellement, qui tend à constituer une référence pour les interventions d'auteur·e·s jeunesse mais aussi, au-delà quoique dans une moindre mesure, pour les autres types d'auteur·e·s.

La Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse joue d'abord un rôle d'accompagnement individuel des auteur·e·s, de manière à rompre leur isolement et à les informer sur leurs droits, mais aussi, plus largement, à les former. La Charte a à cet égard mis en place des formations à destination des auteur·e·s avant l'instauration officielle de la formation professionnelle (AFDAS), et aujourd'hui éligibles dans ce cadre. Il s'agit de formations par petits groupes, d'une journée à plusieurs semaines, en lien avec la réalisation des livres eux-mêmes, notamment des stages de PAO (Indesign, Photoshop, Illustrator), mais aussi pour leur diffusion sous forme de lecture à haute voix, ou d'adaptations (d'un album au théâtre, d'un roman au cinéma). D'autres formations préparent les auteur·e·s à des activités connexes comme l'animation d'ateliers (d'écriture ou d'illustration). Enfin, la Charte propose des formations administratives ou juridiques, par exemple sur la lecture d'un contrat d'auteur·e.

La technicité des contrats s'ajoute en effet à la position défavorable des auteur·e·s dans le rapport de force avec les éditeurs pour rendre difficile la négociation des différentes clauses, aussi rend-elle cette initiation particulièrement nécessaire. Les contrats requièrent la vigilance des auteur·e·s sur toute une série de points qui peuvent leur échapper : le taux des droits d'auteurs et leur éventuelle progressivité, le montant des à-valoir, le taux de droits d'auteurs sur la version numérique, l'autorisation de l'auteur pour une cession de droits, l'autorisation d'écrire ailleurs sur le même sujet, le montant et la durée des provisions sur retour, etc. « Quand on est auteur, résume une écrivaine, il faut être homme d'affaire : il faut avoir des notions de droit, il faut être super bien organisé, il faut regarder ses comptes : c'est toute une gestion. » (entretien réalisé le 6 octobre 2015) De là la forte demande des auteur·e·s, dont témoigne Gwendoline Raisson, de formations susceptibles de leur donner des repères et des outils de compréhension de ces questions administratives et juridiques :

Il y a une très forte demande sur l'administratif et le juridique parce que c'est complexe et que les auteurs ne sont jamais formés à cela. En même temps, ça fait vraiment partie de leur métier : ils y sont très vite confrontés. Soit ils font

l'autruche – beaucoup le font mais à un moment ce n'est plus possible – [soit ils se forment]. Il y a donc une grosse demande là-dessus. (entretien cité)

Ces formations ont été mises en place et financées grâce à l'argent collecté par la Sofia au titre de la copie privée et destiné à la formation des auteur·e·s, la contribution exigée de ces derniers pour suivre les formations proposées étant alors minime. L'institutionnalisation de la formation continue des auteur·e·s via l'AFDAS a mis en difficulté la Charte dans la mesure où la Sofia, finançant l'AFDAS, devenait réticente à continuer à subventionner la Charte pour des missions en apparence semblable. Par ailleurs, tandis que les formations de la Charte ne demandaient qu'une inscription simple, l'accès à des formations via l'AFDAS relève d'une procédure plus complexe avec montage de dossier et devis, qui est susceptible de freiner un certain nombre d'auteur·e·s dans la mesure où, aux dires de Gwendoline Raison, « le public d'auteurs illustrateurs est quand même assez allergique à tout ce qui est administratif de façon générale » (même entretien).

Surtout les propositions de la Charte se distinguent de celles de l'AFDAS en s'adressant à tou·te·s les auteur·e·s, sans critères autres que l'adhésion, tandis que l'accès à l'AFDAS est conditionné par l'affiliation à l'AGESSA ou à la Maison des artistes ou à la perception d'un minimum d'environ 9000 euros de droits d'auteurs sur les trois années écoulées, ce qui tend à exclure un grand nombre d'auteur·e·s jeunesse dont les revenus se situent en-deçà de ces seuils. « Il y a des gens qu'on considère comme vraiment professionnels, note Gwendoline Raison, par la qualité de leur travail, sa régularité, son ancienneté mais qui n'atteignent pas ces seuils-là. Donc c'est un vrai problème. » (*ibid.*) L'exclusion des débutant·e·s, si elle se justifie par le fait qu'il s'agit d'une formation continue, destinée donc à des professionnels, conduit à laisser de côté celles et ceux qui, en l'absence de formation initiale, auraient le plus besoin de ces sessions.

Il y a des paradoxes puisqu'effectivement, notamment pour tout ce qui est administratif ou juridique, il y a – ce qui est de toute façon assez logique – une vraie demande des gens qui débutent, qui ont encore peu d'expérience et qui ont aussi besoin de cela justement pour devenir pro parce que savoir lire son contrat, c'est aussi garantir peut-être plus de droits. Donc ces gens-là étaient très demandeurs [de formations] et on ne peut plus leur en offrir. (entretien cité)

À cet égard les sociétés d'auteur·e·s ont un rôle important d'accompagnement des écrivain·e·s et sont d'autant plus sollicitées qu'internet leur a donné une visibilité et a permis de rompre l'isolement de ces dernier·e·s en facilitant la circulation des informations. Gwendoline Raison souligne cette fonction essentielle de la Charte :

Une de nos missions c'est aussi d'informer, enfin c'est essentiellement d'informer les auteurs – donc au sens large – sur leurs droits, sur, je ne sais pas

leur statut social, fiscal, sur l'actualité de l'édition jeunesse, de l'édition tout court même, sur le droit d'auteur tout ça. (entretien cité)

Sur des questions juridiques pointues, la Charte travaille d'ailleurs en partenariat avec un juriste du SNAC (Syndicat National des Auteurs Compositeurs).

Au-delà de ce travail de formation et d'information des auteur·e·s, le second rôle joué par la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse est un rôle de diffusion et de mise en visibilité : il s'agit à la fois de faire connaître individuellement les auteur·e·s jeunesse, avec leur parcours, leurs coordonnées et leurs propositions d'interventions, et de les faire reconnaître collectivement en diffusant des normes auprès des institutions susceptibles de les faire intervenir. Ce rôle de diffusion de l'information auprès des institutions passe notamment par le site internet de la Charte et par le répertoire d'auteur·e·s qu'il propose, qui en fait un outil très consulté par les organisateurs de salons, les enseignants ou les bibliothécaires désireux d'inviter un·e auteur·e.

Au-delà de ce répertoire, il s'agit aussi de clarifier les règles, obligations et possibilités, notamment pour les organisateurs d'activités connexes qui sollicitent des auteur·e·s mais sont démunis devant la complexité de la réglementation, comme le note Gwendoline Raison :

Les auteurs rencontrent beaucoup de méconnaissance de la part des gens qui les rémunèrent, parfois de la mauvaise volonté, franchement, et on a souvent affaire avec des agents comptables qui disent « moi je peux pas vous payer, j'ai pas le droit ». D'autres le font sans aucune difficulté, alors c'est souvent lié à la méconnaissance, sachant que quand il paye des droits d'auteurs, le diffuseur doit payer des cotisations à l'AGESSA ou à la Maison des Artistes. Souvent c'est quelque chose qui effraie les agents comptables. Ou ils considèrent que c'est comme du salaire et qu'ils n'ont pas le droit. Donc eux ce qu'ils veulent c'est une facture comme n'importe quel autre fournisseur avec un tampon, une feuille de paie et c'est réglé. Or en fait quand on paye des droits d'auteurs ça ne peut pas se passer comme ça : quoi qu'il arrive, il y a des cotisations à reverser à l'AGESSA, et là-dessus il y a souvent des blocages : il y a souvent des personnes qui refusent, qui sont parfois de bonne foi, mais enfin curieusement, dans les mêmes cas de figure, les gens font différemment. [...]

Il faut prendre un numéro, il faut s'inscrire en tant que diffuseur auprès de l'AGESSA, c'est une démarche très simple à faire, et ensuite reverser la part de cotisation : soit juste la part diffuseur, soit la part diffuseur plus la part sociale de l'auteur, ça dépend du statut de l'auteur selon s'il verse lui-même ses cotisations ou pas. Mais dans tous les cas le diffuseur doit au minimum verser sa part de cotisation à 1,1% à l'AGESSA ou à la MDA. Je pense que c'est possible puisqu'il y a des tas de structures qui le font. C'est souvent une méconnaissance et une réticence, l'impression qu'il y a quelque chose de louche... Et il y a beaucoup d'auteurs qui se confrontent à ça, qui ont des difficultés à se faire payer pour cette raison-là. (*ibid.*)

La Charte joue non seulement un rôle normatif en diffusant l'information, en faisant connaître les règles établies mais aussi en participant à définir les bonnes pratiques : principe de rétribution des auteur·e·s, tout travail méritant salaire,

mais aussi modalités d'organisation des rencontres de manière qu'elles soient profitables à tous, notamment limitation de leur durée et de leur nombre et insistance pour leur réalisation en présentiel face à une nouvelle tendance aux e-rencontres, qui consistent en interventions d'un auteur par Skype ou en un échange d'e-mails prétendant se substituer au jeu oral des questions réponses, mais dont la gratuité paraît aller de soi :

Les gens vont dire : « Ah bah oui, c'est vrai, je me déplace pas, je vais faire ça gratos », note Gwendoline Raison, a contrario, l'école, elle, va se dire : « Ah bah, c'est vrai, pourquoi le faire venir, je vais devoir payer le train, l'hôtel, le restaurant, alors que là il est chez lui : ça va nous coûter beaucoup moins cher ». Donc ce ne sera pas forcément pour de bonnes raisons que les gens choisiront ce type de rencontres [...] Ça pose plein de questions. En même temps principe de réalité... Donc on a quand même choisi d'encadrer. Enfin encadrer... On n'est pas l'État, on n'est pas la loi. Mais en tout cas de, de conseiller et de faire des recommandations en disant « attention, ça se rémunère », de proposer des tarifs qui nous paraissent justes par rapport à ce type de rencontres. Voilà, c'est quelque chose d'un peu sensible, mais on se positionne comme ça. (entretien cité).

De fait, la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse joue un rôle essentiel de lobbying et constitue un des groupements d'auteur·e·s à l'avant-poste des combats pour la défense des auteur·e·s, au-delà des seul·e·s auteur·e·s jeunesse. Elle a participé à faire admettre le principe de la rétribution des activités connexes et pris position pour une plus grande reconnaissance professionnelle des auteur·e·s. Elle a parallèlement pris une ampleur sans précédent, en se féminisant massivement et en se rajeunissant, regroupant aujourd'hui quelque 1 300 auteur·e·s et employant trois salariés équivalant à deux temps pleins. Ce rôle de représentation institutionnelle reste aujourd'hui une des fonctions majeures de l'association, qui participe, aux côtés d'autres représentants des auteur·e·s, au Conseil Permanent des Écrivains, mais qui joue aussi un rôle de relai d'information sur la situation des auteur·e·s et de portage de leurs revendications auprès du ministère de la Culture. Sa reconnaissance s'est aussi traduite par l'augmentation des financements dont elle bénéficie, du ministère de la Culture (subvention de l'ordre de 30 000 euros par an), de la Sofia (subvention de projets) et de la Mairie de Paris (subvention annuelle située aux alentours de 1 500 euros). Un des principaux combats de la Charte, parti de la situation des auteur·e·s jeunesse mais devenu ensuite un exemple, a consisté à faire reconnaître les activités connexes des auteur·e·s comme relevant pleinement du métier d'écrivain·e, particulièrement dans le cas spécifique de la jeunesse où elles occupent de longue date une place importante dans la vie des auteur·e·s, ainsi que le note Gwendoline Raison : « On défend ce type d'activités parce que force est de constater que c'est ce qui fait vivre la plupart de nos auteurs » (entretien cité)

La Charte est aussi un collectif d'auteur·e·s, c'est-à-dire de professionnels habitués à travailler de manière isolée, comme le note Gwendoline Raison :

La Charte a une capacité de mobilisation qui n'est pas négligeable pour une population qui n'est pas évidente à mobiliser, parce qu'on est vraiment typiquement dans le cas de figure de gens qui sont complètement disséminés sur tout le territoire, qui sont isolés, donc *a priori* qui ne sont pas forcément évidents à mobiliser, à informer, à regrouper. Enfin c'est un métier solitaire quoi ! Et donc à la Charte on arrive plutôt pas mal à mobiliser. (entretien cité)

Cet aspect collectif est renforcé par la présence sur des salons, qui constituent aussi des lieux d'échanges, de rencontres et de discussions entre auteur·e·s, et par les réseaux sociaux, sur lesquels les auteur·e·s jeunesse sont particulièrement présent·e·s, notamment dans des groupes spécialisés sur la littérature de jeunesse. La Charte peut donc aussi s'appuyer sur ces réseaux d'interconnaissance pour monter des actions de défense du statut des auteur·e·s, sit-in chez un éditeur ou happening au salon du livre de Montreuil par exemple.

Ainsi les auteur·e·s jeunesse, malgré leur diversité, constituent une sorte d'archétype d'une situation auctoriale marquée par une position dominée dans le champ littéraire, une forte précarité, mais aussi une professionnalisation qui passe par la multiplication d'activités connexes et leur rétribution comme des activités relevant pleinement du métier d'écrivain, ainsi que par des mobilisations sous forme de collectifs permettant aux auteur·e·s de faire entendre une parole publique et d'accéder par ce biais à des formes de reconnaissance, notamment étatiques, de leur professionnalité.

Chapitre 4

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

Quentin Fondu

Il faut que ce soit la parole des poètes vivants qui redevienne le cœur vivant du théâtre [...]. Si vous voulez vous faire une réputation de metteur en scène, il faut monter Shakespeare, Molière, de façon originale, mais vous tuez le théâtre ! Il faut choisir son camp.
José Valverde⁷⁶

Cette prise de position de la part d'un homme de théâtre, à la fois metteur en scène, acteur et auteur, a de quoi étonner. En effet, en énonçant le rapport problématique qu'il existe entre la figure du metteur en scène, reconnu comme auteur à partir des années 1970 et pouvant être affilié à la SACD depuis 1987, et celle de l'écrivain·e de théâtre⁷⁷, José Valverde dénonce la difficulté, à la fois symbolique et en matière de financement, à monter des textes de théâtre contemporains sur la scène, qui serait soumise à la toute-puissance « narcissique⁷⁸ » du metteur en scène. Ce constat, quelque peu radical, doit être nuancé, mais il doit en même temps faire l'objet d'une interrogation, notamment historique, pour comprendre les origines d'un tel conflit.

À partir des années 1960 apparaît en effet en France un mouvement d'autonomisation du champ théâtral vis-à-vis du champ littéraire, qui voit l'imposition de la figure du metteur en scène au détriment de celle de l'auteur·e dramatique. L'écrivain·e de théâtre, occupant une position secondaire voire mineure, profite alors peu du processus de professionnalisation du champ théâtral qui se fait jour à l'époque avec le développement des politiques culturelles, en particulier le mouvement de décentralisation développant les scènes de théâtre sur l'ensemble du territoire français⁷⁹. Plus encore, renvoyé du champ théâtral au seul champ littéraire, dont les frontières sont poreuses et qui

⁷⁶ José Valverde, « Droits d'auteur et gestion des droits des metteurs en scène », in Sophie Proust (dir.), *Mise en scène et droits d'auteur : Liberté de création scénique et respect de l'œuvre dramatique*, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2012, p. 44.

⁷⁷ Cette étude porte sur l'ensemble des auteur·e·s de théâtre, mais s'intéresse plus spécifiquement au pôle de production restreinte du champ théâtral, où les valeurs artistiques importent plus que les profits économiques, ainsi que sur les écrivain·e·s dont le statut professionnel est ambigu.

⁷⁸ Entretien avec Valérie, membre des Écrivains Associés du Théâtre, 27 mars 2015. *Les noms ont été changés*.

⁷⁹ Vincent Dubois, *La Politique culturelle : Genèse d'une catégorie d'intervention publique* [1999], Belin, 2012.

est peu professionnalisé⁸⁰, il ou elle souffre alors d'une faible reconnaissance et d'une grande précarité.

Néanmoins, à partir des années 1970, un mouvement inverse semble poindre, donnant à l'auteur·e de théâtre une visibilité nouvelle, quoique relative, et le faisant bénéficier de nouveaux soutiens publics (aides, injonction à la mise en scène d'auteur·e·s vivant·e·s, développement de l'édition théâtrale, des ateliers d'écriture dramatique au sein des écoles, etc.). Ainsi, un processus apparent de reconnaissance professionnelle et d'attention accrue envers les conditions d'existence des auteur·e·s dramatiques se fait jour, comme le démontre l'accroissement des prises de parole publiques de leur part, la publication récente de numéros de revues qui leur sont consacrées en tout ou en partie⁸¹ ou encore l'existence d'une étude commanditée par le Ministère de la Culture et de la Communication et qui a donné lieu au rapport d'Antoine Doré⁸², auquel notre propre étude doit beaucoup. Mais les conditions de vie des écrivain·e·s de théâtre ne semblent pas s'être améliorées, et auraient même plutôt tendance à « régresser⁸³ » selon Marie Poins, qui a été longtemps membre du bureau de la Société des Auteurs et des Compositeurs Dramatiques (SACD).

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

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

Un groupe organisé

L'auteur·e de théâtre est certes une figure ancienne, mais sa légitimité, que l'on observe à travers les liens ténus qu'il ou elle peut entretenir avec les puissants,

⁸⁰ Voir chapitre 1.

⁸¹ *Théâtre en travail : Mutations des métiers du spectacle (toujours) vivant*, *Théâtre/public* n°217, juillet-septembre 2015, ainsi que *Les Auteurs Dramatiques*, *Théâtre(s) : Le Magazine de la vie théâtrale* n°4, hiver 2015.

⁸² Antoine Doré, *Écrire pour le théâtre : Pour une meilleure connaissance de l'activité d'auteur dramatique et pour une politique structurée en faveur des auteurs et des écritures dramatiques contemporaines*, étude réalisée pour le Ministère de la Culture et de la Communication et la Société des Auteurs et des Compositeurs dramatiques, février 2011.

⁸³ Entretien avec Marie Poins, 9 septembre 2015.

comme ce fut le cas pour Racine et Molière⁸⁴, ne l'empêche pas d'être largement soumise à la figure du comédien en matière théâtrale. Ce qui caractérise néanmoins la profession d'écrivain·e dramatique, c'est le fait qu'elle s'organise tôt contre la mainmise des comédien·ne·s sur le texte de théâtre. Ainsi, à partir de la fin du XVIII^e siècle, Beaumarchais, qui ne touche que 4506 livres à la suite de la création en 1775 du *Barbier de Séville*⁸⁵, lance ce mouvement, entraînant l'apparition de ce qui deviendra la SACD, finalement créée en 1829, et la reconnaissance juridique du droit d'auteur en 1791. Cette prise en compte collective des intérêts de l'auteur·e, déterminant l'apparition d'un corps relativement unifié, marque d'une part l'entrée de l'écrivain·e dramatique dans le champ théâtral et d'autre part la possibilité pour lui de vivre de son activité, puisqu'il tire désormais une part substantielle de ses revenus de la scène, comme le note Roger Chartier :

Les plus favorisés [des écrivain·e·s] sont les auteurs dramatiques puisqu'un droit sur les recettes de représentation (fixé à un neuvième puis, après 1780, à un septième pour une pièce en cinq actes) s'ajoute au profit tiré de la vente de l'œuvre à un libraire⁸⁶.

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

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

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

⁸⁴ Ainsi, ce dernier a pu gagner « 60 000 livres pour ses pièces [...]. Soit une moyenne de 4 000 livres par an. ». Voir Michèle Vessillier-Ressi, *Le Métier d'auteur : Écrivains, compositeurs et cinéastes, auteurs de théâtre et de radio-télévision*, Dunod, 1982, p. 20-21.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁶ Roger Chartier, *Les Origines culturelles de la Révolution française* [1990], Seuil, 2000, p. 89.

belle, quand elle sert à l'épanouissement de l'œuvre du poète, pour que nous nous en contentions sans amertume⁸⁷.

En France, on continue en effet à voir triompher sur scène les œuvres de Claudel, de Giraudoux, et d'autres, puis, après la Seconde Guerre mondiale, celles de Beckett ou de Ionesco, qui remettent radicalement en cause les conventions dramatiques. Cet âge d'or de l'écrivain·e, où, selon des estimations probablement exagérées, « 70% des places proposés aux spectateurs l'étaient pour des créations d'auteurs vivants d'expression française⁸⁸ », laisse peu à peu place au triomphe du metteur en scène dans les années 1960. Les marges de manœuvre de celui-ci vis-à-vis du texte dramatique deviennent de plus en plus importantes et il tend à abandonner en partie les écritures contemporaines au prétexte que la génération précédente d'auteur·e·s n'aurait pas eu de successeurs. Ces derniers sont alors « mis sous le boisseau⁸⁹ », tant du côté de l'avant-garde, méprisant le texte au profit de la performance (comme le *Living Theatre*, collectif américain fondé par Julian Beck et Judith Malina) que du côté des metteurs en scène de la génération antérieure, préférant les classiques ou les auteur·e·s vivant·e·s déjà consacré·e·s (comme Jean Vilar avec Claudel), malgré certaines exceptions, tels Jean-Louis Barrault à l'Odéon qui monte en 1966 *Les Paravents* de Jean Genet ou encore Jean-Michel Serreau et Roger Blin⁹⁰. Avec cette figure du « metteur en trop⁹¹ » ou du « metteur en scène obèse⁹² », le champ théâtral, largement subventionné par les politiques culturelles naissantes, laisse alors peu de place aux auteur·e·s dramatiques contemporain·e·s⁹³, imputant largement leurs productions et leur reconnaissance.

Un mouvement de re-légitimation ?

Cette invisibilisation des écritures contemporaines, bel et bien existantes, fait l'objet de nombreuses critiques, notamment de la part des auteur·e·s. Ce n'est pourtant qu'à partir du début des années 1970 que leur visibilité semble s'améliorer progressivement grâce au soutien de Lucien Attoun, critique théâtral. Ce dernier crée ainsi en 1969 l'émission « Nouveau Répertoire Dramatique » sur France Culture, en 1970 la collection « Théâtre Ouvert » chez

⁸⁷ Charles Dullin, « Correspondance », 1931, cité in *Paris-Moscou (1900-1930)*, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 394.

⁸⁸ José Valverde, « Le théâtre d'une culture sans voix : Regard jeté sur l'activité théâtrale dans la région parisienne pendant le dernier trimestre du millénaire », in EAT, *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! : État des lieux et propositions*, in *du théâtre* hors-série n°14, juillet 2001, p. 160.

⁸⁹ Entretien avec Valérie, 27 mars 2015.

⁹⁰ Lucien Attoun, *Pour un théâtre contemporain*, Actes Sud, 2014, p. 153.

⁹¹ Formule attribuée à Michel Vinaver.

⁹² Formule attribuée à Bernard Dort.

⁹³ Comme l'écrit Jean-Loup Rivière : « Les difficultés de la dramaturgie contemporaine sont en partie liées au sentiment que nous ne vivons pas dans une grande époque du théâtre. Et, d'une certaine manière, l'art de la mise en scène s'est constitué dans la nostalgie des grandes époques théâtrales (la Grèce antique, le XVII^e siècle français, le théâtre élisabéthain, etc.). » (Jean-Loup Rivière, « Tout va bien », in *Les Cahiers de la Comédie-Française* n°19, 1996, p. 47.)

Stock puis, en 1971, avec Micheline Attoun et le soutien de Jean Vilar, *Théâtre ouvert*. Cette institution, devenue permanente en 1976, ainsi que les deux autres, se donne pour but d'« affirmer la nécessité d'un banc d'essai pour les auteurs et les praticiens⁹⁴ » et insiste sur le fait que « la création contemporaine avec des textes nouveaux pris en charge par des praticiens inventifs pouvait exister et intéresser⁹⁵. » Et, effectivement, elle fera connaître et reconnaître des dizaines d'auteur·e·s alors inconnus. Ces « trois glorieuses⁹⁶ » auront une profonde répercussion sur le monde théâtral puisque, progressivement, les pouvoirs publics mettent en place un certain nombre d'aides à l'écriture pour les auteur·e·s dramatiques et enjoignent les artistes à les mettre en scène, en particulier à partir de 1995 où la moitié des créations des Centres Dramatiques Nationaux doivent concerner des auteur·e·s vivant·e·s de langue française⁹⁷. En même temps, l'édition théâtrale se développe. Autant de phénomènes que remarque Jean-Pierre Miquel :

À cette époque (les années soixante), on estimait que « l'avant-garde » des années cinquante (Ionesco, Beckett, Audiberti, Genet, Tardieu, Vauthier, Adamov) n'avait pas encore de successeurs. [...] Mais pourtant, une nouvelle génération apparaissait, d'ailleurs soutenue par l'édition : la collection « Théâtre » au Seuil dirigé par de Goustine, « le Manteau d'Arlequin » chez Gallimard par Lemarchand, Bourgois avec Arrabal et d'autres, bref l'existence de nouveaux dramaturges était incontestable et matériellement constatable. [...] Dans les années soixante, à part « l'aide à la première pièce » (fondée en 1947) il n'y avait pratiquement rien. Aujourd'hui, il n'y a jamais eu autant d'aides, d'invitations et de soutiens à l'écriture dramatique (Commandes de l'État, bourses d'écriture du CNL, du CIC, de la SACD, aide à la création, aide à la première reprise, aide au projet, résidence d'écriture à la Chartreuse, et nombre de théâtre spécialisés comme Théâtre Ouvert, ou des événements annuels comme la Semaine de l'inédit théâtral d'Alfortville)⁹⁸.

Si, pour Jean-Pierre Miquel, « tout n'est pas pour le mieux dans le monde de la création dramatique⁹⁹ », il insiste néanmoins sur l'amélioration de la prise en compte, symbolique et économique, de l'auteur·e contemporain·e au sein du champ théâtral, qui s'accompagne de modifications profondes dans ses rapports avec les metteurs en scène. Ces liens prennent en effet de moins en moins la forme d'un conflit ouvert au profit d'un univers relativement unifié, où tous appartiennent au même « sérail¹⁰⁰ », comme le prouve le fait que, en 2010, « dans 78% des cas, l'auteur doit son [premier] *passage à la scène* à sa pratique théâtrale ou à son réseau¹⁰¹ », ainsi que le note Antoine Doré. Parallèlement à une

⁹⁴ « Théâtre Ouvert : Pour dire(s) », in *Le Théâtre par ceux qui le font*, Europe n°648, avril 1983, p. 22.

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ Lucien Attoun, *Pour un théâtre contemporain*, op. cit., p. 164.

⁹⁷ Daniel Urrutiaguer, « Politiques du spectacle vivant en France et désenchantement des mondes de l'art », in *Communications* n°83, 2008, p. 13-23.

⁹⁸ Jean-Pierre Miquel, « Quelques remarques », in *Les Cahiers de la Comédie-Française* n°19, op. cit., p. 38-39.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁰ Entretien avec Valérie, 27 mars 2015.

¹⁰¹ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, op. cit., p. 19.

proximité grandissante entre texte et scène, ou encore d'une « porosité entre texte et performance¹⁰² », on assiste à l'apparition du rôle de dramaturge, chargé de faire le lien entre l'œuvre (et son auteur·e) et la scène, ainsi qu'au développement des « dramaturgies de plateau », preuve d'une diversification des formes d'écriture. Jean-François Hubert, dans le cadre d'une enquête commanditée par le Ministère de la Culture et portant sur l'étude des spectacles soutenus par le Ministère et créés entre 2001 et 2002, montre ainsi que :

seuls 36% des spectacles sont issus d'œuvres dramatiques existantes ; 31% sont issus d'œuvres dramatiques écrites spécifiquement pour le spectacle ; 2% d'un montage d'œuvres dramatiques préexistantes ; 4% d'un processus d'écriture collective de la compagnie [...] les autres spectacles provenant d'œuvres littéraires non dramatiques, de collectage de matériaux divers ou ne comportant pas de textes¹⁰³.

De même, les nouvelles générations de metteurs en scène, qui ne sont plus pour la plupart comme auparavant d'anciens étudiants de philosophie ou de lettres mais désormais plutôt des diplômés d'études théâtrales¹⁰⁴, tendent à se rapprocher des écritures d'aujourd'hui, comme le constatent à la fois Philippe Touzet et Louise Doutreligne, tou·te·s deux auteur·e·s dramatiques :

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

Louise Doutreligne : Il est certain que les metteurs en scène respectent davantage les auteurs. [...] Si le travail de certains metteurs en scène occultait effectivement le texte, la multiplication des collectifs résonne aujourd'hui comme une invitation à travailler ensemble¹⁰⁵.

Malgré cette avancée institutionnelle relative, Philippe Touzet insiste sur le fait que « la disparition de l'auteur·e reste encore d'actualité¹⁰⁶ ». Ce constat amène alors un certain nombre d'écrivain·e·s dramatiques à créer en 2 000 les *Écrivains Associés du Théâtre*. Cette association, qui regroupe actuellement entre 300 et 350 écrivain·e·s et qui repose sur des critères « uniquement professionnels¹⁰⁷ » (ses conditions d'adhésion étant de plus en plus restrictives¹⁰⁸), se donne pour

¹⁰² Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », in *Théâtre en travail*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰³ Jean-François Hubert, *Les Spectacles créés par les compagnies de théâtre, de cirque et d'arts de rue avec l'aide du Ministère de la Culture*, cité par Antoine Doré, *Écrire pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁴ Comme nous l'a expliqué Bertrand Daniel en entretien, le 9 septembre 2015.

¹⁰⁵ Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », 26 octobre 2015. <http://www.profession-spectacle.com/le-respect-des-auteurs-de-theatre-releve-de-la-volonte-politique/>

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Pour pouvoir devenir adhérent, il faut en effet souscrire à au moins deux des conditions suivantes : « être auteur d'une pièce publiée à compte d'éditeur ; être auteur de trois pièces créées dans des conditions professionnelles ; avoir obtenu une bourse d'écriture attribuée par l'association Beaumarchais, le Centre National du Livre ou le Centre National du Théâtre ; avoir obtenu une aide à l'écriture attribuée par des organismes reconnus tels que l'association Entr'actes, la DGCA... ; avoir

mission de défendre les auteur·e·s et de faire émerger et reconnaître l'écriture dramatique contemporaine, en dehors de toute considération esthétique. Considérée aujourd'hui par beaucoup comme représentante légitime des écrivain·e·s de théâtre, presque au même titre qu'une « chambre professionnelle¹⁰⁹ » telle la SACD, elle a aussi pu agir comme groupe d'expertise ou de pression¹¹⁰ et a largement participé à la mise en place de nombreuses aides, manifestations, etc.¹¹¹, en particulier les Mardis Midi au Théâtre du Rond-Point à partir de 2002, ayant à ce jour donné l'occasion à plus de 350 auteur·e·s de faire entendre leur œuvre. Ainsi, comme le déclare Louise Doutreligne, « les EAT sont une véritable aide à la professionnalisation des auteurs¹¹². »

Activités connexes et professionnalisation

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

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

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

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

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

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

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

Louise Doutreligne¹¹³

bénéficié d'une résidence d'écriture organisée par un organisme reconnu tels que le CNL, la Chartreuse, une Scène Nationale ou un Centre Dramatique National ; avoir bénéficié d'une commande d'écriture par un organisme reconnu tel qu'une compagnie professionnelle subventionnée ou un centre culturel subventionné par une DRAC, un Conseil Général, un Conseil Régional, etc. ; être auteur de trois pièces radiophoniques créées dans des conditions professionnelles. » (<http://www.eattheatre.fr/lassociation/adherer-aux-eat.html>)

¹⁰⁹ Entretien avec Valérie, 27 mars 2015.

¹¹⁰ Par exemple, en 2001, en réalisant une pétition à destination de Catherine Tasca, alors ministre de la Culture et de la Communication, pour défendre les Éditions Théâtrales, alors menacées de disparition pour des motifs économiques.

¹¹¹ Pour l'ensemble des réalisations des EAT à mi-parcours, voir « EAT : Cinq ans déjà ! Cinq ans pourquoi ? », in Jean-Pierre Klein (dir.), *Cet étrange désir d'écrire du théâtre : Colloque des Écrivains Associés du Théâtre*, Editions de l'Amandier, 2007, p. 177-193.

¹¹² Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », *op. cit.*

¹¹³ Louise Doutreligne, « Le grand écart et le silence », in *L'Auteur en première ligne: Histoire et paroles des EAT*, L'Avant-scène théâtre, 2010, p. 150.

Un renouveau de l'édition théâtrale ?

Comme nous l'avons déjà vu, Lucien Attoun crée en 1970 la collection « Théâtre Ouvert » chez Stock qui publie environ cinquante pièces, dont toutes seront mises en scène, jusqu'en 1979, date de l'arrêt de la collection pour motifs économiques. La situation de l'édition théâtrale est alors jugée « désastreuse¹¹⁴ », ce qui détermine la commission théâtre du CNL à commanditer une enquête en vue d'« évaluer l'étendue du mal, [d']analyser ses causes et [de] proposer des remèdes pour sauver le livre de théâtre¹¹⁵ ». Les remèdes que livrent l'étude publiée en 1985¹¹⁶, pour certains appliqués, ainsi que la collection de Lucien Attoun, participent au renouveau de l'édition théâtrale. Créée en 1981, les Éditions théâtrales, au départ simple collection de la maison d'édition de la Ligue d'enseignement devenue autonome à partir de 1986, entendent « contribuer à l'émergence d'un répertoire de théâtre contemporain de qualité [...] alors que les principaux éditeurs ont depuis longtemps abandonné la publication des textes théâtraux jugés peu rentables¹¹⁷ », à l'exception de l'Arche, qui existe depuis 1949 et d'Actes Sud, maison née en 1978. Le catalogue des Éditions théâtrales regroupe aujourd'hui 650 pièces de théâtre françaises ou étrangères : 250 sont parues entre 1981 et 2001, 400 entre 2001 et 2015, preuve de l'existence des auteur·e·s dramatiques contemporain·e·s de même que de celle d'un marché éditorial spécifique. Comme le note Jean-Pierre Ryngaert, on observe en effet, en particulier grâce au soutien du CNL, un « phénomène assez récent en faveur de l'édition théâtrale contemporaine¹¹⁸ » malgré le poids très faible que cette branche occupe au sein du marché de l'édition (en 1999, par exemple, au sein de l'édition littéraire, la publication de théâtre et de poésie ne représente que 1,26% de l'ensemble des titres¹¹⁹). Tandis que, dans les années 80, le nombre de pièces de théâtre publiées par an, incluant le théâtre étranger et les classiques, oscillait entre 75 et 125, il est de 366 en 2002, de 385 en 2003 et de 405 en 2004 pour les seules nouveautés¹²⁰. Ce chiffre atteint 415 pour l'année 2014¹²¹. Comme le note justement Antoine Doré, « ce secteur d'activité se caractérise par une multitude de petits éditeurs occasionnels et par un noyau dur d'éditeurs spécialisés qui se partagent l'essentiel d'un marché qui reste restreint¹²² », phénomène que l'on peut continuer à observer pour l'année 2014 puisque les maisons d'éditions ne publiant qu'une seule pièce de théâtre sont nombreuses à l'inverse de celles qui en publient beaucoup (à l'instar de

¹¹⁴ Antoine Doré, *Écrire pour le théâtre*, op. cit., p. 5.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Michelle Henry, *L'Édition du théâtre contemporain – Problèmes et perspectives : Comment les éditeurs français envisagent les difficultés actuelles et l'avenir de l'édition théâtrale*, étude réalisée pour le ministère de la Culture, juin 1985.

¹¹⁷ « Annexes – Lettre de soutien aux Éditions théâtrales », 9 mars 2001, in EAT, *Quoi de neuf ? L'auteur vivant !*, op. cit., p. 183.

¹¹⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, 2011, p. 80.

¹¹⁹ José Valverde, « Le théâtre d'une culture sans voix », op. cit., p. 169.

¹²⁰ Pierre Banos-Ruf, *L'Édition théâtrale aujourd'hui : Enjeux artistiques, économiques et politiques – L'exemple des éditions Théâtrales*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Christian Biet, 2008, p. 108.

¹²¹ *Sourc*e : Données établies à partir du catalogue Électre.

¹²² Antoine Doré, *Écrire pour le théâtre*, op. cit., p. 33.

l'Harmattan, 44 ; Lansman, maison d'édition belge, 38 ; Art et Comédie, 15 ; les Cygnes, 13 ; Avant-scène théâtre, 12 ; Actes-Sud, 11 ; Les Solitaires intempestifs, 11 ; La Librairie théâtrale, 11 ; puis, plus loin, Espaces 34, 7 ; Les éditions Théâtrales, 4¹²³). L'extension des possibilités de publication des pièces, toute relative, a cependant peu d'impact sur les rémunérations des écrivain·e·s et la tension est grande, à cet égard, entre ces derniers et les éditeurs, comme y insiste Valérie :

L'édition, c'est très mal payé. [...] l'édition, c'est rien du tout, rien du tout. D'autant que dans le théâtre combien ils tirent ? Ils tirent à 500 en jeune public, peut-être plus en tout public [...] Il y a des maisons d'édition qui ne font pas un seul relevé de droits d'auteur avant-scène. Moi j'ai deux textes, trois textes avant-scène, je n'ai pas touché, je n'ai pas reçu un bordereau. [...] Il y en a qui vous envoient des bordereaux puis il y en a qui vous servent un à-valoir par exemple. L'école des loisirs, Brigitte Smadja verse un à-valoir en s'excusant que ce soit minable – mais c'est déjà bien – c'est 900€. Quand elle prend un livre, elle vous verse 900€ de droits d'auteur. Mais qui sont des à-valoir sur les ventes. Mais c'est ce que fait Gallimard aussi. Mais [les éditions] Théâtrales non, l'Harmattan c'est léonin, c'est 500 exemplaires gratuits. Ça ressemble à du compte d'auteur. Et puis il faut que vous fassiez la mise en page [...] donc vous faites le livre en fait, ils photocopient en quelque sorte hein [...] ils ne payent pas, ils ne payent pas et c'est l'auteur qui fait tout le travail. Euh... beaucoup, beaucoup d'éditeurs sont quand même à la limite. [...] (*Soupir*) Comme dit Céline - je n'ai aucune admiration pour l'écrivain Céline – « j'ai souvent vu des auteurs sous des ponts, des éditeurs jamais »¹²⁴.

Ce « boom de l'écriture contemporaine¹²⁵ » ne s'accompagne ni d'une possibilité de retirer des revenus substantiels de la publication (entre 6 et 10% du prix de vente revient à l'auteur·e, contre 10 à 12% pour une mise en scène¹²⁶), ni d'une chance accrue de faire représenter les textes, contrairement à ce qui prévalait dans la collection de Lucien Attoun et malgré la promotion effectuée par certains éditeurs¹²⁷. L'écrivain·e de théâtre était certes caractérisé·e par son double positionnement, à la fois dans le champ littéraire (par l'édition) et le champ théâtral (par la représentation), mais on assiste de plus en plus à un divorce patent entre l'édition et la représentation scénique, la première étant de moins en moins considérée comme le préalable à l'autre, ainsi que l'explique Christophe Tostain :

¹²³ *Source* : Données établies à partir du catalogue Électre.

¹²⁴ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

¹²⁵ Entretien avec Bertrand Daniel, 9 septembre 2015.

¹²⁶ David Prochasson, « Auteurs : peut-on vivre du théâtre ? », in *Théâtre(s)*, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁷ « Alors l'Arche, qui est une maison d'édition particulière, est aussi agent du texte représenté. Katharina Von Bismarck gère ça, mais il y en a d'autres. Et eux donc sont censés, ils le font – moi je les ai vus à l'œuvre, je ne sais pas s'ils le font pour tous – mais ils font le travail de promotion, ils envoient les textes aux metteurs en scène, euh... Bon la SACD fait un travail de promotion, si vous voyez Sandrine Grataloup pour l'étranger elle fait un travail de promotion, mais d'autres éditeurs veulent faire, enfin prétendent faire un travail de promotion, eux ils vous mettent sur le site et c'est tout ! Ils vous interdisent même, certains, de reproduire la couverture de votre propre livre sur votre propre site... On croit rêver ! Non ils ne font pas tellement de promotion. » (Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.)

L'édition d'un texte représente un lien très fort entre une écriture, l'auteur et l'éditeur. Nous construisons avant tout un livre. C'est cette finalité qui nous réunit. La mise en scène d'un texte est une autre étape. Lorsque mon editrice, Sabine Chevallier, directrice des éditions Espace 34, a décidé d'éditer *Lamineurs*, elle m'a aussitôt prévenu que l'édition n'engageait pas l'attente d'une mise en scène. En revanche, elle m'a accompagné afin que le livre soit diffusé *via* les comités de lecture, les salons du livre... ces espaces qui aident à faire circuler le livre autant que faire se peut¹²⁸.

Cela a une incidence sur les stratégies des écrivain·e·s, qui peuvent préférer l'un ou l'autre en fonction de leur intégration plus ou moins grande au champ théâtral. Ainsi, tandis qu'une romancière écrivant de temps à autre pour la scène peut regretter les difficultés de publication, et donc ce divorce¹²⁹, d'autres, à l'inverse, tentent de trouver de nouvelles modalités de diffusion pour leurs textes. C'est par exemple le cas de cet écrivain dramatique qui, face à la faiblesse des droits d'auteur perçus sur le texte publié, préfère rendre accessible ses pièces en ligne en échange d'une rémunération symbolique (1 euro)¹³⁰, profitant de l'émergence du numérique. Celle-ci est considérée à la fois comme une source d'opportunités et comme une menace potentielle liée à un projet politique libéral, à une « démocratisation commerciale » selon les mots de Valérie Clare¹³¹, au même titre que les discussions actuelles autour du copyright, perçu par elle comme une « attaque anglo-saxonne vis-à-vis du droit d'auteur¹³² », et qui remettrait partiellement en cause le partage des richesses et la prise en charge collective des risques individuels, autant de principes sur lesquels repose le fonctionnement de la SACD où « les plus anciens payent pour les nouveaux, c'est-à-dire que ceux qui sont dans le domaine public abondent le fonds social des jeunes, enfin des auteurs vivants¹³³. »

¹²⁸ Propos de Christophe Tostain, in Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », *op. cit.*, p. 60.

¹²⁹ « Mais tu sais il y a beaucoup de pièces qui sont jouées et qui sont pas publiées, le théâtre c'est très dur. » déclare-t-elle. (Entretien réalisé le 30 juillet 2015.)

¹³⁰ Entretien informel avec un auteur âgé d'une soixante d'années et ayant publié au moins une pièce à fort succès, 9 septembre 2015.

¹³¹ « Tout le monde veut prendre la place de l'écrivain, sans doute en raison d'une démocratisation de la culture – parce qu'il y a quand même eu, au salon du Livre... moi je suis allée manifester samedi dernier, il y avait un badge « pas d'auteur, pas de livres » c'est le CPE qui a fait ça, vous êtes au courant ? [...] Et bien il y a quand même quelqu'un, un monsieur, qui a fendu le cortège des manifestants en disant : « droits d'auteur » euh « enfin gratuit sur internet ! ». Bon, je... Est-ce que c'est un projet politique ou est-ce que c'est un projet de radin ? Si c'est un projet politique on peut en discuter, à savoir la mise en disposition des textes, pourquoi pas mais dans ce cas-là il faut une retenue à la source. Si c'est juste un projet de radin (rires) ça n'a aucun intérêt ! Parce que lui dans ces cas-là on va lui dire « bah mettez votre savoir sur internet, on va vous donner, allez, 10 000€ et puis vous vous taisez à vie ». Bon. Donc c'est un souci. » (Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.) Voir chapitres 1 et 13.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

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

Corollaire d'une visibilité accrue des écrivain·e·s au sein du champ théâtral, de nombreuses aides et bourses à l'écriture ont été mises en place par divers organismes¹³⁴, comme les Aides à la création de textes dramatiques du Centre National du Théâtre, néanmoins divisées par deux entre 2006 et 2012 (de 109 à 54¹³⁵), ou les Aides à l'écriture de l'Association Beaumarchais-SACD Théâtre (57 bourses en 2013, dont 8 pour l'écriture dramatique). De même, les commandes d'écriture, le plus souvent par des théâtres, mais qui se développent aussi de plus en plus du côté des festivals, des associations et des structures socio-culturelles ou éducatives, deviennent une source d'activités et de revenus importantes pour les écrivain·e·s dramatiques : sur les 81 auteur·e·s interrogés par Antoine Doré, 81% ont déjà répondu à une de ces commandes et la moitié de ces derniers y ont recours régulièrement ou n'écrivent que sur commande¹³⁶. De plus, des résidences d'écriture dans les théâtres ont commencé à faire leur apparition, phénomène récent mais limité jusqu'à présent puisque seuls 22 résidences ont pu être recensées par le CNT pour la France¹³⁷. Valérie souligne ainsi cette amélioration, tout en exprimant son ambivalence :

Il faut dire que ça s'est quand même énormément développé [les résidences et les commandes], et nous [les EAT] ne sommes pas les seuls à avoir lutté évidemment, je ne dirais pas que c'est de notre fait exclusivement parce qu'il y a d'autres personnes qui nous ont rejointes, puis il y a eu une mobilisation, une prise de conscience du statut des auteurs. Mais, c'est vrai qu'il y a eu des embellies sur le plan des résidences d'artistes, sur les commandes mais ce n'est pas la même chose que [...] l'association d'un auteur dramatique à chaque structure, qu'elle soit scène nationale, CDN, théâtre municipal ou scène conventionnée¹³⁸.

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

¹³⁴ Pour une recension, voir Jean Renault (dir.), « Les aides aux écrivains de théâtre », in *Quoi de neuf ? L'auteur vivant !*, op. cit., p. 119-136. Ainsi que : Centre National du Théâtre, *Les Dispositifs d'aide autour des écritures contemporaines recensés par le pôle auteur*, 2011 :

http://wents-users.cccommunication.biz/99645/docs/aides_auteurs.pdf

¹³⁵ DEPS, *Théâtre et spectacles : Chiffres clés 2011*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011. Et DEPS, *Théâtre et spectacles : Chiffres clés 2013*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.

¹³⁶ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, op. cit., p. 27.

¹³⁷ Centre National du Théâtre *Les Résidences d'écriture recensées par le pôle auteur*, non daté : <http://wents-users.cccommunication.biz/99645/docs/residencelight.pdf>

¹³⁸ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

Les ateliers d'écriture ou les résidences au sein du monde scolaire représentent un pan croissant de l'activité des écrivain·e·s dramatiques, grâce à l'action simultanée du développement de l'éducation artistique et à l'énergie dépensée par Bruno Allain, responsable des relations avec l'Éducation Nationale pour les EAT et le Théâtre du Rond-Point. Ils offrent en effet des possibilités importantes de rémunération pour les auteur·e·s, puisque, par exemple, les résidences territoriales artistiques et culturelles en établissement scolaire, apparues à l'Académie de Paris sous un autre nom à partir de 2004, sont de plus en plus légitimes auprès des pouvoirs publics (et des chefs d'établissement) et tendent de ce fait à augmenter : sur 98 projets déposés à l'Académie de Paris pour l'année 2014-2015, 68 avaient été retenus (10 à Paris, 35 à Versailles et 23 à Créteil), dont 23% concernant le théâtre et 15% l'écriture, tandis qu'ils sont respectivement 127 projets déposés et 78 retenus pour l'année 2015-2016. En dehors du monde scolaire, il est de plus en plus proposé aux écrivain·e·s d'assurer des ateliers auprès de divers types de populations, ce qui correspond aux réorientations des politiques culturelles, l'objectif de démocratisation culturelle faisant place à celui du développement des territoires et de la cohésion sociale¹³⁹. Ces nouvelles activités, qui font que « le métier [d'auteur·e] change¹⁴⁰ » comme le déclare Valérie, aboutissent à une forme de professionnalisation paradoxale, permettant peut-être aux auteur·e·s de vivre mieux mais au détriment de ce qui constitue leur raison d'être, l'écriture proprement dite, comme le souligne Claudine Galea :

La difficulté pour les auteurs consiste effectivement à trouver de l'argent pour pouvoir écrire. Les commandes sont rares, les fictions radiophoniques se raréfient aussi, mais c'est encore une belle source de travail ; il y a quelques bourses bienvenues, quelques résidences (mais la plupart ne sont pas payées)... On trouve surtout des propositions d'ateliers et d'interventions scolaires, et on nage en pleine contradiction, car à courir la province ou la banlieue on n'a plus le temps d'écrire. Bien sûr, la rencontre nourrit – toute activité humaine (ou presque) nourrit ! parce qu'elle engage l'autre, les autres –, mais faire des rencontres, interventions ou ateliers pompe aussi une énergie qui n'est pas consacrée à l'écriture. Et il faut en faire beaucoup pour en vivre correctement¹⁴¹.

En plus de cette situation paradoxale, les auteur·e·s se retrouvent de plus en plus inféodés à un rôle et à une commande sociale qu'ils ne maîtrisent pas, et qui restreignent d'autant leur autonomie vis-à-vis des pouvoirs, ce qui apparaît

¹³⁹ Quentin Fondu, Margaux Vermerie, « Les politiques culturelles : évolutions et enjeux actuels », in *Arts, culture et cohésion sociale, Informations sociales* n°190, 2016.

¹⁴⁰ Entretien avec Valérie réalisé le 27 mars 2015.

¹⁴¹ Propos de Claudine Galea, in Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », *op. cit.*, p. 61.

pour beaucoup comme un « véritable danger d'instrumentalisation¹⁴² », dénoncé par Louise Doutreligne :

Les dispositifs nationaux, régionaux, départementaux et même municipaux, intitulés à loisir « résidences », « ateliers », « rencontres », se sont considérablement développés durant cette dernière décennie. Les auteurs vivent matériellement sans doute un petit peu mieux grâce à ces bourses, partenariats et résidences, mais en même temps, ils sont « utilisés » à des fins sociales et culturelles. Outre la complexité des dossiers à remplir, ces contrats ou partenariats comportent généralement comme contrepartie un énorme travail social et culturel de la part de l'auteur. Il est invité à participer à des rencontres, lectures, débats, ateliers, auprès de populations nommées « public empêché » par les instances... La tendance, qui ne fait qu'empirer, est d'« utiliser » l'artiste à d'autres fins qu'à la pratique de son art¹⁴³.

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

Les ateliers d'écriture sont devenus une part extrêmement importante de l'activité des auteurs. Les interventions sur le terrain, les interventions en centres sociaux, en formation... C'est vrai que l'artiste-auteur est aussi souvent invité à être un maillon du tissu social, à être un réparateur. Parfois nous sommes infirmiers¹⁴⁴ !

« Double vie » et activités multiples

Le champ littéraire se caractérise par une faible professionnalisation comme nous l'avons vu, nécessitant pour la plupart des écrivain·e·s la poursuite d'une activité rémunérée, connexe ou principale. Les auteur·e·s dramatiques sont, pour une large majorité, forcés de mener une « double vie¹⁴⁵ », selon la formule de Bernard Lahire. À la différence des autres, les écrivain·e·s de théâtre ont cependant la possibilité de tirer une partie de leurs revenus de la scène et de s'engager directement au sein du champ théâtral, preuve de leur double positionnement : un nombre significatif d'auteur·e·s dramatiques ont ainsi suivi une formation au métier de comédien·ne (47% parmi les auteur·e·s interrogés par Antoine Doré¹⁴⁶) ; en outre, certains d'entre eux se font dramaturges, fonction de conseiller dramaturgique auprès du metteur en scène encore rare en France, ou metteurs en scène (dans de nombreux cas, de leur propre texte¹⁴⁷), une « configuration de plus en plus prégnante dans le théâtre contemporain

¹⁴² Entretien avec Bertrand Daniel, 9 septembre 2015.

¹⁴³ Propos de Louise Doutreligne, in Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d'auteurs et rémunérations : écriture, mise en scène, scénographie, éclairage », in *Théâtre en travail : Mutations des métiers du spectacle (toujours) vivant*, *Théâtre/public* n°217, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁴ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

¹⁴⁵ Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, *op. cit.*

¹⁴⁶ Antoine Doré, *Écrire pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁷ Sur les 81 auteurs interrogés par Antoine Doré, 45% ont eux-mêmes mis en scène leur première création. Voir Antoine Doré, *Écrire pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 19.

aujourd'hui¹⁴⁸ » selon Bruno Mikol, chef du service théâtre à la DRAC d'Île-de-France. Surtout, signe et vecteur d'un processus accru de professionnalisation, ils ont de plus en plus la possibilité, en multipliant les activités connexes, de vivre de leur statut d'écrivain·e (mais pas de leur seule écriture, étant donné que « les droits d'auteur ne font vivre qu'une toute petite minorité d'auteurs¹⁴⁹ »), comme le souligne Antoine Doré :

On remarque [...] l'émergence d'un nouveau profil d'auteurs qui essaient de réguler leurs revenus en multipliant les ateliers, les résidences, les interventions publiques et autres animations liées à leur travail d'écriture. Plus ponctuellement, les auteurs s'appuient aussi sur des bourses publiques et des commandes rémunérées¹⁵⁰.

Ainsi, Antoine Doré remarque que, sur une population de 81 auteur·e·s dramatiques, 17 sont par ailleurs salariés ou assimilés, 28 intermittents du spectacle, 24 professionnels et 12 ne se classant dans aucune de ces trois catégories. Sur les professionnels, il dénombre 9 « auteurs de théâtre professionnels à revenus à dominante en droits d'auteur », 11 « auteurs de théâtre professionnels à revenus diversifiés » et 4 « auteurs professionnels recevant le maximum de leurs revenus de l'audiovisuel¹⁵¹ ». Cette possibilité d'une multiplication des activités détermine alors l'apparition de nouvelles sources de revenus et donc une professionnalisation paradoxale, encore limitée numériquement, qui se heurte au style de vie solitaire et individualiste caractéristique de ce que Valérie nomme une « vision dix-neuviémiste et romantique qui est encore parfois en vigueur¹⁵² » et contraint de plus en plus les auteur·e·s à pouvoir vivre de leur statut sans pour autant exercer leur métier.

Des conditions de vie toujours précaires

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

Philippe Touzet¹⁵³

Une précarité qui se perpétue...

¹⁴⁸ Propos de Bruno Mikol, in Sophie Proust (dir.), *Mise en scène et droits d'auteur*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁹ Propos de Claudine Galea, in Martial Poirson *et al.*, « Le texte en tension – Auteur, dramaturge : fonctions ou professions ? », *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁰ Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d'auteurs et rémunérations : écriture, mise en scène, scénographie, éclairage », in *op. cit.*, p. 70.

¹⁵¹ Antoine Doré, *Écrire pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 21-25.

¹⁵² Entretien cité.

¹⁵³ Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », *op. cit.*

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

Vivre de sa plume est un art de la persévérance. Car si la vocation d'une pièce est d'être mise en scène, les droits qu'en tire son auteur constituent rarement un profit immédiat. Sans patience, point de salut¹⁵⁴...

Si ce dernier parvient actuellement à des revenus mensuels situés entre 3 000 et 3500 euros, par le cumul des droits d'auteur issus de la publication et de la scène (10 à 12 000 euros pour quinze pièces publiées sur 10 ans, pour les premiers, et 2 000 euros mensuels pour une vingtaine de pièces jouées pour les seconds¹⁵⁵), des commandes (« environ 7 000 euros pour une pièce d'une heure, auxquels s'ajoutent les droits de représentation¹⁵⁶ »), des bourses, des prix et des interventions, la plupart des auteur·e·s restent faiblement professionnalisé·e·s et peinent à dégager des revenus suffisants pour vivre de leur pratique artistique : ainsi, en 2012, seul·e·s 124 auteur·e·s ont gagné de leurs activités d'auteur·e·s plus de 8298 euros sur l'année, revenu minimum pour pouvoir être affilié à l'AGESSA¹⁵⁷. En 1980, ils ou elles étaient plus de 50% à gagner moins de 1 000 francs et 75% moins de 5 000 francs¹⁵⁸. De même, entre 2010 et 2015, les revenus moyens en droits d'auteur des 3 754 écrivain·e·s dramatiques résidant en Île-de-France (et donc déjà sur-sélectionnés par rapport à l'ensemble des auteur·e·s français·e·s) s'élèvent à 18 195 euros sur l'ensemble de la période et ils n'étaient que 1083 à toucher des droits de manière continue sur ces cinq années¹⁵⁹. Cette perpétuation de la précarité, a priori contradictoire avec le processus de professionnalisation caractérisé par un développement des aides et des activités connexes, trouve l'une de ses explications dans l'accroissement important de cette population, comme le note Antoine Doré :

Les auteurs dramatiques s'inquiètent d'une diminution progressive des droits perçus en moyenne par chacun, résultat d'une croissance démographique

¹⁵⁴ Propos de Sylvain Levey, cité par David Prochasson, « Auteurs : peut-on vivre du théâtre ? », in *Théâtre(s)*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d'auteurs et rémunérations : Écriture, mise en scène, scénographie, éclairage », *op. cit.*, p. 71. Voir chapitre 1.

¹⁵⁸ Voir *Annexe 1* : Droits d'auteur des écrivain·e·s dramatiques en 1980.

¹⁵⁹ Voir *Annexe 2* : Droits d'auteur et nombre d'exploitations des écrivain·e·s dramatiques résidant en Île-de-France entre 2010 et 2015.

accélérée des effectifs d'auteurs ces vingt dernières années, non compensée dans une même proportion par la progression de l'activité dans le spectacle vivant¹⁶⁰.

Mais les écrivain·e·s les plus engagés mettent aussi en évidence un autre phénomène pour tenter de comprendre ce qui leur apparaît non pas seulement comme une perpétuation de la précarité mais comme une aggravation récente. Ce phénomène est celui de la crise économique et de ses retombées sur le financement de la culture, affectant en premier lieu les auteur·e·s, comme le soulignent Louise Doutreligne et Philippe Touzet :

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

Philippe Touzet – Le système français n'est clairement pas en faveur de l'auteur. Il y a une paupérisation croissante des dramaturges. Ils sont souvent sous-payés, voire pas payés du tout. Les sommes allouées aux résidences d'auteurs et aux commandes d'écritures ont beaucoup baissé, quand elles n'ont pas tout simplement disparu. Lorsqu'un théâtre voit sa dotation diminuer de 100 ou 200 000 euros, l'auteur dramatique est systématiquement la première victime¹⁶¹.

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

Pour les générations qui arrivent, depuis la crise de 2003, c'est plus dur. Avant, il y avait un espace de création possible. Aujourd'hui il y a un intérêt pour les auteurs [de théâtre], mais aussi un désengagement rampant de la part des institutions, des tutelles. Je ne voudrais pas que le modèle français de la décentralisation soit bradé. Il faut penser à reconquérir ce que l'on croit déjà conquis. Il ne faut pas lâcher¹⁶².

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

Disons que le paysage, quand vous regardez les programmations, le paysage a changé, c'est-à-dire que l'auteur dramatique est de nouveau périphérique dans la mesure où il y a énormément d'écriture collective, d'écriture de plateau collective ou pas, et de performance, et de formes alternatives : musique, performance, arts plastiques etc. [...] il y a une chute, le texte est vraiment très périphérique¹⁶³.

¹⁶⁰ Antoine Doré, Sophie Proust *et al.*, « Statuts d'auteurs et rémunérations : Écriture, mise en scène, scénographie, éclairage », *op. cit.*, p. 70.

¹⁶¹ Louise Doutreligne, Philippe Touzet, « Le respect des auteurs de théâtre relève de la volonté politique », *op. cit.*

¹⁶² Propos de David Lescot, in *L'Auteur en première ligne*, *op. cit.*, p. 79-80.

¹⁶³ Entretien avec Valérie Clare, 27 mars 2015.

Mais il n'est plus seulement lié, comme dans les années 60, à un projet esthétique voyant le triomphe de la mise en scène, mais surtout à des raisons d'ordre économiques où, plutôt que de multiplier les lignes budgétaires pour chaque personnel artistique (dont l'auteur·e), une figure polyvalente, comme par exemple celle de performer, tend à être privilégiée par son moindre coût. Les réorientations néolibérales de l'État, qui légitiment les économies budgétaires en matière culturelle ainsi que le déploiement de la logique d'aide, ont ainsi de profondes répercussions sur le champ théâtral, de ce fait peut-être de plus en plus poreux aux logiques managériales.

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

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

L'appartenance à un milieu social d'origine élevé doté à la fois d'un capital économique et culturel favorise la pratique de l'écriture théâtrale puis le choix d'une orientation vers une carrière artistique. [...] la proportion des auteurs interrogés issus de familles de cadres et professions intellectuelles supérieures – comprenant entre autres les professions artistiques – est de 51%, soit un taux trois fois supérieur au pourcentage de cadres et professions intellectuelles supérieures dans l'ensemble de la population active. Il existe en revanche parmi les auteurs une nette sous-représentation de personnes issues de milieux populaires : seuls 18% des auteurs interrogés avaient un père ouvrier ou employé, contre 51,9% de la population active¹⁶⁴.

En plus de ce phénomène de sur-sélection sociale, qui renvoie notamment à la nécessité de pouvoir compter sur des ressources sociales et économiques pour pouvoir espérer être reconnu·e comme écrivain·e et, dans un second temps, en vivre, la population des auteur·e·s dramatiques est marquée par de profondes inégalités internes, où une majorité d'entre eux·elles s'escrime pour de faibles revenus tandis qu'une minorité cumule la visibilité et les profits. Ainsi, si les revenus moyens en droits d'auteur des écrivain·e·s dramatiques résidant en Île-de-France entre 2010 et 2015 s'élèvent à 18 195 euros, l'écart-type est quant à lui de 118 886 euros¹⁶⁵, preuve de leur grande dispersion. Cela veut également pour le nombre d'exploitations, de 183,9 en moyenne, mais avec un écart-type de 652,8. De même, tandis que les auteur·e·s ayant exploité·e·s moins de 5 œuvres au cours de la période ont gagné en moyenne 141 euros pour les femmes et 300 euros pour les hommes, ceux et celles qui ont plus de 1 000 œuvres

¹⁶⁴ Antoine Doré, *Ecrire pour le théâtre*, op. cit., p. 17-18.

¹⁶⁵ Voir *Annexe 2*. Ces données donnent cependant une image artificiellement grossie des inégalités par la période étendue de 5 années, et non pas d'une seule, qui profite alors aux individus ayant cumulé des revenus importants tout au long de la période.

exploitées ont touché respectivement 275 517 et 308 464 euros. Fortement polarisé par la question des revenus, ainsi que par celle du nombre d'exploitations, le champ des écrivain·e·s de théâtre l'est aussi par celle du genre. Les femmes ne représentent que 41% de la population totale et elles ne se partagent que 22,5% de l'ensemble des droits d'auteurs. Surtout, la proportion des femmes tend à baisser tandis que les revenus augmentent : ainsi, elles ne sont plus que 14,5% dans l'ensemble des auteur·e·s dont le nombre d'œuvres exploitées est supérieur à 1 000 au cours de la période. Plus généralement, un homme gagne en moyenne 2,4 fois plus qu'une femme¹⁶⁶. La population des auteur·e·s dramatiques est ainsi fortement hétérogène en termes d'insertion et de reconnaissance professionnelle et marquée par de profondes inégalités qui s'entremêlent. À cet égard, on peut postuler que le développement des aides et des bourses, loin de permettre une augmentation des ressources économiques à se partager équitablement et donc un processus de professionnalisation uniforme, aura pour conséquence une augmentation des inégalités internes, au détriment des individus les moins bien insérés et professionnalisés, autant d'inégalités que la politique culturelle pourrait tenter de résoudre.

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

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

Joseph Danan¹⁶⁷

Occupant une position marginale au sein du champ théâtral au cours de la seconde partie du XX^e siècle, la visibilité de la figure de l'auteur·e de théâtre s'accroît à partir des années 1980, période à laquelle commencent à se multiplier aides, bourses, commandes, ateliers, etc. L'apparition de ces nouvelles ressources ne s'accompagne cependant pas d'une amélioration concrète des conditions d'existence des écrivain·e·s dramatiques, en particulier à cause d'un accroissement parallèle de leur nombre et de la crise qui frappe de plein fouet le monde artistique au milieu des années 2000. Surtout, ce processus de professionnalisation est paradoxal dans ses effets : en privilégiant un traitement individuel (et individualiste) de la situation de ces auteur·e·s au détriment d'une prise en charge collective, il participe peut-être à un accroissement des inégalités entre eux·elles. L'adoption de cette logique d'aide, au détriment d'une logique

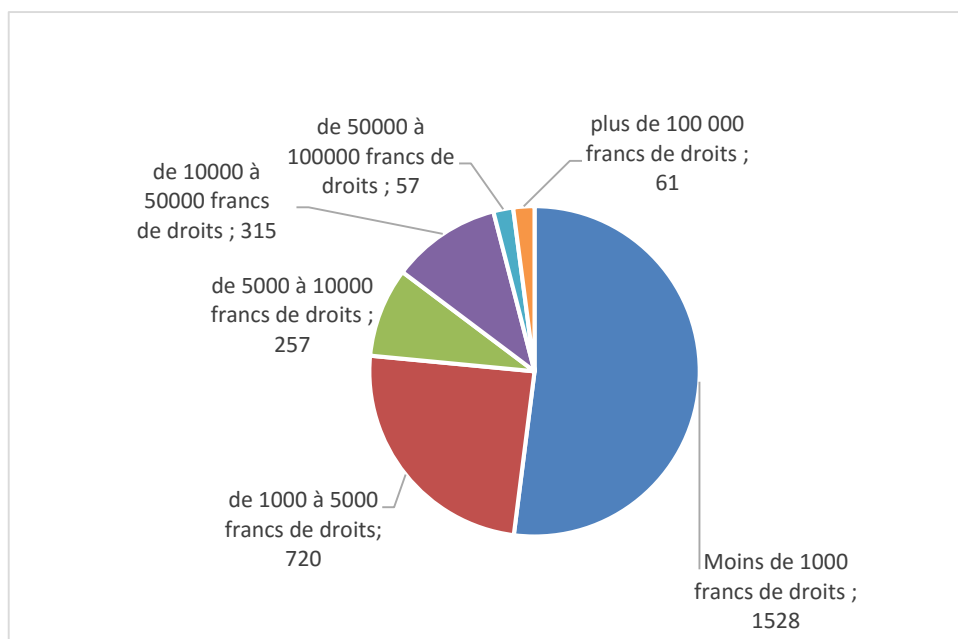
¹⁶⁶ Ces inégalités liées au genre, bien réelles, tendent cependant à se télescoper avec celles de l'âge, variable qui ne nous était pas disponible. En effet, on peut postuler que le nombre de femmes est plus important au sein des populations les plus jeunes, à l'inverse des populations les plus âgées. Cette hypothèse d'un processus récent de féminisation des auteur·e·s dramatiques, qui n'apparaîtrait pas encore dans une simple analyse statistique, repose en particulier sur l'observation non-participante d'une réunion des EAT, où la proportion de femmes était bien plus importante chez les membres les plus jeunes de l'association.

¹⁶⁷ Joseph Danan, « L'auteur est un autre », in *L'Auteur en première ligne*, op. cit., p. 139.

de droit, semble s'inscrire dans le tournant managérial des politiques publiques, qui repose en grande partie sur l'idée de la responsabilité individuelle de chacun·e. Cette forme nouvelle de mécénat public et privé, accentuée par la baisse des financements publics alloués à la culture, enjoint de plus en plus les écrivain·e·s à devenir entrepreneurs d'eux-mêmes (et de morale par la même occasion, à leur corps défendant). Comme le suggère Joseph Danan, sans qu'il insiste forcément sur tout ce que cette métamorphose peut recouvrir, la figure vieillie de l'auteur·e de théâtre isolé dans sa tour d'ivoire tend alors à être remplacée par celle de l'écrivain·e dramatique ouvert·e sur le monde et dépositaire d'un rôle nouveau qu'il ou elle ne maîtrise peut-être pas.

Annexes

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



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

Annexe 2 : Droits d'auteurs et nombre d'exploitations des écrivain·e·s dramatiques résidant en Île-de-France entre 2010 et 2015 selon le sexe¹⁶⁸

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

¹⁶⁸ Ce tableau a été réalisé grâce aux données de la SACD. Qu'elle soit ici très vivement remerciée pour m'avoir autorisée à les consulter et à les utiliser, et en particulier, en son sein, Muriel Couton.

Chapitre 5

Les écrivain·e·s dans la division du travail cinématographique

Jérôme Pacouret

Les œuvres de plusieurs générations d'écrivain·e·s s-cinéastes ont récemment été célébrées dans un numéro de la *Revue critique de fiction contemporaine*¹⁶⁹. D'après le cinéaste et romancier Christophe Honoré, les « écrivains cinéastes » se distingueraient par leur manière de « lire des films », une « infinie sagesse » et des films « plus tremblants que ceux des cinéastes tout court, aussi adeptes de littérature soient-ils »¹⁷⁰. Les auteur·e·s de bestsellers passant derrière la caméra font fréquemment l'objet d'intérêt (et de moqueries) dans la presse¹⁷¹.

Plutôt que de se focaliser sur une petite fraction des écrivain·e·s travaillant pour le cinéma ou de privilégier les plus célèbres ou consacré·e·s d'entre elles et eux, on examinera dans ce chapitre la diversité des situations des écrivain·e·s dans la division du travail cinématographique depuis 2000. Les champs littéraire et cinématographique se caractérisent par ce que Pierre Bourdieu désigne comme une « structure dualiste »¹⁷². Deux logiques de production et d'évaluation des œuvres y coexistent et s'y opposent : l'une valorise le succès à court terme auprès d'un large public, l'autre privilégie la reconnaissance des auteur·e·s auprès de diverses instances de consécration comme leurs pairs, des critiques, des prix et des festivals. Dans une étude centrée sur les réalisateurs de films, Julien Duval a montré que ces deux logiques recourent à l'opposition entre « cinéma commercial » et « cinéma d'auteur » couramment employée par les critiques, les professionnels et les spectateurs de cinéma. Ce principe de différenciation des œuvres et des auteurs est cependant second par rapport aux très fortes inégalités d'accès aux moyens de production et de diffusion cinématographique, qui opposent les cinéastes dominants (du « cinéma d'auteur et « commercial ») à la grande majorité des auteur·e·s de films.

Comme on va le voir, les chances de devenir auteur·e de film et la réception des œuvres des écrivain·e·s-cinéastes varient en fonction de leurs positions dans le champ littéraire. Selon que leurs livres sont adaptés, qu'ils et elles participent à l'écriture de scénarios et/ou réalisent des films, le « taux de change » du capital

¹⁶⁹ Margaret C. Flinn, Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire continée des écrivains-cinéastes », *Revue critique de fiction contemporaine*, n°7, 2013, p. 1-10.

¹⁷⁰ Christophe Honoré, « Les écrivains cinéastes », *Le Monde*, 23 juin 2008.

¹⁷¹ Voir par exemple Fabrice Pliskin, « Quand les écrivains font leur cinéma », *Le Nouvel Observateur*, 18 janvier 2012.

¹⁷² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit. ; Julien Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°161-162, 2006, p. 96-115.

symbolique des écrivain·e·s en capital cinématographique connaît d'importantes variations. Ces variations sont en partie liées à la monopolisation de la « fonction auteur » par les réalisateurs¹⁷³. La place des écrivain·e·s dans la division du travail cinématographique dépend aussi de l'intervention d'autres acteurs de l'édition et de l'audiovisuel¹⁷⁴.

Les problèmes de définition et de recension des écrivain·e·s et auteur·e·s de film ont déjà été soulignés¹⁷⁵. Ces difficultés sont renforcées dans le cas d'auteur·e·s pluridisciplinaires qui ne disposent pas d'instance de consécration ou d'organisation spécifique, qui ne se sont jamais mobilisé·e·s collectivement et ne font pas l'objet de politiques publiques particulières. Le critère retenu pour définir un·e écrivain·e est l'écriture d'un roman, d'une bande-dessinée, d'un récit qualifié de littéraire et publié par une maison d'édition. Du côté du cinéma, on s'intéressera aux auteur·e·s d'œuvres adaptées, scénaristes et réalisateurs dont au moins un film est sorti en salles.

Les écrivain·e·s adapté·e·s entre 2006 et 2013 ont été recensé·e·s par la Société civile des éditeurs de langue française¹⁷⁶. Pour identifier les écrivain·e·s-scénaristes et écrivain·e·s-réalisateurs, on a examiné les publications des réalisateurs et scénaristes récompensé·e·s par diverses instances de consécration cinématographiques depuis 2000 : les professionnel·le·s du cinéma (qui décernent les Césars), les critiques (le prix Louis Delluc, les palmarès des meilleurs films de l'année des *Cahiers du cinéma*), le Festival de Cannes. Plusieurs d'entre elles ayant été récompensé·e·s du prix Goncourt ou Renaudot, on a examiné les activités cinématographiques de tous leurs récipiendaires depuis 2000. On a aussi examiné les publications des 300 membres de la Guilde française des scénaristes. Ces sources ont permis d'identifier 47 écrivain·e·s-scénaristes et 30 écrivain·e·s-réalisateurs en activité depuis 2000.

Les définitions et les sources retenues excluent les auteur·e·s peu connu·e·s (à l'exception des membres de la *Guilde française des scénaristes*), les personnes ayant cherché sans succès à travailler pour le cinéma ou à publier des livres, ainsi que les auteur·e·s de livres ou de films de genres moins diffusés et/ou moins perçus comme « littéraires » et « cinématographiques » (documentaires, cinéma expérimental, vidéos, films amateurs, cinéma pornographique).

Pour analyser la diffusion et de la réception des films des écrivain·e·s-auteur·e·s de cinéma, on a recueilli leurs entrées en salle sur les sites Wikipedia et CBO-Box-Office, ainsi que les critiques de leurs films parues dans la presse généraliste et spécialisée.

¹⁷³ Sur la notion de « fonction auteur », voir Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 817-849. Les luttes de définition de l'auteur de film sont l'objet de ma thèse de doctorat en préparation à l'EHESS sous la direction de Gisèle Sapiro.

¹⁷⁴ La division du travail d'adaptation littéraire aux États-Unis a fait l'objet d'une étude approfondie. Voir Simone Murray, *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, London, Routledge, 2011.

¹⁷⁵ Voir Gisèle Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », p. 42-46. ; Julien Duval, « L'art du réalisme », art. cité, p. 98-99.

¹⁷⁶ « Marché français de l'adaptation cinématographique. 2006-2013 », Société civile des éditeurs de langue française, 2014.

Coûts et bénéfices de la fidélité : les œuvres littéraires adaptées au cinéma

Les adaptations littéraires représentent une part importante de la production cinématographique française et étrangère. Les adaptations sont inégalement réparties dans le champ du cinéma : elles sont surreprésentées du côté du « cinéma commercial », sous-représentées du côté du « cinéma d'auteur » et quasiment absentes des films à petit budget. Les critiques de cinéma attribuent la valeur des adaptations aux réalisateurs plutôt qu'aux auteur·e·s et livres adaptés.

Entre 2006 et 2013, les adaptations ont représenté entre 32% et 57% des films produits en France et autour de 20% des films de toutes origines sorties dans les salles françaises¹⁷⁷. Pendant cette période, parmi les adaptations de livres de langue française, on trouve une majorité de romans et nouvelles (62%), un assez grand nombre de bande-dessinées (13%), de biographies, autobiographies et correspondances (11%), de livres pour la jeunesse (7%), d'essais et documents (7%). Cette répartition est sensiblement la même pour l'ensemble des adaptations sorties en France (quelle que soit la langue du livre). Des poèmes sont parfois adaptés mais cette pratique est rare et propre au cinéma expérimental¹⁷⁸. Tous les genres de roman n'ont pas les mêmes chances d'être adaptés au cinéma. Les romans policiers et polars sont ainsi surreprésentés en raison de l'existence d'un genre équivalent au cinéma et de la fréquence des intrigues policières dans les films. Les livres adaptés sont majoritairement des œuvres d'auteurs contemporains et du XX^e siècle : seules 11% des adaptations de langue française et étrangère sont basées sur des œuvres du domaine public, dont l'auteur est mort depuis soixante-dix ans ou plus.

Mis à part leur genre, quelles propriétés des livres et des auteur·e·s favorisent leur adaptation au cinéma ? Les plus célèbres auteur·e·s de *best-sellers* des dernières années ont vu certains de leurs titres adaptés. C'est notamment le cas de Marc Lévy, Anna Gavalda, Amélie Nothomb, David Foenkinos, Guillaume Musso et Katherine Pancol. Nombre de bandes-dessinées à grands tirages ont également été adaptées, comme *Astérix et Obélix*, *Titeuf* et *Quai d'Orsay*. Les œuvres primées par des instances de consécration littéraire sont aussi plus susceptibles de retenir l'attention d'une société de production et d'un réalisateur. La plupart des adaptations appréciées par les critiques et festivals de cinéma sont basées sur des livres d'auteur·e·s récompensé·e·s par des prix littéraires et publiés par des maisons d'édition prestigieuses (Minuit, Le Seuil, Verticale). Plusieurs romans de Patrick Modiano ont été adaptés depuis les années 1980. On peut aussi faire l'hypothèse que le succès public et/ou critique d'une adaptation encourage d'autres adaptations d'un·e même auteur·e. Des livres aux tirages plus faibles et aux auteur·e·s moins reconnu·e·s sont également adaptés. L'adaptation d'un essai permet de représenter des sujets techniques et rarement

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 7-9. Ces données n'incluent pas les adaptations de pièces de théâtre, au nombre de 70 environ pendant la même période.

¹⁷⁸ Un festival de « *film-poems* » est organisé en Grande Bretagne et en Belgique depuis 2013. Voir <http://filmpoem.com/festival/review/>

mis en scène, comme la psychanalyse dans les films *Jimmy P. Psychothérapie d'un Indien des plaines* (réalisé par Arnaud Desplechin et inspiré du livre de Georges Devereux) et *A Most Dangerous Method* (réalisé par David Cronenberg sur la base de l'adaptation théâtrale d'un livre de John Kerr par Christopher Hampton). L'adaptation d'un récit biographique sert parfois à traiter de sujets d'actualités ou historiques. Les bandes annonces de films adaptés de biographies mettent souvent en valeur une « histoire vraie », comme celles de *Chocolat* (inspiré des recherches de Gérard Noiriel) ou de *12 Years a Slave* (d'après l'autobiographie de Solomon Northup). Une adaptation littéraire peut aussi servir à rendre acceptable certains écarts aux normes esthétiques, morales et politiques du cinéma. Reconnue pour ses représentations des corps et de la sexualité, l'écrivaine-cinéaste Catherine Breillat a expliqué avoir obtenu une aide du Centre national de la cinématographie (CNC) grâce à la publication du scénario de *36 Fillette* sous forme de roman¹⁷⁹. Christophe Honoré a présenté son adaptation de *Ma mère* de Georges Bataille comme un moyen d'affronter la fiction sexuelle au cinéma et a associé le soutien de son producteur et d'une actrice à leur goût pour le livre¹⁸⁰. Néanmoins, depuis 2000 et précédemment, nombre d'adaptations littéraires ont fait scandale ou ont été interdites pour leurs mises en scène de la sexualité : *La vie d'Adèle* (d'après Julie Maroh), *Baise-moi* (Virginie Despentes), *Saló et les 120 journées de Sodome* (Sade), *La Religieuse* (Diderot), *Le blé en herbe* (Colette).

Les adaptations d'œuvres littéraires sont inégalement réparties dans l'ensemble de la production cinématographique. Elles sont bien représentées parmi les productions françaises (entre 32% et 57% des films sortis entre 2006 et 2013) et américaines (35% des films). Les adaptations produites en France sont généralement des films à moyen et gros budgets¹⁸¹. Les livres de langue française sont très majoritairement adaptés par des sociétés françaises. Il arrive toutefois que des livres écrits en français soient adaptés à l'étranger, comme la *Planète des singes* de Pierre Boulle, huit fois adapté à Hollywood, et la bande-dessinée *Le Transperceneige*, qui a donné lieu à une coproduction française, américaine et sud-coréenne. D'après Julien Duval, les *best-sellers* et bandes-dessinées seraient plutôt adaptés sous forme de films à budgets élevés et grande diffusion¹⁸². Récemment, des œuvres situées au pôle esthétique du champ de la bande-dessinée ont cependant été adaptées par de grands noms du cinéma d'auteur : *Le Bleu est une couleur chaude* de Julie Maroh par Abdellatif Kechiche (*La vie d'Adèle*) et *Quai d'Orsay* de Christophe Blain et Abel Lanzac par Bertrand Tavernier.

Les adaptations sont légèrement surreprésentées parmi les succès au box-office. Entre 2006 et 2013, elles comptent pour 40% des films à plus de 500 000 entrées¹⁸³. 21 des 50 films les plus vus en France entre 2009 et 2013 sont des adaptations : *Astérix et Obélix*, *Arthur et les Minimoys*, *Le Petit Nicolas*, *Le Placard*, *Un long dimanche de fiançailles* du côté français et cinq adaptations d'*Harry Potter*,

¹⁷⁹ « "Ne vois-tu pas que je brûle ?" Entretien avec Catherine Breillat », *Vacarme*, n°9, 27 octobre 1999.

¹⁸⁰ Laurent Rigoulet, Claire Pomares, « Très Honoré », art. cité.

¹⁸¹ Voir « OPCA cinéma 2015 », SACD, 17 avril 2015.

¹⁸² Julien Duval, « L'art du réalisme », art. cité, p. 112-113.

¹⁸³ « Marché français de l'adaptation cinématographique. 2006-2013 », rapport cité, p. 24-27.

trois *Seigneur des Anneaux*, deux *Spiderman*, deux *Pirates des caraïbes*, *Le Monde de Narnia* et *Men in black* du côté hollywoodien¹⁸⁴. Quasiment tous ces livres sont d'immenses succès de librairie et ils l'étaient le plus souvent avant d'être adaptés. Des spectateurs et spectatrices apprécient les adaptations de leurs lectures, de celles de leur entourage ou de livres et d'auteur·e·s dont ils et elles ont entendu parler dans les médias. Beaucoup d'entre eux valorisent les adaptations « fidèles » aux livres. Le succès de ces films tient aussi à des effets spéciaux spectaculaires, à des castings riches en stars de cinéma et de télévision et à d'intenses campagnes promotionnelles. Plusieurs facteurs de succès des adaptations de *best-sellers* auprès du public apparaissent dans cette critique d'*Harry Potter à l'école des sorciers* publiée par un spectateur sur le site Allociné :

Je suis fan d'Harry Potter et ce premier film, sur le tome 1 de la saga (logique me direz-vous), est parfait pour une immersion dans le monde de la sorcellerie. Chris Columbus et toute son équipe ont réalisé un incroyable travail pour donner vie à cet univers fantastique. Le film est très fidèle au livre, les décors sont beaux, les effets spéciaux d'une grande qualité et les acteurs très bons dans leurs rôles. On retiendra notamment le choix de ces acteurs qui est indéniablement réussi : Daniel Radcliffe colle physiquement au Harry Potter des livres, en fait quasiment tous les acteurs ont été impeccablement choisis pour leurs rôles (Alan Rickman est excellent en Rogue). La musique est aussi vraiment très réussie, elle colle à la perfection à l'ambiance et au ton du film, notamment grâce au génie de John Williams, inégalable. Ce premier film "Harry Potter à l'école des sorciers" se devait d'être réussi afin de permettre l'adaptation au cinéma des autres tomes, et c'est désormais chose faite. En un mot : MAGIQUE ¹⁸⁵!

Par comparaison à leur place dans l'ensemble de la production et parmi les succès au box-office, les adaptations sont sous-représentées parmi les films valorisés par les professionnel·le·s du cinéma, les festivals et les critiques. Elles ne représentent que 7 des 43 films récompensés par le César du meilleur film, le prix Louis Delluc et/ou la Palme d'or du Festival de Cannes depuis 2000 : *Le Pianiste* (d'après un livre de Wladyslaw Szpilman), *Lady Chatterley* (D.H. Lawrence), *Entre les murs* (François Begaudeau), *Les Mystères de Lisbonne* (Camilo Castelo Branco), *Les Adieux à la reine* (Chantal Thomas), *La Vie d'Adèle* (Julie Maroh), *Fatima* (Fatima Elayoubi). Depuis 2000, les *Cahiers du cinéma* ont élu parmi les dix meilleurs films de l'année 29 adaptations, sur un total de 145 films. Dans ces classements, les adaptations représentent 9 des 35 films de réalisateurs français. Il s'agit surtout d'adaptations de classiques (Arthur Symons, Grace Elliott et Honoré Urfé, D. H. Lawrence, Cesare Pavese, Balzac). Les trois seuls écrivain·e·s contemporain·e·s sont Julie Maroh, Christian Gailly et Alan Ayckbourn.

Les critiques des revues cinéphiles décrivent et apprécient les adaptations de livres en tant qu'œuvres des réalisateurs plutôt que comme des œuvres d'écrivain·e·s déclinées sous forme cinématographique (à la différence des livres audio par exemple). Les adaptations récompensées par des prix ou

¹⁸⁴ Ces données ont été récoltées sur les pages « Box-Office France » de Wikipedia.

¹⁸⁵ Critique publiée par Chuck Carrey le 6 août 2013.

célébrées par les *Cahiers du cinéma* ont toutes été réalisées par des réalisateurs consacrés ou en voie de consécration : Laurent Cantet, Philippe Faucon, Pascale Ferran, Benoît Jacquot, Abdellatif Kechiche, Roman Polanski, Alain Resnais et Raul Ruiz. Tandis que beaucoup de spectateurs apprécient les ressemblances entre films et livres adaptés, les critiques valorisent plutôt l'interprétation personnelle et originale d'un livre par le réalisateur ou la réalisatrice du film. . Cette vision des adaptations s'observe quelle que soit la renommée de l'écrivain·e, même si les livres des romanciers et romancières les plus consacré·e·s sont davantage commentés par les critiques. Un critique des *Cahiers du cinéma* place l'adaptation d'un roman de Christian Gailly (*Les Herbes Folles*) dans le prolongement d'autres adaptations réalisées par Alain Resnais et de ses collaborations avec Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet¹⁸⁶. Il célèbre la capacité de Resnais à « entretenir une répartition avec la littérature » et à prendre des distances avec ces écrivain·e·s et leurs « matériaux ». La majorité des critiques de *La vie d'Adèle* parues dans la presse généraliste et spécialisée ne mentionnent pas l'auteur de la bande-dessinée adaptée, Julie Maroh, qui est moins reconnue par les instances de consécration littéraire. Toutes ces critiques célèbrent essentiellement Abdellatif Kechiche et les actrices Adèle Exarchopoulos et Léa Sédoux. Seul le critique de *L'Humanité* valorise la bande-dessinée, tout en saluant son interprétation par Abdellatif Kechiche : « De la couleur et du récit, il restituera l'essence, s'en emparant à sa manière singulière¹⁸⁷. »

On peut avancer plusieurs facteurs d'explication de la relative sous-représentation des adaptations d'écrivain·e·s contemporain·e·s parmi les films à petit budget et valorisés par les instances de consécration cinématographique. L'acquisition des droits d'adaptation d'un livre est coûteuse et complexe et les aides publiques encourageant le cinéma d'auteur sont rarement attribuées à des adaptations. Une adaptation n'est guère susceptible d'accroître les profits économiques et symboliques des cinéastes et sociétés de production car elles sont essentiellement perçues comme les œuvres des réalisateurs et réalisatrices. L'adaptation d'un·e auteur·e reconnu·e pourrait même porter ombrage aux cinéastes dont la valeur et la qualité d'auteur·e sont encore incertaines. La sous-représentation des adaptations peut aussi relever d'un effet de distinction par rapport au pôle du cinéma commercial, où elles sont surreprésentées. Enfin, les adaptations peuvent être sous-représentées en raison de la dévalorisation des films « littéraires » par les critiques de cinéma, comme on le verra plus loin en examinant la réception des films des écrivain·e·s-réalisateurs.

¹⁸⁶ Jean-Philippe Tessé, « Haute voltige », *Cahiers du cinéma*, n°650, novembre 2009, p. 14-15.

¹⁸⁷ Dominique Widemann, « La Vie d'Adèle : une œuvre magistrale », *L'Humanité*, 8 octobre 2013.

La visibilité des écrivain·e·s-scénaristes

Des romanciers et romancières écrivent ou coécrivent des scénarios à la faveur des compétences et du capital symbolique qu'ils ou elles ont accumulé dans le champ littéraire. Leur multipositionnement favorise la visibilité et la valorisation de leur travail de scénaristes par les critiques de cinéma.

On a pu identifier une vingtaine d'écrivain·e·s ayant écrit des scénarios originaux de films qu'ils ou elles n'ont pas personnellement réalisés. Depuis 2000, les films de sept d'entre elles et eux ont été récompensés du prix Louis Delluc, du César du meilleur film, du César du meilleur premier film, sélectionnés pour le César du meilleur scénario original et/ou inscrit au palmarès des films de l'année des *Cahiers du cinéma* : il s'agit de Victoria Bedos, Tonino Benacquista, Marc Cholodenko, Jean-Claude Deret, Philippe di Folco, Eric de Kuyper, Patrick Modiano, Florence Seyvos, Gilles Taurand. Quatre récipiendaires des prix Goncourt et Renaudot ont écrit des scénarios : Pierre Lemaitre, Marie Ndiaye, Daniel Pennac et Delphine de Vigan. La Guilde française des scénaristes compte treize romanciers et romancières et quinze auteur·e·s de bande-dessinées. Quatre de ses membres ont écrit des romans et des longs métrages de cinéma : Alain Agat, Benjamin Legrand, Francis Magnenot et Cécile Vargaftig. Cinq autres romanciers-scénaristes ont été identifiés dans des revues et articles : Jean-Marc Auclair, Odile Barski, Emmanuelle Bernheim, Jean-Claude Carrière, René de Ceccatty et Jean Vautrin. Quasiment tou·te·s ces auteur·e·s ont coécrit leurs scénarios avec des réalisateurs ou réalisatrices, qui (co)écrivent plus de neuf films français sur dix¹⁸⁸.

Ces auteur·e·s ont pu écrire pour le cinéma grâce aux savoir et savoir-faire qu'ils et elles ont acquis en écrivant des romans. Leurs compétences sont valorisées par des producteurs et cinéastes. Marc Cholodenko, Florence Seyvos, Marie Ndiaye et Patrick Modiano expliquent ainsi avoir écrit des scénarios à la sollicitation de réalisateurs de films appréciant leurs livres. René de Ceccatty a coécrit le scénario d'un film biographique sur Violette Leduc après lui avoir consacré un essai. Le passage des écrivain·e·s à la scénarisation est aussi favorisé par leur reconnaissance par les instances de consécration littéraire, par la presse et par les lecteurs. Nombre d'entre elles et eux ont publié dans des maisons d'édition prestigieuses et/ou de grande diffusion comme Gallimard, Mercure de France, Seuil, J'ai Lu, Minuit, P.O.L. Plusieurs de ces écrivains et écrivaines ont obtenu des prix littéraires très connus et prestigieux, comme les prix Goncourt, Médicis et Nobel.

Les savoir-faire et la renommée des écrivain·e·s favorisent la visibilité et la valorisation de leur travail de scénaristes par les instances de consécration cinématographiques. Des cinéastes et historien·ne·s du cinéma ont célébré des

¹⁸⁸ Camille Haddouf et Isabelle Wolgust, « La place des femmes parmi les auteurs écrivains dans le cinéma français sur 10 ans (2003-2012) » [en ligne], rapport pour la Guilde française des scénaristes, 2014, p. 3, disponible sur http://www.guildelesscenaristes.org/uploads/ressbao/rapports-etudes/etude_guilde_parite_cinema.pdf

collaborations entre écrivain·e·s et réalisateurs comme celles d’Emmanuelle Bernheim et François Ozon, Marie NDiaye et Claire Denis, Marc Cholodenko et Philippe Garrel¹⁸⁹. Ils les placent dans le prolongement d’autres collaborations célèbres comme celles d’Harold Pinter et Joseph Losey et de Marguerite Duras et Alain Resnais. Les critiques de films, qui accordent généralement peu d’attention aux coscénaristes, évoquent souvent la participation d’écrivain·e·s reconnu·e·s à l’écriture d’un film. Récipiendaire du prix Goncourt, Marie Ndiaye est mentionnée dans treize des seize hebdomadaires et quotidiens ayant commenté *White Material*, réalisé par Claire Denis. L’interview de Claire Denis publiée par les *Cahiers du cinéma* accorde une large place à sa collaboration avec Marie Ndiaye¹⁹⁰. Dans sa critique du film, Nicolas Azalbert valorise la complémentarité des œuvres de Marie NDiaye et de Claire Denis en évoquant les personnages des livres de l’écrivaine et son travail sur l’écart entre réalité et perception¹⁹¹. Les *Cahiers du cinéma* et *Libération* ont consacré une interview et un article à la collaboration entre Marc Cholodenko et Philippe Garrel¹⁹². *Libération* a valorisé la complémentarité des trajectoires esthétiques et politiques de l’écrivain et du cinéaste. Les *Cahiers du cinéma* ont aussi publié un extrait d’un scénario cosigné par ces deux auteurs – une initiative exceptionnelle de la part de cette revue¹⁹³.

Néanmoins, comme les adaptations littéraires et les films coécrits par des scénaristes spécialisés, les films co-écrits par des romanciers sont essentiellement appréciés comme des œuvres de leurs réalisateurs et réalisatrices. Dans les *Cahiers du cinéma*, Marie Ndiaye n’est pas présentée comme coauteure du film mais comme un « compagnon de route » de Claire Denis. La critique de leur film valorise « la toute-puissance du montage, de la coupe et de l’ellipse qui viennent entamer l’intégrité du tournage, qui à son tour, auparavant, avait entamé l’intégrité du scénario. » L’article de *Libération* rejette toute recherche d’influences réciproques entre Marc Cholodenko et Philippe Garrel et valorise l’indépendance de ces deux auteurs. En outre, les écrivain·e·s-scénaristes ne sont valorisés que lorsqu’ils ou elles écrivent des films appréciés par les critiques et collaborent avec des réalisateurs eux-mêmes reconnus. En tant que coscénariste de *Tu seras mon fils*, l’écrivaine Delphine de Vigan n’a été mentionnée dans aucun des articles de presse consacrés au film, qui a été peu apprécié et dont le réalisateur est peu connu. Les écrivain·e·s sont aussi moins visibles lorsqu’ils écrivent des scénarios originaux que lorsque leurs livres sont adaptés. Citée dans cinq des douze critiques de l’adaptation d’un de ses livres réalisée par Claire Denis, Emmanuelle Bernheim n’est quasiment jamais évoquée en tant que coscénariste de films de François Ozon.

¹⁸⁹ Margaret C. Flinn, Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire continée des écrivains-cinéastes », *Revue critique de fiction contemporaine*, art. cité ; Christophe Honoré, « Les écrivains cinéastes », art. cité.

¹⁹⁰ Nicolas Azalbert, Stéphane Delorme, « Trois femmes puissantes », *Cahiers du cinéma*, n°654, mars 2010, p. 19-23.

¹⁹¹ Nicolas Azalbert, « Terre d’asile », *Cahiers du cinéma*, n°654, mars 2010, p. 16-18.

¹⁹² Marie-Anne Guérin, « Entretien avec Marc Cholodenko », *Cahiers du cinéma*, n°472, octobre 1993, p. 38-39.

¹⁹³ Marc Cholodenko et Philippe Garrel, « La Naissance de l’amour (extrait du scénario) », *Cahiers du cinéma*, n°472, octobre 1993, p. 36-37 ; Philippe Azoury, « Marc Cholodenko, voix poétique de Garrel », *Libération*, 8 octobre 2008.

La disqualification des écrivain·e·s-réalisateurs

Les écrivain·e·s-réalisateurs tirent profit de la célébrité et du capital symbolique qu'ils et elles ont acquis dans leurs disciplines d'origine pour réaliser des films ou publier des romans. Leurs films sont dévalorisés par les critiques cinématographiques.

Depuis 2000, une vingtaine d'auteur·e·s de romans et de bande-dessinées ont (co)réalisé un ou plusieurs longs-métrages de fiction ou d'animation après avoir publié des *best-sellers* et/ou obtenu les prix Goncourt ou Renaudot. Dix-sept de ces auteur·e·s ont adapté leurs propres livres : Frédéric Beigbeder, Sylvain Chomet, Virginie Despentes, Emmanuel Carrère, Marc Dugain, David Foenkinos, Michel Houellebecq, Alexandre Jardin, Yann Moix, Julien Neel, Pascal Rabaté, Atiq Rahimi, Yasmina Reza, Marjane Satrapi, Eric-Emmanuel Schmitt, Joann Sfar, Bernard Werber, Zep. Dix écrivains ont réalisé des films basés sur des scénarios originaux ou d'autres livres : Enki Bilal, Sylvain Chomet, Philippe Claudel, Alexandre Jardin, Yann Moix, Marjane Satrapi, Riad Sattouf, Joann Sfar, Didier Tronchet, Delphine de Vigan. À quelques exceptions près, les romanciers reconnus devenus cinéastes ont rencontré un succès public supérieur à la moyenne, surtout pour des premiers films. 9 ont réalisé plus de 500 000 entrées et 4 plus d'un million (plus de 3 millions et demi pour *Podium*, réalisé par Yann Moix), la moyenne des premiers films de fiction (non animée) étant de 214 400 entre 2000 et 2010¹⁹⁴. Seulement 4 des 16 premiers films des écrivain·e·s-réalisateurs précédemment cités ont réalisés moins de 100 000 entrées en salles, contre 78% de l'ensemble des premiers films français en 2010. Les recettes du succès public de ces écrivain·e·s-cinéastes sont les mêmes que celles des adaptations de *best-sellers* : castings prestigieux, réalisateurs célèbres (en tant qu'écrivain·e·s), intenses campagnes promotionnelles et spectateurs curieux des adaptations de leurs lectures. Certains films d'écrivains à succès sont cependant peu vus et/ou rentables : *Baise-moi* (Virginie Despentes), *Cinéma* (Yann Moix), *Nos amis les terriens* (Bernard Werber) et *La possibilité d'une île* (Michel Houellebecq) ; ce dernier a été vu par 15 000 spectateurs tandis que le livre a été vendu à plus de 150 000 exemplaires en quelques semaines.

Réciproquement, des réalisateurs et réalisatrices tirent profit de leur capital symbolique et de leur notoriété pour publier des livres. Tandis que les écrivain·e·s devenus cinéastes ont pour beaucoup publié des bestsellers peu appréciés par les critiques littéraires, les cinéastes devenus écrivain·e·s se recrutent plutôt du côté des réalisateurs appréciés par les critiques et les festivals de cinéma. Des cinéastes très consacrés ont publié des ciné-romans, des scénarios de films ou des novellisations de leurs films : Chantal Akerman, Bertrand Bonello, Jean-Luc Godard, Michael Haneke, Claude Lanzmann, Roman Polanski, Jacques Rivette, Éric Rohmer. On trouve sept auteur·e·s de romans ou récits littéraires parmi les réalisateurs des meilleurs films de l'année

¹⁹⁴ Les données sur les premiers films français sont tirées de Sophie Jardillier, Caroline Jeanneau, « Les premiers films en 2010. Production et diffusion » [en ligne], Centre national du cinéma et de l'image animée, février 2012, p. 59-60 : <http://www.cnc.fr/web/fr/etudes/-/ressources/1812549> (page consultée le 30 novembre 2015).

des *Cahiers du cinéma* et les récipiendaires du César du meilleur film, du meilleur premier film, du meilleur réalisateur, du prix Louis Delluc et de la Palme d'or du Festival de Cannes : Chantal Akerman, Karin Albou, Olivier Assayas, Catherine Breillat, Christophe Honoré, Martin Provost, Raul Ruiz. Au moins une vingtaine d'auteur·e·s ont entamé ou mené une double carrière d'écrivain·e et de cinéaste en publiant trois livres et réalisant au moins trois films. La quasi-totalité d'entre elles et eux sont très reconnus par les instances de consécration cinématographiques et/ou littéraires. Plusieurs auteur·e·s connu·e·s d'abord comme cinéastes ont publié des romans dans des maisons d'éditions prestigieuses, comme Mercure de France pour Akerman et P.O.L. pour Alain Guiraudie. Des livres de Chantal Akerman, Alain Guiraudie et Christophe Honoré ont été célébrés par des critiques littéraires du *Monde*, de *Libération* ou du *Matricule des Anges*, qui mettent souvent en valeur leurs films et les aspects « cinématographiques » de leurs livres.

En revanche, les romanciers devenus cinéastes sont le plus souvent disqualifiés et dévalorisés en référence à leur discipline d'origine. Les critiques de cinéma leur reprochent de méconnaître la mise en scène, l'histoire et les techniques du cinéma, de réaliser des films trop « littéraires » et d'user de leur célébrité d'écrivain·e·s pour devenir réalisateurs et en tirer profit. Leurs films sont souvent moqués en référence à des genres littéraires peu légitimes, au lectorat féminisé ou infantilisé, comme la bibliothèque verte et la bluette pour David Foenkinos, le conte de fées pour Éric-Emmanuel Schmitt et le roman-photo pour Alexandre Jardin. La disqualification des écrivain·e·s-cinéastes est opérée par des critiques de la presse généraliste et de revues spécialisées aux goûts souvent opposés, comme *Première* et les *Cahiers du cinéma*.

Ce films sans chair, sans saveur ni parfum, illustre tristement cette vérité : on ne devient pas cinéaste à coup sûr¹⁹⁵.

Podium joue le refrain très nouvelle littérature, Beigbeder, Ray, Moix lui-même et cie, d'une critique du spectacle sur son propre terrain, adossée au mythe plutôt niais d'une réalité perdue puis retrouvée¹⁹⁶.

On pensait Yann Moix indétrônable dans la catégorie d'écrivain branché s'improvisant cinéaste et voici que Beigbeder s'essaie à l'exercice en adaptant lui-même un de ses romans. Moins débilisant que les films de Moix (remember *Cinéma*), *L'amour dure trois ans* passe son temps à gérer l'économie de ses petits effets littéraires (une suite d'aphorisme lelouchiens sur l'amour et la vie) et visuels (cinémagadget à la Klapisch)¹⁹⁷.

On connaissait le nanar de l'écrivain friqué (*Cinéma* de Yann Moix), voici le nanar de l'écrivain fauché. (*Première*)

¹⁹⁵ Isabelle Regnier, « "A coup sûr" : Delphine de Vigan force son passage derrière la caméra, et rate son coup », *Le Monde*, 14 janvier 2014.

¹⁹⁶ Emmanuel Burdeau, « *Podium* », *Cahiers du cinéma*, n°587, février 2004, p. 43.

¹⁹⁷ Vincent Malausa, « *L'amour dure trois ans* », *Cahiers du cinéma*, n°675, février 2012, p. 52.

Toi aussi, ami lecteur, tu veux réaliser un film ? C'est facile. Il suffit que ton livre soit en tête des meilleures ventes. Alors tu deviendras cinéaste (...) Et ce sera du cinéma ? Ben oui, puisque ce sera écrit dessus ¹⁹⁸!

Les reproches faits aux écrivain·e·s-réalisateurs concernent aussi des auteur·e·s d'oeuvres appréciées par les instances de consécration littéraire et par les critiques de cinéma. Ces derniers dévalorisent les films de Virginie Despentes, Michel Houellebecq ou Alain Robbe-Grillet par comparaison à leurs livres :

Bye Bye Blondie souffre des écueils propres aux films de romanciers, comme *La possibilité d'une île*, de Michel Houellebecq : en littérature, Despentes a les mots pour traduire ce qu'elle ressent et ne les mâche pas. Au cinéma, elle semble beaucoup moins sûre d'elle, ne maîtrise absolument pas la mise en scène – c'était déjà le défaut criant de *Baise-moi* –, n'a plus aucune mainmise, même si elle veille à la bande-son¹⁹⁹.

Une vision orientaliste à la Pierre Loti et un érotisme à la Borowczyk laissent penser que le chef de file du Nouveau Roman a réalisé un ancien film²⁰⁰.

La disqualification des écrivain·e·s devenu·e s cinéastes se lit jusque dans les critiques positives ou mitigées de leurs films. Une critique d'un film de Marc Dugain présente ce dernier comme une exception par rapport aux autres écrivain·e·s-réalisateurs. Les critiques positives de films d'Emmanuel Carrère, Philippe Claudel, Virginie Despentes et Eric-Emmanuel Schmitt mettent en valeur leurs interprètes plutôt que leurs réalisateurs ou réalisatrices. Les auteurs de bande dessinée sont moins dévalorisés en tant que tels, ce qui peut s'expliquer par la dimension plus visuelle et moins écrite de leurs productions littéraires.

Le discrédit jeté sur les écrivain·e·s devenus réalisateurs, qui contraste avec la réception des romans de cinéastes par les critiques littéraires, ne s'explique pas seulement par les caractéristiques de leurs films ou l'incompétence présumée de leurs auteur·e·s. Nombre d'entre elles et eux sont des auteur·e·s de bestsellers dépréciés par les critiques littéraires. Ces écrivain·e·s occupent des places très disputées et lucratives dans une économie où sont produits moins de deux cents films par an et où leurs films sont largement diffusés. La majorité de ces auteur·e·s réalisent des adaptations, dont on a vu qu'elles étaient moyennement appréciées par les instances de consécration cinématographique. De plus, comme on l'a dit, les critiques apprécient souvent une adaptation en tant que lecture singulière d'un livre par un réalisateur ou une réalisatrice. Les écrivain·e·s réalisant eux-mêmes des adaptations de leurs romans peuvent donc se voir reprocher un manque de distance par rapport à l'œuvre originale. Qu'ils valorisent des adaptations littéraires en tant qu'appropriations singulières des récits par des cinéastes ou qu'ils disqualifient les écrivain·e·s passé·e·s à la

¹⁹⁸ Pascal Mériageu, critique du *Nouvel Observateur*, à propos de « Nos amis les terriens », réalisé par Bernard Werber. Recueillie sur Allocine.fr.

¹⁹⁹ Romain Le Vern, « "Bye Bye Blondie" : Dalle et Béart se dévorent pour Virginie Despentes », TF1.fr, 24 mars 2012.

²⁰⁰ Vincent Thabourey, « C'est Gravidia qui vous appelle », *Positif*, n°555, p. 20.

réalisation, les critiques défendent ainsi un capital symbolique spécifique au champ cinématographique. Tandis que les critiques jouent le rôle de *gatekeepers* de frontières disciplinaires, d'autres acteurs de l'édition et du cinéma tirent profit de la circulation d'œuvres et d'auteurs entre ces deux disciplines.

Le commerce de l'interdisciplinarité

Parfois motivés par des rémunérations élevées, l'adaptation d'un livre ou le passage d'un écrivain à la scénarisation ou à la réalisation sont contraints par les hautes barrières à l'entrée dans le champ cinématographique. Ces « circulations » d'œuvres et d'auteur·e·s sont rendues possibles par l'intervention de professionnel·le·s et d'organisations de l'audiovisuel et de l'édition, dont de nouveaux acteurs spécialisés dans la médiation entre le cinéma et la littérature. Elles sont enfin régulées par le droit de la propriété littéraire et artistique et diverses interventions publiques.

Les écrivain·e·s sont très peu nombreux à être adapté·e·s au cinéma et à écrire ou réaliser des films. Moins de deux cents longs-métrages de fiction sortent en salle chaque année et la majorité d'entre eux sont basés sur des scénarios originaux. Au moins quatre cinquièmes des projets d'adaptation littéraire sont abandonnés en cours de production²⁰¹. Les réalisateurs de films sont souvent diplômés d'écoles prestigieuses, héritiers de professionnel·le·s du cinéma et/ou déjà reconnus dans d'autres activités cinématographiques, comme celle de critique ou de comédien·ne·s²⁰². Les formations au cinéma favorisent la spécialisation des auteur·e·s de films en standardisant les savoirs et savoir-faire cinématographiques et en favorisant l'accès de leurs étudiant·e·s et diplômé·e·s aux ressources nécessaires à la production d'un film. Des vocations manquées et projets professionnels contrariés favorisent la pluriactivité des écrivain·e·s-cinéastes. Michel Houellebecq et Atiq Rahimi ont étudié le cinéma avant de publier des romans. Les écrivains-réalisateurs Philippe Claudel et Alain Guiraudie ont déclaré avoir commencé par écrire des livres, faute de disposer des ressources financières et techniques nécessaires pour tourner des films²⁰³. Tout comme la cinéaste-romancière Delphine Coulin, une écrivaine-scénariste et une écrivaine-réalisatrice interrogées expliquent avoir écrit et publié leurs premiers romans alors qu'elles peinaient à faire aboutir leurs projets de films²⁰⁴. La pluri-activité des auteur·e·s de livres et de films tient aussi aux rétributions qu'ils perçoivent pour ces activités. L'activité d'auteur·e de film est globalement

²⁰¹ « Marché français de l'adaptation cinématographique. 2006-2013 », rapport cité, p. 22-23.

²⁰² Voir Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception. Ecologie du cinéma français*, Paris, Editions de l'EHESS, coll. « Cas de figure », 2015, p. 200-219.

²⁰³ Frédéric Strauss, « Philippe Claudel : écrivain, cinéaste et réciproquement », *Télérama*, 23 septembre 2015 ; Elisabeth Philippe, « Alain Guiraudie nous emmène du côté de l'irreprésentable », *Les Inrockuptibles*, 7 octobre 2014.

²⁰⁴ « Entretien avec Delphine Coulin (Les traces) », *lelitteraire.com*, 17 septembre 2012 ; entretiens réalisés le 22 septembre 2015 dans le cadre de cette étude et le 24 mars 2011 dans le cadre de ma thèse.

plus lucrative que la publication de romans. Tandis que les romanciers n'obtiennent pas toujours le montant des à-valoris escomptés, quand ils peuvent aspirer à en recevoir, les auteur·e·s de films sont très majoritairement rémunéré·e·s avant ou pendant l'écriture et la production des films et touchent des sommes fixes appelées minima garantis (auxquels s'ajoutent des salaires pour les réalisateurs). Ces rémunérations varient de quelques milliers à quelques centaines de milliers d'euros et peuvent même atteindre un million d'euros ou plus pour des auteur·e·s de best-sellers²⁰⁵. À ces droits d'auteur s'ajoutent des droits perçus lors de la diffusion des films à la télévision. Scénaristes et réalisateurs peuvent aussi toucher des aides à l'écriture du CNC ou de collectivités territoriales. Les adaptations et autres activités cinématographiques des écrivain·e·s procurent donc des compléments de revenus importants à une (infime) minorité d'écrivains et accroissent (considérablement) les inégalités économiques au sein du champ littéraire. Certains écrivain·e·s présentent ces revenus comme une motivation voire la principale motivation de leur cession de droits d'adaptation²⁰⁶. Ces revenus peuvent aussi motiver le passage à l'écriture de scénarios ou la réalisation de films. Un romancier et une romancière interrogés disent tirer l'essentiel de leurs revenus de leurs activités de réalisateur et de scénariste²⁰⁷. À ce motif, tous deux se définissent comme réalisateur et scénariste plutôt que comme écrivain·e·s. D'après le romancier-réalisateur interrogé, même la vente d'un grand nombre de livres ne permettrait pas à un·e écrivain·e de vivre de la littérature. La romancière-scénariste dit ne pas se préoccuper des rémunérations perçues pour ses livres mais négocier, à l'aide d'un agent, le montant et les modalités de versements de ses droits d'auteur comme scénariste. Comme d'autres activités subsidiaires, écrire ou réaliser des films peut dégager l'écriture de contraintes de rentabilité.

L'accès des écrivain·e·s à l'activité cinématographique dépend de l'intervention et des chances de profits d'autres acteurs de l'édition et de l'audiovisuel. Les maisons d'édition et les agents littéraires promeuvent et négocient l'adaptation des œuvres de leurs catalogues. En moyenne, éditeurs et agents touchent respectivement 50% et 20% des droits d'adaptation d'un livre. Ils escomptent aussi des adaptations une augmentation des ventes de livres et de la renommée des auteur·e·s. Les adaptations cinématographiques apparaissent sur le paratexte des livres adaptés (couvertures, publicités, dossiers de presse, sites internet etc.), qu'ils soient édités par Robert Laffont ou les Éditions de Minuit. Les écrivain·e·s adapté·e·s sont souvent cités et interviewés dans la presse, à la radio, à la télévision et sur internet. Lorsqu'ils ne disposent pas d'un agent, les écrivain·e·s cèdent généralement leurs droits d'adaptation aux éditeurs.

Les sociétés de production cinématographique et télévisuelle négocient et payent les droits d'adaptation des livres, souvent à l'initiative des réalisateurs ou en concertation avec eux. Producteurs et cinéastes peuvent escompter un succès en salle de l'adaptation d'un roman à grand tirage, signé par une ou un écrivain·e

²⁰⁵ Joëlle Farchy (dir.), Caroline Rainette, Sébastien Poulain, « Economies des droits d'auteur II – Le cinéma », *Culture Etudes*, n°5, 2007. ; Christophe Payet, « Les adaptations littéraires : business facile, art difficile », *France culture*, 24 mai 2013.

²⁰⁶ Voir Valérie Ganne, « L'avis des adaptés », *Synopsis*, n°25, mai-juin 2003, p. 38-40.

²⁰⁷ Entretiens réalisés les 16 et 22 septembre 2015.

célèbre, comme en témoignent les sommes déboursées pour acquérir les droits de best-sellers. Des sociétés de production sollicitent aussi des écrivain·e·s à succès pour écrire ou réaliser des films. Pour Éric Altmayer, le producteur de *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, les écrivain·e·s, comme les fils et filles de célébrités, sont plus « fédérateurs » qu'un réalisateur « brillant et obscur »²⁰⁸. Fille d'un écrivain et d'une libraire, sœur de l'écrivain et réalisateur Jean-Philippe Toussaint, la productrice Anne-Dominique Toussaint a fait des adaptations littéraires (Muriel Barbery, Mauro Covacich, Paulo Giordano) et des écrivains-cinéastes (son frère, Emmanuel Carrère, Rachid Djaidani, Riad Sattouf, Éric-Emmanuel Schmitt) le cœur de ce qu'elle nomme elle-même sa « ligne éditoriale »²⁰⁹. D'autres sociétés de production privilégient les films basés sur des scénarios originaux ou sont contraintes de le faire. Le coût et les difficultés d'acquisition de droits d'adaptation est une des raisons pour lesquelles les films à plus petit budget sont généralement basés sur des scénarios originaux ou sur des classiques du domaine public. Une productrice de télévision présente ainsi les œuvres littéraires du domaine public comme un fonds d'œuvres pouvant être adaptées gratuitement²¹⁰. Tout comme la revue *Synopsis*, qui décrit aussi l'acquisition des droits d'adaptation comme un « parcours du combattant »²¹¹.

Les adaptations littéraires pourraient se développer à la faveur de la concentration des entreprises de l'édition et de l'audiovisuel, qui va de pair avec leur internationalisation²¹². Au début des années 2000, le conglomerat Vivendi a brièvement regroupé l'une des plus grandes entreprises de l'édition française, Editis (Robert Laffont, Julliard, Pocket, Plon etc.), et plusieurs des plus grandes sociétés de production et de diffusion cinématographique française et américaine (Canal+, Pathé, Universal). Le capital d'Editis est désormais détenu par le conglomerat Planeta, qui possède certaines des plus grandes sociétés espagnoles de production audiovisuelle. Ces conglomerats, qui détiennent les droits d'adaptation de la plupart des livres publiés par leurs éditeurs, pourraient réaliser des bénéfices de synergie en confiant leurs adaptations à leurs filiales audiovisuelles.

Des entreprises et professionnel·le·s spécialisés dans la médiation entre cinéma et littérature sont récemment apparus. Ils servent d'intermédiaires entre producteurs et éditeurs et contribuent à la production de la valeur cinématographique des livres. Les plus grandes maisons d'édition françaises, comme Flammarion, se sont dotées d'employé·e·s ou de services spécialisés

²⁰⁸ Voir Fabrice Pliskin, « Quand les écrivains font leur cinéma », *Le Nouvel Observateur*, 18 janvier 2012.

²⁰⁹ Morgane Miel, Viviane Chocas, « Mon petit déj' avec Anne-Dominique Toussaint », *Le Figaro Madame*, 4 mai 2012.

²¹⁰ Voir « L'adaptation d'œuvres littéraires. Deuxième Rencontre CNC-SACD (Deuxième Cycle) », cité ;

²¹¹ Odile Bouhier, « Le parcours du combattant », *Synopsis*, n°25, mai-juin 2003, p. 46-47.

²¹² Sur le cas français, voir Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°126-127, 1999, p. 19-23 ; sur le marché anglo-américain, John B. Thompson, *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 108-113 ; sur l'internationalisation des grands groupes, Jean-Yves Mollier, « Les stratégies des grands groupes de communication à l'orée du XXI^e siècle », in Gisèle Sapiro (dir.), *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau monde, 2009, p. 27-44

dans la gestion des droits d'adaptation audiovisuelle. Les entreprises Initiative Film et Best seller to box office vendent des formations à l'adaptation, des conseils aux producteurs et réalisateurs souhaitant adapter des œuvres et des catalogues d'œuvres adaptables. D'autres catalogues de ce type sont édités en français et en anglais par des organisations professionnelles d'éditeurs : la Société civile des éditeurs de langue française (SCELF) et le Bureau international de l'édition française (BIEF). Ces acteurs organisent et sont représentés sur des marchés des droits d'adaptation, qui se tiennent dans le cadre de salons, marchés et festivals littéraires et cinématographiques : Salon du Livre, Salon du Livre Jeunesse, Frankfurter Buchmesse, London Book Fair, Fiera del libro per ragazzi, Festivals de cinéma de Cannes, de Berlin, de Venise, de Toronto. Des prix et festivals valorisent des adaptations littéraires ou des livres jugés « adaptables » : le César de la meilleure adaptation, le prix Ciné Roman Carte Noire, le prix Rhône Alpes de l'adaptation cinématographique, le Forum international cinéma et littérature de Monaco, les festivals Adaptations (Cholet), Les Toiles des livres (Blagnac) et L'Écran s'écrit (Allevard).

Les adaptations littéraires sont régulées par le droit de la propriété littéraire et artistique. Le droit d'auteur permet aux écrivain·e·s, à leurs ayant-droits et aux éditeurs d'interdire ou de monnayer les adaptations littéraires de leurs œuvres. Le droit d'auteur consacre aussi les hiérarchies symboliques et économiques du monde du cinéma. Depuis la loi du 11 mars 1957, il présume comme auteur·e·s de films les auteur·e·s des œuvres adaptées, les scénaristes, les réalisateurs et les compositeurs (à l'exclusion de leurs collaborateurs). Il accorde aux auteur·e·s un droit moral et des rémunérations proportionnelles aux revenus générés par les œuvres. Le droit d'auteur régule enfin la division du travail entre les auteur·e·s et les producteurs. La loi française dispose que les auteur·e·s ne peuvent faire usage de leur droit moral qu'une fois le film achevé d'un commun accord entre le producteur et le réalisateur ou les co-auteur·e·s. Les écrivain·e·s ne peuvent ainsi contrôler le travail d'adaptation des producteurs, réalisateurs et autres travailleurs cinématographiques, si ce n'est en revendiquant l'anonymat et en critiquant publiquement les adaptations de leurs livres. Le droit d'auteur, et surtout le droit moral, fait l'objet d'un assez large consensus parmi les scénaristes et réalisateurs²¹³. L'écrivaine Louise L. Lambrichs et une spécialiste des droits audiovisuels rencontrée, Laure Pécher (de l'Agence littéraire Pierre Astier et associés), ont regretté que la loi française permette aux sociétés de production d'obtenir pour des décennies le monopole de l'adaptation d'une œuvre²¹⁴. D'après Laure Pécher, le droit français serait moins bénéfique aux auteur·e·s que le droit espagnol, qui limite à quinze ans la durée de cession des droits de propriété littéraire, et que le droit allemand, qui permet à l'auteur·e de

²¹³ Voir Jérôme Pacouret, « Logiques d'engagement des réalisateurs de films au sujet de la loi HADOPI. Effet de corps, effet de champ et division du travail de représentation professionnelle des cinéastes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, 2015, p. 138-155.

²¹⁴ Voir Valérie Ganne, « L'avis des adaptés », art. cité. Entretien auprès de Laure Pécher, réalisé le 9 décembre 2015. Voir aussi Laure Pécher et Pierre Astier, « Le droit d'auteur en usage en Europe. Régimes de droits d'auteur et pratiques contractuelles en Allemagne, Espagne et Grande-Bretagne, concernant les ouvrages de littérature générale » étude réalisée pour le MOTif, octobre 2010 : http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/184/fichier_fichier_le.droit.d.auteur.en.usage.europe2.pdf (page consultée le 29 février 2016).

recupérer les droits cédés et non exploités quatre ans après la publication d'une œuvre.

Codification et protection de la propriété littéraire et cinématographique mises à part, peu d'interventions étatiques visent directement les relations entre cinéma et littérature. Les politiques publiques du livre et de l'audiovisuel sont en effet prises en charge par des administrations distinctes. Certaines politiques publiques favorisent directement ou indirectement la production et la diffusion d'adaptations littéraires et la pluridisciplinarité des auteurs. L'école de cinéma publique la plus prestigieuse, la Fémis, offre aux romanciers un stage d'initiation à l'adaptation de romans. Le programme Europe Créative de l'Union européenne encourage la pluridisciplinarité des auteur·e·s et a soutenu l'entreprise Best seller to box office, une formation aux adaptations littéraires (la Poudrière) et le projet Transbook du Salon du Livre jeunesse, qui inclut un marché des droits audiovisuel et des conférences sur les adaptations des livres sur divers médias. À travers le dispositif du soutien automatique à la production de longs métrages, le CNC aide des sociétés de production françaises sur la base de leurs résultats commerciaux antérieurs, ce qui favorise indirectement les producteurs d'adaptations littéraires ou de films d'écrivain·e·s-cinéastes à grand succès public. Le cahier des charges de France Télévision prévoit des adaptations audiovisuelles du « patrimoine littéraire français ». La SACD et la SGDL se sont récemment divisées au sujet de la place des adaptations parmi les programmes d'animation télévisuelle²¹⁵. Pour la SACD, ces adaptations pénaliseraient les auteur·e·s d'œuvres originales.

En revanche, les aides publiques attribuées sur des critères esthétiques favorisent plutôt les auteur·e·s spécialisé·e·s et les films basés sur des scénarios originaux. En 2014, une seule des dix-huit lauréat·e·s de l'aide à l'écriture du CNC avait préalablement publié un roman. D'après Olivier Alexandre, seulement 8 des 322 cinéastes bénéficiaires de l'avance sur recettes entre 1985 et 2005 se sont formés dans d'autres disciplines, comme la danse et la littérature²¹⁶. Parmi les 58 films bénéficiaires de l'avance sur recettes en 2012, on ne trouve que quatre adaptations littéraires, dont trois adaptations de classiques. La sous-représentation des adaptations tient en partie aux coûts et difficultés d'acquisition de ces droits, qui pèsent davantage sur des projets dépendant d'aides publiques. Elle traduit et renforce aussi la dépréciation des adaptations auprès des instances de consécration cinématographique, ainsi que la position symboliquement dominée des écrivain·e·s par rapport aux cinéastes dans le champ du cinéma. En 2012, l'avance sur recettes a néanmoins été attribuée à des projets d'écrivain·e·s-réalisateurs ou d'écrivain·e·s-scénaristes reconnus par les instances de consécration littéraire et cinématographique : François Bégaudeau, Catherine Breillat, Jean-Paul Fargeau, Marc Cholodenko, René de Ceccatty et Eugène Green.

²¹⁵ Voir « Animation : la guerre n'aura pas lieu » [en ligne], SACD, 2 juillet 2015 : <http://www.sacd.fr/Animation-la-guerre-n-aura-pas-lieu.4361.0.html> (page consultée le 3 novembre 2015).

²¹⁶ Voir Olivier Alexandre, *La Règle de l'exception*, op. cit., p. 201.

Le succès des écrivain·e·s auprès des lecteurs et/ou des instances de consécration littéraire sont des ressources permettant à une très petite fraction d'entre elles et eux d'accéder au marché du travail cinématographique. Les auteur·e·s de bestsellers sont les plus susceptibles d'être adapté·e·s, de devenir réalisateur et d'en tirer profit. Les adaptations d'écrivain·e·s vivant·e·s et reconnu·e·s par les instances de consécration littéraire sont assez rares, notamment en raison de la sous-représentation des adaptations du côté du « cinéma d'auteur ». Quelques dizaines d'écrivain·e·s ont écrit des scénarios pour le cinéma et la télévision et réalisé des films. Ils en tirent des revenus substantiels, qui complètent les ressources qu'ils et elles tirent de l'écriture et leur permettent parfois de poursuivre leurs activités littéraires.

La réputation dont jouissent les écrivain·e·s dans le champ littéraire conditionne aussi la réception de leurs films par les spectateurs et instances de consécration cinématographique. Les écrivain·e·s disposent d'un lectorat et d'autres spectateurs curieux de leurs œuvres cinématographiques sur lesquels misent et capitalisent des éditeurs et des sociétés de production et de diffusion cinématographique. Le capital symbolique des écrivain·e·s est en revanche dévalué auprès des instances de consécration cinématographique, à des degrés divers selon que leurs œuvres sont adaptées, qu'ils coécrivent des scénarios ou qu'ils réalisent des films. Les adaptations littéraires sont surtout appréciées comme les œuvres des réalisateurs et dans l'ensemble peu valorisées par les critiques, les prix et les festivals de cinéma. Les écrivain·e·s-scénaristes tirent profit de leur reconnaissance littéraire, mais toujours à l'ombre des réalisateurs de films. Enfin, la majorité des écrivain·e·s-réalisateurs sont disqualifiés par les critiques, y compris lorsqu'ils sont reconnus par les instances de consécration littéraire. Les adaptations littéraires et les écrivain·e·s-scénaristes et réalisateurs contribuent ainsi à la différenciation de la valeur cinématographique et de la valeur littéraire des œuvres et des auteurs.

Si j'étais un·e écrivain·e rêvant de cinéma

On conclura ce chapitre par trois monologues fictifs d'écrivain·e·s rêvant de cinéma et occupant des positions très éloignées dans le champ littéraire. Ces portraits ont été élaborés en cours de recherche, à l'aide des données présentées dans ce chapitre, de discours d'écrivain·e·s recueillis en entretien, dans la presse et dans des livres qui n'ont pu être présentés ici. Ils suggèrent le rôle que peuvent jouer le capital social, le capital culturel, la cinéphilie des écrivain·e·s dans leur conversion au cinéma, ainsi que leur perception différenciées de leurs chances de devenir auteur de films – autant de déterminants de leurs trajectoires qui n'ont pu être analysés. On a aussi tenté d'imaginer des motivations et hésitations difficilement exprimables dans la presse ou en entretien, qu'elles heurtent les valeurs de désintéressement des écrivain·e·s ou qu'elles puissent porter préjudice à leurs auteurs, à leurs proches ou à des collaborateurs et concurrents trop aisément identifiables. Inspirés de discours bien réels, utiles à la construction d'hypothèses de recherche, à l'exploration de mon propre rapport à l'objet, ces trois monologues et leurs auteur·e·s n'en demeurent pas moins de pures fictions dont les lecteurs et lectrices pourront juger la vraisemblance.

Si j'étais écrivain·e et si j'avais vendu des millions de livres, je remercierais mon talent, ma bonne étoile, mon editrice, mon agent, mes lecteurs et mes parents. Tout me réussit. Le cinéma ? On me l'a proposé. Un de mes romans a été adapté à la télévision et deux autres optionnés par Pathé. Sortir du bureau, rencontrer des actrices, monter les marches, voire Madeleine interprétée par Léa (la fille de Nicolas), faire rire et pleurer des salles entières ? En plus, ça rapporte : Spielberg. Mais bon, de l'argent, j'en ai. Ecrire, je sais faire et j'aime bien. Un scénario, je pourrais, mais tu connais la blague : il n'y a qu'une actrice belge pour coucher avec le scénariste. Réaliser, ça prend du temps, ça fatigue, c'est des emmerdements à n'en plus finir avec des producteurs véreux, une armée d'intermittents sur les bras et un cameraman de la Fémis. Et à la sortie, si c'est pour me faire éreinter par *Le Monde* et insulter sur Allociné comme Yann, Frédéric, ou pire, Bernard, Michel, et Bernard-Henri, merci ! En même temps il faut voir leurs films. *Estrade*, c'était pas si mal. Celui de Bernard, comme tout le monde, je l'ai pas vu. Mais alors les autres, ils l'ont bien cherché : se prendre pour Rohmer parce qu'on a épousé Arielle et se prendre pour Duras quand on écrit comme ce con de Michel... Chacun son métier. J'ai déjà suffisamment à faire avec les profs de lettres, le Masque et la Plume et les libraires snobs de la moitié des arrondissements de Paris. Une adaptation, au moins, c'est l'adaptateur qui bosse et si c'est une merde, c'est le réalisateur qui paye... C'est décidé : j'appelle mon agent. Demain. Ce soir, je vais au cinéma.

Si j'étais écrivain·e, si j'avais publié quelques romans chez Diagonales et O.P.A., je remercierais le *Matricule*, mes éditeurs, mon partenaire et mes parents d'avoir reconnu mon talent et de m'avoir encouragé à écrire. Mais côté argent et temps libre, j'aurais dû être cinéaste comme Luc : trois films, à chaque fois 20 000 euros pour écrire, 40 000 euros d'à-valoir si le film se fait, un salaire, les Assedic et les droits Arte. La Fémis paye mieux que Paris 8 et sans copies à corriger. Même ce con de Jean-Philippe gagne mieux sa vie avec Julie Lescaud. En plus, le cinéma, j'aime bien et je m'y connais : des Godard, j'en ai vu plein, Duras, j'en ai vu un, Haneke, c'est nul. J'ai cité *La Dame de Shanghai* dans mon roman, j' imagine des décors quand j'écris et j'ai relu les scénarios de Luc et de Michèle.

Cinq personnages, des didascalies, des dialogues, cent pages, facile. Les réalisateurs écrivent comme des pieds et ne lisent jamais.

Mais un film, c'est l'auteur·e qui écrit, c'est le réalisateur et les financiers qui discutent pendant deux ans, l'équipe qui travaille cinq semaines, et après tout le mérite au réalisateur et tout l'argent au producteur. Côté voleurs, deux éditeurs ça me suffit. *Caresses 3000*, c'était pas si mal, mais des écrivain·e·s qui réalisent, à part Patricia et la moitié des bœufs de Saint-Germain, personne. A la sortie, avec un peu de chance, c'est une notule bof-bof dans les *Cahiers*, *Télérama* qui n'a rien compris, la tournée bénévole des cinéclubs de Bretagne, la projection du mardi matin au MK2 Beaubourg et retour aux copies. Chacun son métier. J'aime bien les films de Luc, mais son roman, quoiqu'en dise *Libé*, pas terrible... C'est décidé : j'appelle Luc, j'appelle Michèle, et j'appelle Anna qui connaît la nana des Films du Manège. Demain. Ce soir, je vais au Reflet.

Si j'étais écrivain·e, si je venais de recevoir mon manuscrit refusé par Diagonales, les épreuves de ma nouvelle pour la revue d'Alexane et un relevé de comptes, je ne remerciais ni ma fac, ni mon éditeur, ni mes parents. J'aurais dû tenter la Fémis. Mais le problème avec le cinéma c'est que je suis ni la fille de Bertrand ni le fils de Costa. Je connais pas Vincent Lessac. Et puis j'aimerais voir la tête de ma conseillère Pôle emploi et de mon père. Sans producteur, je pourrais toujours tourner l'été avec Léo et Thomas, trois affamés du conservatoire nourris par ma mère et l'appareil photo de Kamila. On s'amusera et ça changera des coproductions France 3. Mais l'écriture, le tournage et le montage, ça va me prendre plus de temps que la thèse de Simon pour autant de spectateurs que la pièce de Clélia. Si j'en arrive à bout, avec un peu de chance c'est une première et unique projection en salle à Saint-Denis et sinon trois refus de festivals et 76 vues sur Vimeo, famille comprise. Grossir l'armée de réserve des documentaristes et courts-métragistes expérimentaux, merci ! Tout ça pour finir comme ce con de Jean-Christophe, qui se la joue écrivain au bout de trois pages et trois années perdues à chercher un producteur pour une énième variation sur son complexe auteuriste. Chacun son métier, moi aucun... C'est décidé : je passe voir ma conseillère, j'appelle mon père, j'appelle Antoine qui est à l'association des réalisateurs, et je m'y mets. Demain. Ce soir, je vais au ciné.

Chapitre 6

Les écrivain·e·s et la musique : entre stratégies artistiques et stratégies économiques

Myrtille Picaud

La musique est longtemps restée un art peu consacré, pour lequel la littérature a été une source de légitimation. Selon l'historien William Weber, au XVIII^e siècle, elle était considérée comme « le plus vulgaire des arts – aux sens conjointement temporel et moral du terme »²¹⁷. L'utilisation de références littéraires ou d'œuvres d'auteur·e·s reconnu·e·s a permis de légitimer différentes formes musicales, de l'opéra à la chanson. Cependant, la lecture régulière tend à décroître en France, quand la participation à des concerts (notamment de jazz et rock) augmente depuis les années 1970 et l'écoute régulière de musique s'est massifiée. En 2008, on constatait une baisse significative de la lecture : « 70% des Français [avaient] lu un livre au cours de l'année écoulée contre 74% onze ans plus tôt »²¹⁸, tandis que 34% des français écoutaient de la musique tous les jours ou presque (hors radio), contre 9% en 1973. Dans leur analyse du capital culturel, qui englobe le rapport à la culture des individus ainsi que la détention de titres scolaires, les chercheur·e·s Annick Prieur et Mike Savage insistent sur sa transformation : ce capital est désormais plus mixte, la « nouveauté » et les formes culturelles moins institutionnelles comptant davantage que par le passé²¹⁹. Dans ce contexte, les relations entre champ musical et champ littéraire tendent à s'inverser : la littérature paraît aujourd'hui chercher une nouvelle légitimité ainsi que de nouveaux publics auprès de la musique. On présentera ici quelques exemples de la manière dont la littérature a été mobilisée au sein du champ musical, avant d'examiner comment différents acteurs du champ littéraire investissent l'événement musical afin de renouveler leurs expériences littéraires et leurs publics.

²¹⁷ William Weber, « “Le savant et le général” Les goûts musicaux en France au XVIII^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2010/1 n°181-182, p. 20.

²¹⁸ Olivier Donnat, « Pratiques culturelles, 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales », *Culture Etudes*, 7, 2011.

²¹⁹ Annick Prieur et Mike Savage, « Updating cultural capital theory: A discussion based on studies in Denmark and in Britain », *Poetics*, 39(6), 2011, p. 566-580.

La littérature en musique : entre légitimation et élitisme

L'opéra, genre musical à l'origine peu légitime, est une forme dans laquelle le lien entre musique et texte est central. Des œuvres littéraires ayant connu d'importants succès ont régulièrement été reprises par les compositeur·e·s d'opéras, comme c'est le cas par exemple du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, adapté dans deux opéras différents et inspirant *Le Nozze di Figaro* de Mozart. Aujourd'hui, la création d'opéra est moins courante que l'interprétation du répertoire existant, mais des écrivain·e·s continuent de se prêter à cet exercice : Olivier Cadiot a écrit pour Pascal Dusapin le livret de *Roméo & Juliette*, créé en 1989, Amin Maalouf a rédigé ceux de plusieurs opéras de la compositrice Kaija Saariaho et Camille de Toledo a travaillé avec Grégoire Hetzel à *La Chute de Fukuyama*, opéra créé en 2013 salle Pleyel à Paris. Le recours à un livret écrit par un·e écrivain·e permet notamment de cumuler la reconnaissance des deux artistes participant à la création. Cela contribue parfois aussi à la logique de rupture des codes traditionnels caractéristique des champs de production culturelle²²⁰.

L'écriture de textes pour la musique par des écrivain·e·s se retrouve dans d'autres genres musicaux, notamment la chanson ou le rock : Philippe Djian est le parolier de Stephan Eicher, Marie Nimier écrit des chansons en collaboration avec différent·e·s artistes tel·le·s que ClariKa. En fonction de la notoriété des artistes et du volume d'activité des auteur·e·s, ce type d'écriture peut se révéler lucratif, parolier·e et compositeur·e bénéficiant d'une part égale des droits d'auteur perçus. Malgré cela, le nombre d'écrivain·e-parolier·e en France est marginal par rapport à ceux d'entre eux qui rédigent des scénarii ou pièces de théâtre. A propos de ses rémunérations liées aux droits d'auteur sur les chansons qu'elle écrit pour des chanteurs et chanteuses, une romancière explique dans un entretien :

C'est tout petit, tout petit quoi ! C'est des 0,01, les droits de la SACEM... [...] C'est hallucinant ! 0,001 puis 0,02, etc. Tout est en millième, en centième de centimes... Et puis tout ça s'accumule et fait une petite base quand même tous les trimestres, je ne sais pas, quatre cent euros... Bon voilà, une petite base, un petit truc. [...]

Du coup, vous faites énormément de textes sous toutes les formes, à la fois courts, longs [...] comment vous faites pour...

Eh bien je suis épuisée. Je suis juste fatiguée. Non mais c'est vrai. J'arrive assez bien à passer de l'un à l'autre, ça c'est pas... L'un enrichit l'autre. C'est génial. Mais je suis vraiment fatiguée, je n'arrête pas.

Vous ne les hiérarchisez pas pour vous-même ?

Si, je crois que le roman est quand même en première position quand même, toujours. Je suis profondément romancière, et je viens de là. [...] Et même au niveau économique, d'ailleurs. Je ne sais pas, il faudrait que je regarde mais je

²²⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit.

pense que c'est des romans que viennent... [mes sources de rémunération principales]. (Entretien réalisé le 23 décembre 2015)

Ainsi, l'écriture de chansons rapporte un petit revenu régulier. Malgré celui-ci et le temps conséquent qu'elle consacre à l'écriture de chansons, de pièces de théâtre, de scénarii etc., celles-ci apparaissent secondaires par rapport à l'activité principale qu'est l'écriture de romans, à la fois en termes subjectifs et économiques.

En dehors de la participation des écrivain·e·s à la production musicale, la référence à la littérature dans la musique peut également être utilisée afin de valoriser la dimension littéraire de textes musicaux auxquels n'est pas accordée la même légitimité artistique qu'à des textes écrits comme les romans. Ainsi, de nombreux artistes de chanson francophone ou de rap ont été valorisés auprès des publics dotés en capital culturel par la construction d'une critique lettrée de leur production musicale. En témoigne, par exemple, l'organisation de séminaires à l'École Normale Supérieure ou à Sciences Po Paris où sont invités rappeuses et rappeurs afin de développer « "une approche stylistique du rap français". Les textes y sont étudiés comme des vers de Baudelaire.²²¹ » Tout en participant à la légitimation institutionnelle du genre et de ses artistes, ce type d'événement s'inscrit aussi dans les stratégies d'ouverture symbolique d'établissements scolaires socialement clos.

Alors même que la chanson, le rap ou le rock demeurent des genres peu légitimes en termes littéraires, il est fréquent que les artistes reconvertisent dans l'écriture de textes musicaux des dispositions lettrées acquises au cours de leur trajectoire scolaire. Cependant, l'appréciation des références littéraires dans le champ musical est ambivalente. Si elles sont susceptibles d'accroître la légitimité culturelle des artistes, elles leur font également courir le risque d'apparaître élitistes au pôle des musiques populaires. Ce phénomène est illustré par l'extrait d'interview d'un membre du groupe de rock français Feu ! Chatterton, dont les chansons sont très « écrites », leur univers artistique mobilisant de nombreuses références littéraires :

Vous revendiquez le fait de faire de la poésie ?

Arthur [chanteur] : On a du mal à le revendiquer. En France, c'est assez délicat. Alors qu'en fait, la poésie est quelque chose de simple, qui ne doit pas nécessairement être une arme de salon emplie d'une violence symbolique. La poésie est là, partout, tout le temps. Elle est dans le hip hop, elle est même à voir dans des slogans publicitaires malgré le cynisme qui peut en sortir. [...]

Arthur, entre cette gestuelle si maniérée que tu adoptes sur scène, et cette manière de prononcer tes textes en les récitant presque, n'y a-t-il pas là le risque de sacraliser encore un peu plus

²²¹ Inès Belgacem, « À Normale Sup', la prose des rappeurs analysée en séminaire », *Le Monde*, 31 mars 2015 : http://www.lemonde.fr/campus/article/2015/03/31/a-normale-sup-la-prose-de-rappeurs-analysee-en-seminaire_4606025_4401467.html.

l'exercice poétique, et de l'entourer du voile trop souvent élitiste qu'on a tendance à lui attribuer²²² ?

On retrouve dans les propos de l'interviewer l'accusation d'élitisme, la référence au sacré et la mention d'une attitude physique marquée par les stigmates de l'intellectuel (maniéré, récitant), à l'opposé des marqueurs de virilité populaire souvent affichés par les chanteurs de rock. Le chanteur reprend à son compte ces représentations, quoiqu'il tente de s'en démarquer, puisqu'il explique que la poésie « ne doit pas nécessairement être une arme de salon emplie d'une violence symbolique », rapportant ainsi la pratique dominante de la poésie à l'expression des couches supérieures de la société. Si l'utilisation de références littéraires permet à ces artistes de se distinguer, elle fait l'objet d'un travail de traduction et d'adaptation aux codes du champ musical.

Ainsi, l'importation de références littéraires dans le champ musical a souvent permis la légitimation de pratiques et d'un art peu ou moins reconnus. Cependant, de nombreux événements mêlant musique et littérature sont organisés aujourd'hui par des acteurs du champ littéraire. Quel est le sens de ce croisement et de l'importation de pratiques musicales dans l'espace littéraire ? L'évolution des publics et des pratiques culturelles semble reconfigurer les échanges de légitimité entre les deux champs.

Littérature et musique : « dépoussiérer la littérature » ?

La dimension élitiste parfois imputée à la littérature dans le champ musical a des répercussions au sein du champ littéraire. Certains acteurs en son sein s'évertuent à contrer cette image en organisant des événements mêlant littérature et musique, notamment les concerts littéraires ou les lectures musicales. Ainsi, le projet de « littérature *live* » de la Maison de la poésie (située à Paris) se présente comme renouvelant le rapport entre auteur·e·s et publics, élargissant le spectre des individus susceptibles d'avoir accès par ce biais à la littérature :

Le nouveau projet se veut également davantage centré sur la lecture et ses hybridations fertiles : lectures musicales, lectures projections, dispositifs... [...] Renouveler le fonctionnement de la Maison de la Poésie donne l'occasion de prendre en compte ce nouveau type de médiation entre le texte et le public et de faire émerger un lieu qui incarne un état d'esprit nouveau à l'égard d'un domaine littéraire trop souvent perçu comme élitiste et réservé à un public âgé ou lettré. Un lieu ouvert, vivant et foisonnant proche de l'esprit des "scènes de musiques

²²² <http://toutelaculture.com/musique/chansons/interview-feu-chatterton-la-chanson-peut-etre-poetique-mais-nest-pas-de-la-litterature/>

actuelles”, dont le programme se renouvelle chaque jour ou presque, développant une convivialité et une aisance d’accès propres aux lieux musicaux²²³.

Dans le contexte d’une diminution des pratiques de lecture, en particulier chez les 15-24 ans, où la baisse du nombre de gros lecteurs (20 livres ou plus par an) est la plus importante depuis 1973, mais chez qui l’écoute quotidienne de musique (hors radio) a explosé, l’organisation d’événements musico-littéraires participe ainsi de la tentative de rajeunissement des publics de la littérature. Les performances musico-littéraires sont ainsi vues comme des ponts susceptibles de mener les « publics » à la lecture de livres. Le lieu des lectures musicales est comparé aux scènes de musiques actuelles (SMAC – salles de concerts labellisées programmant du rock, de la chanson, des musiques électroniques etc.), perçues comme des espaces ouverts et accessibles socialement. Ces présupposés posent toutefois plusieurs questions. Tout d’abord, le lien entre littérature et musiques actuelles est-il à même d’assurer une diversité de publics lors des concerts littéraires ? Et d’autre part, les publics de ces événements seront-ils ensuite captés par la lecture ?

Une enquête a été réalisée entre 2010 et 2013 dans sept salles de concert de musiques actuelles dans les Yvelines, en Île-de-France²²⁴. Elle montre un phénomène de vieillissement des publics²²⁵. La moyenne d’âge se situe à 31,2 ans, les plus de 30 ans représentant 43% des publics interrogés (contre 16,6% en 1995-1996). Quoique la répartition de l’âge ne soit pas donnée en fonction des genres musicaux, le rapport indique que la chanson et la pop-folk font partie des genres musicaux attirant le moins d’individus mineurs, à l’inverse du rock-punk. L’enquête révèle également que la part des cadres et professions intellectuelles supérieures est surreprésentée au sein de ce public des musiques actuelles et a plus que doublé depuis 1995-1996 (38,1% en 2010 contre 14,3%), alors que celle des ouvriers a décliné de moitié (7,2% en 2010 contre 19%), les professions intermédiaires constituant 27,5% et les employés 23,6%. À l’aune de ces résultats, l’idée que le croisement entre littérature et musiques actuelles rajeunirait et élargirait la base sociale des publics est donc à nuancer. De plus, les scènes de musiques actuelles accueillent généralement les spectateurs debout, ce qui leur permet de circuler dans la salle, discuter, consommer des boissons (alcoolisées). La présentation de performances littéraires dans des salles où le public est assis, ne peut pas se déplacer, boire, parler (sur un modèle proche de celui du théâtre), dans le centre de grandes villes (*a fortiori* Paris *intramuros*), a également des effets sur la composition sociale des publics. Le simple

²²³ « Le Projet », <http://www.maisondelapoesieparis.com/la-maison/un-nouveau-projet/>, consulté le 10 octobre 2015.

²²⁴ « Concerts de musiques actuelles amplifiées en Yvelines : enquête sur les publics et la programmation », L’enquête par questionnaire (9 467 questionnaires recueillis) a été réalisée par le Centre de ressources yvelinois pour la musique entre 2010 et 2013, à laquelle a participé le sociologue Marc Touché.

²²⁵ Par rapport à une enquête semblable, menée en 1995-1996 par le Groupement d’études sur les musiques amplifiées, avec le soutien du Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication.

croisement entre littérature et musique ne suffit pas à lui seul à modifier l'ancrage social de différentes pratiques culturelles.

L'importation de pratiques musicales dans le champ littéraire semble liée à la présence accrue de nouveaux intermédiaires culturels²²⁶, issus de formations en gestion de la culture²²⁷. Issues des fractions intermédiaires et supérieures de l'espace social, ils ont souvent des pratiques et un capital culturels éclectiques, qu'ils investissent dans leur travail. L'écrivain Olivier Adam, à l'origine du festival littéraire Les Correspondances de Manosque avec Olivier Chaudenson, qui accueille lectures musicales et concerts littéraires, explique :

Olivier [Chaudenson] et moi on était des fous de littérature et des fous de chansons françaises. [...] On a étendu la notion de correspondances aux relations entre littérature et musique, comment ça communique, entre textes. [...] et on savait que ça rencontrait un mode de présentation de la littérature. On voulait toucher un public plus large sans écrivains estampillés "populaires"²²⁸.

L'importation d'artistes d'un autre champ artistique moins légitime (la musique, et en particulier la chanson francophone) permet de diversifier l'offre et de valoriser l'éclectisme, tout en évitant de recourir aux formes et aux auteur·e·s moins légitimes du champ (littéraire) dans lequel ils s'inscrivent. L'imposition de nouveaux modes d'appréciation de la littérature (événementiels) permet d'asseoir leur position dans l'espace littéraire. Ils se distinguent malgré tout par l'organisation de manifestations différant de celles qui existaient précédemment (les salons), grâce à la mise en avant d'une « programmation » artistique et non la simple promotion des livres par leurs auteur·e·s. Ces performances mêlant littérature et musique participent aussi de stratégies de subversion des codes dominants dans le champ littéraire, en renouvelant les écritures littéraires, comme se propose de le faire Actoral, festival international des arts et écritures contemporaines. Dans un contexte de forte production éditoriale et de concurrence accrue, ce type d'événement rend les auteur·e·s davantage visibles et nourrit également l'espoir des écrivain·e·s et intermédiaires de créer « une nouvelle source de rémunération liée à leur prestation »²²⁹.

²²⁶ Il s'agit des personnels travaillant dans les secteurs culturels qui mettent en rapport production (artistes) et réception (publics) : médiateurs, programmeurs, éditeurs etc. Voir Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Olivier Roueff, *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2011.

²²⁷ Le portrait dressé par Vincent Dubois des étudiant·e·s dans les masters de gestion culturelle permet de mieux apprécier leurs trajectoires sociales et leurs représentations ; Vincent Dubois, *La culture comme vocation*, Raisons d'agir, 2013.

²²⁸ Extrait d'entretien cité dans Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance. Le cas des Correspondances de Manosque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, 2015, p. 112.

²²⁹ « Le Projet » : <http://www.maisondelapoesieparis.com/la-maison/un-nouveau-projet/>, *op. cit.*

Les événements musico-littéraires : de nouvelles sources de rémunération pour les auteur·e·s ?

Les événements musico-littéraires tendent de manière croissante à mettre en scène les écrivain·e·s eux-mêmes. Les lectures musicales, qui relèvent de la performance, peuvent plus aisément être soumises à une billetterie. Payées en droits d'auteur puisqu'elles participent de la création, elles représentent une nouvelle source de rémunération pour les auteur·e·s, outre le fait que leur visibilité est susceptible d'influer sur la vente de leurs livres. Dans le monde musical, le concert, ou le *live*, a été également présenté comme une source de gains économiques pouvant combler les déficits liés à l'écroulement de l'industrie de la musique enregistrée. S'il a effectivement généré des profits pour certains acteurs, les concentrations et restructurations ayant lieu dans ce secteur contredisent l'idée d'une manne économique intarissable et accessible équitablement à tout·e·s les musicien·ne·s. Paradoxalement, ce discours semble s'être diffusé dans le champ littéraire, alors même qu'en matière musicale, la SACEM indique que si les droits d'auteur générés par le spectacle vivant sont en progression, en 2009, « les 3% d'événements les plus importants (soit 5000 séances) génèrent 40% des droits », et qu'il existe par ailleurs une « [d]ispersion des revenus sur une myriade de petits événements à l'économie fragile »²³⁰. En ce qui concerne le spectacle vivant, les tendances de l'emploi montrent une croissance des effectifs d'intermittent·e·s supérieure à celle de l'emploi, ce qui a conduit depuis 2008 à une dégradation de la situation économique de ses artistes²³¹. Ce secteur ne paraît donc pas le plus à même d'offrir de nouvelles sources de rémunération pour des écrivain·e·s peu implantés dans les réseaux du *live*, où la demande d'emploi est déjà supérieure à l'offre.

Cependant, ces événements offrent aux écrivain·e·s des gratifications symboliques et artistiques, tout en monopolisant un temps conséquent. Les auteur·e·s sont sollicités de manière croissante afin de participer à des activités liées à leur métier d'écrivain·e, qui empiètent parfois sur l'écriture qu'ils considèrent généralement comme la plus centrale. Cependant, le temps investi dans l'organisation et la mise en place de ce type d'événement musico-littéraire est compensé par l'intérêt de la « création » pour certain·e·s écrivain·e·s. Le travail d'Olivier Cadiot avec le chanteur Rodolphe Burger, qui associe parfois la vidéo, relève de l'expérimentation de nouvelles formes d'expression artistiques. L'investissement en temps dans la création d'une lecture musicale peut être amorti par la représentation du même spectacle dans d'autres lieux ou festivals, sur un modèle similaire aux « tournées » dans la musique. Ces événements musico-littéraires peuvent également permettre de renforcer son capital social en participant à des manifestations organisées par d'autres auteur·e·s, qui

²³⁰ « Les droits d'auteur dans le spectacle vivant », rapport d'enquête de la SACEM, p. 4 : https://societe.sacem.fr/repimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Etudes/droits_auteur_spectacle_vivant_sacem_2010.pdf

²³¹ Marie Gouyon, Frédérique Patureau, *Tendances de l'emploi dans le spectacle*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS, 2014, 2.

partagent une sensibilité artistique similaire, comme l'atteste cet extrait de citation d'une romancière que nous avons interrogée :

Là en l'occurrence, c'est un festival avec pas mal de performances, et quand la fille m'a écrit, c'est [cite une écrivaine] qui m'a écrit, qui m'a dit « oui, j'aimerais bien que tu viennes » [...] donc là voilà, quand c'est un écrivain qui vous le demande, c'est tout de suite oui, voilà, je sais pas, une confiance. [...] Il suffit qu'on me dise, pour que j'aie envie, et puis je dis « s'il y a un instrument ça serait plutôt une guitare électrique » et donc on a trouvé une guitariste, qui est chanteuse aussi [...] je peux pas résister mais bon, c'est des genres de trucs qui prennent beaucoup de temps, mais c'est chouette quand c'est de la création. [...] J'aime toujours bien les mélanges, mais bon, ça prend beaucoup de temps. L'organisation, tout ça, le nombre de mails ! Faudrait que je compte le nombre de mails qui se sont échangés pour organiser les répétitions, on n'a pas encore commencé à travailler... Les trains, les machins, est-ce que je vais arriver tel jour, le contrat, le truc, le défraiement... [rires] Ça prend beaucoup de temps. (entretien réalisé le 23 décembre 2015)

Ces lectures musicales offrent également aux auteur·e·s l'occasion d'étendre leur réputation artistique en s'appuyant sur le capital symbolique de l'artiste avec lequel ils se produisent. En novembre 2015, le concert littéraire aux Bouffes du Nord associant Eric Naulleau et l'anglais Graham Parker, musicien et chanteur *underground*, permet à l'écrivain de reconstituer une crédibilité littéraire quelque peu entamée par sa longue présence dans l'émission de Laurent Ruquier, « On n'est pas couché » (aux côtés du polémiste Éric Zemmour). Ce concert littéraire assure un transfert de l'image alternative du rockeur à l'écrivain-chroniqueur et crée une « actualité » pour l'auteur, en rappelant aux publics l'ouvrage qu'il a publié à propos de l'artiste en 2008, *Parkeromane*. Cependant, la participation à ce type d'événement suppose souvent la conversion de dispositions à la scène préalablement acquises, qui permettent une familiarité avec la mise en spectacle publique de l'écrivain·e.

Dans le cadre d'un discours portant sur la revalorisation économique et symbolique de la littérature contemporaine, la multiplication d'événements mêlant littérature et musique recourt donc à différentes stratégies destinées à conforter la position de différents intermédiaires culturels, écrivain·e·s et institutions dans le champ littéraire. Tout en offrant aux auteur·e·s de nouvelles sources de rémunération qui risquent cependant de demeurer très inégalement réparties, et en laissant espérer un élargissement de leur lectorat, ces croisements entre littérature et musique permettent à certain·e·s d'explorer de nouvelles formes d'expression ou de médiation et d'accroître leur visibilité ainsi que leur capital symbolique et social. D'une part, en subvertissant les codes dominants de l'écriture grâce au croisement de deux médias, selon une logique classique dans les champs artistiques. D'autre part, en important dans le champ littéraire certains modes de représentation du monde du spectacle, afin peut-être à terme d'en investir les lieux (scènes de musiques actuelles) et les réseaux professionnels, tout en s'inspirant des modes de fonctionnement du spectacle vivant.

Chapitre 7

La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur·e·s et marchandisation des œuvres

Julien Gaffiot

Le statut de la bande dessinée francophone et de ses auteur·e·s a connu d'importantes évolutions dans son histoire récente. Caractérisé depuis son apparition par sa position dominée dans les hiérarchies symboliques et par un public presque exclusivement enfantin, le genre connaît dans la seconde moitié du XX^e siècle un processus de légitimation qui voit émerger une « bd adulte », puis plus récemment une « bd littéraire », avec la consécration dans les années 1980 du terme de « *graphic novel* ». Ces évolutions sont également économiques : marché en croissance quasi-constante depuis le milieu des années 1990, la bande dessinée représente 9,3% du chiffre d'affaire généré par le marché français du livre en 2014²³².

Cette relative consécration culturelle et économique ne doit pourtant pas masquer la précarité que connaît la plupart des auteur·e·s. À côté d'une élite visible cumulant succès commercial et reconnaissance critique, la majorité des créateurs rencontre de grandes difficultés à vivre de sa plume, comme l'exprime la « lettre des 748 auteurs de BD » adressée en juin 2014 à la Ministre de la culture, en réaction à l'annonce d'une augmentation de leurs cotisations retraite.

Cette mobilisation, autour du Groupement des auteurs de bande dessinée, est l'occasion de la construction d'un discours établissant un lien entre les politiques éditoriales dominantes dans le champ et la précarisation des auteur·e·s, et dénonçant la « production de masse » comme un indice de la dévalorisation symbolique des œuvres et une des causes de ce phénomène de paupérisation.

Pour saisir les enjeux de cette mobilisation et des revendications qu'elle porte, il est nécessaire d'en explorer les conditions historiques et sociales de possibilité, et de revenir sur le double processus de professionnalisation des auteur·e·s et de légitimation des œuvres qui travaille le champ depuis le XIX^e siècle.

²³² Syndicat national de l'édition, « Repères statistiques France 2015, données 2014 », 2015 : http://www.sne.fr/wp-content/uploads/2014/08/chiffrescles_juin2015.pdf

Professionalisation des producteurs : émergence de « l'auteur de bande dessinée »

La figure de l'« auteur de bande dessinée », comme artiste identifié par son œuvre et appartenant à une catégorie dotée d'une relative autonomie symbolique, est le fruit d'une histoire jalonnée de revendications professionnelles et statutaires entraînant le rapprochement progressif de groupes initialement hétérogènes²³³.

Si la bande dessinée trouve aujourd'hui dans le livre (ou l'« album », par opposition aux feuilletons destinés aux revues) son support essentiel de diffusion, ses premières expressions sont étroitement liées au développement de la presse, de l'illustration et de la technique de la gravure à partir des années 1830 et tout au long du XIX^e siècle, et se situent à la croisée des domaines de la presse illustrée et de la caricature politique. Le Salon des humoristes, créé en 1907, accueille alors les « dessinateurs d'humour ». Des artistes comme Daumier ou Gustave Doré, représentatifs de cette séquence, seront par la suite considérés par certains commentateurs comme des pionniers d'une bande dessinée encore en germe. Si bon nombre de dessinateurs officiant dans la presse satirique pour adulte travaillent alors également dans la presse pour enfants – ou encore dans la publicité, le cinéma ou la littérature –, les deux pôles de production vont progressivement se distinguer et se spécialiser à la faveur de problématiques professionnelles différenciées.

Une génération de dessinateurs de presse qui apparaît dans les années 1920 se distingue en effet des anciens « dessinateurs humoristes » dans son rapport au métier. Alors que ces derniers étaient souvent des peintres trouvant dans la bande dessinée une activité parallèle rémunératrice, leurs successeurs, d'origine sociale plus modeste, considèrent leur activité comme une fin en soi, assimilée à une forme de journalisme, activité professionnelle alors en pleine structuration. C'est en effet en 1935 qu'est votée la Loi Guernut, accordant un statut professionnel aux journalistes, ces derniers bénéficiant depuis 1925 de déductions fiscales pour frais professionnels et d'un abattement de 30% depuis 1932. Ce rapprochement entre dessinateurs de presse et journalistes, qui se consolidera tout au long de l'entre-deux guerres, est entérinée par la création, également en 1935, du Syndicat des dessinateurs de journaux (SDJ), qui se donne pour mission de défendre la double spécificité du dessinateur de presse, à la fois créateur et journaliste. Le SDJ obtient une augmentation de 10 à 15% du tarif des œuvres ainsi que leur paiement mensuel, alors que l'usage consistait à régler le dessinateur après publication. Il prend également en charge la perception et la répartition des droits d'auteurs, jusqu'alors assurées par le Syndicat de la propriété artistique, dont l'action est jugée inefficace par nombre

²³³ Nous nous appuyons ici sur l'analyse de ce processus tel que l'a retracé Vincent Seveau, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle. Une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, Université Montpellier III – Paul Valéry, thèse soutenue le 9 avril 2013. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00958812/document>

de dessinateurs. Enfin, il négocie et obtient l'acquisition de la carte de journaliste pour un certain nombre de dessinateurs de presse.

Cette convergence entre les deux professions trouvera un écho jusque dans les années 1960 avec la poursuite de la revendication de l'attribution de la carte de presse aux dessinateurs pigistes et de leur affiliation à la sécurité sociale des journalistes. Exclue de la loi de 1964 ouvrant le régime général de la sécurité sociale aux artistes, les illustrateurs non salariés risquent d'être renvoyés au régime des professions libérales et à ses cotisations élevées. C'est finalement au prix de lourdes négociations que le régime général leur est ouvert en 1976. Parallèlement, le vote de la Loi Cressard en 1974 reconnaît aux journalistes pigistes le statut de journaliste professionnel, permettant à de nombreux dessinateurs d'obtenir la carte de presse.

Le groupe des dessinateurs de presse enfantine se distingue et se spécialise également à partir des années 1930, à travers la revendication d'un quota de 75% de dessins français dans les publications d'illustrés destinés à la jeunesse, suscitée par une crainte de la concurrence étrangère. La revendication est portée par le SDJ, au sein duquel figure une section des dessinateurs pour enfants, qui deviendra le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants en 1946. Cette idée de quota prendra par la suite un autre tour lors des débats accompagnant la Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, qui débouchera sur la mise en place de la Commission de Surveillance et de Contrôle des Publications Destinées à l'Enfance et à l'Adolescence, chargée de signaler et de contrôler la publication d'œuvres susceptibles de « démoraliser » la jeunesse. Les productions étrangères, en particulier américaines, étant particulièrement concernées par cette surveillance, les revendications des dessinateurs rencontreront la volonté originelle du projet de loi déposé en 1947 afin d'instaurer un quota sur les productions étrangères. La proposition, négociée jusqu'en 1949, ne sera néanmoins jamais adoptée.

Un certain nombre de revendications portant sur la propriété des œuvres et l'attribution des droits d'auteurs vont également contribuer à la constitution d'une identité professionnelle commune aux auteur·e·s de bande dessinée. L'Union des artistes dessinateurs français (UADF), organisme syndical créé en 1924 afin d'établir le caractère professionnel de l'exercice du dessin et d'en codifier les modalités d'exercice, veille à l'application de la Loi du 11 mars 1957 relative à la propriété artistique et littéraire, qui s'inscrit dans la continuité de la reconnaissance du droit d'auteur. Jusqu'à cette date, les producteurs de bande dessinée ne profitaient que dans une très faible mesure des dispositions prévues par les réglementations successives de la propriété artistique, d'abord issues de revendications portées par les écrivains. En effet, jusqu'au vote de la loi, seuls les dessinateurs les plus consacrés pouvaient revendiquer un droit de propriété sur les dessins remis pour publication. Pour le reste, les illustrations appartenaient aux propriétaires des titres qui les éditaient ou aux agences de presse et de publicité qui fournissaient une quantité importante de bandes dessinées, à l'instar de l'agence Opéra Mundi ou World Press. L'UADF se chargera de négocier les conditions d'application de la Loi de 1957 auprès des

éditeurs pour le cas des publications en album – qui restent encore minoritaires –, et d'établir une grille tarifaire pour les dessins et les histoires illustrées.

Une autre action de l'UADF concerne la question du partage des droits entre scénariste et dessinateur, par le biais d'une négociation avec le Syndicat national des éditeurs. Durant la première moitié du XX^e siècle, les scénaristes pratiquent souvent la bande dessinée en marge d'une autre activité, et sous pseudonyme. Dans les cas où ce sont les rédacteurs des journaux ou les responsables des maisons d'édition qui fournissent les histoires, la confusion des statuts entraîne des difficultés contractuelles. Il était également fréquent qu'un dessinateur doive lui-même rémunérer son scénariste, comme un prestataire, et bien souvent sans faire apparaître sa signature.

Une tentative de création d'un groupement syndical est amorcée en 1956 par la réunion de quatorze dessinateurs et scénaristes attachés à la World Press et aux éditions Dupuis. Il s'agit alors de négocier avec les éditeurs les modalités de rémunération des dessinateurs et des scénaristes, de plus en plus conçus comme des créateurs réunis par une activité commune. Une « Charte des dessinateurs » est rédigée, visant à la normalisation des relations contractuelles entre ces professions. René Goscinny, Eddy Paape et Gérard Forton, impliqués dans la création du groupement, sont alors expulsés de l'agence World Press, suivis par Jean-Michel Charlier et Albert Uderzo, qui démissionnent par solidarité. Ils fonderont par la suite une agence de presse (Edipresse) et une agence de publicité (Edifrance), mais aussi le magazine *Pilote*, lancé en 1958 et qui aura, comme nous le verrons, un rôle central dans la consolidation symbolique de la figure de l'auteur de bande dessinée.

La catégorie de scénariste professionnel de bande dessinée se constitue progressivement, tout au long des années 1950 et 1960, notamment à travers l'émergence des grands studios de conception de bande dessinée au sein desquels la rationalisation de la division du travail ira de pair avec une codification des activités. Des dessinateurs comme Franquin ou Morris réussiront par exemple à imposer la mention du nom de leur scénariste sur leurs albums. Un scénariste consacré comme Goscinny parviendra par ailleurs à négocier ses contrats avec ses éditeurs et à obtenir un intéressement aux droits selon une proportion déterminée en commun par les créateurs. Cette question de l'équilibre statutaire entre les différents producteurs d'une bande dessinée, identifiés par des activités différentes, a généré des tensions jusque dans la période la plus récente. Les dessinateurs doivent en effet attendre le vote de la Loi du 28 décembre 2011 pour pouvoir bénéficier du statut fiscal d'auteur, qui était par ailleurs accordé aux scénaristes. La Loi de 2011 met ainsi fin à une inégalité de traitement, comme l'explique le communiqué du ministère de la Culture et de la Communication du 13 janvier 2012 :

Ce régime était jusqu'à présent réservé aux seuls écrivains et compositeurs. [...] En ouvrant à tous les auteurs la possibilité d'imposer les sommes perçues à l'impôt sur le revenu selon les règles prévues en matière de traitements et salaires et de bénéficier ainsi de la déduction forfaitaire de 10% pour frais professionnels, la loi met fin à des situations fortement discriminantes pour certaines catégories

d'auteurs qui étaient jusque-là exclues de ce régime spécial et dont les revenus en droits d'auteur relevaient exclusivement de la catégorie des bénéfices non commerciaux²³⁴.

De même, des revendications concernant les conditions de rémunération des coloristes sont à l'origine de la création en 2009 de l'Association des Coloristes de BD (AdcBD). Pour cette dernière, le coloriste doit être considéré comme un co-auteur du livre au même titre que le dessinateur et le scénariste, ou a minima comme auteur de ses couleurs. Dans la pratique, les coloristes sont rémunérés par une somme forfaitaire pour chaque page livrée, mais ne perçoivent que très rarement des droits d'auteurs. Ils sont de fait le plus souvent considérés comme des prestataires techniques ne participant pas à la valeur artistique de l'œuvre. Les rares coloristes parvenant à négocier une part des droits générés par le livre, du fait de leur notoriété, pointent des pratiques révélatrices du statut subalterne accordé à la couleur. Christian Lerolle confie ainsi au site ActuaBD le 25 septembre 2005 :

Ce qui me dérange, c'est le fait que les contrats parlent de « rétrocession ». Pour que j'aie 1%, scénariste et dessinateur acceptent de me céder chacun 0,5% de leurs droits d'auteurs. Ce qui place le coloriste dans une position de « mendicité ». Ce n'est ni agréable, ni valorisant, ni épanouissant²³⁵.

La situation des coloristes peut être mise en parallèle avec celle que connaissent les scénaristes avant les années 1970. Ce statut ambigu de la couleur, entre art et artisanat, entre prestation technique et création de valeur artistique, est encore aujourd'hui source de débats dans le champ de la bande dessinée.

Ce processus continu de professionnalisation des producteurs de bande dessinée ne mènera à la création d'un syndicat en mesure de représenter l'ensemble des auteur·e·s qu'en 2007, avec la mise en place du Groupement des auteurs de bande dessinée, rattaché au Syndicat National des Auteurs et Compositeurs (SNAC), aussi appelé SNAC-BD. Ce syndicat, comme nous le verrons, a été amené à jouer un rôle central dans la mobilisation des auteur·e·s de bande dessinée autour de problématiques qui leur sont communes.

²³⁴ <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Communiqués-2009-2012/Frederic-Mitterrand-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-salue-l-extension-a-tous-les-auteurs-d-œuvres-de-l-esprit-d-un-regime-fiscal-favorable-a-la-creation>

²³⁵ Entretien accordé au site ActuaBD le 25 septembre 2005 : <http://www.actuabd.com/Christian-Lerolle-Le-statut-de-coloriste-est-assez-batard-Auteur-ou-technicien>

Légitimation des œuvres : autonomisation du champ de la bande dessinée

Luc Boltanski, dans un article de 1975²³⁶, analyse le processus d'autonomisation du champ de la bande dessinée, qui s'amorce au milieu des années 1960 à la faveur de changements sociaux affectant les créateurs, le public et le champ intellectuel. L'élévation du taux de scolarisation est d'abord à l'origine de l'émergence d'une génération de dessinateurs ayant pu acquérir une culture scolaire et possédant les germes d'une disposition artiste qu'ils investiront dans le champ. Par rapport à leurs prédécesseurs, qui exerçaient leur métier dans un quasi-anonymat, artisans quasi-interchangeables soumis aux nécessités du marché, de nouveaux producteurs comme Gotlib, Mandryka, Bretécher ou encore Fred opèrent une rupture. Ils revendiquent la reconnaissance de la bande dessinée comme moyen d'expression à part entière, et y investissent des ambitions attachées traditionnellement aux pratiques culturelles consacrées. Cette nouvelle disposition à l'égard du medium trouve un certain écho auprès de la « jeunesse » issue des classes populaires et des basses classes moyennes ayant bénéficié de l'accroissement de la durée de scolarisation, et qui constitue un nouveau public plus âgé et plus cultivé. Le champ intellectuel accompagne ces modifications en apportant une caution qui manquait jusque-là à la bande dessinée : universitaires et commentateurs la constituent en objet d'étude légitime. Un champ de la bande dessinée adopte alors le modèle des cultures savantes avec la formation d'un « appareil de production, de reproduction et de célébration²³⁷ », et l'introduction d'un discours esthétique sur les œuvres qui légitime la distinction entre bande dessinée « d'auteur » et « culture de masse », dichotomie recoupant la polarisation objective du champ et le clivage entre un pôle de production restreinte et un pôle de grande production. Ainsi, les années 1960 voient émerger une figure nouvelle du producteur de bande dessinée, plus proche de l'auteur que de l'artisan, revendiquant la singularité de sa subjectivité créatrice.

La revue *Pilote*, dont la création en 1959 précède de peu l'amorce du processus de constitution et de polarisation du champ de la bande dessinée, joue un rôle dans la consolidation symbolique du statut d'auteur de bande dessinée. *Pilote* voit progressivement cohabiter deux générations d'auteur·e·s représentatives respectivement des deux pôles qui se forment à la même époque : d'un côté un pôle « conservateur²³⁸ », représenté par des producteurs comme Goscinny et Charlier – co-créateurs et rédacteurs en chef de la revue dès 1963 –, tous nés dans les années 1920 et tenants d'une bande dessinée classique destinée majoritairement aux enfants ; de l'autre, une génération de producteurs plus jeunes comme Gotlib, Mandrika, Brétecher, Druillet, Giraud, Mezieres ou encore Fred, tous nés entre 1935 et 1940 et entrés dans le champ autour de 1965, représentant le pôle des « novateurs », et tenants d'une bande dessinée «

²³⁶ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, 1975, p. 37-59.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

d'auteur », également qualifiée de bande dessinée « adulte ». Ainsi, à ses débuts, *Pilote*, journal d'abord pensé par ses fondateurs sur le modèle des illustrés pour la jeunesse existant depuis l'après-guerre, publie en majorité des bandes dessinées s'inscrivant dans la tradition des séries d'aventures conçues pour les enfants, généralement créées à quatre mains par un dessinateur et un scénariste, tous deux pouvant travailler simultanément sur plusieurs projets, ou reprendre une série amorcée par d'autres, la singularité des créateurs tendant à s'effacer derrière la continuité des séries et l'identité des personnages.

Sont publiées à partir du milieu des années 1960 les œuvres d'une nouvelle génération soucieuse de se distinguer de ses aînés et du traditionnel « récit à suivre » pour enfants. En matière de graphisme, à la traditionnelle « ligne claire » se substitue d'un côté une « ligne crade », avec laquelle le dessin se fait moins réaliste pour tendre parfois vers une forme de minimalisme expressionniste, comme en réaction au standard du dessin « bien fait » ou « soigné », perçu comme contrainte exogène attachée aux impératifs de lisibilité par un public enfantin ; de l'autre, s'élabore une forme de virtuosité graphique délaissant l'uniformité du trait pour multiplier les effets de texture, et substituant aux à-plat pastels la nuance du dégradé ou au contraire la violence des contrastes chromatiques, exclus de la bande dessinée tant que celle-ci se pensait uniquement comme une distraction « agréable » et « plaisante » adaptée à la sensibilité supposée du jeune public.

C'est au cours des années 1970 que s'amorce un processus de polarisation de l'espace des éditeurs, avec la création de maisons d'édition et de revues plus ajustées aux dispositions et aux prises de positions esthétiques des auteur·e·s qu'elles publient. Ces structures accompagnent un mouvement d'autonomisation croissante des stratégies auctoriales des producteurs issus de la « nouvelle bande dessinée » vis-à-vis des logiques éditoriales des éditeurs classiques : *L'Écho des Savanes* naît ainsi en 1972 d'une rupture entre certains membres de *Pilote* et Goscinny, alors rédacteur en chef de la revue, et qui occupe une position plutôt proche du pôle « conservateur ». C'est le refus par Goscinny d'une page de Mandryka, jugée trop en décalage avec la ligne éditoriale de la revue, qui aurait décidé ce dernier à fonder sa propre revue, accompagné de Gotlib et Brétecher. *L'Écho* ne publie dans un premier temps que les œuvres de ses trois fondateurs, qui y trouvent un espace de liberté garanti par l'indépendance totale de la revue vis-à-vis de toute structure éditoriale. La revue contribuera par la suite à révéler des auteur·e·s né·e·s pour la plupart dans les années 1950 et entré·e·s dans le champ autour de 1975, comme Jean Teulé, Martin Veyron ou encore Vuillemin. Gotlib quittera ensuite *L'Écho* pour créer *Fluide Glacial* en 1975. La même année, Druillet et Moebius, également découverts par *Pilote*, fondent *Métal Hurlant* avec Jean-Pierre Dionnet. Ces trois revues offrent des positions éditoriales différenciées correspondant à des genres et des mouvements stylistiques en train de se constituer : *L'Écho* et *Fluide* regroupent majoritairement des auteur·e·s s'inscrivant dans une veine humoristique nourrie des ambitions « contre-culturelles » héritées des années 1968, alors que *Métal Hurlant* fédère les tenants d'une bande dessinée fortement inspirée du rock, du « polar » et de la science-fiction.

Éric Maigret, presque trente ans après cette rupture initiale, dresse un bilan du chemin parcouru par la bande dessinée dans un article questionnant à nouveau la reconnaissance sociale du medium et de ses producteurs²³⁹. Si certains dessinateurs comme Pratt ou Bilal reçoivent une consécration au sein des champs artistiques à plus forte légitimité – notamment le champ littéraire – l’effet de cette démarche n’est pas tant la réhabilitation de l’ensemble du champ que la distinction de certains producteurs faisant exception au sein d’une pratique encore marquée par de nombreuses tares sociales. Souvent ramenée à ses caractéristiques infantiles, à certains sous-genres (science-fiction, heroic-fantasy, humour, etc.), ainsi qu’à sa trop forte dépendance à l’égard du marché, la bande dessinée est marquée par un processus ambivalent oscillant entre reconnaissance et relégation dans l’enfer de la « sous-culture ». La bande dessinée demeure alors un art à la recherche de sa propre définition, sans cesse tiraillée entre une définition graphique et une définition littéraire, entre une définition populaire et une définition élitiste.

L’apparition, au début des années 1990 de petites maisons d’édition indépendantes comme *L’Association*, souvent fondées par des auteur·e·s rejetés des circuits traditionnels de l’édition pour leurs ambitions formelles trop novatrices, introduit dans le champ une rupture objective qui permettra d’asseoir les revendications de dignité culturelle attachées à la bande dessinée. La constitution d’un pôle de production restreinte, tourné vers l’innovation esthétique donnée comme sa propre fin, par opposition à un pôle « commercial » régi par les sanctions économiques du marché, donne une assise matérielle à l’identification du producteur de bande dessinée à un « auteur », et contribue à la faire reconnaître au moins au titre d’ambition légitime.

Mobilisation des auteur·e·s : la question de la rémunération

Si le champ de la bande dessinée a bénéficié d’une valorisation tant professionnelle que symbolique au cours de son histoire récente, la question de la rémunération des auteur·e·s fait l’objet depuis quelques années d’une nouvelle série de revendications, appuyées par une mobilisation sociale sans précédent organisée notamment par le SNAC-BD. L’annonce, en mai 2014, d’une réforme du RAAP (Régime des artistes auteurs professionnels) suscite ainsi une vive contestation de la part du syndicat, soutenu par une grande partie des auteur·e·s. La réforme prévoit une augmentation des cotisations au régime de retraite complémentaire, dont le montant, auparavant déterminé librement par les auteur·e·s, s’élève désormais à 8% des droits perçus l’année précédente. Si le SNAC-BD ne s’oppose pas dans son principe à une réforme pouvant conduire à assurer une meilleure retraite, il dénonce en revanche l’absence de prise en compte de la grande variabilité des revenus des créateurs et de la précarité dans

²³⁹ Éric Maigret, « La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n° 67, p. 113-140.

laquelle se trouve la majorité d'entre eux. Le documentaire de Maïana Bidegain, *Sous les bulles. L'autre visage du monde de la bande dessinée*, diffusé pour la première fois au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême le 1er février 2013 révélait notamment que 67% des auteur·e·s, toutes catégories confondues, vivent avec moins de 1 250 euros brut par mois.

En réaction, le SNAC-BD adresse une lettre ouverte à la ministre de la Culture et de la Communication, Aurélie Filippetti, signée par 1 161 auteur·e·s de bande dessinée, alors que leur population totale est généralement estimée à 1 500 individus. C'est sans doute la première fois qu'une revendication de ce type suscite une mobilisation aussi massive au sein du champ. L'argumentaire du SNAC-BD repose sur la mise en avant du décalage entre la paupérisation des auteur·e·s et l'économie florissante de l'édition :

Même si nous sommes évidemment favorables à un système solidaire des retraites, et ne sommes pas à ce titre opposés à une réforme juste, mesurée et concertée, croyez-vous que les auteurs pourront, en plus de leurs autres sacrifices, se priver de 8% de leurs revenus afin de s'acquitter de nouvelles cotisations sociales ? Ceci représente l'équivalent de presque un mois de revenus, alors que la plupart d'entre eux ne gagnent pas assez pour payer des impôts et peinent à boucler leurs fins de mois. Nous vous rappelons, Madame la Ministre, que le revenu de la moitié des auteurs de BD se situe (hélas) bien en dessous du SMIC. Il est urgent que cette réalité soit prise en compte, avant de réformer quoi que ce soit. [...]

Dans un pays où le taux de chômage est croissant, nous créons notre propre emploi. Mieux, nous sommes à l'origine de milliers d'autres. Sur le plan économique, l'industrie culturelle est la quatrième plus rentable de France, comme votre ministère s'en est récemment enorgueilli. Sans parler de la vitrine qu'il représente à l'étranger, le marché du livre représente 80 000 emplois et 5,6 milliards d'euros. NOUS, AUTEURS, sommes à l'origine de cette richesse, de cette dynamique²⁴⁰.

Cette thématique de l'invisibilisation de la situation des auteur·e·s par la croissance du marché du livre fait écho à une polémique survenue en réaction à des propos d'Aurélie Filippetti, déclarant à un journaliste d'ActuaBD suite à une rencontre au Festival de la bande dessinée d'Angoulême : « Non, 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, il y a encore eu une légère progression l'année dernière²⁴¹. » Des auteur·e·s et commentateurs, à l'instar de Maïana Bidegain, interpellent directement la Ministre via les médias et les réseaux sociaux pour remettre en cause cette vision du champ de la bande dessinée, alimentant une confusion entre croissance économique du marché éditorial et rémunération des créateurs.

²⁴⁰ « Lettre ouverte des auteurs de Bande Dessinée à Madame la Ministre de la Culture » : http://www.syndicatbd.org/pdf/BD_lettre_ouverte_Ministre_Culture.pdf

²⁴¹ Entretien accordé au site ActuaBD le 6 février 2013 : <http://www.actuabd.com/Angouleme-2013-Aurelie-Filippetti>

Parallèlement à la publication de la lettre ouverte du SNAC-BD, plusieurs auteur·e·s déclarent publiquement arrêter leur carrière, faute de pouvoir vivre convenablement de leur plume. C'est le cas du dessinateur Bruno Maïorana, auteur de séries à succès, qui s'exprime alors publiquement au sujet de sa « retraite » :

Cela fait un an et demi que j'y songe. Parce que la BD n'est pas viable par rapport au temps que je peux y passer. Le plaisir et la passion ne peuvent pas tout justifier. Être dessinateur de BD, c'est chronophage au point que tu n'as plus de temps à consacrer à l'autre ; c'est sacrifier tout, sans pouvoir en tirer au moins un salaire décent.

Et d'ajouter, établissant un lien entre rémunération des auteur·e·s et stratégies économiques des éditeurs :

Un éditeur aujourd'hui ne se soucie plus de défendre une série par amour de la BD : il vend de la tonne de papier. La BD est le monde le plus libéral qui soit. La mondialisation et le *dumping* social, qui fait qu'il est plus intéressant pour un éditeur de rémunérer un auteur tchèque ou chinois, ne nous épargnent évidemment pas²⁴².

Le scénariste Philippe Bonifay, auteur de nombreux albums chez de grands éditeurs comme Dargaud ou Casterman, lui emboîte le pas quelques jours plus tard, et justifie sa démarche sur sa page Facebook :

J'ai le sentiment d'un immense gâchis et, peut-être, d'une vie professionnelle bien inutile. C'est de ma faute. Je n'ai jamais été capable d'écrire pour le grand public, ni d'écrire pour écrire. Je n'ai jamais ciré les pompes, serré les mains, souri poliment, dit le bien que je ne pensais pas des faiseurs, des boursicoteurs de l'édition. Mais je n'ai jamais craché dans la soupe non plus. Aujourd'hui, j'arrête. Ce monde de l'édition BD ne me convient plus. Je n'y ai jamais vraiment eu ma place, c'est vrai, mais là, c'est trop. La lâcheté méprisante de certains auteurs qui acceptent des conditions de travail inacceptables, l'indécence des éditeurs qui abusent sans vergogne des auteurs pris à la gorge, les libraires qui n'ouvrent plus les cartons et tous ces eunuques cachés derrière leurs écrans qui vomissent leurs impressions inutiles sur des albums si difficiles à faire... [...] Je pars la tête haute et laisse ce monde où trop de dos voûtés et de pantalons baissés définissent un univers qui n'est plus celui que je connaissais²⁴³.

L'émergence d'un mouvement social important autour de la condition des auteur·e·s de bande dessinée pousse des acteurs du champ à se réunir et à fonder l'association des États Généraux de la Bande Dessinée (EGBD) pour établir un état des lieux précis de la situation des créateurs et du secteur de la bande dessinée en général. Sont notamment associés à cette démarche le SNAC,

²⁴² Entretien accordé au site ActualLitté le 27 mai 2015 : <https://www.actualitte.com/article/bd-manga-comics/bruno-maiorana-auteur-de-garulfo-a-decide-d-arreter-la-bd/49134>

²⁴³ <https://www.facebook.com/bonifay/posts/10202048311788950>

l'Association des auteurs de bande dessinée (ADABD), la Société des gens de lettres (SGDL) ou encore le Conseil permanent des écrivains (CPE). Une enquête par questionnaire de grande ampleur est lancée en 2015 afin de documenter une cartographie statistique des auteur·e·s et des conditions d'exercice de leur profession. Les premiers résultats ont été communiqués lors de l'édition 2016 du Festival d'Angoulême. L'étude se fonde sur les réponses de 1 469 individus, dont 1 251 Français (24% des répondants résident en Île-de-France, et 11% à Paris), le taux de réponse permettant d'apprécier l'ampleur de la mobilisation autour de la démarche des EGBD.

Les données communiquées confirment ainsi la vision d'une profession précaire. Les individus interrogés se définissent en effet à hauteur de 53% comme « professionnels précaires », 32% comme « professionnels installés », et 15% comme « amateurs »²⁴⁴. 53% des auteur·e·s déclarent également un revenu inférieur au SMIC annuel brut, et 36% se situent en-dessous du seuil de pauvreté.

Un certain nombre d'acteurs du champ de la bande dessinée, le SNAC-BD en tête, établit un lien très net entre la question des conditions de vie des auteur·e·s et celle des modalités de leur rémunération par les éditeurs, en faisant l'enjeu d'un rapport de force entre deux catégories d'acteurs aux intérêts souvent opposés. Une interview donnée en 2011 par David Chauvel, membre fondateur du SNAC-BD, précise cette vision :

Nous ne sommes pas salariés, en conséquence de quoi, notre rapport à nos « employeurs », c'est-à-dire les éditeurs, est très particulier. Ils sont à la fois nos partenaires pour publier des bandes dessinées créées par nous... Et nos adversaires lorsqu'il s'agit de négocier les meilleures conditions contractuelles. Il y a donc d'un côté une nécessité de s'entendre et de travailler ensemble. Et de l'autre une obligation de s'affronter et d'entrer, ponctuellement, dans un rapport de force. C'est d'ailleurs une dichotomie difficile à intégrer pour la plupart des jeunes (voire moins jeunes) auteurs, et c'est logique²⁴⁵.

Sont ainsi évoquées, pour décrire les modalités de rémunération des auteur·e·s et leur évolution ces dernières années, une diminution des avances sur droits, une dégradation des modes de remboursement de ces avances et une baisse globale des pourcentages de droits d'auteurs. Cette évolution est fréquemment imputée, par les représentants des auteur·e·s comme par les commentateurs, à un phénomène de « surproduction » éditoriale, caractérisé par une augmentation du nombre de publications corrélée à une baisse des tirages moyens. Le SNAC-BD reprend et développe cette interprétation :

La production de bandes dessinées a crû de manière extrêmement importante durant ces vingt dernières années, au point que le terme de « production de

²⁴⁴ Données en ligne sur le site des EGBD : <http://www.etatsgenerauxbd.org/> Sauf mention contraire les données statistiques citées dans cet article sont issues du rapport des EGBD.

²⁴⁵ Entretien accordé au site BDGEST le 29 octobre 2011 : <http://www.bdggest.com/news-662-BD-le-syndicat-des-auteurs-de-bd.html>

masse » est globalement accepté par tous les maillons de la chaîne du livre/BD. Cette production a pour effet de noyer les nouveautés, et notamment les premières œuvres de jeunes auteurs. Elle semble être aussi clairement liée à la baisse des à-valoir, mais en est-elle la cause, ou un effet souhaité, c'est toute la question. Cependant, quelle que soit la réponse, la plupart des éditeurs semblent décidés à continuer de jouer ce jeu dangereux de l'offre croissante à bas coût, dans lequel les auteurs servent de variable d'ajustement²⁴⁶.

Le thème de la paupérisation des auteur·e·s se conjugue ici à celui du manque de reconnaissance symbolique et matériel accordé à la fois au livre et à son producteur : le premier serait vendu comme une simple marchandise sans dignité, le second serait réduit à l'état de « variable d'ajustement ».

S'il n'est pas possible de lui imputer une dégradation des conditions de rémunération des auteur·e·s, la corrélation entre augmentation du nombre de titres publiés et baisse des tirages semble avérée par les données publiées par Gilles Ratier dans le bilan annuel de l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée (ACBD). On mesure ainsi que le nombre de publications annuel a presque quadruplé depuis quinze ans, passant de 1137 nouveautés en 2000 à 3946 en 2014, tandis que le nombre d'exemplaires tirés baisse régulièrement pour les titres les plus vendus²⁴⁷. Par ailleurs, s'il demeure difficile de valider ou d'invalider totalement cette analyse, sa diffusion au sein du champ et sa reprise par la majorité des auteur·e·s et de leurs représentants sont un indicateur fort de la conflictualité qui s'est installée au sein du champ, articulée à la définition d'intérêts économiques et symboliques différenciés.

74% des auteur·e·s valident ainsi la thèse de la surproduction, contre 11% qui ne la pensent pas fondée, et 14% qui se déclarent sans opinion. Les auteur·e·s sont par ailleurs 18 et 16% à estimer que leurs revenus ont baissé ou beaucoup baissé ces dernières années. 33% d'entre eux perçoivent leurs revenus comme relativement stables, quand 17% estiment qu'ils ont augmenté et 2% qu'ils ont beaucoup augmenté. Globalement, 41% des auteur·e·s perçoivent une dégradation de leur situation, et 66% craignent qu'elle ne se dégrade davantage. En revanche, leurs relations avec les éditeurs sont jugées bonnes pour 48% d'entre eux et très bonnes pour 20%. Seulement 3% les estiment mauvaises et 2% exécrables. Si l'on observe donc une conflictualité croissante au niveau collectif, ce constat est nuancé par ces données sur les relations interindividuelles avec les éditeurs.

Les données des EGBD permettent par ailleurs de donner une vue d'ensemble des pratiques en termes de pourcentage de droits d'auteurs et d'avance sur droits. La moyenne des meilleurs taux obtenus par chacun des auteur·e·s au cours des cinq dernières années s'élève à 8,6%, pour un meilleur taux médian de 9%. Les auteur·e·s faisant partie du quart de l'échantillon le mieux rémunéré (3^{ème} quartile) profitent de taux supérieurs ou égaux à 10%. À titre de

²⁴⁶ États Généraux de la Bande Dessinée – Cahier de doléances du SNAC BD. Mis en ligne le 29 janvier 2016 : http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/2016/01/EGBD_cahier_de_doleances_SNAC.pdf

²⁴⁷ Données en ligne sur le site de l'ACBD : <http://www.acbd.fr/>

comparaison, le SNAC-BD fournissait en 2011 une estimation du pourcentage de droits en fonction du nombre d'exemplaire vendus : l'usage estimé est d'accorder 8% jusqu'à 15 000 exemplaires vendus, 10% de 15 001 à 30 000 exemplaires, et 12% à partir de 30 001 exemplaires²⁴⁸. La majorité des auteur·e·s profiteraient donc de taux se situant dans la fourchette basse des pratiques constatées, voire en-deçà. Il faut également préciser la situation particulière des coloristes, qui représentent 4% de l'échantillon interrogé, ces dernier·e·s n'étant que très rarement considéré·e·s comme auteur·e·s de leur travail.

Concernant le montant de la meilleure avance sur droits, les EGBD donnent une moyenne de 11 278 euros, une médiane de 9 000 euros et un 3^{ème} quartile de 15 532 euros. En complément, le SNAC-BD avançait en 2011 une estimation des tarifs moyens remis aux auteur·e·s à la livraison des pages d'un album. Pour un album classique de 48 pages couleurs, chaque page est payée 450 €, la somme étant répartie entre les co-producteurs à raison d'environ 100 euros pour le scénariste, 260 pour le dessinateur et 90 pour le coloriste. Pour un roman graphique, à la pagination généralement plus élevée, la somme peut beaucoup varier, mais le SNAC-BD donne une fourchette allant de 8 000 à 15 000 euros²⁴⁹. Il est à noter que ces pratiques varient également selon le type d'éditeur et sa position au sein du champ. Les « petits » éditeurs indépendants auront plus souvent tendance à fournir une avance moindre, mais à donner un pourcentage de droits se situant dans la fourchette haute des taux constatés.

La mobilisation des acteurs du champ de la bande dessinée est également l'occasion de l'émergence de la question des inégalités liées au sexe des auteur·e·s. Le 31 janvier 2016, les EGBD publient un Cahier de doléances rédigé par le Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme²⁵⁰. Le Collectif regroupe 179 auteures mobilisées autour de la dénonciation des stéréotypes sexistes diffusés au sein des œuvres, ainsi que des formes de précarisation, de stigmatisation et de discrimination spécifiques aux femmes dans le champ de la bande dessinée.

Les données de l'enquête EGBD révèlent en effet des inégalités flagrantes en matière de rémunération selon le sexe. Le revenu annuel moyen des auteurs est ainsi supérieur de 75% à celui des auteures, pour un revenu médian supérieur de 50%. De même, 67% des auteures ont un revenu annuel inférieur au SMIC, et 50% vivent sous le seuil de pauvreté (contre 48% et 32% des auteurs hommes respectivement). Des inégalités sont également observées dans les statuts professionnels : si les femmes représentent 27% de la totalité des auteur·e·s, elles sont en proportion quatre fois plus nombreuses à exercer le métier de coloriste, plus précarisé que les autres. Elles sont également plus nombreuses à

²⁴⁸ *Le Contrat commenté. Un mode d'emploi du contrat d'édition pour les auteurs de bande dessinée*, SNAC-BD, 2011 : <http://www.adagp.fr/sites/default/files/contrat-commente.pdf>

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ États Généraux de la Bande Dessinée – Cahier de doléances – Les autrices : précaires parmi les précaires ? Mis en ligne le 31 janvier 2016 : http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/2016/01/EGBD_cahier_de_doleances_des_autrices.pdf

n'avoir bénéficié d'aucune promotion de leur travail dans la presse et d'aucune exposition.

À cette domination professionnelle vient s'ajouter un manque de reconnaissance au sein même des institutions de valorisation des œuvres et des auteur·e·s du champ. Le Collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme a ainsi réagi à l'absence de femmes dans les nominés au Grand Prix 2016 du festival d'Angoulême, dénonçant une « discrimination évidente, [une] négation totale de notre représentativité dans un médium qui compte de plus en plus de femmes²⁵¹ ». De nombreux auteurs consacrés comme Riad Sattouf, Joan Sfar ou encore Christophe Blain s'associent au mouvement en décidant de se retirer de la liste des nominés. Florence Cestac est la seule femme à avoir reçu cette distinction depuis la création du festival en 1974.

Des pratiques éditoriales contestées

Plaçant les rapports entre auteur·e·s et éditeurs au cœur de la problématique de la rémunération, le SNAC-BD publie en 2011 un « Contrat commenté²⁵² », destiné à accompagner les artistes dans leurs négociations en les éclairant sur les bonnes et mauvaises pratiques observées dans le champ éditorial, ainsi que sur les dispositions légales qui les protègent (de fait, 42% des auteur·e·s déclarent avoir recours à une aide extérieure avant de signer un contrat d'édition). En particulier, certaines pratiques concernant le remboursement des avances, le versement et la cession des droits sont contestées par le syndicat. Différents acteurs s'accordent ainsi pour dénoncer l'apparition et l'amplification de ces pratiques qui indiqueraient une inflexion des relations entre éditeurs et auteur·e·s, à la défaveur de ces dernier·e·s.

Tout d'abord, le SNAC-BD évoque une transition, opérée en une décennie, d'un paiement dit « en fixe », consistant à verser à l'auteur·e une avance non remboursable, vers une pratique du « faux fixe », où l'avance est remboursée par les droits étrangers, audiovisuels et de presse, et plus récemment vers la généralisation du remboursement sur tous droits. L'auteur·e ne touche alors ses droits qu'une fois l'avance totalement remboursée à l'éditeur. Un auteur scénariste interrogé sur les modalités de négociation de ses contrats présente cette dimension de la rémunération comme un point central des négociations avec les éditeurs, et l'objet d'un rapport de force constant :

Le premier tome de notre série n'était pas encore sorti, on a dit aux éditeurs : « Vous êtes en train de mettre le paquet sur le marketing, vous êtes les premiers à nous dire qu'en termes de commandes, vous êtes déjà obligés de réimprimer alors que le bouquin n'est pas encore sorti... alors vous allez nous augmenter ! On a des copains à nous, c'est leur tout premier livre – alors que moi c'était pas le premier –, qui sont déjà plus payés que nous sur le premier tome, alors vous

²⁵¹ Texte en ligne sur le site du Collectif : <http://bdegalite.org/fibd-femmes-interdites-de-bande-dessinee/>

²⁵² *Le Contrat commenté*, op. cit.

allez nous aligner sur eux pour le deuxième tome ». Par principe, ils ont dit : « Non, vous aurez un tout petit peu en dessous ». Eux avaient 330 de la page, fois 46, nous on était à 270. Ce qui était vraiment le tarif qu'ils filaient aux débutants quand les mecs ne négociaient pas, ce qui était pas mal, parce qu'il y a des mecs à qui ils ont filé beaucoup moins. Tu négocies sur ta hauteur d'avance et la manière dont elle est remboursée, souvent. Après tu peux négocier un peu sur les pourcentages, mais il y a très peu de mecs qui le font. Globalement, c'est plutôt : « Je veux un grosse avance, et je veux qu'elle soit remboursée très vite ». Par exemple ça peut être carrément du fixe. C'est-à-dire qu'on te file de la thune, et après, dès la première vente de mon album, je touche. Normalement, le système en vigueur en ce moment, c'est, on me file de la thune, et les premières ventes vont d'abord servir à rembourser mon avance, et une fois que mon avance est remboursée, je touche de l'argent. Donc sur le deuxième tome, on a commencé à demander une espèce de faux fixe. C'est-à-dire que les ventes françaises ne vont rembourser qu'une grosse partie de l'avance, après c'est les ventes étrangères – l'étranger ne rembourse jamais rien, il y a peu de ventes –, mais en gros c'est une manière de commencer à baisser un peu la somme d'avance. On appelle ça du faux fixe. Et l'idée est d'avoir au bout d'un moment, soit un fixe complet – mais ça, c'est devenu très rare –, ou du faux fixe complet, c'est-à-dire dès la première vente en France, tu touches tout de suite de l'argent. (Entretien réalisé le 21 septembre 2015)

Une extension de cette pratique, également dénoncée par le SNAC-BD, consiste à inscrire au sein du contrat d'édition une clause dite « intertitres », autorisant l'éditeur à récupérer une avance versée pour un livre déficitaire en prélevant les droits d'auteurs d'un second titre bénéficiaire. Ce modèle est par ailleurs également observé dans l'édition de littérature jeunesse. Si cette modalité de remboursement n'est pas encore généralisée dans le champ de la bande dessinée et semble ne se produire que rarement, certains éditeurs tentent d'imposer cette logique, ce que confirme l'auteur interrogé :

Maintenant il y a la crainte de l'arrivée du cumul intertitre. Ça c'est quelque chose qui est complètement généralisé dans la littérature blanche, qui n'arrive pas encore en BD, mais il y a des tentatives de temps en temps, à chaque fois les auteurs disent : « Oulala, non, non ! ». En gros, on te paie un bouquin avec une avance, et ton bouquin ne s'est pas bien vendu. Il n'a pas remboursé son avance. Tu fais un deuxième bouquin chez l'éditeur, il va cartonner. Et là on te dit : « D'abord, avant de toucher tes droits tu vas rembourser l'avance du deuxième, mais tu vas aussi rembourser l'avance du premier ». Et là, ça c'est un vrai problème. Et ça c'est une catastrophe.

Le syndicat évoque par ailleurs l'existence d'un remboursement « inter-droits », consistant à prélever sur l'ensemble des droits prévus par le contrat une somme en compensation de l'avance versée pour le livre seul.

Enfin le SNAC-BD pointe les modalités d'application de la « provision sur retours », permettant à l'éditeur de retarder le versement d'une partie des droits dus à l'auteur·e la première année d'exploitation d'un ouvrage en compensation d'une estimation du taux de retour des livres mis en librairie. Les cas, plus rares, où l'auteur·e doit rembourser une partie de ses droits déjà perçus en cas de

retours plus importants que prévu, quelquefois par prélèvement sur les comptes d'autres titres, sont également relevés et dénoncés comme « arbitraires » et « contraires aux usages normaux de l'édition ».

Une autre pratique de remboursement contestée par le SNAC-BD, système dit « à la proportionnelle », concerne spécifiquement les albums conçus par plusieurs auteur·e·s, dessinateur, scénariste ou coloriste. Cette modalité de remboursement prévoit que les auteur·e·s ne pourront toucher leurs droits qu'après le remboursement de l'ensemble des avances faites aux coproducteurs. L'avance du dessinateur étant dans la majorité des cas supérieure à celle du scénariste, ce dernier contribuera objectivement à rembourser une avance qui ne lui a pas été faite, et se verra privé de ses droits dans le cas d'un livre déficitaire.

Un dernier point de tension entre auteur·e·s et éditeurs évoqué par le SNAC-BD concerne la cession des droits dérivés, notamment audiovisuels, exigés de façon quasi-systématique par les éditeurs. L'auteur interrogé s'est trouvé confronté à la question lors de la négociation de son premier contrat signé avec une grande maison, évoquant un rapport de force en faveur de l'éditeur :

Mon premier contrat, quand je l'ai signé, j'étais super content de le signer chez [nom de la maison d'édition], j'étais super intimidé. On signe le contrat face à [nom de l'éditeur], il le sort sur son imprimante devant toi et tout, et là il nous montre le contrat d'exploitation de droits et puis, séparé, le contrat de cession de droits audiovisuels. Et ça, j'avais déjà acheté un guide sur le sujet, j'avais déjà un peu discuté, et on m'avait dit : « Ça, tu peux ne pas le signer ». Et je lui dis : « On peut le prendre chez nous, ça ? Et puis on y réfléchit ? Je ne lui dis pas que je ne veux pas le signer, je lui dis juste que j'aimerais y réfléchir ». Et il m'a dit très clairement : « Si tu ne signes pas, on ne signe rien. Ce qui a priori n'est pas légal. Donc j'ai dit : « D'accord, je le signe ». D'un côté ce n'est pas légal, de l'autre c'est de la négociation.

Le cumul de ces conditions de rémunérations défavorables à l'auteur peut ainsi tout simplement l'empêcher de continuer à pratiquer son métier en-deçà d'un certain seuil de revenu, argument mobilisé par notre enquêté pour peser sur les négociations avec ses éditeurs :

Les autres négociations aujourd'hui, malgré mon petit statut, en gros ça se fait en disant « vous ne pouvez pas baisser mes conditions, parce que sinon moi je ne peux plus en vivre, et donc je ne le ferai pas ». Là, c'est juste que je suis obligé de ne pas le faire, tant pis. Je le fais dans une espèce de chantage, il y a des gens qui sont agressifs, d'autres qui sont fermes et autoritaires, moi c'est un peu à la pitié on va dire [rires], mais ça ne marche pas trop mal ! Là récemment, j'ai eu une proposition de travail salarié, je ne sais même pas si ça va se faire, mais j'ai accepté au cas où, et je suis retourné voir mon éditeur en lui disant : « Voilà, on m'offre un boulot salarié, je préférerais faire de la BD mais les commandes que tu m'offres ne sont pas assez bien payées pour le travail demandé, qu'est-ce que tu fais pour moi ? » A priori, il va m'augmenter, donc ça fonctionne.

Les auteur·e·s ne vivent pas de leur plume

Leurs conditions de rémunération ne permettent ainsi qu'à une minorité d'auteur·e·s de vivre de leur plume uniquement. L'enquête des EGBD révèle que 71% d'entre eux ont un emploi parallèle (78% des « amateurs », 78% des « professionnels précaires » et 55% des « professionnels installés »), souvent dans un autre domaine artistique (37% des auteur·e·s) ou dans l'enseignement (17% d'entre eux). 9% des auteur·e·s exercent également une autre activité liée à la bande dessinée. Cette pluriactivité est une nécessité dès lors que la part des revenus personnels liés à la bande dessinée ne représente un montant supérieur à la moitié de leurs ressources que pour 45% des auteur·e·s. Les droits d'auteur quant à eux ne constituent la source principale de leurs revenus que pour 36% d'entre eux. Si nous ne disposons pas de données précises concernant les activités parallèles des auteur·e·s, il reste possible de distinguer deux grandes orientations prises par les dessinateurs et les scénaristes.

Les dessinateurs exerçant une activité parallèle sont de plus en plus formés aux métiers du graphisme, de l'animation, de la publicité, de l'audiovisuel ou du jeu vidéo. Un nombre croissant d'auteur·e·s est en effet issu de formations spécialisées dans la bande dessinée (32% des moins de 30 ans, 15% des 31-40 ans, 13% des 41-50 ans, 4% des plus de 50 ans), ces dernières intégrant de plus en plus dans leur cursus des enseignements graphiques pluridisciplinaires. C'est le cas de l'Institut Saint-Luc, en Belgique, dont sont issus 101 répondants de l'enquête EGBD, ou encore du Master « Bande dessinée » de l'École européenne supérieure de l'image, qui annonce sur son site proposer « un lieu de création, de réflexion et de professionnalisation centré sur la bande dessinée et les domaines connexes de l'illustration, de l'animation et des productions numériques²⁵³ ». Ces activités restent toutefois difficilement conciliables avec celle de dessinateur de bande dessinée, du moins durant la réalisation d'un album. Les auteur·e·s déclarent en effet travailler en moyenne 35 heures par semaine pour cette production, mais ils sont 36% à travailler plus de 40 heures par semaine, et 37% à travailler quasiment tous les week-ends.

Quant aux scénaristes, bien que la technique du scénario ne soit pas directement transposable aux autres disciplines narratives, les passerelles vers la littérature, le cinéma ou l'audiovisuel sont fréquentes. À titre d'exemple, l'auteur interrogé exerce parallèlement une activité de relecteur de traductions dans le domaine des jeux vidéos, et produit occasionnellement des scénarios pour le cinéma et la télévision.

²⁵³ Consulté sur le site de l'EESI : <http://www.eesi.eu/site/spip.php?article149>

La dédicace : travail gratuit ou don des auteur·e·s ?

65% des individus interrogés par les EGBD déclarent avoir participé à une séance de dédicace organisée par un festival de bande dessinée, 43% dans un salon du livre, 65% en librairie, et 23% dans un autre contexte. Ce type de pratique occupe une part croissante de l'activité des auteur·e·s de bande dessinée, à mesure que se développent les festivals spécialisés. Alors qu'une part croissante des organisateurs de manifestations littéraires se déclarent en faveur de la rémunération des auteur·e·s, et que le CNL en fait désormais un critère pour leur accorder une subvention²⁵⁴, les organisateurs de séances de dédicaces ne sont toujours pas tenus de rétribuer les auteur·e·s dans ce cadre. En effet, les dessinateurs qui se déplacent pour signer et illustrer leurs albums le font bien souvent en échange d'un simple défraiement, ou parfois même à leurs propres frais. Un débat sur le bien-fondé de cette gratuité existe au sein du champ de la bande dessinée et rassemble les auteur·e·s autour de deux conceptions différentes de la dédicace : la première l'identifiant à du travail masqué méritant rémunération, la seconde la vivant comme un don induisant une rétribution symbolique. En tout cas, le fait qu'une partie d'entre eux identifie la séance de dédicace à une forme d'exploitation, consentie ou non, n'est sans doute pas étranger au choix unanime de déclarer une « grève des dédicaces », le 11 octobre 2014 durant le festival Quai des bulles à St-Malo. Une grande partie des auteur·e·s présent·e·s ont alors quitté leur stand pendant que se déroulait une séance de signatures, afin d'aller assister à une réunion organisée par le SNAC-BD autour du mouvement social en cours.

Les modalités de rencontres, dédicaces et interventions deviennent un enjeu professionnel pour les auteur·e·s de bande dessinée à partir des années 1980, notamment à travers la création de la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse en 1981. L'association milite dès son origine pour la mise en place d'une grille tarifaire des interventions dans les salons, écoles ou bibliothèques²⁵⁵. Si la Charte concerne de moins en moins les auteur·e·s de bande dessinée à mesure que se développe la « bd adulte », par opposition aux publications pour la jeunesse, les indications qu'elle fournit continuent à servir de point de repère pour l'ensemble des professionnels. L'association préconise ainsi une rémunération minimum de 205 euros bruts pour une journée de signature. Cependant les séances de dédicaces ou les rencontres avec le public auxquelles participent les auteur·e·s ne sont que rarement rémunérées. Le dessinateur et scénariste Jacques Terpent publie en 2010 une tribune mettant en cause cette gratuité quasi-systématique de la dédicace. Pour l'auteur, ce système instaure une forme de travail gratuit et obligatoire qui, s'il profite économiquement aux éditeurs et organisateurs d'événements, place les dessinateurs dans une situation objective d'exploitation :

²⁵⁴ Cette mesure est en application depuis janvier 2016. Pour un développement spécifique sur cet aspect de la rémunération des auteur·e·s, se reporter au chapitre 9 de cet ouvrage.

²⁵⁵ Voir chapitre 2.

En faisant donc le bilan du temps passé, du travail, du voyage, de la fatigue, du volume d'activités autour de ce « geste gratuit », ce phénomène a atteint aujourd'hui ses limites. Je crois que l'on ne peut plus décemment nous demander de venir travailler, sans la moindre contrepartie financière. En, effet, tout le monde trouve plus ou moins son compte dans ce système, sauf les auteurs²⁵⁶.

Comme alternative à cette situation, Jacques Terpent évoque le système de la dédicace payante pratiquée aux États-Unis, dans lequel l'auteur·e est rémunéré directement par le lecteur. Cette pratique, très rare en France, a été instaurée par la Paris Comics Expo, qui pour son édition 2014 a permis aux auteur·e·s de rendre leur séance de dédicace payante s'ils le souhaitent. Pour Terpent, il serait préférable que la rémunération soit assurée par les organisateurs du salon eux-mêmes, préservant la gratuité pour le lecteur.

De fait, la conception de la dédicace comme échange désintéressé reste au principe de nombre de prises de position de la part des auteur·e·s. Certains, comme le dessinateur et scénariste Maëster, présentent la dédicace comme une pratique « bénévole », comme un échange non marchand avec leurs lecteurs. Maëster qualifie ainsi de « don » le dessin réalisé pour chaque lecteur dans un « Manifeste » publié en 2002²⁵⁷. De fait, contrairement à l'usage dans le champ littéraire, la dédicace d'un dessinateur n'est pas nécessairement corrélée à l'achat d'un livre. Si des auteur·e·s, éditeurs ou organisateurs de festivals exigent parfois que la dédicace soit liée à l'acquisition d'un livre sur un stand, il n'est pas rare de voir des dessinateurs offrir un dessin sur une simple feuille volante. La « Charte des dédicaces » définie par l'ADABD (Association des Auteurs de bande Dessinée) en 2008, se présentant comme une sorte de guide de bonne conduite à l'usage des participants aux séances de dédicaces, inscrit d'une certaine manière ce cas de figure dans la normalité en présentant son éventuel refus comme une « allergie » développée par l'auteur·e : « Beaucoup de dessinateurs sont allergiques aux livres d'or et plus encore à la feuille blanche. Ne leur en veuillez pas, il y a eu tant d'abus²⁵⁸... ».

Il faut préciser que les modalités particulières des dédicaces dans le champ de la bande dessinée sont étroitement liées à une certaine culture du « fandom » qui se développe dans l'ensemble des « sous-cultures » de l'après-guerre. La communauté des « fans » de bande dessinée (ou de rock, de science-fiction, etc.) se distingue autant du cercle des « amateurs », ou « admirateurs » rencontrés dans les champs de la culture savante que de la relation marchande à un ensemble de « clients ». Ce lien quasi-organique qui lie le fan à son idole, matérialisé par la pratique de la collection systématique des objets qui lui sont associés, établit une sorte d'obligation de contre-don de la part de l'auteur·e, symboliquement tenu de rendre au fan la considération qu'il lui porte. Cette obligation de rendre est résumée ironiquement par Maëster évoquant dans son manifeste « ceux qui la refusent se voyant taxer d'hypertrophie narcissique de la tête et des chevilles ». Mais dès lors que la présence d'un·e auteur·e à une séance

²⁵⁶ Texte publié sur le site ActuaBD : <http://www.actuabd.com/Jacques-Terpant-Festivals-et>

²⁵⁷ Texte publié sur le site BDZOOM : <http://bdzoom.com/4605/actualites/maester-et-les-dedicaces/>

²⁵⁸ <http://www.la-parenthese-bd.fr/Charte-des-dedicaces-de-l-ADABD>

de dédicaces devient objectivement un enjeu économique pour les organisateurs d'un événement, matérialisé par un droit d'entrée acheté par les visiteurs (comme cela se pratique par exemple au festival d'Angoulême), la gratuité de l'interaction semble compromise. Cependant, dans la perspective qu'incarne Maëster, il s'agit moins de rééquilibrer cet état de fait par une rémunération de l'auteur·e que par la réaffirmation de l'exception symbolique que constitue l'acte de la dédicace, par essence désintéressée :

La dédicace est devenue au fil des ans « l'attraction » principale de tout festival qui se respecte, et la contradiction vient de ce que ce qui est offert par les auteurs devient aujourd'hui le plus souvent payant pour le public, qui s'acquitte d'un droit d'entrée parfois plus que conséquent. Dès lors, il devient très difficile d'expliquer que le droit d'entrée n'est pas forcément un « droit à la dédicace », et que celle-ci reste à la discrétion de l'auteur.

Et l'auteur de résumer en une formule la nature de la dédicace : « Rappelons-nous que la dédicace est un don, pas un dû. Soyez digne d'un don, pas dingue d'un dû. » Le déséquilibre qui est ici mis en cause concerne moins l'absence de rémunération que la conception de la dédicace comme moyen pour le lecteur de « rentabiliser » son droit d'entrée, compromettant l'« authenticité » de l'échange symbolique.

Cette représentation de la dédicace comme relation désintéressée est également mise en avant lors de la polémique qui éclate en 2010 suite à la mise en vente, par des lecteurs, de dessins offerts lors d'une séance de dédicaces à Paris, dans une librairie des Champs-Élysées. Le dessinateur Philippe Xavier, victime de cette démarche, s'exprime alors sur son blog personnel, dénonçant « une pratique devenue trop banale au fil des années, et [qui] commence à empoisonner les rencontres entre auteurs et lecteurs ²⁵⁹! » Le dessinateur Philippe Delaby réagit également publiquement à l'affaire, en invoquant la contradiction entre monétisation des dessins et gratuité du don de la dédicace :

Depuis déjà pas mal d'années, cette impression d'être abusé régulièrement par ce genre de pratique m'insupporte et je ne suis, hélas, pas le seul dans le cas ! Ce n'est pas le fait que ces individus gagnent de l'argent sur notre dos (ce qui est condamnable au demeurant), mais surtout le fait d'être trompé dans notre démarche lors d'une dédicace ! Nous « offrons » avant tout un contact, un échange et écoutons aussi les impressions du lecteur par rapport à notre travail, le tout agrémenté d'un dessin !!! Nous dédions un mot, un message, un dessin à la personne qui est face à nous. C'est très personnel, me semble-t-il ! Le fait que Philippe Xavier ait réagi est tout à fait normal ! La soupape a explosé maintenant parce que ce fut l'abus de trop ! Voilà ! Nous sommes tous très en colère ²⁶⁰!

La pratique de la dédicace fait par ailleurs l'objet d'un autre type de critique, visant à la fois sa filiation avec la culture du fandom et sa « marchandisation »

²⁵⁹ Propos recueillis par le site ActuaBD : <http://www.actuabd.com/Dedicaces-la-colere-des-auteurs>

²⁶⁰ *Ibid.*

progressive par la mise en place de droits d'entrée dans les festivals. Jean-Christophe Menu, dans le n°1 de la revue *L'Éprouvette*, publie un article, « Aux dédicataires inconnus », dans lequel il présente « la “séance de dédicace” [comme] un acte éminemment décadent, et en tant que manifestation publique la plus visible, le reflet parfait de l'économie lamentable de la Bande Dessinée ²⁶¹ ». Menu dénonce ainsi à la fois la fétichisation de l'auteur et de sa dédicace et son inscription dans un échange marchand : « dans les festivals à entrée payante comme Angoulême, la motivation mécanique qu'a le public à “chasser les dédicaces” relève de toute évidence d'une forme de compulsion revancharde à se rembourser le prix d'entrée sous cette forme²⁶². » Dans le même numéro de *L'Éprouvette*, Erwin Dejasse présente le lecteur « chasseur de dédicace » comme un « dédicatolique » atteint de « collectionnisme », visant ici le rapport qu'entretiennent les fans à leurs idoles, opposé à la relation qu'un amateur aurait à un artiste considéré comme tel. La dédicace est alors conçue comme l'expression du statut dominé de la bande dessinée dans les hiérarchies symboliques, s'incarnant dans la valeur de simple fétiche que le fan accorde aux albums de bande dessinée :

Les risques de dédicatolisme sont démultipliés chez les individus déjà atteints de collectionnisme. [...] Longtemps assimilé à un média infantile, il était assez logique que les événements censés mettre la bande dessinée en lumière soient aussi infantilissants. [...] On imagine pourtant mal qu'un poète dédicace un de ses recueils en y ajoutant un quatrain ou qu'un musicien qui signe son disque joue en plus, rien que pour vous, quatre accords de guitare. [...] La dédicace est devenue une valeur surajoutée qui a, grosso modo, le même statut que le cachet du premier jour d'émission pour les collectionneurs de timbres²⁶³.

Autant que la critique d'un système commercial instrumentalisant la gratuité d'un échange pour générer des profits économiques, c'est une contradiction vécue entre une aspiration à la légitimité culturelle portée par certain·e·s auteur·e·s et les dispositions culturelles de leur public – les associant de fait à un milieu « sous-culturel » – qui est ici exprimée.

Valeur symbolique de l'œuvre et valorisation économique du créateur

Florianne Philippe, dans un article retraçant l'histoire des pratiques éditoriales au sein du champ de la bande dessinée, évoque la structuration de deux rapports aux œuvres et à leurs producteurs :

²⁶¹ *L'Éprouvette*, L'Association, 2005.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

L'un est largement tributaire d'une conception de la bande dessinée comme objet à fort rendement économique, mais sans identité propre et considéré aussi bien par ses producteurs et ses éditeurs que par les institutions publiques comme un bien marginal, n'existant pas pour lui-même. *A contrario*, la vision de la bande dessinée développée par les éditeurs indépendants tend à faire de celle-ci un bien marginal au regard de la production de masse, dans une volonté d'affirmer la spécificité de leur démarche artistique²⁶⁴.

Ce constat renvoie au phénomène mentionné plus haut de différenciation du champ au cours de la période allant des années 1960 aux années 1990, et qui voit s'opposer un pôle de grande production, dominé par une rationalité économique et des impératifs de rentabilité à court terme, à un pôle de production restreinte (les « indépendants ») caractérisé par une volonté de distinction esthétique et de valorisation des créateurs. Cette vision d'un champ clivé entre deux « éthiques » éditoriales fait par ailleurs l'objet d'un pamphlet de Jean-Christophe Menu, *Plates-Bandes*, publié en 2005, dans lequel il fustige un « corporatisme des éditeurs installés », responsable selon lui d'une déliquescence artistique de la bande dessinée.

Bien entendu, le champ de la bande dessinée ne se réduit pas à cette structure strictement binaire, et fonctionne plutôt comme un espace bipolaire comprenant une multitude de positions intermédiaires. Cependant, l'émergence de cette représentation d'un dualisme éditorial, corrélatif de l'autonomisation du champ, renvoie bien à un ensemble de prises de position réelles en faveur d'une « autre » politique éditoriale. Cette perspective semble aujourd'hui se combiner à des revendications sociales et économiques liées aux conditions matérielles d'existence des auteur·e·s, à travers le lien qui est fait entre « production de masse » et rémunération, entre valeur symbolique accordées aux œuvres et valorisation économique des producteurs. Si cette question traverse l'ensemble des mondes de la production culturelle, elle semble se poser avec une force particulière dans le cas du champ de la bande dessinée, dont l'histoire récente voit se mêler la question de la dignité des œuvres et celle du statut accordé aux auteur·e·s.

²⁶⁴ Florianne Philippe, « La bande dessinée : un bien marginal au regard de ses éditeurs », *Transéo*, n° 1, janvier 2009.

Seconde Partie

Le rôle des activités connexes dans la professionnalisation

Chapitre 8

Apprendre à écrire ? Des formations de *creative writing* aux États-Unis aux masters de création littéraire

Madeline Bedecarré

Le métier d'écrivain a longtemps été la seule activité artistique pour laquelle aucune formation spécialisée n'était proposée. La conception romantique du « créateur incréé²⁶⁵ » prévalait dans le monde des lettres. Peut-on apprendre à écrire ? Ce pari des formations de « *creative writing* » suscite toujours le scepticisme en France. Depuis très récemment on assiste néanmoins à la lente constitution de la création littéraire en discipline universitaire dans l'Hexagone. Afin de mieux appréhender la genèse de ce phénomène, il faut revenir sur l'histoire de la création des programmes MFA aux États-Unis. Après une brève esquisse de la naissance des parcours de *creative writing* (« écriture créative ») et de l'expansion des formations diplômantes, on analysera les effets de la multiplication et de l'institutionnalisation des programmes. On s'interrogera ensuite sur les raisons de l'accueil mitigé des huit programmes établis en France depuis 2012 ainsi que sur leur spécificité, pour terminer sur une comparaison franco-américaine de l'apprentissage de l'art d'écrire.

Histoire de la naissance des formations de Creative Writing aux États-Unis

Les Morrill Land Grant Acts, adoptés en 1862, ont attribué 30 000 hectares de terrain à chaque État afin de créer des institutions d'enseignement supérieur offrant des formations professionnelles. Les universités de lettres et sciences sociales et humaines qui leur préexistaient vécurent cette initiative comme une injonction à adapter l'éducation universitaire à la demande d'expertise²⁶⁶. Dans les années 1870, tandis que les écoles supérieures de troisième cycle se développaient, des départements axés sur une discipline particulière, telle que l'Anglais, virent le jour. Peu après, le département d'anglais se divisa en deux parcours de spécialisation, d'un côté l'étude de la littérature américaine et anglaise, de l'autre, la composition ou l'apprentissage de l'écriture. Dans le but

²⁶⁵ Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », in *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 207-221.

²⁶⁶ Katherine H. Adams, *A Group of Their Own: College Writing Courses and American Women Writers, 1880-1940*, Albany, State University of New York Press, 2001. p. xv.

de préparer les étudiants pour un futur poste, ces cours d'écriture employaient souvent le modèle du *workshop* (atelier), avec l'idée de recréer l'expérience du travail au sein d'une maison d'édition ou d'un journal²⁶⁷. L'Université de l'Iowa fut l'une des premières institutions à offrir ce type de cours avec le séminaire de *Verse Making* (composition des vers) à la fin des années 1890. Plus tard en 1936, le doyen de l'école doctorale, Carl Seashore, prit l'initiative d'accepter des œuvres dites créatives en guise de mémoire, créant ainsi le premier diplôme de « Creative Writing » et inaugurant ce que Mark McGurl a appelé « l'ère des programmes »²⁶⁸. Baptisé le Iowa Writers' Workshop, ce diplôme, un Master of Fine Arts (MFA), requiert deux à trois ans d'études et la composition d'un roman, d'un recueil de nouvelles ou d'un recueil de poésie. Le Iowa Writers' Workshop demeure le programme MFA le plus prestigieux. Parmi ses anciens élèves, on trouve dix-sept lauréats du Prix Pulitzer, six Poet Laureates, ainsi que des lauréats d'autres prix étasuniens importants. Le romancier et dramaturge Tom Grimes qualifie l'Iowa Writers Workshop de « prototype » pour les centaines de programmes de MFA qui utilisent le modèle du *workshop* (atelier)²⁶⁹.

Depuis 1936, le nombre de programmes n'a cessé de croître. Cette expansion a pris une telle ampleur qu'une association professionnelle, The Associated Writing Programs (AWP), a vu le jour en 1967, afin de regrouper les écrivains qui faisaient désormais partie intégrante de l'enseignement supérieur et d'établir des normes (c'est-à-dire d'uniformiser les effectifs dans chaque atelier, de standardiser les politiques de recrutement des enseignants, etc.). En 2004, on comptait 350 programmes de MFA en « Creative Writing ». Le magazine *US News & World Report* produit des classements des programmes MFA depuis 1997 et des guides sont publiés à l'attention des élèves potentiel·le·s qui pourraient avoir des difficultés à choisir, par exemple les *MFA Nation 2016 : A Compendium of Graduate Programs in Creative Writing*, *The Creative Writing MFA Handbook*, *An Insider's Guide to Creative Writing Programs*, etc. De plus en plus d'aspirant·e·s y déposent leur candidature : l'Université d'Iowa a reçu 1 300 dossiers pour cinquante places en 2007. Aujourd'hui l'AWP (actuellement l'Association for Writers and Writing Programs) organise un colloque et une foire du livre annuels qui accueillent plus de mille écrivain·e·s, étudiant·e·s, et professeur·e·s. Une nouvelle discipline, « Creative Writing Studies », a même vu le jour avec ses propres revues académiques (comme le *Journal of Creative Writing Studies*).

²⁶⁷ *Ibid.*, p. XVI.

²⁶⁸ Mark McGurl, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

²⁶⁹ Tom Grimes, *The Workshop: Seven Decades of the Iowa Writers' Workshop*, New York, Hyperion, 2001.

Les effets de l'institutionnalisation du MFA

Dans une étude récente, Mark McGurl, critique littéraire et professeur d'Anglais à l'Université de Stanford, soutient que « la croissance des programmes de « Creative Writing » constitue « l'évènement le plus important dans l'histoire littéraire américaine d'après-guerre [...] »²⁷⁰. De fait, l'émergence et la prolifération des programmes de C.W. (creative writing) ont, premièrement, établi une trajectoire professionnelle identifiable pour des écrivain·e·s ; deuxièmement, ils ont créé des emplois pour des écrivain·e·s ; troisièmement, ils ont eu une influence sur la production de la littérature américaine. « Jamais "génération littéraire" n'avait été formée de façon aussi formelle et complète », constate l'écrivain David Foster Wallace²⁷¹. Une voie semble ainsi être tracée pour les écrivain·e·s en herbe : il s'agit d'un cursus universitaire composé d'une Bachelor of Arts (BA) en littérature ou en écriture créative et d'un MFA (voire de plusieurs MFA selon une tendance nouvelle). Ces programmes proposent souvent deux filières : une de poésie et une de fiction, qui ne se mélangent pas et qui, selon McGurl, divisent le monde professionnel des auteur·e·s en deux parcours de carrières, avec deux « réseaux de patronage » distincts.

Dans la préface du manuel pour les directeurs des programmes MFA, le responsable actuel de l'AWP, David Fenza, avance que les programmes représentent « le système de patronage littéraire le plus important que le monde ait jamais vu »²⁷². Il s'élève à 200 millions de dollars par an, ce qui se traduit en un nombre d'opportunités d'emploi non négligeable pour des écrivain·e·s. L'enseignement de l'écriture au sein des programmes de CW constitue ainsi une ressource majeure pour les auteur·e·s américain·e·s aujourd'hui. Selon le romancier Keith Gessen, « [il] y a quatre façons de survivre en tant qu'écrivain aux États-Unis en 2006 : l'université, le journalisme, des petits boulots, et un patrimoine personnel »²⁷³. L'écrivain Chad Harbach va même jusqu'à dire que l'enseignement pourrait « rivaliser avec la publication dans la répartition des revenus d'écrivains »²⁷⁴. L'Université a créé un puissant système de patronage qui fournit la sécurité de l'emploi, des revenus réguliers et une assurance maladie aux auteur·e·s, mais aussi d'autres sources plus ponctuelles de rémunération comme des interventions sur les campus d'autres programmes MFA ou dans des centaines de festivals et de conférences (l'exemple le plus connu étant celui de Middlebury Breadloaf Writers' Conference dans le Vermont²⁷⁵). Ce système, doté également de résidences, de prix, et de bourses, confère aux universités un

²⁷⁰ Mark McGurl, *The Program Era*, op. cit., p. IX. C'est nous qui traduisons.

²⁷¹ David Foster Wallace, « The fictional future » in *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*, New York, n+1/Faber and Faber, 2014. p. 74. C'est nous qui traduisons.

²⁷² David Fenza, « A letter from the AWP's Director » in *AWP Director's handbook: Guidelines, Policies, and Information for Creative Writing Programs*, 2012. C'est nous qui traduisons.

²⁷³ Keith Gessen, « Money (2006) » in *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*, New York, n+1/Faber and Faber, 2014, p. 176. C'est nous qui traduisons.

²⁷⁴ Chad Harbach, *MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*, New York, n+1/Faber and Faber, 2014. p. 3. C'est nous qui traduisons.

²⁷⁵ Par exemple, Junot Diaz a publié un essai où il mentionne en passant qu'il a enseigné dans 2 programmes, mais qu'il a fait des interventions dans au moins 30 autres. Voir Junot Diaz, « MFA vs. POC », *The New Yorker*, 30 avril 2014.

important pouvoir de consécration. Elles détiennent le pouvoir de définir et de reconnaître la valeur littéraire et Mark McGurl estime qu'elles représentent « les administratrices centrales de la valeur littéraire moderniste ²⁷⁶ ». La position de Paul Engle, le directeur du Iowa Writers' Workshop de 1941-1965, qui a siégé aussi dans le jury des O. Henry Awards de 1954 à 1959, en est un exemple révélateur. Lors de son mandat, le nombre des écrivain·e·s récompensés par le prix qui étaient également diplômés par Iowa a augmenté considérablement²⁷⁷. Les anthologies réunissant des textes des participant·e·s et ancien·ne·s élèves de certains programmes ont été l'occasion de faire valoir le capital symbolique de l'institution tout en rendant visibles les auteur·e·s publié·e·s. On peut citer *The Workshop: Seven Decades of the Iowa Writers' Workshop* (1999), *Boomtown: Explosive Writing from Ten Years of the Queens University of Charlotte MFA Program* (2011), *CRUX: Mills College MFA Graduate Anthology* (2006), *California College of the Arts: MFA writing Anthology*, *New Playwrights at UCLA: Works by MFA playwrights*, etc. Par ailleurs, presque chacun des programmes de C.W. produit au moins une revue littéraire où sont publiés les textes des étudiant·e·s en MFA.

Nombreux sont les écrivain·e·s et chercheur·e·s qui affirment que la multiplication des programmes de C.W. à travers le pays a une forte influence sur la production littéraire américaine. Premièrement, étant donné son format, le *workshop* privilégie la nouvelle. Les ateliers se déroulent ainsi : avant le cours (qui ne dure que quelques heures), 2-3 étudiant·e·s envoient un court texte à la classe et lors du *workshop*, on discute et critique leur travail. Cela influe sur la forme d'écriture que les ancien·ne·s élèves adoptent après avoir décroché leur diplôme. L'écrivain Chad Harbach l'explique ainsi : « Le système du MFA donne un petit coup de coude aux écrivains dans la direction de la nouvelle... les programmes sont organisés autour de cette forme ». D'ailleurs, la nouvelle reste le genre littéraire le plus prisé par les maintes revues que publient les programmes et par les anthologies qu'éditionnent les enseignant·e·s. Deuxièmement, selon McGurl, les MFA encouragent l'écriture de certains genres comme le roman de campus²⁷⁸.

La formation des écrivain·e·s en France

En France, la création littéraire devient tout juste une discipline universitaire en voie de légitimation. Une enquête menée en France entre 2009 et 2010, portant sur l'offre universitaire en matière de *creative writing*, a montré que 37 départements mettaient à disposition des ateliers d'écriture créative aux élèves²⁷⁹. Les résultats de l'enquête ont montré aussi qu'à l'inverse de l'exemple

²⁷⁶ Mark McGurl, *The Program Era*, *opt. cit.*, p. X. C'est nous qui traduisons.

²⁷⁷ Eric Bennett, *The pyramid scheme in MFA vs NYC: The Two Cultures of American Fiction*, New York, n+1/Faber and Faber, 2014. p. 54.

²⁷⁸ Mark McGurl, *The Program Era*, *opt. cit.*, p. 47.

²⁷⁹ Violaine Houdart-Merot, « L'écriture créative à l'université et ses nouveaux enjeux », 14 juillet 2014. Voir aussi l'arrêté du 4 février 2014 fixant la nomenclature des mentions du diplôme national de master :

américain, ce domaine ne jouit pas encore d'un grand prestige : « le statut de ces "ateliers" d'écriture était le plus souvent optionnel, variable en heures, et relativement fragile, marqué par l'intermittence, et reposant sur tel ou tel enseignant convaincu²⁸⁰. »

Depuis, cette pratique commence à se faire reconnaître en tant que discipline et désormais on compte exactement 8 programmes diplômants en écriture créative : 2 diplômes universitaires, 2 licences, 5 masters, et 1 doctorat. Les premiers ont été créés en 2012 : le Master de création littéraire à l'Université du Havre, co-habité par l'École Supérieure d'Art et Design Le Havre/Rouen et le Master « Métiers de l'écriture » à l'université Toulouse II-Le Mirail. Ont suivi, en 2013, le « Master de création littéraire » à l'Université de Vincennes à Saint Denis (Paris VIII) et le master Lettres parcours « Littératures, création et patrimoines en langue française » à l'Université de Cergy-Pontoise, ainsi que le doctorat « Pratique et théorie de la création » à l'Université d'Aix-en-Provence en 2015. L'Université Paris-Ouest-Nanterre a un master 2 professionnel « Scénario et écriture audiovisuelle », l'Université d'Aix-Marseille offre une licence en lettres modernes axée sur la « Création littéraire et cinématographique », l'Université Paris Est Marne La Vallée a établi une Licence, « Création, édition et culture numérique », l'Université de Poitiers en partenariat avec l'ALEPH ont créé le Diplôme Universitaire (DU) en écriture de création, et l'Université de Toulon propose un DU « Écrivain public et auteur conseil ». Autre indice que l'écriture créative s'impose tout doucement en tant que discipline universitaire, la « création littéraire » est devenue une mention de master dans la nouvelle nomenclature mise en place en 2014²⁸¹.

Une discipline en voie de légitimation

La place acquise par cette nouvelle discipline demeure précaire et ces nouveaux diplômes sont accueillis avec beaucoup de réserve, voire de mésestime. En France, le *Creative Writing* gêne. La réception des premiers masters dans la presse nationale était pour le moins mitigée. Alain Nicolas se demande dans *L'Humanité* : « Que peut-on faire d'un 'diplôme d'écrivain' [...] ? »²⁸², et Xavier Thomann reconnaît dans *Bibliobs* que « l'idée d'enseigner l'art de l'écriture a du mal à faire son chemin en France »²⁸³. D'autres ridiculisent les programmes en les comparant à des formations « insolites » comme les masters professionnels « Équipement, protection et gestion des milieux de montagnes » à l'Université de Savoie et « Staps, management et ingénierie du sport, option sports de glisse »

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000028583174&categorieLien=id>

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Alain Nicolas, « La création littéraire ? Oui, ça s'apprend. », *L'Humanité*, 25 juin 2014.

²⁸³ Xavier Thomann, « Un cursus universitaire pour devenir écrivain », *Bibliobs*, 6 juillet 2012.

à l'Université Bordeaux-Segalen²⁸⁴. L'enseignement de l'écriture créative se heurte à la conception du talent littéraire en France. Avant la création de ces formations, le MFA (états-unien) rencontrait en France un certain mépris. L'existence de ces DU, licences, masters et de ce doctorat remet en question ce que Gisèle Sapiro, appelle, après Bourdieu, « l'idéologie du créateur incréé » ou « l'idéologie du don », ce mythe du génie littéraire conçu comme étant inné chez l'écrivain·e. Ce discours postule que l'on naît écrivain·e et donc que l'art d'écrire ne pourrait point être appris. Comme le montre Sapiro en analysant le cas de Louis Aragon, « la naissance de sa vocation littéraire se fonde sur la dénégation de l'apprentissage de l'écriture²⁸⁵ ». Selon « Julien », écrivain, 40 ans, qui a enseigné dans le programme au Havre en 2013, cette idéologie est la raison pour laquelle des écrivains français s'opposent aux nouvelles formations :

Beaucoup sont soupçonneux, et ça me fait un peu doucement rire. C'est à dire, très soupçonneux parce que, en France, dans la mythologie des auteurs, c'est fou comme persistent des traces de comportement romantique. Même quand ils ne le formulent pas comme ça, on est un peu des élus, ça nous tombe un peu dessus, c'est une sorte de transe... On a droit un peu à toutes les conneries. (entretien réalisé le 15 octobre 2015)

Autre élément pouvant expliquer cette réticence envers ces programmes d'écriture créative est la place qu'occupent des auteur·e·s de l'extrême contemporain dans les cursus universitaires grâce à cet enseignement. Le site Web du master « Métiers de l'écriture » à Toulouse souligne que les étudiant·e·s « approfondiront leur connaissance de la littérature des années 80 à nos jours [...] » et Vincent Message un des professeurs du master « Création littéraire » à l'Université de Saint Denis, met en avant la place significative de la production littéraire actuelle dans ce cursus :

Une autre caractéristique de Paris 8 qui a été importante [...] c'était le fait qu'il y a pas mal de gens qui travaillent sur le contemporain, voire sur l'extrême contemporain ici, et qui pensent cette question [...] et de ce point de vue... commencer à enseigner la création littéraire à l'université nous paraissait une sorte de prolongement logique [...] (entretien réalisé le 15 avril 2015)

Cette inclusion du contemporain à l'université brise en effet les codes et bouscule le processus traditionnel de canonisation.

Mais, disons, il y a dix ans ou quinze ans, les gens devaient quand même attendre très longtemps avant de circuler dans le monde universitaire, d'y avoir un espace de parole, de pouvoir y rencontrer des étudiants sans que ce soit forcément tout de suite la journée d'étude sur leur œuvre ou quelque chose d'important, mais

²⁸⁴ Armelle Camelin et Sébastien Dumoulin, « Master insolites, débouchés assurés », *Le Monde* 31 janvier 2013.

²⁸⁵ Gisèle Sapiro, « Je n'ai jamais appris à écrire. Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, 2007, p. 32.

qui sont aussi perçus tel qu'ils le décrivent comme des choses parfois un peu mortifères, parce que à partir du moment où l'université commence à étudier l'écrivain c'est qu'on considère presque déjà que son œuvre est faite, traditionnellement. (entretien cité)

Outre l'inclusion des textes contemporains, même le format des cours, le *workshop*, trouble. L'atelier de création perturbe l'image de l'écrivain·e qui travaille de manière solitaire. C'est-à-dire qu'on sort du mythe de l'écrivain dans sa tour d'ivoire pour admettre qu'on avance souvent en étant lu par les autres et au contact des pairs. On peut y voir une forme d'institutionnalisation du modèle des cercles littéraires et des échanges informels entre écrivain·e·s. Vincent Message souligne l'importance de la pratique dans cette formation :

Les arts ici ça se caractérise par le fait que ça mêle théorie et pratique, il y a des étudiants qui quittent Paris 3 en se disant Paris 3 se destine plutôt à la critique de cinéma et je vais faire du cinéma à Paris 8 parce que j'ai aussi envie de passer derrière la caméra, parce que j'ai envie d'avoir un autre rôle, et la même chose me semble-t-il – sans que je connaisse très bien ces départements – vaut pour le théâtre, la danse, les arts plastiques. Donc, au fond... penser quelque chose d'équivalent pour la littérature, c'était cohérent avec l'identité globale de la fac. (entretien cité)

L'atelier va aussi à l'encontre du modèle d'enseignement français où le professeur anime le cours et où il existe une hiérarchie difficilement franchissable entre étudiant·e et enseignant·e. Face à ces différences pédagogiques, un journaliste du *Monde* s'indigne du fait que « la fonction professorale descend de la chaire, et semble n'exister plus que timidement²⁸⁶ ».

Les racines américaines de cette discipline posent aussi problème. L'introduction de ces masters dans le champ académique en France semble toucher aux débats sur l'hégémonie de la culture américaine en France. Dans la presse on s'inquiète : « La formation du Havre sera-t-elle la copie exacte des formations anglo-saxonnes ?²⁸⁷ » Ou encore : « Notre rapport à l'écriture est-il en train de s'américaniser ?²⁸⁸ ». Certaines de ces formations prennent soin d'insister sur les différences entre les deux systèmes : « Thierry Heynen, directeur de l'école d'art et du design du Havre et de Rouen (ESADHAR) et co-responsable du master déclare pourtant ne pas vouloir « copier le modèle américain²⁸⁹ », tandis que d'autres se revendiquent d'une filiation avec le modèle américain, comme dans ce descriptif du master proposé à l'Université Vincennes à Saint-Denis :

Alors que ces formations sont courantes, notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne, elles sont encore très rares dans le système académique

²⁸⁶ Anonyme, « Devenir écrivain... », *Le Monde*, 20 mars 1987.

²⁸⁷ Pauline Moullot « Comment apprendre à devenir écrivain », *Slate*, 27 octobre 2012.

²⁸⁸ Rebecca Benhamou, « Apprendre à écrire en France, mode d'emploi », *L'Express*, 10 décembre 2012.

²⁸⁹ Pauline Moullot, « Comment apprendre à devenir écrivain », art. cité.

français. Le master Création littéraire joue donc un rôle pionnier pour le monde francophone²⁹⁰.

Ce que confirme Vincent Message en entretien :

Donc l'enjeu il était surtout celui-là : créer, aider à l'implantation en France d'une nouvelle discipline – qui existe déjà ailleurs – dans l'idée que les universités puissent devenir des lieux où se forment les écrivains. (entretien cité)

Le master à l'Université de Toulouse se définit comme une formation « inspirée des pratiques de *creative writing* anglo-saxonnes ²⁹¹ ». Les organisateurs du D.U. à Poitiers explicitent qu'il est « l'équivalent d'un Master of Fine Arts (MFA) in *Creative Writing* tel qu'il en existe dans les universités nord-américaines²⁹² ».

Une des critiques les plus répandues est le danger présumé que l'enseignement de l'écriture littéraire conduise à une écriture sans originalité. Les mêmes questions purement rhétoriques reviennent maintes fois : « Mais l'enseignement des techniques de l'écriture romanesque et poétique n'aboutit-il pas au formatage de la littérature²⁹³ ? », ou « Ne va-t-on pas aboutir à un formatage alors que la littérature est avant tout singularité²⁹⁴ ? », « Trop de "recettes" tueraient-elles la singularité d'une voix ²⁹⁵ ? ». Contrairement à l'opposition exprimée dans les articles peu favorables à ce nouveau type d'enseignement (voir aussi Eli Gottlieb, « À l'école du formatage », *Courrier International*, 17 mars 2011 et « Les écrivains américains cultivés en pépinières », *Le Monde*, 25 avril 2013), « Julien » n'y voit pas un grand danger :

Mais on sait bien quand on a une recette écrite que, pour que ce soit génial, il faut la faire bouger. C'est à dire qu'on peut suivre une recette écrite et que ce soit une catastrophe, que ce soit immangeable, tout en ayant bien respecté toutes les étapes. Ben là c'est pareil. Un élève tâcheron qui va se contenter de respecter tout ce qu'on lui a dit dans le cadre d'un enseignement, ça ne sera jamais un auteur. (entretien cité)

Les réticences, voire l'hostilité, envers les programmes de C.W. se font particulièrement sentir dans la réception des écrivaines ayant suivi des cours de *Creative Writing*. Katherine Pancol est visée par Juliette Boissriveau dans un article du *Monde* paru en 2014 et intitulé « La recette Pancol », qui attribue son succès à sa formation aux États-Unis : « Sa réussite est le fruit de son apprentissage d'une écriture à l'américaine, ancrée dans la vie mais très construit

²⁹⁰ <http://www.master-creation-litteraire.univ-paris8.fr>.

²⁹¹ <http://www.univ-tlse2.fr/accueil/formation-insertion/decouvrir-nos-formations/master-metiers-de-l-ecriture-177769.kjsp>.

²⁹² http://www.aleph-ecriture.fr/IMG/pdf/Presentation_generale_DU_EC.pdf.

²⁹³ Olivier Guez, « Les écrivains américains, cultivés en pépinières », *Le Monde des livres*, 25 avril 2013.

²⁹⁴ Alain Nicolas, art. cité.

²⁹⁵ Florence Noiville, « Comment former des écrivains ? », *Le Monde de livres*, 20 novembre 2008.

dans la narration et la mise en scène des personnages ²⁹⁶». Un autre critique déplore l'influence d'une formation particulière sur l'écriture de la romancière anglaise Sarah Hall, dans son compte rendu de l'ouvrage *Le Michel-Ange électrique* : « ... On sent trop les effets du creative writing (ces ateliers d'écriture à l'anglo-saxonne) : une manière de traiter le sujet à fond, avec professionnalisme et dans tous les détails²⁹⁷. » Un autre encore pense détecter dans leurs écrits la preuve du passage des nombreuses auteures américaines d'origine latino-américaine par des programmes de MFA, à l'instar de Sandra Cisneros ou Julia Alvarez : « D'autres enfants d'immigrants, sortis du moule de l'université américaine et des cours de *creative writing*, débarquent sur le marché, puisque marché il y a. Surtout des femmes [...] ²⁹⁸. » Le succès de ces écrivaines étant commercial, ces critiques font le lien entre le MFA et ce qu'ils analysent comme un manque de désintéressement. Encore une fois, cela va à l'encontre de la vision de l'écrivain·e embrassé·e par l'idéologie du « créateur incréé ».

La méfiance envers les programmes de *creative writing* semble aussi parfois liée aux réticences eu égard à la présence féminine dans le champ littéraire. Historiquement, aux États-Unis, les programmes d'écriture créative ont ouvert aux femmes américaines la voie de la professionnalisation comme écrivaines²⁹⁹. Avec la croissance des effectifs des femmes à l'université, de plus en plus de femmes se sont formées à l'écriture littéraire et ont trouvé des emplois dans l'édition et le journalisme. On peut se demander si l'opposition que rencontrent les formations à l'écriture créative n'est pas également liée à leur représentation comme une pratique féminine. Il est intéressant de noter que le corps des enseignant·es des ateliers de *creative writing* à l'université en France est majoritairement féminin (50 femmes sur 59 postes)³⁰⁰. Le reportage d'une journaliste de *L'Express* donne l'exemple d'un atelier d'écriture qu'elle a observé. Elle cite les participantes qui toutes « ont un roman sur le feu », à l'exemple de Sophie qui « s'enflamme » après la lecture de son texte : « Je ne sais pas si ce texte peut s'intégrer à mon livre, mais j'étais obligée de l'écrire ! Il a été comme accouché dans la douleur³⁰¹. » La création littéraire est associée à la fois à l'accouchement et à la cuisine et donc aux femmes et à l'espace domestique.

L'apprentissage de l'art d'écrire : comparaison franco-américaine

Malgré sa naissance outre-Atlantique, on constate des différences majeures entre les MFA aux États-Unis et les formations diplômantes françaises. Premièrement, à part le master à l'Université Paris VIII, les programmes français

²⁹⁶ Sandrine Blanchard, « La recette Pancol », *Le Monde*, 18 février 2014.

²⁹⁷ Geneviève Brisac, « Les âmes peintes de Sarah Hall », *Le Monde des livres*, 2 septembre 2004.

²⁹⁸ Martine Silber, « Du Spanglish dans le roman », *Le Monde*, 20 octobre 2000.

²⁹⁹ Katherine Adams, *op. cit.*, p. XVI.

³⁰⁰ Corine Robert, « L'Écriture créative à l'université : une mise en perspective historique », *Australian Journal of French Studies*, 48(3) : 311-322, 2011.

³⁰¹ Rebecca Benhamou, *op. cit.*

forment les étudiant·e·s pour des métiers autres qu'auteur·e de livres³⁰². Aux États-Unis, la focalisation porte sur la publication après le diplôme et sur une carrière d'écrivain·e, tandis qu'en France une multiplicité de parcours professionnels possibles sont mis en avant. Cette diversité des débouchés est valorisée sur les sites Web de ces programmes comme sur celui de l'Université de Toulouse :

De nouveaux métiers apparaissent, qui demandent des capacités particulières dans la connaissance et l'usage de la langue écrite...Entreprises, collectivités locales, services culturels nécessitent également correcteurs et rewriters avertis, personnels capables de rédiger des documents complexes³⁰³.

Le site du D.U. à Poitiers évoque aussi la polyvalence de la formation et l'orientation des étudiant·e·s vers des vocations diverses :

La spécificité de celui-ci sera de privilégier les écritures professionnelles et documentées, celles qui peuvent donner lieu à rémunération. L'objectif étant de former des étudiants capables de vivre de leur écriture en diversifiant leur activité littéraire sur différents supports et dans différents domaines de l'édition et de la production audiovisuelle et transmédia³⁰⁴.

Les différents genres de « professionnel·le·s », correcteurs, organisateurs d'événements culturels, écrivains publics, invités à intervenir dans ces programmes témoignent de cette diversité. Par ailleurs, la plupart des programmes obligent leurs étudiant·e·s à faire des stages, comme l'Université de Cergy Pontoise qui propose « Des stages professionnalisant dans les musées, bibliothèques, maisons d'écrivains, fondations, collectivités locales, maisons d'édition » ou à l'Université de Toulouse qui propose des

[S]tages dans les structures liées aux métiers de l'écriture (librairies, services culturels de mairies, ateliers d'écriture, journaux ou radios de critique littéraire, résidences d'écrivains, associations organisant des prix littéraires, des festivals ou autres événements culturels [...])³⁰⁵.

L'offre de formation reflète également la pluralité des trajectoires professionnelles envisagée au sein de ces programmes. À l'Université Paris-Est

³⁰² Vincent Message, écrivain et professeur à l'Université Paris VIII , qui enseigne dans le programme du master en « Création littéraire » précise que ce master se distingue des autres : « Notre rôle distinctif c'est de penser un autre modèle de l'enseignement de l'écriture que celui de l'atelier tel qu'il existe dans le monde associatif, et de nous adresser à des écrivains en devenir plus qu'à des pédagogues ou à des animateurs » (entretien cité)

³⁰³ <http://www.univ-tlse2.fr/accueil/formation-insertion/decouvrir-nos-formations/master-metiers-de-l-ecriture-177769.kjsp>.

³⁰⁴ http://www.aleph-ecriture.fr/IMG/pdf/Presentation_generale_DU_EC.pdf.

³⁰⁵ <http://www.univ-tlse2.fr/accueil/formation-insertion/decouvrir-nos-formations/master-metiers-de-l-ecriture-177769.kjsp>.

Marne-la-Vallée, on ne promet pas aux candidat·e·s de les aider à publier mais « de former de bons spécialistes de la communication écrite, dotés d'une solide culture littéraire, aptes à manipuler des outils logiciels complexes et à collaborer efficacement avec des techniciens du Web et de l'édition ». Le second métier est donc intégré à la formation elle-même, ce qui est significatif. On reconnaît qu'on ne peut vivre de sa plume. Même à l'Université Paris VIII qui a la réputation d'être le master le plus littéraire, Vincent Message donne un cours qui traite de ce problème financier :

On sait bien que les écrivains ont des doubles métiers donc on aborde la question du double métier très vite. Pour ma part, je suis chargé d'un cours qui s'appelle rencontre littéraire qui se fait dans cette optique : les aider à réfléchir sur la question de savoir quels seront leur métier à côté, quel sera leur métier à côté de la littérature, y compris en faisant rencontrer les acteurs, des auteurs qui viennent aussi expliquer leurs choix de vie, de ce point de vue, et d'autres acteurs des métiers du livre : éditeurs, critiques, bibliothécaires, libraires etc., qui viennent parler des différents pans du littéraire. (entretien cité)

Dans une formation qui prépare des étudiants à devenir écrivain·e, on apprend aussi à trouver et mettre en œuvre des activités connexes. D'ailleurs, l'expérience de l'atelier d'écriture par les étudiant·e·s de ces formations peut être directement exploitable en leur permettant d'animer à leur tour des ateliers. Même si cela n'a pas été envisagé dans le projet de départ, Vincent Message admet l'utilité de cette compétence :

Alors on ne forme pas spécifiquement à l'animation d'ateliers d'écriture, mais comme les étudiants qui passent par notre formation le vivent pendant deux ans et que c'est quand même très réflexif, puisqu'on ne cesse de remettre en question nos manières de faire etc., de facto ils en ressortent avec plein d'idées pour eux-mêmes en conduire. Ça fait partie des débouchés professionnels qu'on envisage pour eux, et qu'ils envisagent eux-mêmes.

L'animation d'ateliers dans les milieux associatif, scolaire et carcéral constitue une des modalités d'intervention les plus courantes pour des auteur·e·s. De même, les programmes en écriture créative donnent des repères sur le champ littéraire aux étudiant·e·s. Il s'agit non seulement d'apprendre à écrire et à s'investir dans des activités paralittéraires mais aussi à se placer dans le champ. Pour Vincent Message, les bienfaits de ce mentorat littéraire sont très pratiques : « ça les aide à voir comment se structure le paysage éditorial, où éventuellement leurs textes pourraient trouver des éditeurs intéressés etc. ».

Ce type de professionnalisation n'échappe pas aux critiques, comme celle faite par Hélène Merlin-Kajman, romancière et professeure de littérature française à l'Université Sorbonne Nouvelle : « Je crains que cela ne constitue une forme

d'annexion de la littérature à la communication³⁰⁶. » « Julien », écrivain et ancien enseignant dans le Master du Havre regrette que la formation n'était pas plus centrée sur la littérature : « Mais c'était ça [des étudiant·e·s passioné·e·s par l'écriture] qui n'était justement pas là au Havre. C'est justement ce qui manquait ».

Bien que les ateliers (ou *workshops*) restent au cœur de l'enseignement dans les programmes français, il existe aussi une offre pléthorique de cours sur la théorie littéraire, de cours classiques de littérature française (même de la littérature médiévale au Havre), des cours de génétique, de langue étrangère, du graphisme, d'organisation d'événements culturels, etc., qui contribue à former des étudiant·e·s ne se destinant pas uniquement à l'écriture des livres. D'autre part, toutes sortes d'écritures sont pratiquées et promues dans les programmes français, qui témoignent d'une plus grande ouverture envers d'autres formes d'écriture comme les textes musicaux, le théâtre, les scénarios cinématographique ou de télévision, des créations radiophoniques, des récits, des documentaires, de la bande dessinée, etc. Cela se voit dans les cours proposés, la production des étudiant·e·s (par exemple un roman en 140 tweets ou l'adaptation d'une bande dessinée au scénario du film), et donc le recrutement des élèves. À l'Université Paris VIII, insiste Vincent Message, « on a une volonté de diversité... on veut maintenir une diversité des formes d'écriture ».

Contrairement aux programmes de MFA états-uniens, les enseignant·e·s en écriture créative sont beaucoup plus souvent des littéraires (qui cumulent l'agrégation et un doctorat), et non pas des auteur·e·s. Au Havre, sont employés une spécialiste en littérature française du XIX^e siècle (agrégée de lettres modernes, docteure ès-Lettres) ; un maître de conférences en langue et littérature française du XIX^e siècle, une ATER (agrégée de lettres modernes, docteure en littérature comparée) ; un critique littéraire (docteur) et un professeur en littérature française XVI-XVII^e siècles (docteur et agrégé). À Toulouse, l'équipe pédagogique inclut, entre autres, une ATER (docteure en stylistique) ; une maître de conférences spécialiste de la littérature de la Renaissance ; une PRAG spécialiste en lettres modernes ; une maître de conférences en stylistique ; un maître de conférences spécialiste de littérature française, etc. À l'Université Paris 8 le personnel consiste en un maître de conférences en littérature allemande et autrichienne, un maître de conférences et littérature générale et comparée, un maître de conférences en littérature, un professeur de littérature générale et comparée, etc.

À l'image des programmes MFA américains, l'intervention d'écrivain·e·s se divise en trois catégories : premièrement des enseignant·e·s-chercheur·e·s qui sont aussi des écrivains, deuxièmement des écrivain·e·s en résidence, et troisièmement des écrivain·e·s qui y participent ponctuellement. Vincent Message explique l'établissement du master à l'Université Paris 8 comme une

³⁰⁶ Macha Séry, « Hélène Merlin-Kajman : 'Pour écrire, il faut avoir été touché par ses lectures' », *Le Monde des livres*, 25 avril 2013.

façon de mettre en valeur et intégrer une pratique d'écriture de la part des enseignants jusqu'ici mal comprise :

Donc le Master [...] a commencé en septembre 2013 mais on y avait réfléchi à partir de 2011 à peu près [...] l'idée était de prolonger en fait plusieurs tendances qu'on constatait à Paris 8. D'abord le fait qu'on a dans le corps enseignant pas mal de gens qui sont aussi écrivains, à côté de leur statut d'universitaire, soit en publiant de la fiction, comme Olivia Rosenthal ou Christine Montalbetti, soit en ayant un rapport à la théorie littéraire qui est un rapport lui-même assez littéraire comme c'est le cas de Pierre Bayard, par exemple. Ces enseignants-écrivains donnaient déjà un certain nombre d'ateliers d'écriture [...] en licence, puis dans le cadre d'une mineure, « écritures contemporaines » [...] on sentait qu'il y avait une assez forte appétence des étudiants pour ça, mais qu'en même temps l'offre de formation était pas structurée pour que cette chose-là prenne de la visibilité et ne soit pas qu'un à-côté du cursus traditionnel. (entretien cité)

Dans tous les masters de création littéraire en France, on invite aussi des écrivain·e·s à intervenir sans enseigner. Ces écrivain·e·s ne donnent pas de cours et n'animent pas d'ateliers mais discutent avec les élèves. Il y a à la fois des rencontres ponctuelles qui ne durent que quelques heures ainsi que des résidences d'écrivain·e·s qui permettent à un·e auteur·e de passer beaucoup de temps avec les étudiants comme à l'Université Paris 8 où les écrivain·e·s en résidence « dialoguent avec les étudiants et [...] emmènent les étudiants rencontrer un certain nombre de personnes, visiter un certain nombre d'endroits... », comme nous l'explique l'enseignant interrogé. Lors de son année en résidence, Maylis de Kerangal

a fait des séances aux archives sur qu'est-ce que les noms en littérature, les noms de lieux, les noms de personnes, qu'est-ce qu'on en fait etc. Elle a fait quelque chose sur la ponctuation avec Peter Szendi [...] elle est dans un dialogue sur les textes des étudiants, donc elle va peut-être participer à certaines soutenances. On est pour le fait que des écrivains y compris seulement écrivains, pas écrivains-universitaires, puissent s'investir pendant un an sur la formation quand c'est lié aussi à un projet pour eux, un projet d'écriture personnel, et que ça fait sens. (entretien cité)

Comme le rappelle Gisèle Sapiro, « l'exercice de l'activité littéraire ne requi[ert] aucun "droit d'entrée" formel³⁰⁷ » et « [s]'il nécessite une certaine éducation, il ne s'agit pas d'une compétence certifiée, sanctionnée par des titres scolaires, comme dans le cas des professions juridiques ou des enseignants³⁰⁸ ». De ce fait, l'apparition des diplômes en creative writing en France trouble non seulement « l'idéologie du don », fermement ancrée dans les esprits des écrivain·e·s français·e·s, mais aussi le processus de canonisation (l'inclusion des écrivain·e·s contemporain·e·s dans le cursus universitaire), et surtout les conditions d'entrée dans le champ littéraire (d'où cette méfiance vis-à-vis du rôle que ces formations

³⁰⁷ Gisèle Sapiro, *art. citée*.

³⁰⁸ *Ibid.*

pourraient jouer dans la féminisation du champ). Les écrivain·e·s-enseignant·e·s au sein de ces nouveaux programmes se revendiquent d'un pouvoir de consécration semblable à celui qu'exercent traditionnellement les comités de lectures au sein des maisons d'édition. Vincent Message juge qu'ils jouent ce rôle à travers le recrutement sélectif des élèves et le travail de relecture et de révision des textes :

En fait, moi je conçois ces moments comme un moment éditorial fort que les éditeurs ne peuvent pas se permettre de faire. Les éditeurs français, ils sont submergés par les manuscrits, avec énormément de manuscrits qui sont mal adressés [...] et puis ils reçoivent aussi beaucoup de textes inaboutis, et trop inaboutis pour qu'ils puissent envisager de prendre le temps de recevoir l'auteur et de parler avec lui etc., ils ont déjà leurs auteurs publiés d'ores et déjà chez eux, ils vont chercher peut-être trois ou quatre nouveaux auteurs par an, et donc ils vont évidemment prendre ceux dont les qualités sont les plus éminentes mais dont aussi les manuscrits sont les plus près d'une publiabilité. Ce qui laisse dans la case « je vais recevoir une lettre type qui ne me donne aucune indication éditoriale » une très grande majorité de manuscrits parmi lesquels il y en a de très mauvais, probablement une majorité de très mauvais, et puis un certain nombre où les gens ont pas encore trouvé la bonne forme, sont pas encore mûrs, le texte n'est pas encore mûr, mais en fait ce sont des gens qui savent écrire, qui ont des choses intéressantes à dire. Et nous, c'est peut-être là qu'on intervient. D'ailleurs, les éditeurs sont très contents qu'on existe je pense, parce qu'on accompagne, on fait un travail d'accompagnement d'écrivains en devenir, qu'ils n'ont absolument pas les moyens structurellement de faire eux.

Selon lui, les écrivain·e·s-enseignant·e·s effectuent non seulement une sorte de premier tri pour les éditeurs, mais ils ou elles entreprennent aussi un suivi éditorial. Grâce à ces programmes, l'université et ses acteur·e·s se positionnent comme un maillon important dans la chaîne du livre, une partie intégrante du processus éditorial. Une formation aux techniques d'écriture provoque en France une réception contestataire parce qu'elle pose le problème d'un changement, voire d'une ouverture, des conditions d'accès au champ littéraire, avec la perspective qu'un diplôme pourrait éventuellement constituer un droit d'entrée au champ et que les enseignant·e·s pourraient devenir de nouveaux prétendants à la fonction de *gatekeeper*, au rôle de découvreur et, du coup, au pouvoir de consécration.

Chapitre 9

Donner de sa personne : les rencontres en librairie et en bibliothèque

Cécile Rabot

Les rencontres en bibliothèque et en librairie constituent une des formes élémentaires d'activité connexe pour les écrivain·e·s, sans doute plus fréquente pour elles et eux que pour l'ensemble des auteur·e·s³⁰⁹. Elles s'inscrivent dans une politique de médiation par laquelle il s'agit de faire découvrir des œuvres dans un contexte de production éditoriale pléthorique, et participent à ce titre de la production de la valeur symbolique des écrivains. Elles répondent aussi à un enjeu économique dans la mesure où il s'agit de diffuser pour vendre, c'est-à-dire pour assurer la rentabilité financière d'une publication. L'auteur·e étant censé·e bénéficier de ces deux formes de profit, au moins indirectement (la rentabilité financière obtenue par une publication étant souvent une condition pour une publication ultérieure), la rémunération des interventions qu'il ou elle fait à ce titre ne va pas de soi. Elle tend néanmoins à se développer, au fur et à mesure que se répand la pratique de la rencontre d'auteur·e·s, comme un moyen non seulement de faire découvrir des auteur·e·s mais surtout de travailler l'image des institutions organisatrices et de participer à leur dynamisme. Ce faisant, ces rencontres participent aussi à modifier les compétences requises des auteur·e·s, donc à redéfinir leur identité auctoriale, dans la mesure où il ne s'agit plus seulement pour elles et pour eux d'écrire mais de donner de leur personne pour se faire les médiateurs de leur propre œuvre.

Faire vivre la Littérature

Les rencontres en librairie et en bibliothèque se sont considérablement développées au cours des dernières années. Elles répondent d'abord à un enjeu d'image pour ces institutions liées au livre dans un contexte marqué par la crainte de la perte d'influence de celui-ci (au motif d'une crise de la lecture) et par le développement du numérique, qui a profondément modifié les conditions d'accès au livre, non seulement au livre numérique, téléchargeable sans passer par des institutions traditionnelles, mais surtout au livre papier, que l'on peut

³⁰⁹ L'enquête sur les affiliés AGESSA indique que 11,2% des affiliés sont intervenus en librairie pour une lecture et 7,4% pour une rencontre, 6,6% ont été sollicités par une grande surface culturelle pour une lecture et 3,3% pour une lecture, 7,7% ont participé à une lecture en bibliothèque et 4,5% à une rencontre sans lecture. Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, rapport cité, p. 41.

commander à distance, notamment via les différentes plateformes de vente en ligne. Pour préserver une clientèle tentée de s'approvisionner ailleurs et notamment via internet, les libraires ont ainsi développé différents services au-delà de la seule vente de livres : ne pouvant égaler la capacité de stockage des grandes plateformes de distribution, ils misent sur la « médiation », c'est-à-dire leur capacité à mettre en relation une offre choisie (à défaut d'être exhaustive) et un public donné. À côté du conseil individualisé et des dispositifs de prescription de type « Coups de cœur » ou « Prix de libraire », l'animation constitue une des dimensions importantes de cette médiation. En librairie, elle passe presque toujours par l'invitation d'auteur·e·s, pour des dédicaces, des rencontres-débats, éventuellement assorties de lectures, et plus rarement pour des ateliers, qui concernent principalement les auteur·e·s jeunesse. Si ces invitations d'auteur·e·s ne sont pas nouvelles, elles sont devenues, par l'effet du contexte, un élément particulièrement important pour les librairies indépendantes.

Dans les bibliothèques de lecture publique, les formes d'intervention des auteur·e·s sont sensiblement les mêmes mais avec des ratios différents. La dédicace est beaucoup plus rare, dans la mesure où elle est le plus souvent associée à la vente (certain·e·s lecteur·rices apportent leur exemplaire pour le faire signer ou un partenariat avec un·e libraire permet une vente sur place). La lecture, voire l'atelier, sont plus fréquents que la rencontre-débat autour d'une œuvre, que l'on trouve le plus souvent associée en librairie au circuit de promotion d'un livre récemment publié – et qui est à ce titre plus exceptionnellement rémunéré. Ces différentes formes d'interventions relèvent du reste de modes de rémunération différents, la rencontre sans lecture ne pouvant être rémunérée en droits d'auteurs purs, comme peut l'être la lecture : elle peut être payée en droits d'auteurs au titre des activités artistiques accessoires, mais pour les seul·e·s affilié·e·s à l'AGESSA³¹⁰. Pour les bibliothèques, l'enjeu est aussi de participer à dynamiser un lieu du livre en misant non seulement sur sa fréquentation quotidienne mais aussi sur une dimension événementielle autour de laquelle l'institution peut communiquer.

Ainsi, même si elles ne concernent au total qu'un nombre assez restreint d'usagers ou de clients, et souvent des usagers ou des clients qui sont déjà des fidèles soit de l'institution soit de l'auteur·e invité·e, ces rencontres répondent à un enjeu d'image important (et, dans le cas des bibliothèques, sont mises en avant dans les bilans annuels comme des signes d'une activité visible et donc d'un dynamisme). Ces événements constituent par ailleurs la marque d'un positionnement de ces institutions du côté de la littérature contemporaine et donc de la création, plutôt que du côté du patrimoine, ou en complémentarité de fonds de référence. C'est tout particulièrement le cas pour les bibliothèques : l'action culturelle est un outil de construction d'image qui prend appui sur la production éditoriale contemporaine pour marquer une distance avec une Éducation nationale censée être vouée à la transmission du canon. Elle est aussi une manière de répondre à un reproche qui leur est fréquemment adressé par des personnes qui ne les fréquentent pas et justifient leur non fréquentation par

³¹⁰ Voir *supra* chapitre 3.

le caractère désuet des bibliothèques et leurs fonds vétustes, dont serait absente la littérature vivante. Organiser des rencontres d'auteur·e·s, c'est au contraire, pour les bibliothécaires, montrer que les bibliothèques sont en prise sur la littérature en train de se faire, qui n'est pas encore canonisée, et qu'elles participent à la construction de sa visibilité, voire de sa valeur³¹¹.

En participant à ces rencontres, les auteur·e·s soutiennent une chaîne du livre à laquelle elles et ils sont conscients de devoir leur diffusion, voire leur reconnaissance. Une auteure jeunesse décrit ainsi les interventions des écrivain·e·s comme un moyen de participer à la vie du livre et au circuit de diffusion de celui-ci :

Ça participe de cette vie du livre je dirais, c'est-à-dire qu'un auteur qui vient, ça donne une résonance, ça accompagne justement le circuit d'un livre qui va participer à un prix, faire l'objet d'ateliers, d'animations – alors pas toujours en présence de l'auteur, mais souvent ça vient dans cette démarche-là, donc ça vient accompagner et c'est vrai que ça s'inscrit dans le travail qui est fait par tous ces gens qui font vivre le livre, donc toujours pareil les enseignants, les bibliothécaires, les libraires, les gens qui amènent la lecture auprès des enfants, auprès du public et sans qui il ne se passerait rien, qui ont un rôle très important. Donc, malgré tout, ces activités s'inscrivent dans ce circuit-là, qui est important. (entretien réalisé le 16 février 2015)

Une autre auteure reconnaît de même que ces rencontres constituent un soutien aux libraires :

Il y a toutes les choses qu'on fait dans les librairies, ça ce n'est pas payé et c'est normal : on le fait parce que ce sont les libraires qui vendent le livre et c'est nous qui soutenons les librairies, d'une certaine façon. On sait que leurs conditions de vie sont quand même hyper difficiles, et on est très content... Quand on accepte de le faire... Je pense qu'aucune librairie ne paie les écrivains, enfin je pense.

Oui, je crois que c'est rare. Donc là vous considérez que c'est normal, c'est comme une promotion et un soutien aux libraires ?

Oui, c'est ça. Parce que « promotion » franchement. Enfin moi je déteste signer des livres, je déteste être devant des gens et il faut mettre « pour machin » et mettre un petit mot alors qu'on ne connaît pas ces gens. Je n'ai pas le mot d'esprit facile, moi, donc c'est toujours une angoisse pour moi de faire des signatures. Donc ce n'est pas parce que j'ai signé vingt bouquins ou dix bouquins à l'issu du..., qui sont en général des Folios, en plus, donc je gagne quarante centimes par Folio. C'est pas pour la promotion dans le sens de vendre des livres.

C'est plus comme un soutien aux librairies indépendantes ?

Oui, c'est ça. Eux, s'ils vous ont invité, c'est qu'ils vous aiment bien. Donc on accepte. Pas beaucoup. Je n'en fais pas beaucoup. » (entretien réalisé le 23 décembre 2015)

³¹¹ Voir Cécile Rabot, *La Construction de la visibilité littéraire en bibliothèque*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015.

La notion de promotion cristallise la lutte d'intérêt entre auteur·e·s et organisateurs : l'invocation du rôle de promotion des rencontres tendrait en effet à justifier la non rétribution de ces activités au motif qu'elles bénéficieraient en fin de compte, fût-ce indirectement, aux auteur·e·s. Certain·e·s auteur·e·s soulignent au contraire l'intérêt trouvé dans ces rencontres par les institutions organisatrices elles-mêmes, qui remplissent ainsi des objectifs qui leur sont propres et ont beau jeu d'invoquer la promotion pour bénéficier d'une forme de travail gratuit de la part des auteur·e·s. Une écrivaine pour la jeunesse dénonce à cet égard le terme de « promotion » :

Moi j'ai vraiment un gros problème avec la promotion. Pour moi, la promotion elle n'est pas là, dans le sens où le libraire, ou le salon, ou la municipalité elles font aussi leur promotion en invitant les auteurs, et nous on participe à l'édification... (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

Gwendoline Raisson développe ce point de vue et démonte l'argument de la promotion en prenant appui sur les droits d'auteurs qu'un·e auteur·e est susceptible d'obtenir consécutivement à une rencontre en librairie :

Moi, le mot promotion justement, ça me fait réagir, parce qu'en fait c'est un argument qu'on nous avance très souvent, c'est-à-dire que, quand on nous sollicite en tant qu'auteur, il y a souvent dans l'idée qu'on va venir faire la promotion de notre œuvre, donc justement quelque part on nous offre la possibilité de faire la promotion, donc que c'est quelque chose comment dire qui nous est... c'est un bénéfice pour nous. Sauf qu'en fait, là encore très souvent, il faut faire de la pédagogie, il faut expliquer qu'en fait, certes, ça fait la promotion, si tant est qu'être derrière une pile de livres dans une librairie c'est vraiment de la promotion. Mais concrètement un auteur touche 3% de droits sur le prix de vente du livre. Donc si à l'occasion d'une séance de dédicaces on vend, enfin on vend, le libraire vend alors je vais même pas dire cent livres parce que ça se fait jamais, enfin sauf à être très connu, enfin en général c'est plutôt dix [rires] ! À raison de 3% sur un livre à 15 €, de mémoire je crois que ça fait dans les 30 ou 40 centimes, alors soyons royal et disons 50 centimes, on en vend dix, donc ça fait cinq euros. Enfin je veux dire, concrètement, on va gagner cinq euros, et même si, derrière, les gens le rachètent parce qu'ils l'ont trouvé super, et qu'ils en rachètent dix, on aura gagné, enfin ça nous fera gagner dix euros. Ça n'a pas de sens. Enfin pour avoir passé une journée quelque part. À dix euros la journée ça n'a pas de sens. Mais c'est lié à une méconnaissance parce que les gens savent pas ça, ils ont l'impression que quand ils achètent un livre à 15 € l'auteur il repart avec les 15 € dans la poche, bon il fait peut-être moitié-moitié avec le libraire. Mais simplement on est sur des taux tellement ridicules que la notion de promotion elle ne se pose pas. (entretien réalisé le 16 février 2015)

Il s'agit en tout cas pour les auteur·e·s d'accompagner leur livre et de rencontrer le lectorat sans lequel le livre n'est qu'une puissance virtuelle, comme le suggère Gwendoline Raisson :

Même s'ils se retrouvent presque les représentants, enfin c'est un autre métier mais bon, quelque part c'est accompagner aussi leur livre, et le livre en général, jusqu'au bout. Parce que sinon ça peut être aussi très frustrant de faire des livres... Et ça en tant qu'auteur, c'est quelque chose que j'ai vécu, c'est-à-dire que faire un livre, une fois qu'on a passé le plaisir des deux premiers livres publiés, on est content d'avoir des publications, on est très fier et tout, en fait après, ça a un côté frustrant parce que le livre il est..., bon il y a toute l'étape de la création qui peut être excitante, après il y a la publication qui dure, c'est une journée hein, le jour de la sortie [rires], enfin peut-être qu'on le voit en librairie, on est content, et puis rien. Après le seul lien que l'auteur a avec son livre ça va être la reddition de compte qu'il reçoit si tout va bien l'année suivante, où il a le chiffre des ventes, si tout va bien. Et il dit « ah tiens, on en a vendu tant ». Et puis voilà, rien. Et en fait, voilà, ça s'arrête là, alors que, du coup c'est aussi ces rencontres... ces activités permettent aussi de, de comment dire, d'être associé à la vie de son livre, de son œuvre, autrement avec la rencontre des gens qui l'ont lu, ou de le lire en direct et de se rendre compte de l'impact que ça a. Ou ne serait-ce que d'être dans un salon et d'avoir face à soi des gens qui regardent le livre et qui veulent discuter, qui posent des questions. Voilà, ça rend un peu plus concret aussi peut-être la relation avec son livre, et ça, ça peut être nourrissant effectivement. (entretien cité)

Garance Jousset rapporte la même perception de la part de certains auteur·e·s sélectionné·e·s pour le Prix littéraire des lycéens, apprentis et stagiaires de la formation professionnelle en Île-de-France, et qui trouvent une satisfaction, dans les rencontres organisées à l'occasion de la Quinzaine des libraires qui leur permettent de constater les effets produits par leur œuvre sur un jeune lectorat :

Je crois qu'il y a le niveau rencontre avec un lectorat : essayer de voir pourquoi ce lectorat-là ne vient pas vers eux naturellement, peut-être être en contact avec une jeunesse aussi, ça revigore. Au salon du livre, quand ils ont un océan de lycéens devant eux, ça doit être très impressionnant. Beaucoup de lycéens s'expriment et remettent le vote en disant qu'il s'est produit des choses chez eux. On a l'impression que c'est vraiment sincère, même si ce n'est pas pour tous. Les auteurs y sont vraiment sensibles, et sont parfois plus touchés – ils le disent – par un prix de lycéens que par un autre prix, ou plutôt sont touchés d'une autre manière : ce prix-là est beaucoup plus tendre, il y a une grande sympathie à être au contact de la jeunesse. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

La rencontre peut de fait prendre des formes diverses selon sa durée, le public impliqué, le cadre dans lequel elle se déroule et la manière dont elle a été conçue et préparée. Elle oscille entre des formes minimales, dénoncées par la plupart des auteur·e·s comme trop commerciales, même si elles ou ils acceptent de s'y plier, et des formes considérées comme plus riches qui permettent aux auteur·e·s de réellement rencontrer leurs lecteurs et d'établir avec eux une relation située sur le double terrain de l'émotion et de l'échange intellectuel. La simple signature est souvent vécue négativement par les écrivain·e·s, comme en témoigne cette auteure interrogée :

Il y en a une (librairie) à Strasbourg qui fait de très bons débats. Avant c'était juste signature, maintenant ce n'est jamais seulement signature, c'est vraiment une rencontre et à l'issue de la rencontre, on signe. C'est déjà plus intéressant parce que venir juste pour une signature, c'est vraiment horrible. (entretien réalisé le 31 juillet 2015)

Les rencontres-débats (et même dans certains cas les signatures quand elles ne se font pas à la chaîne) peuvent, elles, permettre de véritables échanges, enrichissants pour tous les participants, tandis que la lecture peut être un moyen, pour l'auteur·e, de faire connaître son œuvre en la faisant entendre. Cette mise en voix, à laquelle se prêtent particulièrement les textes poétiques, peut aussi être utile pour des textes à l'écriture un peu complexe. Garance Jousset rapporte ainsi, dans les choix des lycéen·ne·s impliqué·e·s dans le Prix littéraire des lycéens, apprentis et stagiaires de la formation professionnelle en Île-de-France, des cas de « surprises » dans lesquelles la rencontre et en particulier la lecture orale qu'elle comportait ont joué un rôle décisif dans la reconnaissance de textes au premier abord difficiles d'accès :

Parfois ils ne portaient pas du tout gagnants et sont très surpris. Par exemple, un jour Patrick Bouvet, qui a une écriture un peu poétique et qui n'aurait jamais pu imaginer qu'il serait lauréat, ou Soeuf Elbadawi qui est un auteur comorien, avec une langue très spéciale, à la fois pour les enseignants et les lycéens. Lors de la rencontre il s'est passé quelque chose, parce qu'il a fait entendre sa langue. Il y a eu des rencontres, il y a eu sur ce livre-là en particulier... Aucun adulte n'aurait parié sur lui et ce sont les jeunes qui décernent le prix au final ce qui permet de belles surprises. On s'attendait à ce que les albums graphiques soient plutôt favorisés. En fait, il y a un équilibre : on retrouve beaucoup de diversité dans le palmarès, ce qui prouve que les choix sont opérés non pas en fonction d'un genre mais en fonction des rencontres. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

Les rencontres en librairie et en bibliothèques bénéficient ainsi à la fois aux institutions organisatrices, aux lecteurs qui y assistent et aux auteur·e·s elles-mêmes ou eux-mêmes, auxquel·le·s elles fournissent des bénéfices à la fois intellectuels, émotionnels, symboliques et matériels.

Des rétributions inégales

Car les rencontres en librairie et en bibliothèque peuvent aussi présenter un intérêt économique direct dans la mesure où elles sont susceptibles d'être directement rétribuées. De fait, la rétribution de ce type particulier d'activité connexe varie autant que la nature des rencontres, mais de manière relativement indépendante de cette nature (si l'on excepte les simples dédicaces, qui sont très exceptionnellement rémunérées). Ces variations dépendent largement des normes associées à l'institution dans laquelle se déroule la rencontre mais aussi des types d'auteur·e·s concerné·e·s, et de jeux d'équilibre et de compensation

entre activités connexes gratuites et activités connexes rétribuées, les premières étant considérées soit comme des sources de profit symbolique soit comme des formes de dons à la communauté.

L'enquête sur les auteur·e·s du livre affilié·e·s à l'AGESSA (toutes catégories confondues) fait ainsi apparaître une différence très nette entre les rencontres et lectures en librairie et les interventions du même type dans d'autres types d'institution : les rencontres sans lecture sont rétribuées à 9,2% dans les librairies et à 6,5% dans les grandes surfaces culturelles mais à 61,2% en bibliothèques ; les lectures sont rétribuées à 9,2% en librairie, à 23% en grande surface spécialisée et à 83% en bibliothèque. Même le défraiement va moins de soi en librairie : seules 50% des rencontres et 48,9% des lectures y sont défrayées – sans doute parfois parce qu'elles n'occasionnent pas de frais, ayant lieu dans la ville de résidence de l'auteur·e –, contre 59,4% des rencontres et 75,3% des lectures en grande surface culturelle, et 67,1% des rencontres et 81,0% des lectures en bibliothèque³¹².

La non-rétribution des interventions en librairie est la pratique la plus courante, les variantes concernant plutôt un éventuel défraiement des auteur·e·s. La plupart des auteur·e·s consentent assez volontiers à cet état de fait, même si certain·e·s s'interrogent. L'une d'elles souligne ainsi qu'une séance de signatures contribue à attirer des client·e·s, et partant à stimuler les ventes, ce qui ne rendrait pas incongru un dédommagement, au moins symbolique, de l'auteur·e qui y participe :

Je suis allée faire des signatures en librairie, je suis allée faire des lectures aussi. En librairie on n'est pas payé, jamais, même pour les lectures. Ils ne nous offrent même pas un pot en partant... Je trouve que franchement certaines librairies... Bon, ils doivent penser que les auteurs n'ont que ça à faire d'un samedi ou d'un dimanche... Non, on n'est pas défrayé, on nous offre un gâteau mais qu'on peut pas manger parce que la plupart du temps c'est pas évident de manger du gâteau quand on signe ! Voilà [rires] ! On va pas laisser ses empreintes grasses... Non, de temps en temps il y a des libraires qui sont corrects. Une fois, j'avais fait une signature pure, et à la fin j'avais eu des livres. Je trouve que, a minima : ça leur coûte rien de me proposer un livre, surtout un livre de Poche, ça coûterait quoi ? Deux euros ? Faut voir que la plupart du temps on active notre carnet d'adresses, donc pour peu qu'on se situe au moment de Noël on peut en profiter pour faire des achats de Noël ! Donc ça peut être un chiffre d'affaire assez conséquent ! Enfin je sais que mes signatures, oui, elles apportent un chiffre d'affaire assez important. Et moi-même d'ailleurs il m'arrive d'acheter un bouquin que je vois sur une table en me disant « ah celui-là je l'ai pas... ». Donc je trouve ça absolument anormal, mais alors ça c'est un casus belli avec les libraires. (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

Gwendoline Raisson suggère à cet égard que certaines catégories d'auteurs, en particulier les écrivains pour la jeunesse, attirent un public encore plus restreint et donc des ventes forcément très limitées :

³¹² Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, rapport cité, p. 41.

En littérature générale je crois que parfois on dit que faire des tournées dans des librairies, enfin faire une tournée de la FNAC, c'est pas anodin, enfin ça a vraiment des répercussions. En jeunesse, franchement, aller dans des librairies, enfin à moins d'être parmi, allez quoi, les dix auteurs connus en jeunesse, euh... enfin tout le monde s'en fout quoi, il y a pas de, il y a personne, enfin il y a peu de monde quoi [rires]. (entretien réalisé le 16 février 2015)

De là des divergences, au sein des auteur·e·s, entre ceux et celles qui admettent leur participation gratuite à des signatures en librairie au motif qu'ils ou elles participent à se faire connaître et celles et ceux qui considèrent que ce type d'activité connexe pourrait être rétribuée comme les autres, au moins symboliquement. Gwendoline Raisson résume ainsi le débat, en notant une certaine propension des auteur·e·s jeunesse à défendre le second point de vue :

Les dédicaces, ça fait débat : il y a des gens qui sont contre le fait de se faire payer les dédicaces, d'autres qui sont pour. Il y a des avis contraires qui s'élèvent, et en même temps, très clairement, et là pour le coup beaucoup d'auteurs de la Charte s'indignent en ce sens à juste titre, du fait qu'on pourrait passer sa vie en dédicace, gratuitement bien entendu ; et voilà qu'on passe des journées entières, et que ça n'a aucun sens. Le libraire, lui, il a un gros intérêt parce que, mine de rien, même si ça rameute pas forcément des foules, il va quand même vendre des livres qui sont en promotion gratos, dans le meilleur des cas avec un petit thé et encore pas toujours. Et l'éditeur lui aussi, tout le monde va... Mais voilà le seul avec son pourcentage ridicule à l'arrivée, c'est l'auteur. Et ça n'a aucun sens de passer ce temps-là. Donc soit il a une bonne raison de le faire parce que c'est un ami, c'est un libraire ami, c'est le libraire de son quartier, il entretient de bonnes relations, donc voilà dans le quartier je vais aller à la Terrasse de Gutenberg parce que je les aime bien et puis que c'est sympa, il y a les amis du quartier qui viennent. Mais sinon partir au fin fond de la banlieue, quand c'est pas à l'autre bout de la France, pour passer une journée parfois seul derrière sa pile [rires], ça n'a aucun intérêt. Et là-dessus, bon la Charte a pas une position officielle mais c'est vrai que les auteurs en général rouspètent beaucoup autour de ça. Après chacun a conscience de ce qu'il estime être bien ou pas pour lui. Mais c'est vrai que nous on a tendance plutôt à alerter les auteurs en disant « mais attention c'est pas un dû, et c'est pas forcément... vous pouvez demander une rémunération pour ça, ça a du sens. [...]

Quand on fait une rencontre, enfin quand on fait une signature dans une librairie, le libraire il fait ça pour vendre les livres, enfin il vend les livres, c'est commercial comme activité, comme démarche. Donc le seul qui est pas payé dans l'affaire, parce que c'est ça d'abord que j'explique aux éditeurs quand ils veulent m'envoyer à Pétaouchnoc pour faire une signature le week-end et qu'ils veulent pas me payer le taxi pour y aller, qu'ils me disent « non tu vas prendre le bus pour y aller », je leur dis « non mais attendez les gars, moi je vais passer mon samedi pour faire marcher l'économie de mon livre », alors on va peut-être pas en vendre des milliards, mais l'éditeur il est salarié et le week-end il est chez lui tranquille à s'occuper de ses enfants. Le libraire il est dans son business, il fait marcher son commerce, donc il gagne sa vie comme ça. La seule nouille qui passe son samedi gratos, enfin qui va gagner 3 € de droits d'auteur – dans un an et demi quand même, enfin normalement parce qu'il touchera ça si tout va bien si jamais il a dépassé son à-valoir, bref autrement dit ça n'a aucune valeur – c'est quand même l'auteur, donc il se sacrifie pour son œuvre, pour la diffusion de son œuvre mais

enfin bon à un moment ça devient débile. Sauf s'il est super heureux et qu'il a besoin de ça pour son ego, ou qu'il s'ennuie et qu'il a pas d'amis... Non mais pourquoi pas ! Et puis il y a des gens à qui ça apporte ça et c'est pas négligeable. (entretien cité)

À cet égard la dédicace en librairie ne semble toutefois pas perçue comme la dédicace sur un salon, laquelle paraît davantage susceptible d'être rétribuée :

Il y a aussi des salons qui payent les interventions et la dédicace, c'est pas forcément qu'un troc, et il y en a, il y en a même un nombre pas négligeable qui trouvent ça tout à fait normal que la personne qui est là en dédicace soit rémunérée pour ce temps passé derrière sa table sans gagner d'argent, enfin en gagnant... (*Ibid.*)

En bibliothèque, la rétribution des rencontres est plus variable. De manière générale, il semble qu'elle soit en progrès, à partir de la reconnaissance obtenue par les auteur·e·s jeunesse via la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse. Si elle n'est donc pas systématique, elle semble assez régulière pour les auteurs jeunesse, en raison de l'existence de la Charte mais aussi de la nature des sollicitations, qui prennent moins souvent la forme d'une rencontre débat autour des textes comme c'est le cas en littérature adulte. En littérature adulte, les interventions en bibliothèques semblent moins systématiquement rétribuées, avec sans doute des différences selon les politiques locales, mais aussi selon l'implantation, une bibliothèque moins centrale pouvant avoir plus de difficulté à faire venir un auteur sans le rétribuer.

Dans certaines bibliothèques, la rétribution des auteur·e·s jeunesse semble s'être imposée sous l'effet du travail de la Charte tandis que, dans le cas des auteur·e·s pour adultes, la rémunération ne va pas du tout de soi. En justification, « Nadia », chargée d'actions culturelles dans un réseau de bibliothèques, invoque l'absence de texte normatif relatif à ce type d'auteur·e·s :

Les auteurs jeunesse depuis quelques années se sont regroupés sous une charte des auteurs donc il y a un tarif et une base tarifaire, donc nous on applique cette base tarifaire, par contre en adulte il n'y en a pas. Donc voilà, certains auteurs même quand ils sont en promotion ils estiment que c'est leur métier, qu'ils ne vivent que de ça, et donc qu'il faut les payer. Donc on entend hein, il n'y a pas de souci, c'est un échange de dialogue avec les auteurs. Mais c'est vrai que c'est compliqué, je trouve, parce qu'il n'y a pas cette charte avec les auteurs adulte. Donc la MEL, elle, vous dira – ils ont des positions très arrêtées à la MEL – « il faut que les auteurs soient payés en adulte ». Nous, ça dépend du projet. (entretien réalisé le 14 avril 2015)

En littérature adulte, seul·e·s sont alors susceptibles d'être rémunéré·e·s, pour leur intervention dans les bibliothèques concernées³¹³, les auteur·e·s qui

³¹³ La pratique décrite ici est un cas de figure : un certain nombre de bibliothèques, notamment municipales, ont pris l'habitude de rémunérer les auteur·e·s de toutes catégories de manière

demandent explicitement cette rétribution et même conditionnent leur venue à celle-ci. Le système repose donc sur le cas par cas et non sur une norme commune appliquée à l'ensemble des auteur·e·s. La négociation prend en compte des critères de nécessité, opposant celles et ceux qui perçoivent des droits d'auteurs élevés découlant des ventes de leurs livres, et les auteur·e·s précaires, notamment en littérature pour la jeunesse, qui font valoir leur précarité. Ce régime au cas par cas repose donc moins sur le droit que sur la négociation individuelle, comme en témoigne Nadia :

Il y a des auteurs qui quand même peinent à vivre de leur œuvre, surtout en jeunesse, beaucoup en jeunesse, ils nous disent nous, vous savez, c'est pas sur la vente des livres qu'on se rémunère mais on n'a pas de travail à côté. Donc on l'entend, donc oui, on rémunère. C'est vraiment au cas par cas, et puis il y a des auteurs adultes, là je vais vous citer [telle auteure], avec qui on travaille énormément, qu'on aime beaucoup hein, mais qui nous dit : « moi il n'est pas question que je vienne en bibliothèque si ce n'est pas payé ». Voilà on l'entend et puis on a envie qu'elle vienne ; donc voilà c'est vraiment une négociation, et c'est vrai que ce n'est pas simple. (entretien cité)

La non rémunération systématique des auteur·e·s est expliquée par la faiblesse des budgets en regard des ambitions d'action culturelle des bibliothèques :

C'est terrible, enfin c'est dur de vous dire ça, nous on voudrait rémunérer tout le monde mais le souci, c'est que nos budgets ne suivent pas derrière. Moi, enfin on préférerait rémunérer tout le monde : un travail mérite un salaire. Vous venez parler pendant deux heures de, je ne sais pas, Virginia Woolf, même si vous êtes auteur, vous avez travaillé pour préparer cette manifestation. Le souci, c'est que voilà, on est dans une économie tellement petite qu'on ne pourrait pas rémunérer, ou il faudrait en faire moins. Nous on a ce réseau qui est composé de nombreux lieux, et on ne peut pas saupoudrer, on ne peut pas choisir : « vous vous ferez de l'action culturelle et vous vous n'en ferez pas ». Surtout que le métier de bibliothécaire tend à changer et il tend à faire de plus en plus d'animation culturelle ou d'accueil de public ou de partage de savoir avec le public, autre que du prêt, donc c'est compliqué de tout rémunérer. [...] C'est terrible hein, c'est terrible. Le plateau on ne pourrait pas le monter, si on devait rémunérer sept auteurs de premiers romans plus le journaliste. Impossible.

Impossible parce que ?

Parce que ça aurait un coût de, je ne sais pas, disons qu'on donne un minimum de 120 euros à un auteur, on est déjà à plus de 700 euros en net, et on ne parle pas des charges, après il y a le modérateur, ce serait un plateau à plus de mille euros. Et quand vous entendez qu'elles ont à peu près entre 3 et 4000 euros par semestre, ces bibliothèques, donc sur une manifestation, on ne peut pas mettre ce genre de budget.

Et de fait le coût d'une manifestation c'est autour de quel prix ?

On est autour de – je vais vous parler avec les charges – on est autour de 500 euros. (entretien cité)

systématique, soit qu'elles disposent de budgets plus élevés soit qu'elles aient une autre politique à l'égard des auteur·e·s.

Paradoxalement, les intermédiaires sont en revanche toujours rétribués, qu'il s'agisse d'animateurs de rencontres ou de structure organisatrice, comme le reconnaît Nadia :

On peut travailler avec une structure qui nous monte des plateaux littéraires avec des regards croisés littérature et art, bon on paye cette structure et après, la structure, je pense qu'elle ne rémunère pas forcément les auteurs. (...)

Il y a un parti-pris, qui est quand même de rémunérer le médiateur, que ce soit l'association ou le journaliste ?

C'est pas un parti-pris, c'est les journalistes qui ne veulent pas venir gratuitement, ce que je comprends, c'est leur métier, ils ne connaissent pas forcément l'auteur de A à Z, ils vont travailler sur le sujet, les rencontrer ou les interviewer... donc là on n'a jamais, enfin c'est vraiment rare de faire venir un journaliste gratuitement.

Et l'auteur, ce n'est pas son métier ?

On est d'accord mais c'est vrai qu'il n'y a pas de structure...

Les artistes relevant d'autres disciplines semblent à cet égard beaucoup plus systématiquement rémunéré·e·s que les auteur·e·s :

Je vous dis : si on avait les budgets, on rémunérerait tout le monde, le souci c'est qu'on n'a pas le budget...

Mais ça c'est propre aux auteurs, les autres intervenants que vous pouvez avoir, des conteurs, des musiciens, des chanteurs, ceux-là...

Ils sont rémunérés. C'est terrible hein ! L'auteur est quelqu'un qui a un statut très bancal, très précaire. Non, les autres, je vous dis – un conteur il a une compagnie, ou il est auto-entrepreneur, donc voilà. C'est assez terrible d'être auteur, je ne vous cache pas que souvent on réfléchit Je me dis que c'est terrible d'être auteur parce que si on ne vit que de ça, c'est... Il faut en vendre hein des livres ! Non, les conteurs se font payer, les musiciens se font payer, les techniciens se font payer, les ingénieurs du son... C'est terrible d'être auteur.

Et un musicien ou un conteur, c'est quel tarif ?

Oh la la, tout dépend du nom, ça peut être un musicien à 300 euros ou un conteur à 1000 euros, voire plus.

Et vous les prenez ?

Ça dépend.

Parce que là ça fait le quart du budget...

Non mais c'est rare, hein, c'est rare quand même. Mais les conteurs sont très, très arrêtés sur les tarifs. Dès qu'ils ont une renommée, voilà, c'est comme ça et pas autrement. Bon alors après, ça se fait ou ça ne se fait pas, mais on entend, on comprend bien que... Après, certains sont intermittents, donc il y a des barèmes. C'est vrai que les auteurs adultes, il n'y a rien, pas de charte, pas de convention... C'est toujours un problème.

Une auteure rencontrée note ce décalage traditionnel entre la rétribution évidente de l'ensemble des participants à une rencontre, considérés comme

intervenants à titre professionnel, et la rétribution beaucoup moins évidente des auteur·e·s :

Donc jusqu'à présent, le plus souvent, tout le monde était payé lors d'une rencontre, celui qui vous interviewe, le journaliste qui vous interviewe, celui qui vous éclaire, celui qui fait le son, etc., la fille qui organise, enfin la fille, je ne sais pas, la personne qui organise la manifestation... Tout le monde est payé, parfois salarié et parfois juste payé pour l'événement, sauf l'écrivain. Donc que ça bouge, c'est une très bonne chose. (entretien réalisé le 23 décembre 2015)

Nadia décrit un décentrement de la programmation d'action culturelle des bibliothèques dont elle s'occupe des écrivains vers d'autres types d'auteur·e·s, notamment des chercheur·se·s payé·e·s par l'État, et autres intervenant·e·s susceptibles de vivre d'autres ressources. Ce décentrement est justifié par le plus grand intérêt supposé des usagers des bibliothèques pour des manifestations non littéraires, mais il est aussi un moyen d'éluder la question de la rémunération des auteur·e·s dans la mesure où les invité·e·s, relevant de la vaste catégorie des précompté·e·s assujetti·e·s à l'AGESSA, ont, plus que les écrivain·e·s, un emploi qui leur assure des conditions d'existence acceptables :

Je dirais début 2000, oui, 2005 il y a eu un tournant : on nous a demandé de faire moins de littérature et d'aller vers des débats de société et puis le public venait moins en rencontre littéraire. [...] Par exemple on travaille beaucoup avec l'INSERM qui est l'institut national de la santé et donc on travaille beaucoup avec des chercheurs et avec des chercheurs qui écrivent aussi des livres. Bon, le chercheur, il estime que c'est dans son métier de venir et puis, voilà, de faire l'animation sur le site. Ils viennent parler un peu de leur métier, et puis nous on appuie un livre. Donc là, c'est un partenariat avec l'INSERM, donc là, voilà, oui, on fait des manifestations gratuites. (entretien cité)

Une autre pratique répandue, aboutissant au final à ne pas rétribuer toutes les activités connexes des auteur·e·s, consiste à jouer sur la pluralité des partenaires et des types d'intervention de manière à assurer une rétribution globale de l'auteur·e, même si toutes les formes d'intervention ne peuvent pas, individuellement, faire l'objet d'une rémunération. Nadia témoigne de cette logique partenariale qui justifie certaines formes de travail gratuit :

On est là aussi pour faire des partenariats avec des échanges de marchandises ou d'autres choses. On va travailler avec un éditeur, pour un ouvrage, on va leur donner une visibilité dans notre communication pour cet ouvrage, et la possibilité de faire venir un libraire pour vendre un ouvrage à la fin d'une rencontre avec une signature, mais ça peut être aussi mettre un logo sur une affiche, sur un support de communication...

C'est-à-dire que c'est donnant-donnant, vous rendez service et la contrepartie c'est que...

C'est plus ou moins gratuit ou à coût baissé. (entretien cité)

Gwendoline Raison témoigne de même de cette articulation entre interventions rémunérées et interventions gratuites, qui est une pratique répandue et que la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse encourage comme un équilibre juste :

Ce qui se fait souvent, parce qu'en fait en général on est souvent amené à faire des dédicaces dans le cadre de ces fameux salons quand il y a eu des interventions en amont dans les classes – puisque le cas de figure le plus courant, c'est qu'il y a un salon du livre qui se tient le week-end, en amont il y a des rencontres qui sont organisées avec les classes, les scolaires, et donc les auteurs viennent pendant la semaine, restent le temps du week-end, et là il y a un temps de dédicaces, il peut aussi y avoir des animations, des rencontres, des lectures, des choses comme ça. Mais souvent des dédicaces. Et donc ce que la Charte préconise c'est d'accepter d'aller sur des salons – alors parfois on est invité que sur le temps du salon de dédicaces, il y a pas les rencontres, donc il y a pas de rémunération. Voilà la Charte préconise, on dit : « s'il y a une rencontre avant, l'auteur s'y retrouve quand même parce qu'il a une rémunération pour ces rencontres-là, donc en échange on peut, en fonction du nombre d'interventions, du nombre de jours passés avant, on peut – une sorte de donnant-donnant – on peut faire des dédicaces gratuitement, voilà. » Donc si je suis restée une journée d'intervention, je reste une journée de dédicaces, ou si j'ai passé la semaine, je vais passer le week-end. Enfin bon là pareil, ça va dépendre. Mais qu'en revanche si on vient que pour la dédicace, déjà de dire que bon on n'est pas obligé d'y aller, et que ça peut éventuellement donner lieu à une rémunération. (entretien réalisé le 16 février 2015)

On retrouve de telles complémentarités dans de nombreux dispositifs financés par les collectivités publiques. Elles permettent des partenariats entre différents acteurs de la chaîne du livre et du territoire tout en assurant aux auteur·e·s une rétribution globale pour des activités qui, prises individuellement, ne sont pas toutes rémunérées. Ainsi le Prix littéraire des lycéens, apprentis et stagiaires de la formation professionnelle en Île-de-France est présenté par Garance Jousset, de la Maison des Écrivains et de la Littérature, comme un moyen de « faire collaborer les lycées mais aussi les partenaires libraires et bibliothèques : ils ont décidé de monter ce dispositif d'ampleur sur tout le territoire pour emmener dans la dynamique des professionnels-là » (entretien réalisé le 16 avril 2015). Le dispositif assure à la fois des ventes (les livres sélectionnés étant achetés pour les classes participantes et les CDI des établissements concernés), des rencontres départementales (une par auteur·e pour chaque session du prix) et jusqu'à trois rencontres de deux heures par auteur·e avec des classes, en établissement scolaire ou en bibliothèque (rétribuées en salaire, pour un montant de l'ordre de 200 euros par auteur·e et par séance, qui représente un coût à peu près doublé avec les cotisations sociales afférentes). En revanche, la journée de remise des prix au Salon du livre, à laquelle sont convié·e·s les huit lauréat·e·s (un·e par département), n'est pas rétribuée, le prix lui-même n'étant pas doté. Mais les livres primés sont achetés de manière systématique pour l'ensemble des CDI des lycées et CFA d'Île-de-France, soit un total de 700 exemplaires environ – sur lesquels l'auteur·e percevra des droits selon les modalités définies par son contrat (un taux de 6% sur un livre à 10 euros assurant 60 centimes par

exemplaire procurant 420 euros de droits d'auteurs pour 700 exemplaires vendus).

De manière générale, les prix littéraires s'inscrivent souvent dans cette perspective d'équilibre entre interventions gratuites et rétributions indirectes. Un assez grand nombre d'entre eux ne sont pas dotés, surtout dans des domaines comme la littérature jeunesse et, à ce titre, ne contribuent que très peu aux revenus des auteur·e·s, même quand ce sont des prix reconnus. Une auteure énumère ainsi différents prix qui ont couronné un de ses albums : prix Sorcière (organisé par des libraires), prix des Incorruptibles, Octogone, prix de la jeunesse allemande, prix de la jeunesse italienne, mais constate : « Pas un centime ! Pas un centime ! Non, la vie est dure ! » (entretien réalisé le 6 octobre 2015). Ils jouent cependant un rôle important dans la construction de l'auctorialité par la reconnaissance symbolique qu'ils procurent³¹⁴ :

Oui, [les prix], c'est gratifiant, c'est gratifiant. C'est une reconnaissance, c'est une forme de reconnaissance qu'on donne à la création. Le principal ennemi de l'écrivain c'est le doute et à la fois c'est le fondement de la création : si on doute trop, on ne peut plus créer, mais il faut douter quand même un petit peu pour avoir cette éclosion. Vraiment je trouve que c'est toujours extrêmement fragile la création. Donc, oui, ça fait beaucoup de bien, ça ça fait du bien et quand on a un bon éditeur qui croit en vous, qui vous dit des mots positifs sur votre travail, c'est important oui, on a besoin de ça, parce qu'on est extrêmement seul. C'est important d'avoir aussi des jugements de ses pairs, d'autres auteurs qui vous lisent, qui portent un jugement, un vrai jugement. Donc oui, un prix ça fait du bien, du bien au moral au-delà de la [dotation]. (*ibid.*)

Par ailleurs, quoique non dotés pour la grande majorité d'entre eux, les prix littéraires jeunesse sont souvent associés à des séries de rencontres entre les auteur·e·s et leurs jeunes lecteurs, qui, elles, font l'objet d'une rétribution au tarif de la Charte, à savoir 150 euros par demi-journée, ce qui, sans équivaloir à un prix doté, est susceptible, une fois multiplié par le nombre de rencontres possibles, d'assurer aux auteur·e·s un revenu non négligeable.

De l'écrivain à la personne de l'auteur

Au-delà de leurs enjeux symboliques et économiques, les rencontres d'auteur·e·s en librairie ou en bibliothèques participent aussi d'une modification de l'identité auctoriale et du fait littéraire. La rencontre débat entre un·e auteur·e et quelques un·e·s de ses lecteur·rice·s repose en effet sur un ensemble de présupposés qui forment une certaine vision de la littérature et de la relation auteur-lecteur. D'abord en effet, dans une sorte de renversement entre producteur et récepteur par rapport à la relation établie dans la lecture, l'accent

³¹⁴ Voir *supra* chapitre 2.

est mis non sur les profits tirés non pas seulement par le lecteur mais par l'auteur·e lui-même ou elle-même, que la rencontre nourrit, en lui apportant des témoignages sur sa réception, en le poussant à une démarche réflexive et en l'amenant à aller encore plus loin que dans son texte écrit, ou en lui donnant le sentiment d'être un passeur. Décrivant le Prix littéraire des lycéens, apprentis et stagiaires de la formation professionnelle en Île-de-France, Garance Jousset décrit ainsi les profits réciproques que la rencontre procure, à la fois pour les jeunes, qui découvrent un autre rapport à la littérature, pour les enseignant·e·s, qui par ce biais infléchissent leur propre démarche pédagogique et pour les auteur·e·s elles-mêmes ou eux-mêmes, qui « se nourrissent » de cet « échange mutuel » et sont « reconnaissants de ces moments » :

Les auteurs, quand on les engage, comprennent pour la plupart que ce n'est pas un prix ou plutôt que c'en est un, mais que l'objectif est bien au-delà : il est dans les rencontres et dans ce que tout cela va susciter chez les jeunes et les adultes aussi, pour lesquels on travaille aussi : parfois la participation au prix va modifier certaines pédagogies, certaines perceptions de la littérature contemporaine et des manières de la transmettre, elle aussi, en faisant des passerelles avec le patrimoine.... Donc on dit cela aux auteurs, on travaille vraiment avec eux, et les auteurs, quand on les engage, comprennent tous ces enjeux-là et le font souvent par un véritable engagement. Alors ils sont rémunérés, c'est essentiel, mais ils le font pour autre chose aussi, pour les jeunes, qui constituent un lectorat qu'ils n'ont pas souvent en face d'eux. Souvent ils apprécient les rencontres sans filtre qu'ils peuvent avoir avec eux, parce qu'ils s'en nourrissent et ils expliquent qu'ils prennent autant des jeunes que ce que les jeunes prennent d'eux : c'est vraiment un échange mutuel. Beaucoup nous le disent et sont vraiment reconnaissants de ces moments qu'on peut leur consacrer avec ces jeunes. Donc ils sont plutôt tous dans l'esprit de venir généreusement échanger, et non pas dans une compétition avec les autres auteurs. Au départ ils étaient un peu saisis par l'absence de catégories : je suis avec un auteur de BD alors que je fais de la poésie, c'est deux mondes radicalement différents. Mais ils ont bien compris que les enjeux étaient dans la multiplicité des langues et la découverte. Ils ne sont donc pas là dans la séduction avec les jeunes, ni pour gagner le prix : ça leur fait plaisir s'ils l'ont mais l'enjeu est ailleurs. Et ça c'est quasiment général. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

De fait, la rencontre est susceptible de constituer un moment convivial et de donner lieu à des remarques ou à des débats stimulants pour l'auteur·e. Elle peut du reste offrir à l'auteur·e une occasion de rencontrer non seulement son public mais aussi ses pairs. Dans le cas évoqué ci-dessus, une telle rencontre est organisée dans le cadre d'un forum départemental qui rassemble en décembre les cinq auteur·e·s sélectionné·e·s dans chaque département, lesquels, selon les mots de Garance Jousset, sont

des auteurs mixés, très différents les uns des autres, puisqu'on peut rencontrer de l'album graphique, de la poésie, du roman, de la SF, tous les genres, donc souvent des auteurs qui ne se rencontrent pas forcément dans les festivals ou les rencontres littéraires. Ils apprécient donc d'être en conversation entre eux et avec les jeunes qui ont préparé la rencontre en amont. Il y a donc quelques questions préparées, mais il s'agit aussi d'être dans la spontanéité, pour pouvoir être à

l'écoute et réagir en fonction de la rencontre qui évolue au fur et à mesure des discussions. (entretien réalisé le 16 avril 2015).

Une écrivaine souligne de même le rôle de certaines rencontres qui permettent à des auteur·e·s de s'entre-lire :

Moi, ce que je trouve intéressant c'est aussi de rencontrer d'autres auteurs, jeunes ou pas jeunes, de rencontrer d'autres écritures, de se lire... Parce que même si on habite Paris, il n'y a plus tellement de lieux, enfin en tout cas en n'habitant pas Paris, c'est sûr que moi je ne les croise pas par hasard les auteurs. Dans les manifestations littéraires, c'est une façon d'être ensemble aussi. Ça c'est important, très important. (entretien réalisé le 23 décembre 2015).

Au-delà de ces échanges qu'elles autorisent entre auteur·e·s et lecteur·rice·s mais aussi entre pairs, les rencontres opèrent un déplacement du livre à l'auteur·e et de l'auteur·e comme autorité abstraite à l'écrivain·e comme personne incarnée. L'idée sous-jacente est que la rencontre de l'auteur·e sert l'œuvre et sa lecture, comme un moyen de la faire découvrir à celles et ceux qui ne la connaissent pas et de la faire mieux comprendre à celles et ceux qui l'ont déjà lue. Cela suppose que l'œuvre ne se suffit pas à soi-même, requiert une médiation, mais surtout que cette médiation passe par la parole de l'auteur·e elle-même. La rencontre rejoint à cet égard la perspective du livre d'entretien³¹⁵ mais avec une temporalité différente qui est celle du « direct ». Elle postule en tout cas que le sens de l'œuvre est à chercher du côté de l'intention de l'auteur·e, au sens de son intention consciente, plus que dans ce qu'elle dit, l'intention réalisée, susceptible d'échapper au moins pour partie à l'auteur lui-même³¹⁶. Les théories littéraires, de Roland Barthes à Umberto Eco et à Antoine Compagnon, redonnant sa place au lecteur dans l'édification du sens semblent au moins pour partie battues en brèche par une telle remise en avant de l'auteur comme *autor* c'est-à-dire d'une certaine manière garant de la signification de l'œuvre.

Toutefois le dialogue entre l'auteur·e invité·e et ses lecteur·rice·s (du moins celles et ceux d'entre elles et eux qui s'autorisent à prendre la parole), mais aussi avec les médiateurs qui animent le débat, peut donner lieu à des échanges portant sur les significations plurielles de l'œuvre et la diversité de sa réception, en librairie et en bibliothèque comme dans les festivals littéraires³¹⁷. Le dispositif de la rencontre favorise plus ou moins de tels échanges en fonction du nombre de participant·e·s, de son caractère plus ou moins formel et de la scénographie, qui place l'auteur·e tantôt sur une tribune, ou en tout cas dans une position séparée, tantôt au milieu de ses lecteur·e·s. Les espaces souvent restreints des petites bibliothèques et des librairies peuvent alors être plus favorables à

³¹⁵ Odile Cornuz, *Le Livre d'entretien : genèse d'un genre au XX^e siècle*, Thèse pour le doctorat de lettres, Université de Neuchâtel, 2014.

³¹⁶ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.

³¹⁷ Voir Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret, et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance », *op. cit.*.

l'instauration non seulement de moments conviviaux mais aussi de véritables échanges entre auteur·e·s et lecteur·rice·s.

La rencontre ne donne cependant pas toujours lieu à un véritable échange, comme l'indique une auteure, même dans une librairie indépendante renommée et habituée à organiser ce genre d'événements :

C'était très informel. Je suis arrivée : il y avait une table. J'ai dit : « qu'est-ce qu'il faut que je fasse ? » On m'a dit : « je sais pas, à vous de voir », et puis finalement on a attendu qu'il y ait un peu de monde dans la librairie et le libraire m'a interrogée, m'a posé 2/3 questions, puis j'ai embrayé là-dessus, j'ai un peu développé. Après, j'ai fait une petite lecture d'un extrait, et après il y a eu zéro question, et il y a eu des gens qui sont venus acheter le livre... À la fois il y avait des gens que je connaissais, donc qui connaissaient par cœur mon histoire, mon bouquin, qui avaient déjà lu le livre et qui venaient en racheter pour l'offrir, tout ça, donc ils avaient pas trop de questions – enfin on avait déjà eu des échanges – puis les autres gens, non je pense que les gens sont un peu timides, et puis quand ils ont pas lu ils savent pas trop quoi demander, enfin je sais pas, je sais pas... Je me suis pas tellement interrogée en fait.

Les gens qui étaient là ne l'avaient pas lu encore ?

Non... enfin si, mais que je connaissais et qui venaient en racheter. Non, même parmi les gens que je connaissais il y en a qui l'avaient pas encore lu et qui venaient en acheter, et puis pour me voir, tout ça ; et puis après il y avait des clients de la librairie, des fidèles de la librairie, et qui l'avaient pas encore lu. (entretien réalisé le 21 septembre 2015)

La rencontre amène en tout cas l'écrivain à devoir donner de sa personne, voire conduit à mettre la personne de l'écrivain au centre plutôt que son œuvre. Elle s'inscrit à cet égard dans une économie du vedettariat ou du star-system, ou encore de la visibilité³¹⁸. La valeur littéraire y passe par la reconnaissance critique mais aussi par une incarnation, qui participe à construire une image visuelle autant que symbolique : l'auteur·e n'existe pleinement dans le champ littéraire que si, non content·e d'y figurer par son œuvre, elle ou il y est présent·e « en personne », en chair et en os, dans les espaces qui participent à créer la visibilité littéraire, à savoir au premier chef les médias et, de manière alternative, les institutions liées au livre et à la culture.

Les rencontres marquent ainsi un changement de conception du rapport à la littérature, en faisant passer d'une relation *in absentia* entre un lecteur et un texte à une rencontre *in praesentia* entre un ensemble de lecteurs et un·e auteur·e : la littérature consiste moins en une expérience de confrontation aux textes qu'en une forme événementielle oscillant selon les cas entre spectacularisation du texte et prestation médiatique faisant de l'auteur une star ; l'auteur sort de son auctorialité *stricto sensu* (définie par la paternité de son œuvre et la responsabilité qu'elle engage) pour jouer de sa personne en intervenant dans l'espace public sous d'autres formes que la publication³¹⁹. Le fait littéraire, dans ces conditions,

³¹⁸ Voir Françoise Benhamou, *L'Économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 2002. Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

³¹⁹ Voir à cet égard Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, Genève, Slatkine reprints SA, 2016.

excède le texte, en se prolongeant dans la réception de celui-ci mais aussi dans l'agir public des écrivains.

Les rencontres peuvent d'ailleurs aussi mettre les écrivains dans une forme d'inconfort par la manière même dont elles sont organisées et qui peut comporter des formes de violence symbolique. Ainsi, les rencontres liées à des remises de prix littéraires, si elles contribuent à la reconnaissance, peuvent aussi être vécues comme des épreuves par les auteur·e·s. Marie-Aude Murail raconte par exemple le stress lié à l'attente des résultats de la sélection, d'autant plus grand que l'enjeu est la reconnaissance de soi comme auteur légitime, et que les modalités de déroulement du prix misent sur l'effet de dévoilement surprise pour faire de la cérémonie de remise du prix un événement :

On aime remettre des prix aux écrivains pour la jeunesse. Il paraît que c'est une excellente méthode pour faire lire les jeunes puisqu'ils doivent s'avaler les dix (vingt, trente) titres de la sélection avant de voter. Le principe est fréquemment le suivant. On rassemble les jeunes jurés, on invite les heureux auteurs sélectionnés et à la dernière minute, si possible en présence de l'adjointe à la Culture ou de l'inspecteur d'académie, on la joue façon Hollywood : « And the winner is... »

Tout le monde fait semblant de croire que les auteurs n'éprouvent ni stress, ni gloriole, ni envie, bref aucune de ces choses médiocres qui agitent le commun des mortels. Je tiens à signaler à tout le monde que je suis très commune.

J'arrivai à la remise du prix traquée, à vif, disant à mon mari que si je l'avais eu, on m'aurait prévenue, mais espérant secrètement l'avoir. Je ne fus pas 'the winner'. Je dus assister au triomphe de ma concurrente et, tout en avalant un petit four, je rappelai à mon mari que, tu vois, je m'étais bien douté que je ne l'aurais pas. L'écrivain Claude Klotz, membre du jury adulte, vint me saluer et m'assurer qu'il m'avait défendue. Je lui fis un pâle sourire de remerciement. Je ne veux pas qu'on me défende. Je veux gagner³²⁰.

En remettant la personne de l'auteur·e au cœur de l'institution littéraire, les rencontres participent en tout cas à une redéfinition, si ce n'est du droit d'entrée dans le champ littéraire, du moins de l'identité professionnelle des écrivain·e·s, dont sont requises de nouvelles compétences, au-delà du talent proprement littéraire, en l'occurrence une forme de charisme passant par la voix et la présence physique. Or, cette aisance à l'oral n'est pas forcément corrélée au talent d'écriture, qu'il s'agisse de l'art de lire (fluidité de l'élocution, placement de la voix, rythme, expressivité) ou de l'art du dialogue (réactivité, répartie, etc.) : ces compétences, qui relèvent du talent oratoire, sont pour partie susceptibles de s'enseigner (voir *supra* Chapitre 1) mais sont en tout cas autre chose que la capacité à écrire, le cas de quelques auteur·e·s réputé·e·s pour leurs difficultés d'expression orale suffisant à en témoigner. Un·e « bon·ne auteur·e » pour une rencontre, qui sait toucher le public ou l'amuser et surtout lui donner envie de lire son œuvre, n'est pas forcément un·e « bon·ne auteur·e » à l'aune des critères

³²⁰ Marie-Aude Murail, *Auteur jeunesse...*, *op. cit.*, p. 41-42.

d'un éditeur ou d'un lecteur lisant l'œuvre, même si la publication à compte d'éditeur est un préalable à la plupart des invitations.

L'inégal charisme des auteur·e·s joue dans le déroulement des rencontres, mais aussi, partant, dans l'accès à certaines formes de reconnaissance symbolique comme les prix décernés par des lecteurs. À l'instar de ce qu'a montré Lorraine Meurisse pour le Prix Goncourt des lycéens³²¹, Garance Jousset raconte son effet possible dans le vote des participants au Prix littéraire des lycéens, apprentis et stagiaires de la formation professionnelle en Île-de-France :

La personnalité de l'auteur joue aussi certainement. Pas toujours, parce qu'il y a eu parfois des auteurs qui avaient été absents au forum et qui ont été lauréats. Mais parfois ça influence. Une fois, j'étais quasiment certaine qu'un auteur allait recevoir le vote des jeunes mais au moment du forum, il n'a pas été très bon, dans sa relation aux jeunes, et ils l'ont très clairement sanctionné en votant pour un autre auteur. (entretien du 16 avril 2015)

L'auteur·e est amené·e à construire une posture³²² (Boris Groys propose de parler d'« autopoétique » ou d'« autodesign »³²³) non seulement à travers ses textes, mais aussi via la présentation publique de soi qu'elle ou il fait dans les différents espaces de médiatisation et notamment dans le cadre des rencontres, ce qui est susceptible d'avoir des conséquences sur la production littéraire elle-même. En encourageant ainsi une forme de mise en scène de soi, les rencontres peuvent en effet aussi produire des formes d'autocensure dans le discours tenu par l'auteur·e lors de la rencontre elle-même – dans le cadre de ce qu'elle ou il perçoit comme socialement acceptable dans l'institution d'accueil –, voire en amont quand l'auteur·e évite non seulement tout ce qui pourrait lui faire courir le risque d'un procès mais aussi ce qui pourrait l'exposer au moment des rencontres. Les écrivain·e·s qui refusent de se plier aux conventions impliquées par un tel cadre risquent alors de se trouver *persona non grata*, tandis que les autres, qui acceptent le jeu littéraire, sont susceptibles de se prêter à d'inconscientes autocensures. C'est en tout cas le double risque pointé par Arno Bertina :

Toutes les invitations que je reçois sont de belles invitations, toujours intéressantes ou amicales, ou très riches dans les discussions. Mais nous sommes majoritairement invités par des écoles ou par des collectivités territoriales, ce qui dessine un type de discours, un rapport à la création artistique que les institutions peuvent s'approprier et qui évince un discours choquant ou agaçant. Je ne suis pas un auteur scandaleux, mais par exemple, je ne suis pas certain que la part des revenus accessoires de Pierre Guyotat soit colossale. Je ne me fais pas de souci pour lui, mais je pense qu'il y a peu d'écoles et de collectivités territoriales qui ont envie d'entendre son discours sur les putains. Et cette question-là, il ne faut pas qu'elle se joue seulement pour Pierre Guyotat, il faut qu'elle se joue pour mon

³²¹ Lorraine Meurisse, *Faire élire pour faire lire : prix littéraires au lycée : les paradoxes d'une aventure encadrée*, Mémoire de master 2 en sciences de l'information et de la communication. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014.

³²² Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires I. Mises en scène modernes de l'auteur. II. La fabrique des singularités*, Genève: Slatkine érudition, 2007-2011.

³²³ Boris Groys, *En public : poétique de l'auto-design*, traduit par Jean-Luc Florin, Paris, PUF, 2015.

propre discours. C'est-à-dire que ce que je veux faire entendre de la littérature reste-t-il acide ? Est-ce que ça reste bizarre, plutôt que choquant, si je suis invité dans ces lieux-là et où inévitablement je pratique une forme d'autocensure ? Cette question-là, du statut symbolique de l'auteur et de sa place, a une vraie valeur. [...] C'est-à-dire que quand je me retrouve devant une classe à dire que le racisme ce n'est pas bien, que ce qu'il faut, c'est l'ouverture à l'autre, etc. – oui, c'est ce que je pense –, mais de quelle manière ça ne fait pas de moi au bout du compte, de manière très insidieuse, très invisible, une sorte de petit Bisounours ? Rimbaud, quand il écrit *Le sonnet du trou du cul*, ce n'est pas dans le cadre d'une résidence dans un lycée. S'il était invité en résidence aujourd'hui, écrirait-il ça ? Et moi, si je n'ai pas l'audace de les écrire ces sonnets-là – indépendamment du génie –, à quoi ça tient ? Est-ce juste parce que je suis inhibé ou est-ce parce que je sais que ce sera totalement irrecevable dans le cadre où la plupart du temps je veux me faire entendre³²⁴ ?

Le décentrement de l'œuvre à la personne de l'auteur tend en tout cas à modifier les attentes à l'égard des écrivain·e·s, appelé·e·s à devenir, non seulement des producteurs que des promoteurs d'eux-mêmes et des animateurs de leurs livres – changement que Gwendoline Raisson relie à la rémunération des interventions :

Si effectivement aller faire une dédicace c'est de l'ordre de la promotion, mais on n'est plus dans l'intervention, et ce qui fait que ça mérite rémunération, enfin je crois que vraiment on est, on devient animateur de nos livres. (entretien cité)

Au-delà de la question de la rétribution des rencontres se pose en effet aussi celle de leur place dans l'ensemble des activités des écrivain·e·s. Comme Olivier Chaudenson (voir chapitre 2), Garance Jousset met en garde contre la transformation de certain·e·s auteur·e·s très sollicité·e·s en « véritables professionnels de la rencontre », ce qui reviendrait à modifier la nature même de leur identité auctoriale :

Moi je suis vigilante aussi par rapport à l'auteur qu'il ne se transforme pas en super-auteur de résidence, super-auteur de rencontres, celui qu'on fait intervenir parce qu'il est de toutes les rencontres avec les classes et tout... On veille aussi à l'équilibre, que ça ne soit pas toujours les mêmes, parce qu'il y en a qui sont tout de suite repérés comme des gens très bons dans les rencontres auprès d'un certain public, donc on veille à cet équilibre-là pour ne pas qu'ils se transforment en véritables professionnels de la rencontre.

Donc pour ne pas qu'ils prennent la place que pourraient occuper les autres ou pour eux-mêmes, pour qu'ils restent des auteurs, et qu'ils créent...

Oui, pour qu'ils restent des auteurs ! (entretien mené le 16 avril 2015)

³²⁴ *La Rémunération des auteurs* / Forum organisé par la SGDL les 21 et 22 octobre 2014, Paris, SGDL (Les dossiers de la SGDL), 2014, p. 183 et 187-188.

Les rencontres en librairie et en bibliothèque cristallisent ainsi une série d'ambiguïtés : comme activités connexes, elles semblent mériter rétribution, mais peuvent aussi être vues comme des moyens pour les auteur·e·s de soutenir des lieux du livre qui participent à leur diffusion donc à leur existence ; comme marques de reconnaissance, elles participent à renforcer faire exister symboliquement les écrivain·e·s mais, en requérant de nouvelles compétences, elles contribuent à modifier leur professionnalité ; enfin, comme activités toujours plus nombreuses et chronophages, elles font connaître l'auteur mais participent aussi à le détourner de l'écriture et, partant, de ce qui fait le cœur de son métier.

Chapitre 10

Les manifestations littéraires et la rémunération des auteur·e·s

Hélène Seiler-Juilleret

Encore contestée quinze ans auparavant, la rémunération des auteur·e·s pour leurs interventions au sein des manifestations littéraires s'est peu à peu imposée dans le paysage français. Que l'auteur·e participe à des débats et à des tables rondes, qu'il prononce une conférence, qu'il assure une lecture publique ou discute de son ouvrage lors d'une interview, il est de plus en plus reconnu que ces interventions ne relèvent plus de la simple promotion de l'ouvrage mais d'activités qui doivent donner lieu à une rétribution financière. Du moins c'est le discours que tiennent de nombreux acteurs plus ou moins impliqués dans cet écosystème, mais également des institutions tant publiques que privées. Alors que la plupart des structures et des manifestations se disent favorables à la rémunération des auteur·e·s, et que le CNL annonçait pour janvier 2016 la mise en vigueur de la rémunération des auteur·e·s comme critère d'attribution des aides aux manifestations, on peut se demander si la rémunération des auteur·e·s est bel et bien devenue la norme et si la situation financière et professionnelle de ces dernier·e·s en a été améliorée. Afin de comprendre comment cette politique semble s'être imposée malgré les réticences de certain·e·s et les contraintes budgétaires des autres, il est nécessaire d'établir, d'une part, un état des lieux des manifestations franciliennes qui rémunèrent leurs auteur·e·s entre 2009 et 2014, et de reconstruire, d'autre part, les prises de positions des divers acteurs qui ont contribué à la normalisation d'une pratique auparavant marginale.

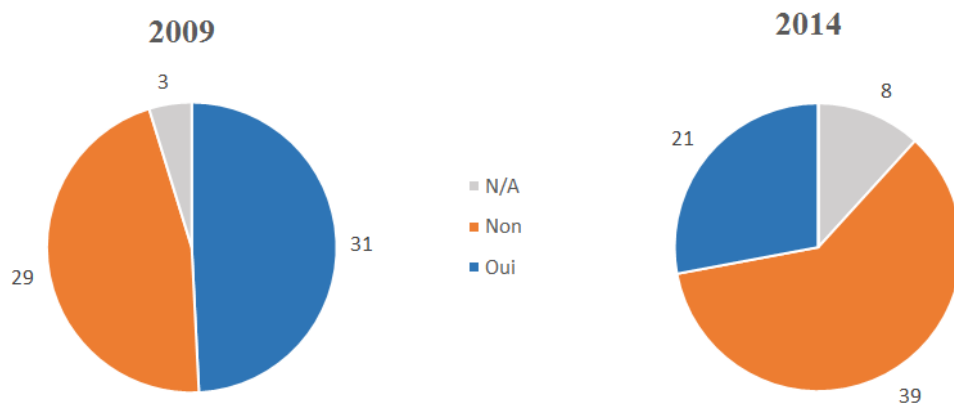
Les pratiques des manifestations d'Île-de-France : quelles évolutions depuis 2009 ?

Si elle peut largement s'appuyer sur des discours, qu'ils soient officiels ou plus intimes et informels, une étude comme celle-ci doit avant tout s'établir sur un état des lieux précis. En ce sens, l'analyse comparative du nombre de manifestations ayant adopté la rémunération de leurs auteur·e·s entre 2009 et 2014 permet de dégager une vue d'ensemble concrète et à même de décrire les pratiques des acteurs. Ce faisant, elle permet de prendre certaines distances avec les discours et prises de positions publiques qui sont très largement en faveur de la rémunération mais qui ne coïncident pas tout à fait avec la réalité. Cette

prédominance des positions bienveillantes s'explique notamment par le fait que peu de manifestations se déclarent hostiles à cette idée. Celles qui affichent une telle opposition le font plutôt en raison de principes et de stratégies délibérément étrangères aux intérêts des auteur·e·s, or ce cas est, somme toute, assez rare. De nombreux acteurs se déclarent ainsi favorables à la rémunération sans pour autant pouvoir l'appliquer.

Ce travail d'objectivation a notamment été possible grâce à l'exploitation croisée de deux questionnaires distribués en 2009 et 2014 par le MOTif auprès des manifestations littéraires franciliennes³²⁵. Parmi les 125 manifestations répertoriées en 2009, 63 ont répondu au questionnaire, un taux de réponses qui correspond à celui de 2014, qui était de 68 répondants sur 131 manifestations identifiées. Outre les caractéristiques générales, les budgets et les publics des manifestations, un ensemble de questions portait plus précisément sur leur programmation et sur les rapports qu'elles entretenaient avec leurs auteurs, notamment en matière de rémunération³²⁶. Alors qu'on s'attendait à un accroissement du nombre de manifestations littéraires rémunérant leurs auteur·e·s au vu des prises de position évoquées plus haut, on constate au contraire une baisse : elles ne sont plus que 21 sur 68 à déclarer rémunérer leurs auteur·e·s en 2014, contre 31 sur 63 en 2009.

Répartition des manifestations selon la rémunération de leurs auteur·e·s en 2009 et en 2014



Il est possible de voir dans cette baisse les premiers indices des difficultés réelles que les manifestations rencontrent dans leurs tentatives de rémunérer leurs auteur·e·s. Mais le décalage entre le faible nombre de manifestations ayant adopté cette politique et les discours favorables à la rémunération peut

³²⁵ L'exploitation de ces questionnaires, renforcée par des entretiens semi-directifs et des observations, a fait l'objet de deux études distinctes : *Les manifestations littéraires en Île-de-France*, LeMOTif, 2009 ; Seiler-Juilleret Hélène, « *Livre en scènes* », MOTif, novembre 2014.

³²⁶ S'ils recouvrent les mêmes thématiques, les deux questionnaires prennent des formes légèrement différentes, notamment en ce qui concerne la formulation des questions ; de plus, le questionnaire de 2009 approfondissait moins la question de la rémunération des auteurs, notamment celle du défraiement.

également s'expliquer par la nature prescriptive et politique de ces derniers qui, avant de décrire des pratiques concrètes, tentent de les faire émerger.

Ce résultat doit en outre être relativisé pour deux raisons. Si on se penche sur les déclarations des répondants de 2009, une confusion apparaît entre défraiement et rémunération. Ainsi, parmi les 31 manifestations dans lesquelles les auteur·e·s sont censé·e·s être rémunéré·e·s, on recense 8 cas où les défraiements de transports, hébergement et repas sont comptés comme rémunération. Le nombre de manifestations rémunérant leurs auteur·e·s doit donc être réduit à 23, ce qui ne représente au final qu'un tiers du total et se rapproche du chiffre obtenu pour 2014. Loin d'être anodin, cet amalgame entre frais de déplacement et de séjour et rémunération nous semble assez révélateur du fait que l'intervention de l'auteur·e n'est pas reconnue comme un travail à part entière. En outre, cette confusion entre rémunération et défraiement montre bien l'attachement encore prégnant à l'assimilation de l'activité d'auteur·e à un acte désintéressé et non-mercantile.

Au-delà de cette confusion, il s'avère que pour beaucoup, si le défraiement ne constitue pas une rémunération à proprement parler, il vaut néanmoins comme dédommagement, l'invitation à séjourner pour la durée de l'événement étant une forme de compensation, surtout lorsqu'il s'agit d'un cadre agréable. En 2011, la co-organisatrice d'une manifestation littéraire s'interroge sur le cas d'un autre événement qui considère cette prise en charge comme suffisante vis-à-vis des auteur·e·s invités, alors que, certes, elle offre un cadre agréable, mais demande aux auteur·e·s de remettre un texte :

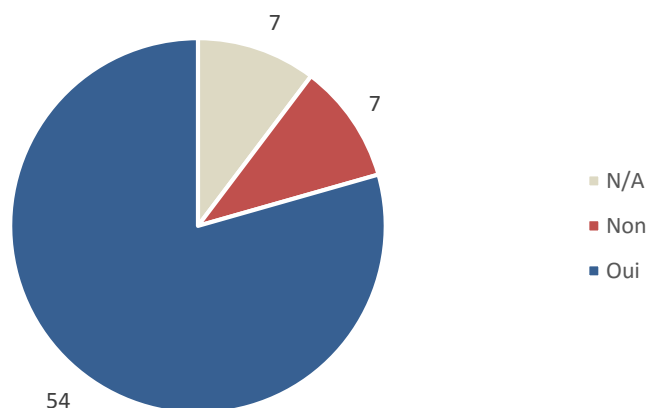
Regardez au [nom de la manifestation] qui est vraiment un moment absolument formidable de rencontres entre auteur·e·s de fiction et auteur·e·s de non-fiction, à qui on demande une intervention quand même. Du coup, elle est écrite, parce qu'on n'arrive pas les mains dans les poches. D'accord, le séjour est payé, c'est très agréable, tu y passes huit jours, tu es nourri, tu es logé... Mais ce n'est pas payé pour l'intervention. Et je pense que c'est quelque chose de pas bien aujourd'hui [...] (entretien réalisé le 26 août 2011³²⁷)

Le questionnaire distribué en 2009 ne contenant pas de questions relatives au défraiement, il est impossible de connaître le nombre de précis de manifestations qui prennent en charge ces frais. En revanche, cette information est accessible pour le questionnaire de 2014. Il s'avère que les manifestations sont nombreuses à défrayer les auteur·e·s invité·e·s : elles sont 54 à les prendre en charge, sachant que 7 d'entre elles n'ont pas répondu à cette question. Parmi les manifestations qui défraient, 14 ont choisi de rémunérer, cela signifie que dans la majeure partie des cas, les manifestations qui rémunèrent prennent également en charge les défraiements (3 de ces manifestations rémunèrent mais ne défraient pas leurs auteur·e·s, probablement car ceux·celles-ci résident

³²⁷ Cet entretien a été réalisé dans le cadre d'une enquête précédente sur les festivals de littérature sous la direction de Gisèle Sapiro.

en Île-de-France et n'ont pas besoin d'être logés ni d'être remboursés pour des frais de transports élevés).

Répartition des manifestations selon le défraiement de leurs auteur·e·s en 2014

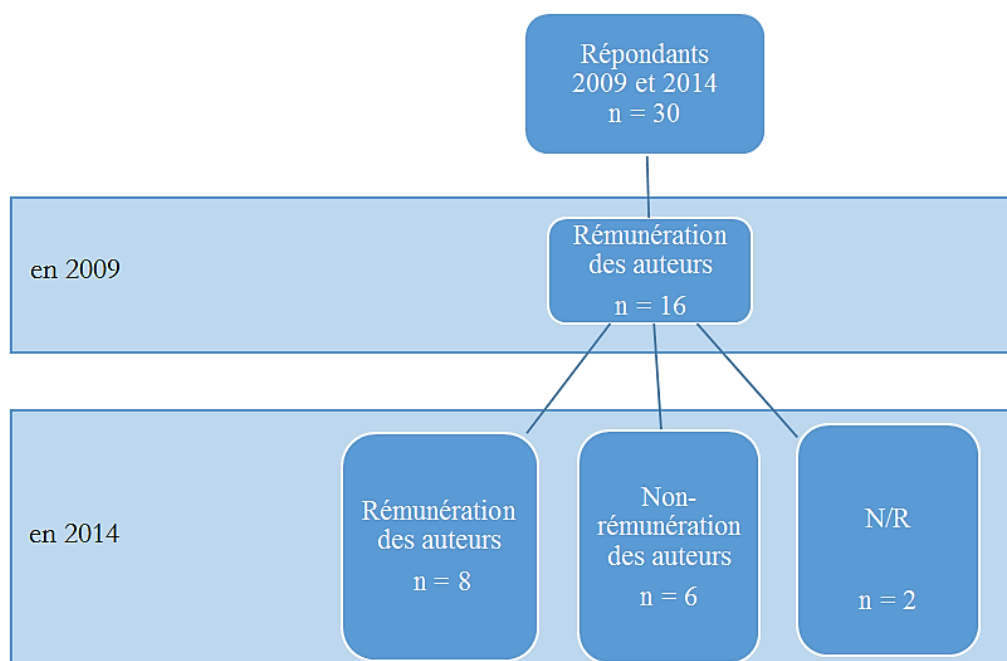


Autre élément qui nous oblige à considérer avec précaution le constat d'une stagnation voire d'une baisse du nombre des manifestations ayant fait le choix de rémunérer : l'identité des manifestations rémunératrices. Si le nombre reste, à deux manifestations près, le même, les manifestations qui rémunéraient en 2009 et en 2014 diffèrent d'une date à l'autre ; à la manière d'un jeu dont les cartes sont rebattues et redistribuées, certaines ont abandonné cette pratique alors que d'autres, qu'elles aient été créées après 2009 ou non, l'ont adoptée entre-temps.

Afin de mettre en lumière ce phénomène, il est utile de comparer les réponses des 30 manifestations qui ont rempli les deux questionnaires distribués en 2009 et en 2014. En 2009, 16 d'entre elles optaient pour la rémunération de leurs auteur·e·s, tandis que 14 prenaient le parti inverse. Mais, alors que les secondes ont conservé la même politique en 2014, les premières ne sont plus que 8 à continuer à rémunérer leurs auteur·e·s cinq ans plus tard ; 6 ont arrêté de rémunérer leurs auteur·e·s et 2 ne se sont pas prononcées. Ce désinvestissement peut en grande partie s'expliquer par des baisses de financements : 2 d'entre elles ont connu des coupes budgétaires significatives, et pour l'une le budget a même été réduit de moitié³²⁸.

³²⁸ Pour ces manifestations, la raison financière vaut d'autant plus que le nombre d'auteur·e·s est très important et que, pour l'une d'elles, la plupart des auteur·e·s ne réside pas en France.

Évolution de la rémunération des auteur·e·s chez les manifestations ayant répondu aux questionnaires de 2009 et 2014



En effet, rémunérer les auteur·e·s requiert non seulement une réorganisation du budget mais aussi un réajustement de la programmation. De nombreux organisateur·rice·s expliquent que l'inclusion de ces charges budgétaires nécessiterait une augmentation importante du budget principal, l'un d'entre eux évoque même une multiplication de ce dernier par dix. Certains partisans de la rémunération des auteur·e·s regardent cet argument d'un œil sceptique considérant qu'il s'agit là d'un argument valable mais souvent exagéré en ce qu'il permet de légitimer par les contraintes financières un simple refus de réajuster la programmation ou le budget. Nombre d'entre eux mettent en avant la nécessité de limiter le nombre d'auteur·e·s invité·e·s ; c'est notamment ce que précise une membre de la commission « Vie littéraire » du CNL évoquant la rémunération des auteur·e·s désormais appliquée comme critère d'attribution des aides aux manifestations :

Le critère de la rémunération des auteur·e·s, est-ce que vous l'appliquez maintenant au CNL ?

Ça commence à être appliqué. On a la réunion le 6 février, là, et justement c'est le critère. Parce que justement ça avait commencé à Manosque, le premier qui a commencé c'est la Région Rhône-Alpes, qui eux avaient toujours rémunéré, et après ils se sont mis à faire... Là on va avoir le problème [nom de manifestation], où la [personne] ne veut pas rémunérer les auteur·e·s sous prétexte qu'elle n'a pas assez d'argent. Mais elle n'a qu'à inviter moins d'auteur·e·s. C'est ce que je leur dis toujours : faire plus de qualitatif que de quantitatif. Ils sont tous en train de... Justement à [nom de manifestation] ils vont avoir des problèmes aussi, ça va leur faire bizarre s'ils doivent rémunérer les auteur·e·s. Inviter 500 auteur·e·s... Ils n'ont qu'à en inviter 50 ! (entretien réalisé le 2 février 2015)

Comptant sur la bonne volonté des auteur·e·s et sur l'idée répandue que ces interventions contribuent à la promotion de leurs œuvres, les organisateurs et organisatrices trouvent là un moyen de contourner des obstacles financiers réels. Ceux et celles qui ont opté pour la rémunération des auteur·e·s invité·e·s ont pour la plupart reconnu que cette politique leur a demandé un important travail de préparation et de réorganisation. Il leur a fallu chercher de nouveaux financeurs et obtenir des subventions pour pallier à cette nouvelle dépense. Une demande qui a certainement trouvé une première solution en la Sofia et son dispositif d'aides aux manifestations, élaboré dès 2008 et qui, en tant que représentante des auteur·e·s chargée de la perception et redistribution de leurs droits, a établi leur rémunération comme condition *sine qua non* à l'attribution des aides. Cette nouvelle source de financement ne parvient pas toujours à compenser le coût de la rémunération des auteur·e·s, qui représente souvent une part importante du budget, parfois même la part essentielle (y compris dans un budget supérieur à 100 000 euros). L'une des organisatrices du festival Hors Limites, Éloïse Guénéguès, explique :

Et dans le budget du festival, [la rémunération des auteur·e·s], c'est la part la plus importante ?

La part la plus importante c'est la part artistique, oui. Et ça on tient à ce que ça reste, enfin... On a des chantiers importants, la communication c'est important, on a refait le site de Hors Limites, c'est des grosses sommes, mais pour le moment, la part la plus importante ça reste la part des invités de la programmation. (entretien réalisé le 23 octobre 2014)

Autre difficulté à laquelle se confrontent les organisateurs et organisatrice·s de manifestations : les différentes modalités de rémunération qui varient selon le type d'intervention et la situation fiscale des auteur·e·s (affilié·e·s ou assujetti·e·s à l'Agessa). Par-delà le fait que cette hétérogénéité dans les rétributions des auteur·e·s est coûteuse en comptabilité en ce qu'elle requiert des démarches administratives et financières différentes, elle pose des questions sur la forme même que doit prendre la rémunération. Au point que, tant du côté des auteur·e·s que des organisateur·rices, on finit par ne plus savoir quelle est la bonne démarche administrative et financière à suivre. Un libraire également co-directeur d'un festival littéraire au sujet des rencontres en librairie :

Aujourd'hui, même si je veux rémunérer un auteur·e, je fais comment ? C'est-à-dire je lui fais quoi ? Je lui fais une facture ? Je lui fais une fiche de salaire ? Vous voyez ce que je veux dire ? Techniquement déjà je ne sais pas comment on fait moi. Parce qu'il n'y a pas de structures qui existent à proprement parler, ou alors je fais du black. Voilà. Donc tant qu'il n'y a pas de cadre juridique, ça reste très compliqué. (entretien réalisé le 2 avril 2015)

Cette absence de structure juridique subsistait malgré la lettre ministérielle de 1998 qui avait pourtant tenté de jeter les bases d'un cadre afin d'éviter que les interventions relatives à l'activité littéraire soient considérées comme relevant

des activités libérales et soient taxées en cette qualité. Mais son application posait des difficultés aux intéressés. La circulaire du 16 février 2011 a, dans une certaine mesure, remédié à ces carences tout en étendant les activités pouvant être rémunérées en droits d'auteurs.

Les répercussions de la circulaire du 16 février 2011

Comme on l'a vu au chapitre 1, l'enjeu de cette circulaire est, d'une part, de clarifier les modalités de rémunérations, et, d'autre part, d'élargir les champs d'intervention des auteur·e·s en tant que tels. Comme le rappelait, lors d'une journée d'information sur la circulaire³²⁹, Jean-Claude Bologne, qui était alors président de la SGDL, l'enjeu de ces nouvelles mesures était à la fois fiscal et social : il s'agissait dans un premier temps de pallier les contraintes relatives à la pluri-activité et donc à l'éclatement des types de revenus perçus par les auteur·e·s-artistes en regroupant les déclarations auprès d'un seul organisme de cotisation (ce qui constituait un gain en termes logistiques et financiers) ; puis, d'identifier les activités des auteur·e·s sous une même identité afin de valoriser leurs compétences professionnelles (reconnaissance professionnelle symbolique) et leur affiliation à l'AGESSA.

D'après cette circulaire, les interventions des auteur·e·s lors des manifestations littéraires se répartissent entre les activités artistiques et les activités accessoires (voir tableau chapitre 1, p. 27). Les premières concernent les lectures publiques assurées par l'auteur·e qu'elles soient ou non présentées par une autre personne, tandis que les secondes regroupent les débats, conférences et rencontres autour de leur œuvre littéraire, ainsi que les ateliers de création littéraire. Les rémunérations perçues par les auteur·e·s prennent des formes diverses en fonction du type d'activité, artistiques ou accessoires, mais également du statut des auteur·e·s au sein des organismes de cotisations, en l'occurrence l'AGESSA pour ce cas précis, les affiliés pouvant être rémunérés en droits d'auteur pour certaines activités accessoires participant des activités artistiques (rencontres autour de l'œuvre et ateliers d'écriture³³⁰), alors que les assujettis ne le sont que pour les lectures publiques, les autres activités étant payées en salaires ou en honoraires (voir chapitre 1).

Mais, dans les pratiques, les modalités de rémunérations ne s'établissent pas de manière aussi claire. À la différence des interventions en milieu scolaire, les lectures publiques, les débats et les rencontres ne sont pas soumis à une rémunération systématique. En outre, la complexité de la circulaire ne joue guère en sa faveur. Entre les appellations différentes, les situations variables d'un·e auteur·e à l'autre, et l'investissement des auteur·e·s lors de l'événement qui va

³²⁹ <http://www.sgdl.tv/journee-sociale-mai-2011-hotel-de-massa-52.html?PHPSESSID=920f83dbf13ff05eb98436f497558778>

³³⁰ Chaque atelier comprend cinq séances d'une journée chacune, et ne doivent pas se réitérer plus de trois fois par an.

bien au-delà de l'intervention pour laquelle ils·elles ont été rémunéré·e·s, la grille de rémunération des activités connexes que dessine la circulaire ne correspond pas toujours à la réalité. Une représentante des auteurs qui a activement participé aux négociations autour de la circulaire reconnaît :

C'est aberrant. C'est aberrant, c'est-à-dire qu'on est tronçonné en petits morceaux. Donc bien entendu, nous, nous savons... Après, même quand on s'y connaît c'est difficile de retrouver ses petits. Les gens qui nous invitent bien sûr n'y comprennent rien hein, donc ils ont tendance à payer tout en un salaire parce que c'est plus simple et parce qu'ils ont de bonnes subventions, ou alors on voit même des gens qui sont payés au noir... enfin c'est absolument incroyable. [...] Mais, en tout cas le système n'est plus adapté. (entretien réalisé le 26 janvier 2015).

Il est ainsi possible d'en déduire que rémunérer les auteur·e·s dans les règles nécessite, outre un budget conséquent et une programmation équilibrée en fonction de ce dernier, une connaissance assez fine de la situation et des pratiques à adopter ; ce qui fait défaut à la plupart des organisateurs de manifestations. Cette carence en termes d'informations mais également de connaissances tant juridiques qu'administratives a été observée par l'ensemble des structures pourvoyeuses de subventions et d'aides, qui ont tenté d'accompagner les organisateurs et organisatrices de manifestations en concevant des dossiers et des formulaires à remplir, en développant le plus possible l'information, voire en apportant une aide personnalisée. De leur côté, les sociétés d'auteur·e·s ont publié et diffusé des documentations illustrées afin de clarifier les modalités de rémunérations des auteur·e·s. Force est néanmoins de constater que les manifestations qui rémunèrent depuis au moins 2009 leurs auteur·e·s sont également celles qui se tiennent informées des politiques et prises de positions relatives à cette question. Ainsi, parmi les manifestations ayant répondu aux deux questionnaires, les 8 événements qui ont conservé leur politique de rémunération déclaraient en 2009 connaître les préconisations formulées par la Charte des auteur·e·s et illustrateurs pour la jeunesse ou celles publiées dans la Charte de Rhône-Alpes (ARALD). La visée de ces chartes, qu'il s'agisse de la première, élaborée à l'initiative des auteur·e·s et illustrateurs de littérature jeunesse³³¹, ou de la seconde, qui s'inscrit dans un ensemble de chartes rédigées par des structures régionales pour le livre (SRL) – et dont 8 sont actuellement recensées par la Fédération interrégionale de la lecture et du livre (FILL) – est avant tout de réguler et d'encadrer les pratiques d'accueil et de rémunération des auteur·e·s au sein des manifestations mais aussi des résidences organisées et/ou subventionnées par les collectivités territoriales, comme les municipalités. Les structures régionales conditionnent l'aide aux manifestations qu'elles subventionnent et soutiennent à la rémunération des auteur·e·s invité·e·s ; ainsi, le respect de la charte et la rémunération des auteur·e·s sont deux conditions requises pour l'obtention des aides allouées par la Région Île-de-France. Par ailleurs, en 2010, les SRL des Régions PACA et Rhône-Alpes

³³¹ Voir chapitre 2.

ont publié ensemble un guide pratique sur les manifestations littéraires, auquel ont contribué certains organisateur·rices comme Pascal Jourdana et Brigitte Giraud³³².

En réalité, le combat des auteur·e·s et membres des sociétés d'auteur·e·s en vue de faire ratifier la circulaire entre en résonance avec les prises de position de plusieurs organisateurs de manifestations et directeurs de structures littéraires et culturelles. Et si les négociations autour de la circulaire ont été conduites par les instances représentatives des auteur·e·s, les organisateurs et organisatrices de manifestations les ont largement soutenues en participant plus ou moins directement et activement aux négociations.

Le soutien des organisateurs de festivals aux auteur·e·s

Il s'avère sans surprise que la rémunération des auteur·e·s est surtout mise en pratique par les manifestations dont les équipes ont elles-mêmes défendu et porté cette cause, que ce soit à travers des réunions entre professionnel·le·s du livre (essentiellement des organisateurs et organisatrices de manifestations), des tables rondes, des associations, des pétitions ou un travail d'information auprès des instances publiques, etc.

Cet engagement en faveur de leur rémunération se fait jour dès le milieu des années 2000. Si cette idée ne fait pas consensus parmi les organisateurs de manifestations, une dizaine d'entre eux se rencontrent régulièrement à partir de 2005, à l'issue d'une première discussion informelle au festival Les Correspondances de Manosque initiée par son directeur, Olivier Chaudenson, pour échanger sur des questions pratiques. Au gré de ces rencontres, ils se sont solidarisés avec les auteur·e·s en faisant corps autour de cet enjeu, bientôt constitué comme une cause. Puis, ce qui se présentait à l'origine sous la forme de réunions informelles a très vite pris un tour plus régulier et officiel. En 2011, les participants à ces réunions décident de se constituer en association sous le nom de RELIEF (Réseau des événements littéraires et festivals). Outre la promotion de la littérature contemporaine et la professionnalisation des structures organisatrices d'événements littéraires, cette association s'est largement engagée dans la défense des droits des auteur·e·s. Olivier Chaudenson, un des fondateurs de RELIEF, raconte que les membres de l'association se sont particulièrement fédéré·e·s autour du combat pour la rémunération des auteur·e·s intervenants à des manifestations :

En dehors de la connaissance mutuelle que ça nous apportait, ce qui, très vite, était devenu le point le plus important de rassemblement et, d'une certaine façon, de *lobbying*, c'était la question de la rémunération des auteurs. C'était vraiment la ligne de partage entre ceux qui pouvaient être dans le réseau et ceux qui ne

³³² <http://www.arald.org/annexes/ressources/publications/guide-comment-organiser-une-manifestation-litteraire->

pouvaient pas l'être. Et le réseau a pris en charge la promotion de l'idée que rémunérer les auteurs était à la fois une bonne pratique et, mais même une nécessité si on voulait se considérer comme des événements professionnels qui reconnaissent à leur tour le statut professionnel d'un auteur (entretien réalisé le 5 février 2015).

L'une des initiatrices de cette réflexion, Sylvie Gouttebaron, directrice de la Maison des écrivains et de la littérature (MeL) et antérieurement directrice d'une manifestation littéraire, s'est opposée à ce processus d'institutionnalisation craignant que ce dernier n'entraîne, d'une part, un « formatage » des manifestations, dans lequel le réseau altérerait l'hétérogénéité des programmations et la diversité des auteur·e·s invité·e·s, et, d'autre part, l'implication d'agences événementielles qui imposeraient une logique relevant plus de l'ingénierie culturelle que du bénévolat.

Il y avait vraiment une pratique de l'échange en Rhône-Alpes, qui à mon avis n'existait nulle part ailleurs il y a vingt ans. Olivier Chaudenson arrive, il organise ce premier round, et il réunit à Manosque un certain nombre de gens et au fil des discussions il y a eu la volonté de créer un... je ne sais pas quoi, à l'époque ce n'était pas une association d'ailleurs... des réunions. Moi je ne voulais pas que ce soit une association de toute façon, c'est aussi ce qui a créé un différend. On se voyait régulièrement et ce qu'on voulait essentiellement, c'était porter à la connaissance du politique un certain nombre de manifestations qui passaient par les chartes professionnelles sur les événements littéraires. Mais ces chartes existaient bien avant que RELIEF fasse sa propre charte : c'étaient les chartes en Paca, en Rhône-Alpes... Tout le monde a écrit une charte des manifestations littéraires, du bon usage de la rémunération. Le maître mot c'était rémunérer les auteur·e·s, mais il y avait la notion de professionnalisme. Et « professionnalisme », moi-même je le prenais avec des pincettes (entretien cité).

La politique de rémunération des auteur·e·s repose avant tout sur une prise de conscience éthique et sur une reconfiguration de la définition et du format des manifestations littéraires. En effet, cet engagement participe d'une mutation des pratiques et des mentalités en lien avec l'émergence d'une nouvelle offre : le festival littéraire. Ce modèle de manifestation littéraire se développe en France à la charnière entre les années 1990 et 2000 et constitue aujourd'hui la forme la plus répandue des manifestations ; en Île-de-France, elles sont 43 manifestations à se déclarer en tant que festival. Se définissant délibérément en antagonisme avec le modèle des salons, lesquels sont plutôt portés sur la vente et la dédicace d'ouvrages, les festivals littéraires se concentrent sur une dynamique plus artistique et littéraire³³³. Dans leur programmation, sont largement privilégiés les événements impliquant la participation active des auteur·e·s. Dans ces conditions, la dédicace ne constitue que le prolongement et non l'objet principal de l'événement. Ainsi, une grande part de leur budget consiste en dépenses relatives à la programmation artistique, laquelle englobe, pour ceux qui la pratique, la rémunération des auteur·e·s et des autres intervenant·e·s. Il n'est

³³³ Voir Gisèle Sapiro, Jérôme Pacouret, Myrtille Picaud et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature », art. cité.

donc guère étonnant que les festivals littéraires soient plus nombreux à rémunérer leurs auteur·e·s (14 festivals sur 38) que les salons (7 salons sur 22)³³⁴. Par ailleurs, il importe de préciser que malgré leur identification en tant que salons, certaines manifestations, à l'instar du Salon du livre et de la presse jeunesse de Montreuil, se rapprochent de la logique des festivals.

De manière générale, les festivals littéraires font preuve d'un réel intérêt pour la cause des auteur·e·s : durant les négociations de la circulaire de 2011, les organisateurs et organisatrices de ce type de manifestations se sont montrés solidaires des auteur·e·s. Nombre de festivals littéraires se sont également investis au côté de ces derniers en adhérant à l'association RELIEF (dont ne peuvent être membres que les manifestations rémunérant les auteur·e·s qu'elles invitent) et/ou en appliquant la Charte des auteur·e·s et illustrateurs jeunesse pour rémunérer leurs auteur·e·s³³⁵. Parmi ceux qui ont souscrit à RELIEF, on peut mentionner, pour l'Île-de-France, Hors Limites (dont la conseillère littéraire en 2009 était Évelyne Prawidlo, qui était également membre du comité organisateur du festival Les correspondances de Manosque, et chargée de communication à la SGDL), Paris en toutes lettres, le Salon du livre et de la presse jeunesse de Montreuil, Concordan(s)es, ou encore le Printemps des poètes. Plusieurs d'entre eux ont noué des relations avec des membres des sociétés d'auteurs, que ce soit parce que certains membres des équipes occupent un poste au sein de ces sociétés ou, plus simplement, par le truchement de leurs réseaux de relations et des affinités électives entre ces agents particulièrement investis dans l'activité littéraire. Plus généralement, les organisateurs et organisatrice·s de ces festivals font preuve d'un certain engagement dans le secteur culturel, que ce dernier concerne la situation des auteur·e·s ou d'autres acteurs en situation précaire comme les libraires et les éditeurs indépendants.

La défense des intérêts financiers des auteur·e·s participe donc de leur professionnalisation mais également de celle des organisateurs et organisatrice·s de festivals, qui ont fait émerger une nouvelle forme de médiatisation de la littérature. En outre, les festivals participent aussi à la reconnaissance symbolique et professionnelle des écrivain·e·s, en les mettant en avant et en leur donnant une place centrale au sein de leur programmation.

³³⁴ 38 des 43 festivals et 22 des 25 salons ont répondu à cette question.

³³⁵ Ce sont : le Festival Hors limites, Lireval (le Salon du livre jeunesse de la Vallée de Chevreuse), la Biennale internationale des poètes en Val-de-Marne, le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis, le Printemps des Poètes, le Salon de la revue.

Les enjeux symboliques et professionnels de la participation à des manifestations littéraires

Les auteur·e·s invité·e·s par les festivals littéraires sont d'autant plus sensibles à cette reconnaissance symbolique que la relative précarité de leur situation peut générer chez eux·elles le sentiment d'un déficit de légitimité. De nombreux auteur·e·s racontent à quel point l'attention qui leur est accordée de la part des équipes organisatrices influe sur leur sentiment de reconnaissance et sur la façon dont ils vivent leur participation à tel ou tel événement. Ces marques de respect peuvent découler de l'organisation en amont et de la prise en charge des frais divers sans que l'auteur·e ait à les avancer, mais elles passent aussi par la simple présence d'un membre de l'équipe à leurs côtés à des moments différents de l'événement, comme à leur arrivée à la gare ou l'aéroport, ou avant leur intervention. Ce peut également être une présence plus diffuse tout au long de la manifestation, lors de laquelle les membres de l'équipe se rendent régulièrement auprès des auteur·e·s qui assurent des séances de dédicaces, leur apportent des cafés ou bouteilles d'eau, prennent de leurs nouvelles et discutent avec eux·elles, etc. Ces marques d'attention sont parfois négligées par certains organisateurs et organisatrice·s qui, à trop se concentrer sur le programme et le succès auprès du public, en oublient leurs auteur·e·s. Mais cela peut aussi s'expliquer dans certains cas par des budgets et des équipes restreints, lesquels ne leur permettent pas d'accueillir leurs invité·e·s dans des conditions optimales. Un organisateur d'un festival de petite envergure explique qu'en raison des moyens limités, les moindres problèmes dans la programmation et la logistique ou divers incidents techniques focalisent totalement l'attention de l'équipe qui, limitée à trois personnes, ne jouit que d'une faible marge de manœuvre. Mais un autre défend l'importance qu'il y a à prendre soin des auteur·e·s malgré ces contraintes :

Je fais toujours tout pour être là le plus possible, pour les accompagner le plus possible. J'essaye de passer plusieurs fois dans la journée à leur table de dédicace, je les salue, je leur apporte des cafés. Il ne faut pas qu'ils se sentent seuls, surtout que c'est un petit salon, et même s'il y a beaucoup de passage, le public c'est un public de curieux, ils regardent, ils feuilletent mais ils n'achètent pas toujours. C'est important de montrer qu'on est là pour eux. Surtout quand il y a des problèmes qui surviennent et qu'ils se retrouvent dans des situations où ils ont vraiment l'impression que les gens s'en foutent d'eux. (entretien réalisé le 10 février 2015)

Interrogé sur la façon dont il accompagne les auteur·e·s, un autre observe :

Par rapport aux auteur·e·s, de manière indirecte, je dirais, en étant soigneux sur la programmation déjà, à titre personnel, en les accueillant correctement au moment des dédicaces sur les salons. (entretien réalisé le 2 avril 2015)

À l'inverse, l'absence des organisateurs qui livrent au public une chaîne d'auteur·e·s sagement assis derrière leur table de dédicaces entraîne chez ceux·celles-ci un sentiment d'abandon et de solitude. Ce sentiment, où « on ne sait pas trop ce qu'on est venu faire là » pour reprendre les mots d'une auteure, ils·elles sont nombreux à en avoir fait la douloureuse expérience. L'auteure en question parle même de « bétailière » :

Je suis allée à des salons mais ça vraiment, ce sont de mauvaises expériences. [...] Le Mans, c'était vraiment terrible. C'est la bétailière. Des kilomètres carrés d'auteur·e·s collés les uns aux autres en attendant désespérément que quelqu'un vienne leur parler. Il fait quatre degrés. Et surtout, on m'avait demandé de participer à une table ronde, *sans* me payer. C'est sûr que ça aujourd'hui, je refuserais. Mais à ce moment-là, je ne sais pas, je n'ai pas tilté. Au moment de venir parler des trucs, il se fait que les sonorisateurs étaient partis déjeuner, il n'y avait pas de chaises, pas de micro. C'était horrible. Bon, ils se sont excusés après mais tout était comme ça. Tout était comme ça. (entretien réalisé le 25 novembre 2015)

Les attaché·e·s de presse des maisons d'édition se situant au pôle de production restreinte hésitent parfois à envoyer leurs écrivain·e·s à ce genre de manifestations qui s'apparentent plus à des foires qu'à des événements littéraires, et où l'auteur·e devient une machine à signer et à dédicacer. Sous ce rapport, les festivals littéraires et les manifestations de petite envergure se démarquent nettement des grands salons.

Mais la prise en considération des écrivain·e·s dans les festivals littéraires va au-delà de l'accompagnement et de l'attention qui leur sont accordés : ces manifestations deviennent des espaces de création artistique, où ils ou elles écrivent, composent et mettent en scène une œuvre spécialement pour l'occasion. Si certain·e·s programmeur·rice·s établissent des consignes et thématiques – souvent en raison des modalités de leurs subventions ou de la thématique que ces manifestations ont-elles-mêmes retenue pour l'ensemble de l'événement –, d'autres choisissent de donner carte blanche aux artistes. Comme il s'agit d'une commande faite auprès d'un auteur·e, l'équipe organisatrice ne peut faire l'impasse sur la rémunération, laquelle est bien plus élevée que celle des interventions traditionnelles. L'intérêt d'une telle expérience est donc double pour l'écrivain·e. Malgré des sommes qui se révèlent en définitive assez maigres face au travail réalisé en amont, il ou elle gagne en visibilité auprès du public et du milieu professionnel tout en recevant une rétribution. En outre, l'écrivain·e garde ses droits sur l'œuvre et peut, s'il s'agit d'une œuvre littéraire, la soumettre à un éditeur, ou, s'il s'agit d'une performance artistique, la reprogrammer au sein d'une autre manifestation ou d'une salle de spectacle et/ou de concert. Il est ainsi tout à fait possible de se réapproprier le projet et de le co-produire au-delà de la manifestation qui en avait fait la commande. Un auteur qui a monté un spectacle de danse avec un chorégraphe dans le cadre du festival Concordan(s)es – une manifestation créée en 2007 qui, pour chacune de ses éditions, commande auprès d'un·e chorégraphe et un·e

écrivain·e une œuvre artistique où littérature, musique et danse se font écho –, témoigne de ces possibilités :

Ce qui m'a beaucoup plu dans ce projet-là, c'est que les projets Concordan(s)es c'est des projets très pauvres, on a 800 euros pour faire un spectacle, 800 euros de salaire pour faire un spectacle, même une forme d'une demi-heure ça se travaille sur le long temps donc 800 euros ça devient très vite rien du tout... Je veux dire, pour inventer un spectacle avec quelqu'un que vous ne connaissez pas, ça veut dire des heures et des heures de travail de discussion, de travail sur la scène et tout... [...] Mais la chance que j'ai eu sur ce projet-là, c'est que [nom du chorégraphe] a décidé avec sa compagnie de coproduire le Concordan(s)es. Et donc, on s'est donné presque une année complète de travail, on se voyait souvent, et là pour le coup en ne comptant pas du tout nos heures. Donc c'était très bien et ça nous a permis de faire quelque chose de plus ambitieux que... je ne dis pas de plus réussi, mais de plus ambitieux que la moyenne. (entretien réalisé le 15 octobre 2015)

Enfin, les festivals semblent être de plus en plus nombreux à faire appel aux auteur·e·s pour la programmation de l'événement à venir. Ils ou elles participent ainsi directement à la sélection des titres et à la ligne artistique de la manifestation, que ce soit en tant que conseillers extérieurs ou membres du comité de lecture. C'est là une pratique de plus en plus répandue. Cependant, aucune des manifestations ayant répondu au questionnaire de 2009 n'impliquait d'auteur·e·s dans leur programmation. L'intégration des auteur·e·s au sein de l'équipe révèle une certaine reconnaissance dans leur capacité d'animation et on peut penser qu'elle contribue à légitimer l'événement.

Si ces cas de figure restent encore assez rares, les écrivain·e·s qui interviennent lors des manifestations littéraires et qui y trouvent un intérêt à la fois personnel, financier et littéraire, sont de plus en plus importants. En effet, ces interventions leur permettent d'acquérir ou d'accroître leur visibilité littéraire auprès d'un public élargi, de se faire connaître auprès d'un réseau de professionnels qui occupent une position croissante au sein du champ littéraire et de compléter leurs revenus. Cet apport est d'autant plus apprécié que les revenus artistiques et principaux semblent moins importants qu'auparavant. D'après plusieurs acteurs interviewés (qu'ils soient écrivain·e·s, éditeur·rice·s, organisateur·rice·s ou acteurs publics), la baisse tendancielle des à-valoirs et des ventes d'ouvrages en raison de la surproduction et de pratiques d'achats et de lectures moins intenses³³⁶, ne permet plus aux écrivain·e·s de vivre des revenus générés par leur activité principale. Ce phénomène touche particulièrement les auteur·e·s qui jouissent d'une reconnaissance littéraire au sein du pôle le plus artistique et autonome, bénéficient d'une très bonne réception dans la presse littéraire, ont déjà publié plusieurs titres mais n'enregistrent pas de succès commerciaux à proprement parler. La seule catégorie d'écrivain·e·s qui peut largement vivre des ventes des ouvrages et des à-valoir établis dans les contrats, est celle des auteur·e·s de best-sellers. Du fait de leurs revenus très importants (liés aux ventes d'exemplaires mais aussi à celles des droits dérivés pour des adaptations

³³⁶ Sachant que le montant des à-valoir est en partie lié aux ventes des précédents livres.

et des éditions en format de poche), les auteur·e·s de best-sellers ont tendance à intervenir à titre bénévole à des manifestations littéraires, dont les rémunérations s'avèrent être des gouttes d'eau dans un océan (que vaudraient 200 ou 400 euros pour un écrivain comme Michel Houellebecq ou Delphine de Vigan, pour ne citer qu'eux ?) Nombre d'entre eux refusent d'être rémunérés pour ce type d'interventions, considérant qu'ils n'ont nul besoin de cet argent, tout en reconnaissant que, d'un point de vue éthique, la rémunération des écrivain·e·s est nécessaire pour la reconnaissance de ces derniers. À ce propos, un auteur de best-seller raconte :

Moi, je ne me suis jamais fait rémunérer. Je suis complètement d'accord avec... Comment vous dire... C'est une question d'approche, de philosophie, de point de vue éthique sur la situation. Appelons un chat « un chat ». Moi j'ai la chance de vivre merveilleusement bien de mon travail d'écriture et de mon seul travail d'écriture. Je trouve qu'en allant à la fois dans le réseau de libraires, et dans les écoles, je rends un peu de ce qui m'a été donné en soutenant le réseau de libraires, sans pour autant me prendre pour un Zorro [...]. (entretien réalisé le 22 septembre 2015)

La plupart des auteur·e·s ne peuvent vivre ni de leurs à-valoir ni de leurs droits sur les ventes, ils ou elles doivent trouver d'autres moyens pour s'assurer une sécurité financière. En cela, les revenus qu'ils tirent des activités connexes constituent un apport précieux. Cette situation encore marginale il y a quelques années commence à devenir la norme, avec le développement de l'offre pour ces activités. Loin d'être liés à l'exploitation de leurs œuvres, les revenus des auteur·e·s reposent pour nombre d'entre eux sur les rencontres et lectures, mais également sur les résidences et ateliers, autant de petites sommes qui, mises bout à bout, permettent à la fin du mois d'obtenir un revenu décent. Olivier Chaudenson, directeur des festivals littéraires Les Correspondances de Manosque, Paris en toutes lettres ainsi que, depuis 2013, de la Maison de la Poésie, observe :

L'économie de l'auteur est probablement de plus en plus difficile et va l'être de plus en plus, parce que quand on vend moins, l'éditeur consent des à-valoir plus petits et les droits d'auteurs sont réduits. Donc, la part d'engagement de l'auteur dans des événements publics peut être une façon, si ce n'est de contrebalancer cette diminution des droits d'auteur liés au livre, du moins de venir un peu en amortisseur. Sans avoir de chiffres précis, je sais qu'il y a pas mal d'écrivains pour qui leurs engagements publics représentent 10, 20, 30% des revenus. Donc raison de plus pour en faire une obligation absolue parce que ça peut contribuer à rendre à peu près viable l'économie généralement modeste d'un écrivain. (entretien cité)

Dans ces conditions, l'imposition de la rémunération des auteur·e·s comme critère d'attribution des aides du CNL constitue une étape importante de leur reconnaissance professionnelle en ce qu'elle participe à la normalisation de ces pratiques, et cela à deux niveaux. D'une part, dans les faits, car une grande partie des manifestations franciliennes d'envergure qui bénéficient d'un rayonnement

national repose sur les subventions du CNL. Mais, cette prise de position est également symbolique et politique, du fait qu'elle vient renforcer le combat pour la rémunération des auteur·e·s mené par la SGDL, la MeL, la Sofia et RELIEF. En ce sens, la nouvelle politique du CNL devrait conforter le principe de la rémunération des auteur·e·s. Reste à savoir quel impact cela pourrait avoir sur certaines fondations privées et communes franciliennes qui subventionnent et/ou organisent des manifestations mais qui n'ont pas adopté les chartes des manifestations littéraires relayées par la FILL.

Cependant, si le recours aux activités connexes comme source de revenus, constitue pour les auteur·e·s un complément précieux, ce dispositif présente aussi des limites. La première est le caractère nécessairement insuffisant et temporaire de ces revenus dont le renouvellement nécessite de répondre à de nouveaux appels d'offre, de participer régulièrement à des manifestations littéraires et d'accepter toutes les sollicitations. La seconde limite est fixée par l'AGESSA : activités complémentaires secondes par rapport aux revenus tirés de la publication, elles ne peuvent dépasser le seuil de 6 790 euros et ne permettent donc pas de vivre. Cette hiérarchie contraignante entre activité principale et activités complémentaires, établie au moment de la ratification de la circulaire de 2011, est décalée par rapport aux pratiques actuelles des auteur·e·s, qui vivent de moins en moins de leurs publications. Et pour celles et ceux qui vivent largement de leurs revenus accessoires, la situation apparaît aussi frustrante qu'absurde. De plus, la normalisation de la rémunération des auteur·e·s pour leur intervention au sein des manifestations littéraires ne doit pas cacher cet autre problème plus structural qu'est la baisse tendancielle des à-valoirs et la difficulté de vivre de l'exploitation directe de l'œuvre publiée. Enfin, ces activités se révèlent extrêmement chronophages en ce qu'elles demandent beaucoup de temps et d'énergie mais aussi d'organisation logistique de la part des auteur·e·s. Or comme le rappelle un écrivain, ce temps utilisé pour les activités connexes (accessoires selon la nomenclature citée précédemment) est autant de temps pris sur celui de l'écriture :

J'ai une chance terrible, c'est que tous les projets qui me parviennent m'intéressent. Là, Jean Genet ce n'est pas un de mes auteur·e·s de prédilection, mais je suis très content d'avoir relu ce que j'avais à lire et de devoir écrire dessus. Donc je ne perds pas mon temps en faisant ça. Mais dans le principe par contre, je me déconcentre, c'est une énergie terrible, c'est des mails, à n'en plus finir, avec tous les interlocuteurs [...] C'est terrible. Ça prend un temps fou, parce que j'ai, là en ce moment, au minimum dix projets sur le feu d'ordre très différents les uns des autres. (entretien cité)

En outre, tous les auteur·e·s ne sont pas égaux dans la prise de parole sur scène ou devant un auditoire: « On peut être un magnifique écrivain et un piètre orateur », note Marie Sellier, la présidente de la SGDL³³⁷. De nombreux organisateurs de manifestations ont souligné à quel point cette capacité à lire son texte à haute voix, à flirter avec les autres arts comme la musique et le théâtre

³³⁷ Entretien cité.

ou à se mouvoir sur scène, etc. n'était pas donnée à tout le monde. Elle requiert un art de la mise en scène et de l'expression orale que certains manient avec dextérité au point de jouer le rôle-cliché de l'écrivain selon les codes d'un jeu comique. Sans pour autant basculer dans l'effet « rock star » comme l'observe non sans malice un auteur habitué des manifestations littéraires, ces types d'interventions demandent une disposition à entrer en résonance avec le public, à dialoguer avec l'extérieur.

Marie Sellier remarque que loin de se restreindre à l'animation promotionnelle, les interventions à l'extérieur donnent à l'auteur·e la possibilité de partager sa passion et son métier, souvent vécu et imaginé comme solitaire, de rencontrer son public et plus généralement d'exercer son métier d'écrivain selon des modalités nouvelles, mais il faut selon elle veiller à respecter un équilibre avec l'écriture :

[...] Cela dit, je pense qu'il faut garder un équilibre. Si on devient le VRP de ses livres, ou de son livre, il y a quelque chose qui ne colle pas : nous ne sommes pas des animateurs, nous sommes des auteurs. C'est pour ça que je n'aime pas qu'on emploie le terme « animation » pour qualifier les rencontres que nous faisons avec nos publics pour parler de nos œuvres. Mais malheureusement, les droits d'auteurs étant ce qu'ils sont, trop d'auteurs sont obligés de multiplier les interventions en milieu scolaire, en bibliothèque ou ailleurs pour boucler leurs fins de mois, et le temps d'écriture s'en trouve parfois réduit comme peau de chagrin...(entretien cité).

Olivier Chaudenson souligne également ce paradoxe : la richesse de l'offre est une opportunité pour les écrivain·e·s mais elle comporte un risque de dispersion avec la multiplication des sollicitations, dont l'œuvre écrite risque de pâtir.

Donc c'est un peu trop, donc faut être sélectif, ça c'est pour le côté un peu négatif des choses. Et après il y a plein de côtés positifs aussi, ça veut dire que quand même il y a des gens qui s'intéressent aux livres qui sortent, qui ont envie de rencontrer les écrivains, plus exactement d'entendre la parole de l'écrivain [...], on évoquait cette nouvelle génération d'événements littéraires – il y a quand même dans ce foisonnement-là une plus grande maturité d'un certain nombre d'événements qui peuvent proposer à l'écrivain des exercices enrichissants pour lui, quand il est dans une position de réflexion, de création, où on lui donne les moyens pour ça. Donc il y a du bon et du mauvais [rires]. (entretien cité)

Si la rémunération relative aux activités connexes ne permet pas de générer des revenus fixes et élevés (notamment en raison du seuil imposé par l'AGESSA), elle apporte tout de même reconnaissance et ressources complémentaires. Outre l'émergence d'un nouveau modèle économique et artistique, l'imposition d'une juste rémunération permet ainsi de réparer ce que nombre d'écrivain·e·s considèrent comme une forme d'injustice à leur égard. À propos de la situation des auteur·e·s en France, un écrivain également éditeur remarque :

Je veux dire, il faut arrêter avec la gratuité de l'auteur·e. On ne peut pas à la fois se gargariser de l'exception culturelle française et être pour ce domaine le contre-exemple calamiteux... Je veux dire, dans la plupart des pays européens vous êtes payé quand vous faites quoi que ce soit comme auteur·e ! Je vais participer en tant qu'auteur·e à une émission, j'étais encore récemment à la télévision suisse-allemande, ils vous payent le voyage et ils vous payent un cachet qui n'est pas dérisoire ! [...] On utilise votre nom et votre capacité à réfléchir et à réfléchir différemment. Bon, ça, ça a un prix. Et je trouve que vraiment ça n'est même pas un progrès, c'est disons la résolution élémentaire de quelque chose qui est scandaleux. On ne peut pas donner des subventions s'il n'y en a pas pour les auteur·e·s (entretien réalisé le 10 novembre 2015).

Les mutations qu'ont connues les manifestations littéraires depuis le début des années 2000 avec l'essor des festivals littéraires notamment, ont ainsi entraîné dans leur sillage une revalorisation de l'activité des écrivain·e·s. Cette revalorisation tient d'abord à la reconnaissance symbolique qu'elle leur apporte, avec la création d'un dispositif événementiel au sein duquel ils·elles jouent un rôle central, actif et artistique. Mais elle est aussi d'ordre économique quand la rémunération des auteur·e·s pour leurs interventions lors des événements (rencontres, lectures, etc.) tend à devenir une norme. Si elle peine à se généraliser pour l'ensemble des manifestations, il y a fort à parier que l'imposition de la rémunération par les structures gestionnaires des subventions mais aussi détentrices de capital symbolique permettra à cette tendance de se pérenniser et, à terme, de devenir la règle. Ressources précieuses pour les auteur·e·s, ces activités connexes rémunérées ne sont toutefois pas une panacée : forcément limitées et en même temps très chronophages, elles ne constituent qu'une solution partielle au problème structurel de la baisse générale des revenus relatifs à l'exploitation directe de l'œuvre et la difficulté des auteur·e·s à vivre de leur plume.

Chapitre 11

Des écrivain·e·s à l'école : une identité professionnelle redéfinie

Cécile Rabot

Les rencontres dans les classes sont, pour beaucoup d'auteur·e·s et la plupart des auteur·e·s jeunesse, un élément essentiel de reconnaissance professionnelle : elles constituent une part importante de leur activité, leur assurent des revenus parfois non négligeables, et leur confèrent une légitimité dans le champ littéraire. Selon l'enquête menée par le CNL, 15,1% des auteur·e·s du livre affilié·e·s à l'AGESSA ont ainsi été amené·e·s à intervenir à destination d'un public scolaire pour une lecture (contre rétribution dans 87,1% des cas), 6,9% pour une rencontre sans lecture (contre rétribution dans 73,7% des cas)³³⁸, sans compter les ateliers d'écriture et les résidences en institution scolaire.

Ces interventions en lien avec le scolaire concernent tous les niveaux, de la maternelle à l'université. La plupart ont lieu dans les classes mais d'autres rencontres peuvent se tenir dans des institutions partenaires comme les bibliothèques. Alors qu'elles existaient dès les années 1970 sous forme d'initiatives individuelles d'enseignant·e·s militant·e·s bien décidé·e·s à faire entrer dans leur classe autre chose que la littérature canonique, elles se sont à la fois multipliées et institutionnalisées, notamment via une série de partenariats construits à partir de 1992 entre la Maison des Écrivains et de la Littérature (Mel) et l'Éducation Nationale, et qui trouvent leur traduction dans des dispositifs distincts selon les cycles d'enseignement, notamment L'Ami littéraire³³⁹ et À l'école de l'écrivain, des mots partagés³⁴⁰, mais aussi via l'Office Central de Coopération à l'École (OCCE)³⁴¹.

Ces rencontres se sont à ce point institutionnalisées et routinisées qu'un certain nombre d'auteur·e·s les transforment en objets de fiction, reconstruisant ainsi, de manière réflexive et souvent ironique, la figure de l'auteur·e, en particulier de l'auteur·e jeunesse, intervenant en classe³⁴². En parallèle de cette institutionnalisation, elles se sont aussi modifiées : à côté des formes

³³⁸ Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, rapport cité, p. 41.

³³⁹ Voir présentation du dispositif sur le site de la Mel : <http://www.m-e-l.fr/fiche-education-artistique.php?id=1> (consulté le 5 mai 2016)

³⁴⁰ Voir présentation du dispositif sur le site de la Mel : <http://www.m-e-l.fr/fiche-education-artistique.php?id=3> (consulté le 5 mai 2016). Dans la suite du chapitre on désignera ce dispositif par « À l'école de l'écrivain ».

³⁴¹ Voir site internet de l'OCCE : <http://www2.occe.coop/> (consulté le 5 mai 2016)

³⁴² Voir Gilles Béhotéguy, « La visite de l'écrivain dans la classe : nouveau *topos* dans le roman français contemporain pour la jeunesse », in Jean-François Massol & François Quet (dir.), *L'Auteur pour la jeunesse, de l'édition à l'école*, Grenoble : ELLUG ; Lyon : ENS de Lyon, 2011, p. 177-188.

traditionnelles, d'interventions ponctuelles en établissement scolaire sur le mode de la rencontre autour d'une œuvre, se sont développées des formes plus ancrées dans la durée impliquant des partenaires multiples et dans lesquelles la place de l'œuvre et de l'écriture de l'écrivain·e devient seconde par rapport à son rôle social d'accompagnement des publics destinataires. Ces formes renouvelées modifient ainsi sensiblement la posture de l'auteur·e et l'identité professionnelle de l'écrivain·e.

Des interventions multipliées et institutionnalisées

La multiplication de ces interventions tient à leur triple rôle : pour les écrivain·e·s, elles sont parfois vues comme un travail de promotion de l'œuvre et surtout comme une source de revenus essentielle, tandis que pour les institutions scolaires, elles constituent une « pédagogie du détour » destinée à modifier le rapport des jeunes à la lecture et à l'écriture. Du côté des auteur·e·s, Gwendoline Raison note ainsi le profit symbolique que les écrivain·e·s peuvent trouver dans des rencontres qui témoignent de la réception de leur œuvre, donc de sa pleine existence :

Ce peut être très gratifiant pour les auteurs de rencontrer leur public. Après c'est aussi une garantie de voir que leurs livres existent, vivent, parce que quand il y a un auteur qui est invité, ça veut dire que son livre normalement a circulé dans une classe, dans une école, qu'il a été acheté en bibliothèque, qu'il y a un travail qui a été fait autour, donc ça veut dire que le livre circule. Donc déjà ça le fait : il est vendu, il est acheté, il est identifié et puis il ne s'est pas arrêté au seuil de la librairie... (entretien réalisé le 18 février 2015)

L'auteur·e est censé·e se nourrir de ces rencontres, pour mieux revenir sur son œuvre existante et en créer d'autres³⁴³, comme le suggère « Brigitte », coordinatrice d'un dispositif de la MEL :

Après je pense que pour l'auteur c'est un moyen de voir comment son écrit, son propos est réceptionné, l'échange qui peut découler de ça. [...] Il y a une sorte de nourriture en fait dans l'échange qui se fait. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

Surtout, il est désormais admis de manière assez générale, quoique pas systématique, que les interventions des écrivain·e·s en milieu scolaire doivent être rétribuées. C'est notamment le cas de toutes les rencontres les plus institutionnalisées, et en particulier de toutes celles qui s'inscrivent dans les dispositifs gérés par la Maison des Écrivains et de la Littérature. Certains dispositifs permettent même à un·e écrivain·e d'obtenir différentes formes de

³⁴³ Voir *supra* chapitre 9 sur les rencontres.

rémunération. Par exemple, le dispositif À l'école de l'écrivain·e assure trois types de rémunération, plus ou moins indirectes. D'une part, l'écrivain·e est rétribué·e autour de 250 euros pour chacune de ses interventions, en salaire ou en droits d'auteurs pour les auteur·e·s affilié·e·s qui n'ont pas dépassé le plafond autorisé, ou encore en honoraires si l'auteur·e a un numéro de SIRET lui permettant d'émettre une facture (nous reviendrons plus bas sur cette complexité, déjà évoquée au chapitre 2). D'autre part, grâce à un financement de la Caisse des dépôts, un des livres de l'écrivain·e, point de départ de la série de rencontres, est acheté pour l'ensemble des élèves d'une classe, soit en 25 exemplaires environ, ce qui permet à l'auteur·e de toucher des droits d'auteurs à ce titre, même si ceux-ci sont forcément limités (un·e auteur·e touchant 6% sur un livre à 10 euros gagne 60 centimes par livre, soit 15 euros pour 25 livres). Enfin, le dispositif incluait aussi, du moins jusqu'à une date récente, la commande d'un texte, dit « texte témoin », de deux à trois feuillets, rétribué à hauteur de 250 euros mais en droits d'auteurs. Ce cas est significatif de la complexité des mécanismes de paiement des activités connexes, mais aussi du fait que la rémunération globale des écrivain·e·s est souvent ainsi faite d'une pluralité de formes diverses de rémunération, plus ou moins modestes.

La multiplicité des dispositifs existants permet à tous les établissements scolaires de pouvoir travailler avec des écrivain·e·s, sous une forme ou une autre en fonction de leurs perspectives. Garance Jousset, chargée de la coordination du Prix littéraire des Lycéens, Apprentis et Stagiaires de la Formation Professionnelle en Île-de-France, souligne à cet égard le rôle de la Maison des Écrivains et de la Littérature qui fait connaître ces dispositifs et, le cas échéant, réoriente d'un projet vers un autre :

Notre force ici à la Maison des Écrivains, c'est que, quand on fait les choix des établissements et que malheureusement certains ne sont pas retenus, on les accompagne sur d'autres actions : en fonction de leur projet et de leurs attentes, on les dirige vers d'autres actions qu'ils seraient susceptibles de pouvoir développer aussi. On ne les laisse pas avec un refus complet : on essaie déjà d'indiquer que les partenaires sont là et que, même s'ils n'ont pas ce prix, ils peuvent peut-être envisager des choses ensemble. Il y a aussi des actions à la Maison comme L'Ami littéraire ; à la Région, il y a les résidences d'auteurs ; les académies ont des ateliers. Donc on les dirige vers les instances qui pourraient répondre à leurs demandes. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

Du côté des institutions bénéficiaires, l'enjeu n'est pas tant le soutien aux écrivain·e·s que l'intérêt postulé, pour les publics destinataires, d'une socialisation à la littérature passant par la rencontre avec des écrivain·e·s. Ce postulat repose sur un sembler de croyances : croyance dans les vertus de la littérature pour la construction de soi et croyance dans l'intérêt de la présence d'un·e auteur·e pour elle-même ou lui-même ou comme relai de son œuvre. Il s'agit de familiariser avec la littérature contemporaine et les auteur·e·s vivant·e·s, selon un principe déjà noté pour les rencontres en librairie et surtout

en bibliothèque³⁴⁴, mais surtout, par ce biais, de renouveler la motivation des élèves par une forme de pédagogie du détour. À ce titre, les interventions d'auteur·e·s en institution scolaire rejoignent les préoccupations qui président à la mise en place et à la multiplication des prix littéraires jeunesse³⁴⁵ : les uns et les autres sont conçus comme des outils de médiation visant une initiation à la littérature par un autre moyen que la confrontation au corpus des textes patrimoniaux, à savoir des œuvres plus contemporaines, plus accessibles et moins imposantes, dans lesquelles il s'agit d'entrer autrement que par l'étude analytique et notamment par des pratiques de lecture cursive voire de production d'écrits. À cet égard, les interventions d'auteur·e·s en institution scolaire s'inscrivent dans un ensemble de pratiques pédagogiques de détour, dont l'objectif est de « donner le goût de lire » en passant par des textes et des pratiques moins connotés comme scolaires, mais paradoxalement en les scolarisant. Brigitte, coordonnatrice du dispositif L'Ami Littéraire, note ainsi qu'il s'agit de « sensibiliser les jeunes à la lecture » mais surtout de leur faire connaître la littérature vivante :

Souvent ce qui revient, c'est l'envie qu'ont les élèves et je pense aussi les profs qui est de rencontrer un auteur qui est vivant. Au début je me disais un peu que c'est un cliché, enfin que c'est anecdotique, mais ça revient vraiment très souvent, que les élèves rencontrent un auteur vivant parce qu'ils sont persuadés que l'auteur est nécessairement mort, donc il y a cette envie de se confronter à quelque chose qui existe, qui est vivant.

Sortir des classiques ?

Exactement, montrer que la littérature contemporaine, jeunesse ou pas jeunesse, elle est vivante et qu'il y a des personnes humaines derrière. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

D'autres dispositifs, qui prennent la forme d'ateliers plus que de rencontres, ont moins pour enjeu la lecture que l'écriture : il s'agit moins de susciter l'intérêt pour la lecture et de faire découvrir des œuvres que de débloquent le rapport à l'écriture d'élèves qui éprouvent des difficultés d'expression. Une personne de la Maison des Écrivains et de la Littérature, décrit ainsi les enjeux du dispositif À l'école de l'écrivain, qui s'adressent à des établissements scolaires ruraux ou classés ECLAIR, c'est-à-dire à des élèves ayant un niveau scolaire peu élevé et peu de familiarité avec la culture légitime :

Ce n'est même pas renouveler le regard sur la littérature parce que souvent le regard il est... C'est quand même des élèves en grosse, grosse difficulté. Ce serait peut-être, c'est accéder à une expression aussi, c'est-à-dire s'autoriser à l'expression écrite, s'autoriser à l'expression orale, voilà c'est vraiment ça parce qu'il y a quand même des grosses difficultés d'écriture : ce sont des élèves qui même en 4^e ou 3^e font des fautes énormes, et qui du coup n'osent plus écrire,

³⁴⁴ Voir *supra* chapitre 9.

³⁴⁵ Corinne Abensour, « Les prix littéraires pour la jeunesse, des outils de médiation | Lecture Jeunesse », *Lecture jeune*, n° 147 (2013) : <http://www.lecturejeunesse.org/articles/les-prix-litteraires-pour-la-jeunesse-des-outils-de-mediation-2/>.

n'osent plus rédiger, etc. Nous souvent, l'écho qu'on a, c'est que les enseignants disent qu'après les rencontres avec l'auteur, il y a quand même un lâcher-prise sur l'expression : les élèves se remettent un peu en confiance avec l'écrit et la lecture, enfin voilà. C'est quand même ça qui est obtenu. Et peut-être l'idée que la littérature ce n'est pas seulement des textes insupportables à lire etc., enfin il y a une ouverture qui est faite avec la présence de l'auteur. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

La multiplication de ces interventions répond donc à une convergence d'intérêts des auteur·e·s et des institutions bénéficiaires. L'institutionnalisation de ces interventions tient aussi à une volonté de simplification de leur gestion, qui pose en effet des difficultés aux établissements scolaires en termes de connaissance des conditions de rémunération en droits d'auteurs et de possibilités administratives et économiques de rétribution des intervenants. La circulaire de 1998 complétée par celle de 2011 est censée avoir clarifié les choses en déterminant les types d'activités susceptibles d'être considérées comme pouvant être reconnues au titre des activités artistiques et les modes de rémunération possibles pour chacune, en droits d'auteurs ou sous d'autres formes³⁴⁶.

Avant cette réglementation, témoigne Gwendoline Raison, c'était un joyeux bazar, chacun faisait un peu comme il pouvait, comme il voulait, enfin chacun bricolait dans son coin : il y avait l'air d'y avoir une espèce de tolérance sur la façon dont on pouvait déclarer et se faire payer ce genre d'interventions. Et à un moment il a été question de faire un peu le ménage là-dedans. (entretien réalisé le 18 février 2015)

La clarification n'a pas nécessairement été une simplification (« le bricolage était peut-être plus simple », suggère Gwendoline Raison) dans la mesure où la multitude de cas identifiés et la différence établie entre les auteur·e·s affilié·e·s à l'AGESSA et les assujettis a rendu le repérage plus difficile pour les organisateurs, en même temps que l'existence d'une réglementation a conduit à accentuer les contrôles :

L'AGESSA est plus regardante, parce que justement des règles ont été fixées et maintenant faut les respecter, alors qu'avant comme c'était un peu le bazar finalement on était moins regardant. (*Ibid.*)

La Charte est ainsi énormément sollicitée à la fois par les auteur·e·s et par les organisateurs qui, voulant inviter un auteur, peinent à se retrouver dans la réglementation :

Ça tourne peut-être pas souvent mais régulièrement en conflit et il y a aussi beaucoup de malentendus, mais c'est vraiment un truc super complexe. (*Ibid.*)

³⁴⁶ Voir *supra* chapitres 1 et 3.

Ainsi une lecture (ou une rencontre incluant un temps de lecture, quel qu'il soit) peut être rétribuée en droits d'auteurs pour tout·e auteur·e, tandis qu'une rencontre sans lecture ou un atelier ne peut être rétribuée en droits d'auteurs que pour les auteur·e·s du livre affilié·e·s à l'AGESSA (et dans une certaine limite, le montant des droits d'auteurs accessoires qu'un·e auteur·e peut percevoir annuellement étant plafonné). Pour ce genre d'activités, les auteur·e·s non affilié·e·s peuvent être rémunéré·e·s sous forme de salaire, mais avec une double contrainte économique et administrative, les salaires étant associés à des cotisations sociales importantes (qui doublent quasiment le coût des interventions) et les institutions, notamment publiques (les écoles par exemple), n'étant pas toutes habilitées à salarier des intervenant·e·s. Une alternative consiste alors à rétribuer l'auteur·e sous forme d'honoraires, mais cela nécessite qu'elle ou il ait le statut qui lui permette d'en toucher : celui d'auto-entrepreneur ou de travailleur indépendant avec les importantes charges associées, cette fois dues par l'auteur·e, et qui sont la raison pour laquelle la Charte tend à déconseiller ce statut aux auteur·e·s.

Une différence assez subtile est par ailleurs établie entre rencontre autour d'une œuvre et conférence donnée par un auteur·e sur un sujet dont elle ou il est spécialiste et sur lequel elle ou il a à ce titre pu publier des livres : seule la première peut être rémunérée en droits d'auteurs (pour les seul·e·s auteur·e·s affilié·e·s), ce qui a notamment pour effet d'empêcher que des enseignant·e·s puissent être rémunéré·e·s en droits d'auteurs pour des conférences ou interventions dans des débats ou tables rondes.

Au-delà de ce rôle de clarification et de gestion, l'inscription des interventions des écrivain·e·s dans des dispositifs institutionnalisés, notamment ceux gérés par la Maison des Écrivains et de la Littérature, participe à faire admettre le principe de leur rétribution, au prix toutefois d'un travail d'information toujours nécessaire, tant la réalité du statut des auteur·e·s et de leurs conditions sociales d'existence est souvent largement méconnue, y compris de ceux qui les sollicitent et en particulier des enseignant·e·s. Garance Jousset témoigne d'une normalisation progressive (quoique non encore généralisée) du principe de rétribution, mais aussi du travail de pédagogie toujours nécessaire, signe que rien n'est encore acquis :

Ça a évolué : il y a 10 ans beaucoup de gens ne trouvaient pas ça tout à fait normal de rémunérer un auteur. Mais si on creuse un petit peu dans la discussion, on se rend compte que les choses restent floues : les enseignants savent qu'ils ont une dotation avec un auteur qui vient dans la classe mais ils ne savent pas exactement combien il est rémunéré. Souvent on découvre qu'ils pensent que l'auteur est en promotion du livre, et qu'il n'a donc pas à être rémunéré. Il y a donc une très forte méconnaissance de la condition d'auteur. Donc on a à faire ce travail pédagogique pour faire comprendre par exemple que quand l'auteur vient de Marseille pour deux heures de rencontres avec une classe avec un impact très fort, une rémunération de 200 € nets, ce n'est pas si fort que ça, d'autant que son travail, ce n'est pas de rencontrer les jeunes, mais d'être auteur. Donc il fait cela dans une démarche d'ouverture de son travail : ce n'est pas de la promotion, on ne travaille pas avec l'éditeur dans une optique promotionnelle. Faire

comprendre tout cela demande de la pédagogie en direction des enseignants.
(entretien réalisé le 16 avril 2015)

Les interventions en milieu scolaire participent en tout cas d'une professionnalisation des écrivain·e·s au double sens où elle leur permet d'être reconnu·e·s comme écrivain·e·s (puisqu'ils ou elles interviennent en tant que tel·le·s) et d'obtenir une rétribution financière pour cette activité connexe à leur activité d'écrivain·e. Elles s'appuient toutefois sur un capital symbolique déjà acquis, non seulement parce que l'écrivain·e doit avoir publié à compte d'éditeur pour être éligible à un dispositif, mais aussi parce qu'il ou elle doit être suffisamment visible pour être sollicité·e. Le dispositif L'Ami littéraire de la MEL, par exemple, part de l'initiative d'établissements scolaires, en l'occurrence d'enseignant·e·s, qui montent des projets et décident d'inviter des auteur·e·s. Un tel fonctionnement favorise la concentration sur un petit nombre d'auteur·e·s connu·e·s. Didier Daeninckx, par exemple, auteur reconnu de romans noirs qui intervient dans le programme depuis plusieurs années, est un des auteur·e·s les plus sollicité·e·s dans le cadre de ce dispositif et peut faire à ce titre environ quinze rencontres par an (selon Brigitte, dans l'entretien cité). Cet effet du dispositif est néanmoins limité par la vigilance de la MEL qui s'efforce de limiter à 15 le nombre de rencontres par auteur·e et par an au nom du « partage » (*ibid.*) et par la possibilité de montage de projets en collaboration avec la MEL. Celle-ci peut alors proposer un·e auteur·e en vue d'un objectif visé par un·e enseignant·e, ce qui permet de sortir du petit nombre des auteur·e·s les plus connu·e·s, comme en témoigne Brigitte :

Il y a aussi d'autres projets qui arrivent où il y a une volonté de faire venir un auteur, soit sur une thématique précise soit sur une tranche d'âge : « voilà j'ai envie de faire venir un auteur qui va pouvoir aider ma classe de CM2 qui a du mal à lire, une sensibilisation à ça, voilà ». Et dans ce cas-là, moi je propose des auteurs. Donc on apporte une expertise sur des auteurs qui pourraient correspondre au projet, et donc je dirais que là, on a une marge de manœuvre, une certaine liberté où on pourrait avoir envie de proposer des auteurs qui n'ont pas beaucoup publié, valoriser aussi une littérature moins connue, notamment en poésie. (*Ibid.*)

Le financement des interventions, quand elles s'inscrivent dans des dispositifs, est le plus souvent un cofinancement entre, d'une part, un établissement scolaire et, d'autre part, une institution de politique culturelle, collectivité (DRAC, Conseil Régional ou Conseil Départemental) ou association financée par des fonds publics (Maison des Écrivains et de la Littérature, Office Central de Coopération à l'École). L'État participe ainsi au processus de professionnalisation en assurant un soutien logistique (organisation du dispositif, rétribution des auteurs) et économique (financement du dispositif) en même temps qu'en établissant des normes, notamment celles qui concernent les modalités d'intervention et de rémunération des auteur·e·s. Brigitte présente ainsi les interventions d'écrivain·e·s comme un travail, non seulement sur place pendant le temps de la rencontre, mais aussi en amont, pour sa préparation,

travail demandant à la fois, pour être reconnu comme tel, une rétribution et un encadrement :

Évidemment il y a un travail qui est fait du côté pédagogique mais il y en a aussi du côté de l'auteur pour préparer sa rencontre, donc il y a évidemment une attention assez forte sur l'auteur, et c'est pour ça qu'il est important que les modalités soient respectées parce qu'il y a des fois des projets qui arrivent et puis c'est une rencontre de trois heures, parce que nous on est plutôt sur une rencontre d'une heure et demie à deux heures qui sera rémunérée tant, et si c'est une rencontre de trois heures à ce moment-là peut-être qu'il faut que ce soit deux rencontres de deux heures. Il y a cet aspect-là qui respecte le statut de l'auteur en tout cas dans ce programme. [...] Le programme tel qu'il existe il est aussi construit avec les scolaires, il est en partenariat avec le ministère de l'Éducation Nationale, donc il y a une forte portée pédagogique, donc je pense qu'il y a une plus-value pour une école ou un établissement de faire venir un auteur, au niveau pédagogique. Donc tout cela implique un travail, qu'il soit fait par l'équipe pédagogique ou par l'auteur, qui mérite salaire. En tout cas une rémunération. (entretien cité)

Les dispositifs évoluent du reste vers une plus grande ouverture au-delà du cadre scolaire dans une logique multi-partenariale. Ainsi, le programme L'Ami littéraire de la MEL est aujourd'hui ouvert à d'autres structures culturelles, associations, librairies ou bibliothèques par exemple, qui peuvent être porteuses d'un projet (dit alors « projet coordonné »), pour autant que celui-ci continue à impliquer un établissement de formation et une équipe pédagogique, comme le précise Brigitte :

Moi je trouve que c'est bien [ces partenariats] parce que ça permet, surtout localement ou à l'échelle d'un territoire, de dynamiser les acteurs culturels parce qu'on s'aperçoit que souvent les acteurs culturels sont un peu isolés, donc on joue aussi un rôle... on s'aperçoit des fois que la librairie ne connaît pas la bibliothèque, ou connaît de loin, qu'ils ne se sont pas rencontrés et du coup, c'est vrai que dès lors où il y a le projet d'une rencontre, qu'il soit porté par l'établissement scolaire ou par la bibliothèque, tous ces acteurs culturels sont portés dans un dynamisme, et le fait que les acteurs soient moins isolés dans ce qu'ils font... C'est vrai que par exemple on a des projets où il y a l'auteur qui va aller dans la bibliothèque, la classe scolaire va se retrouver dans la bibliothèque, ça c'est une rencontre que nous on va cofinancer, et le soir même l'auteur va aller dans la librairie. Nous on ne va pas forcément cofinancer parce qu'on n'est plus dans les modalités du programme mais on se retrouve à être dans un moment qui peut être plus large. (entretien cité)

Un défi pédagogique

Les interventions des écrivains en institution scolaire participent à construire le rôle social de ceux-ci en les investissant d'une mission pédagogique qui consolide leur reconnaissance symbolique mais dépasse aussi leur identité

d'écrivain, ou en tout cas participe à la déplacer. Gwendoline Raison rappelle l'enjeu considérable qui y préside, à savoir amener à la culture des élèves qui en sont éloignés :

C'est amener la lecture, amener le livre dans des milieux, auprès de publics qui n'y auraient pas accès sans ça. Ça ouvre à la lecture des élèves, des enfants, qui dans leur famille, dans leur milieu social passeraient totalement à côté sans ça. C'est le dernier, le seul lien qu'ils ont avec le livre. C'est le seul truc qui peut les amener à ça. Donc ça a du sens par rapport à ça. Et je pense que c'est pour ça que les auteurs y trouvent leur compte. (entretien réalisé le 18 février 2015)

Cette mission d'envergure, qui fait des écrivain·e·s des « passeurs », donne du sens à leurs interventions en milieu scolaire et justifie au moins en partie leur engagement dans ce type d'activités. Un exemple donné dans un fascicule coédité par la DRAC Île-de-France et la Maison des Écrivains témoigne de cette mission dont sont investi·e·s les écrivain·e·s :

L'écrivain Jean-François Piquet a animé de nombreux ateliers à Rambouillet, à Arpajon, à Verrières, à Saint-Ouen-L'Aumône... [...] Il conçoit son rôle d'écrivain dans la classe d'abord, comme une façon d'aider des enfants et des adolescents en difficulté avec leur langage, ce à quoi il peut être très sensible, ayant lui-même été « mauvais élève ». L'écrivain n'est pas celui qui est bon en français. Mais surtout, il estime essentiel de partir de la littérature pour arriver à la littérature, c'est-à-dire de présenter et d'essayer de faire aimer des textes de littérature contemporaine que lui-même apprécie, et qui lui semblent concerner le moment actuel que nous vivons. Ce sont des textes que les élèves n'auraient pas nécessairement l'occasion de rencontrer par eux-mêmes, et l'écrivain joue là un rôle fondamental de passeur.³⁴⁷

Plus largement, l'intervention des écrivains en institution scolaire relève d'un rôle social et politique, comme le souligne une auteure rencontrée à propos d'un projet de résidence qu'elle a construit avec la Région Île-de-France :

Ça m'a frappée à un moment à quel point tous nos espaces de conversations, débats, représentations du monde étaient envahis par le chiffre, par les indicateurs, les statistiques, ... Et je me disais : « Tiens, c'est ça l'écriture dominante aujourd'hui. Du coup, qu'est-ce que l'écriture littéraire elle a à dire de ça ? » Et je me suis amusée du coup sur mon blog à faire la chronique de la vie d'une femme par le prisme de ces chiffres qui se reflètent sur elle. J'avais construit un petit personnage fictif et puis il y a un moment où j'ai eu envie d'avoir plus de temps pour développer cette idée, et il y avait quand même beaucoup de choses qui me frappaient sur comment tout ça s'engageait dans l'univers numérique, et que c'était pas qu'une question de chiffres ou de statistiques mais aussi de données et tout ça. Et du coup j'ai présenté une candidature pour une résidence de la Région Île-de-France pour travailler sur ce projet, et avec l'idée aussi d'y travailler dans un lycée à Aubervilliers parce que moi ça m'intéressait justement

³⁴⁷ *Écrivains dans la cité*, deuxième édition, fascicule, Maison des écrivains / DRAC Île-de-France, 1999, p. 17.

l'aspect politique de cette affaire, de travailler avec des élèves justement eux-mêmes très assignés à un certain nombre de catégories. Voilà. Et donc j'ai fait une résidence pendant dix mois dans l'année scolaire 2010-2011 et j'ai construit une fiction collective sur ce site Web avec des élèves du lycée Aubervilliers sur la question du traçage numérique et de l'assignation en chiffres et en données. (entretien réalisé le 10 juillet 2015)

Le travail avec les élèves en question constitue alors un défi d'autant plus grand que les élèves entretiennent avec la langue écrite et avec l'institution scolaire un rapport difficile :

J'avais deux heures par semaine d'atelier d'écriture dans un cours obligatoire. C'étaient des heures de projet obligatoires, non notées, à 8h du matin, autant vous dire qu'ils étaient hyper pas preneurs au départ, et... ils étaient tous fâchés avec le français à mort, et puis, et puis et puis en fait ça a été une aventure géniale parce que progressivement ils sont rentrés dans le truc et à la fin j'avais plus besoin de... enfin ils y allaient tout seul quoi. (*Ibid.*)

Danielle Sallenave raconte son expérience d'intervention dans les classes à travers un ouvrage significativement intitulé *Nous, on n'aime pas lire* (Gallimard, 2009). Marie-Aude Murail utilisait les mêmes termes pour raconter des rencontres avec des adolescents affirmant d'emblée « Nous, on aime pas lire »³⁴⁸ : la construction de l'intérêt et de la curiosité n'est pas donnée : si elle n'a pas eu lieu en amont, la rencontre peut être une épreuve :

Anéantie. Je rentre chez moi, moi l'écrivain qui vient de passer toute une journée avec des jeunes qui-n'aiment-pas-lire. Qu'est-ce que je suis pour eux ? Une bourge, une intello, le négatif de leur vie. / Qu'est-ce qu'ils sont pour moi ? La négation de ce que je suis³⁴⁹.

Une auteure interrogée souligne de la même manière l'écart culturel séparant les élèves de l'écrivain·e :

[Les élèves] eux-mêmes ont ce sentiment qu'on arrive un peu parachuté comme ça d'un autre monde – parce qu'il faut voir les collègues aux pieds des tours à Aubervilliers ou à... Enfin ils ont 14/15 ans, il y en a qui sont jamais venus, qui ont jamais mis les pieds à Paris – c'est quand même pas loin – qui sont jamais sortis de leur cité... Moi je me souviens, ils avaient tous regardé sur wikipédia évidemment que j'étais, tout ça, et donc je me souviens que la deuxième fois que je suis arrivée, là c'était à Aubervilliers, il y avait des élèves qui m'apercevaient de loin et qui disaient : « Ah ! C'est la star ! », c'est-à-dire que pour eux c'était vraiment... j'arrivais d'une autre planète ! « Ah ! la star, la star ! ». Donc évidemment ça fait sourire – ils étaient drôles d'ailleurs – mais en même temps

³⁴⁸ Marie-Aude Murail, *Auteur Jeunesse...*, *op. cit.* p.78.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

après on disparaît et puis... enfin on peut pas dire que ça ait métamorphosé leurs vies. (entretien réalisé le 30 juillet 2015)

Si toute rencontre peut être une forme d'épreuve en ce qu'elle expose l'auteur·e aux regards³⁵⁰, les interventions devant un public scolaire peuvent être intimidantes et surtout éprouvantes quand les publics destinataires sont plus ou moins rebelles ou indisciplinés : constituant un « public captif » n'ayant pas choisi d'être là, ils ont une appétence plus ou moins grande à l'égard des choses de la culture et / ou des propositions qui leur viennent de l'école et subissent parfois la rencontre bon gré mal gré, sans nécessairement s'y investir. Valérie Dayre met en scène cette situation dans un texte fictionnel intitulé *Le Jour où on a mangé l'écrivain* :

J'en ai soupé des écrivains. [...] Le mieux c'était en CM2, dans la ville où j'étais ils faisaient toute une fête du livre et alors là, ça y allait les écrivains. Ça valsait. Trois ou quatre dans la même journée, rien que pour nous, la classe. Et eux, ils avaient tourné toute la journée dans les écoles. La chaîne, le mouvement perpétuel. Nous on finissait par débiter nos questions sans plus savoir ce que ça voulait dire, et eux, ils répétaient des réponses sans plus savoir ce qu'ils racontaient. En pilotage automatique. Et nous, je dois dire, au bout du deuxième on était moins frais. Puis moins intéressés. Et quand je dis au bout du deuxième, c'est pour ne pas faire mauvaise langue, mauvaise tête, mauvaise volonté. Quelquefois le premier avait déjà un goût de deuxième³⁵¹.

La qualité des rencontres dépend en effet d'une série de facteurs, parmi lesquels leur nombre, la multiplication des interventions tendant à essouffler tant l'auteur·e que les élèves, et conduisant à des rencontres à la fois moins bien préparées et moins investies qui deviennent des sortes de coquilles vides. Une écrivaine limite ainsi à trois le nombre de rencontres qu'elle peut effectuer à la suite :

J'ai toujours détesté avoir quatre classes : je trouve que c'est vraiment de l'abattage. On a aussi besoin de s'installer dans quelque chose avec les enfants, de pouvoir aller au-delà. (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

La préparation, en amont de la rencontre proprement dite, est présentée comme une nécessité par les auteur·e·s et les institutions qui défendent leurs intérêts, comme la Maison des Écrivains et de la Littérature. Brigitte, coordonnatrice du dispositif L'Ami littéraire à la MEL, rappelle ce principe comme une évidence :

Évidemment en amont l'équipe pédagogique a travaillé autour de l'œuvre de l'auteur donc il y a tout un travail préparatoire par les équipes enseignantes, qui

³⁵⁰ Voir *supra* chapitre 9.

³⁵¹ Valérie Dayre, *Le Jour où on a mangé l'écrivain*, Paris, École des loisirs, 1997, p. 60-64.

se fait souvent d'ailleurs en discussion avec l'auteur avant même qu'il arrive devant la classe. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

La préparation implique donc un travail de lecture et d'information de la part des enseignants, mais aussi un travail pédagogique avec les élèves, que les écrivain·e·s perçoivent comme nécessaire mais de fait inégal, comme en témoigne une auteure rencontrée :

On rencontre les enfants dans leur jus hein, dans leur salle de classe, et là c'est vraiment varié ; de temps en temps on arrive y'a même pas la place pour poser n'importe quoi, une trousse, leur cahier sur la table, ils rangent ça puis ils écoutent, ils ont pas préparé grand-chose, euh... c'est absolument contraire aux recommandations qu'on fait parce qu'on veut juste qu'il y ait quelque chose, qu'il y ait un travail en amont, parce que la rencontre est belle et les enfants en retirent quelque chose quand ils apportent quelque chose, c'est comme dans toutes rencontres, si on arrive tout nu et qu'on pioche juste la cerise sur le gâteau : ça donne pas grand-chose. [...] Mais j'ai eu des rencontres où c'était extraordinaire ! Des rencontres où j'ai à peine... Enfin on me demandait de m'asseoir et puis on jouait un extrait d'un de mes livres, on faisait des lectures, on offrait des livres et... Il y a vraiment des enseignants formidables, qui autour de mon livre ont fait quelque chose. Et là on se dit : eh ben, ça sert à quelque chose. C'est peut-être une des choses les plus gratifiantes ça, une rencontre qui se passe bien et dont on sent qu'elle a nourri en fait le travail de la classe pendant plusieurs semaines quoi, presque une année entière. Ça c'est extrêmement gratifiant, émouvant, oui... Y'en a des fois qu'on fait des films... Un de mes romans qui a été complètement... par un prof qui s'en était emparé et qui avec ses élèves a fait un film, en costumes. Oh ! C'était à l'époque de Léonard de Vinci, c'était incroyable ! Incroyable ! (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

Gwendoline Raisson opère la même distinction entre les rencontres bien préparées et celles qui donnent à l'écrivain·e le sentiment d'être parachuté dans un lieu où elle ou il n'est pas attendu·e :

Là où il y a une vraie différence – et ça vraiment c'est le sujet de conversation favori des auteurs qui se retrouvent dans les salons – ça va de : on arrive dans une classe les élèves sont même pas prévenus, on arrive et l'institut au pas de la porte dit « ça va être la surprise parce que je leur ai rien dit » ou voire même pire « vous êtes qui ? Ah oui c'est vrai j'avais oublié pardon » et qui balance l'auteur dans la classe et qui va lire son journal ou boire son café en salle des profs en laissant l'auteur faire l'animation, pendant une heure il est peinard ; et là l'auteur qui se retrouve tout seul devant des enfants qui savent pas qui il est, pourquoi il est là et donc ça n'a aucun sens parce que du coup c'est rare dans ces conditions-là que l'échange soit riche, parce que les gamins ils s'en foutent, ils comprennent pas, il n'y a aucune préparation, aucune attente, donc ça peut être très frustrant pour les auteurs [...] Je crois que ça arrive au moins une fois dans la carrière de tout écrivain qui vont dans des classes. Il y a des auteurs qui s'en vont dans ces conditions-là, qui disent « vous avez rien préparé ? Vous vous en foutez ? Moi ça n'a aucun intérêt pour moi, je m'en vais ». Bon c'est des fortes têtes mais ça arrive, et c'est vrai que c'est très inconfortable. Parfois s'il y a une classe réactive, ça peut être sauvé *in extremis*, puis certains auteurs sont rodés et peuvent trouver des

moyens d'accrocher malgré tout, mais ça peut être des grands moments de solitude.

Donc ça va de ce cas de figure un peu extrême à l'autre où en revanche les enfants vous font une haie d'honneur quand vous arrivez, ils sont à fond, ça fait deux mois qu'ils vous attendent, ils ne parlent que de vous, ils ont alerté tous les parents, c'est la fête et donc ils vous ont fait des dessins, ils ont apporté leur exemplaire pour pouvoir avoir une petite dédicace, ou ils connaissent par cœur le livre, enfin il y a vraiment un travail, et là du coup c'est vachement bien parce que y'a un échange possible et la présence de l'auteur fait sens. Donc voilà, c'est un peu les deux extrêmes.

Alors la Charte notamment dans ses recommandations essaye d'alerter à la fois les auteurs – enfin en même temps les auteurs ils peuvent pas faire grand-chose – mais d'alerter les gens qui invitent les auteurs pour que justement ce soit préparé et que ce soit pensé, qu'il y ait des échanges en amont entre l'auteur et l'institut, enfin ou la personne qui doit recevoir l'auteur, pour justement préparer, savoir de quoi il s'agit [...] chacun dit un peu ce qu'il attend de l'autre. Et donc la Charte œuvre dans ce sens-là, enfin encourage vraiment ça. (entretien réalisé le 18 février 2015)

Une auteure ayant participé à plusieurs reprises au dispositif coordonné par la Maison des Écrivains et de la Littérature témoigne de ce même ressenti :

Il faut qu'en amont les profs qui acceptent les écrivains dans leur classe aient travaillé avec les élèves, qu'ils aient préparé, que les élèves aient lu un peu..., aient lu l'écrivain, que le prof lui-même ait quand même un petit intérêt pour cet écrivain. On sentait vraiment la différence entre un prof qui avait travaillé avec ses élèves, que les élèves avaient lu au moins certains passages de mes livres, certains avaient lu mes romans entiers, mon travail sur les mots... On travaillait sur un livre précis, [...] donc c'était un travail, un atelier d'écriture sur les mots eux-mêmes, sur la langue, et si le prof avait un peu travaillé avant, c'était beaucoup mieux que si je débarquais et qu'il savait même pas qui j'étais. (entretien réalisé le 30 juillet 2015)

L'impréparation de la rencontre peut résulter de l'organisation elle-même : une association organisant un salon propose aux écoles des auteur·e·s qu'elles ne connaissent pas toujours et qu'elles n'ont pas toujours choisies. Une autre auteure témoigne de cette situation peu agréable :

Moi ça m'est arrivé on m'a dit : « en fait je vous avais pas choisi vous, j'en voulais un autre mais j'ai pas pu l'avoir » l'air hyper déçu [rires] ! Donc voilà ça fait des accueils sympas « ah ouais désolée, c'est moi ! Pardon ! » (entretien réalisé le 18 février 2015).

Le travail de préparation a bien sûr un coût pour les enseignant·e·s qui doivent trouver le temps et l'énergie de s'y consacrer et peuvent rarement rentabiliser cet investissement dans la durée. Inscrite dans une logique de projet, les interventions des écrivain·e·s sont en effet censées non seulement s'adapter à un environnement particulier mais aussi ne pas être reproductibles. Brigitte

précise ainsi, à propos de l'Ami littéraire, que tendent à être rejetés les projets qui sont « la redite de l'année précédente, avec la même école, le même enseignant qui fait revenir le même auteur, c'est-à-dire qui refait vraiment le projet à l'identique » (entretien cité).

Au-delà de ces difficultés, les interventions d'auteur·e·s en milieu scolaire peuvent jouer un rôle important pour certain·e·s élèves, pour qui elles sont susceptibles de produire un déclic et de modifier le regard. Il reste qu'elles sont ponctuelles et au total forcément limitées. Il faut à cet égard distinguer les rencontres uniques d'un·e auteur·e avec une classe, les rencontres réitérées dans le cadre d'un dispositif et les résidences qui permettent un travail au plus long cours. Dans les premiers cas, le temps passé par l'écrivain·e au contact d'une classe se limite à une série d'interventions, correspondant à une dizaine d'heures, ce qui est beaucoup en termes d'organisation et de coût (chaque séance étant rétribuée sur la base du tarif de la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse), mais finalement peu dans le cheminement pédagogique d'un·e élève. Une auteure interrogée témoigne ainsi d'un sentiment de découragement devant le décalage entre la mission et la réalité des moyens :

Avec toujours pour moi qui ai été prof longtemps, y compris certaines années en collège, toujours ce sentiment qui revient d'une déception voire d'un désespoir. D'ailleurs le simple fait de revenir dans la salle des prof était déjà un peu amer, parce que [soupir]... la tâche est tellement... écrasante. Tu vois tout ce qu'il manque, tout ce qu'il... Donc c'est à la fois agréable, très sympathique, et en même temps, qu'est-ce que tu veux faire, toi, comme écrivain, en venant 4 fois dans l'année, 4 fois deux heures, voir des élèves ? [...] Enfin c'est toujours un petit peu de l'ordre de la frustration parce qu'on arrive, on présente son travail et on repart... on n'a pas le temps, et puis même si on fait un atelier d'écriture voilà on fait pas, c'est pas en 2 heures de temps qu'on... [Dans le cas des rencontres récurrentes] on y allait plusieurs fois, donc y'a un peu plus de... Continuité ?... De continuité... Tu vois un peu le résultat, tu vois qu'il y a quelque chose qui peut se débloquer un petit peu. Quand t'y vas qu'une fois – ce qui est le cas presque toujours – bon... (entretien réalisé le 30 juillet 2015)

Le format de la résidence d'écrivain·e peut apparaître à cet égard comme plus adéquat dans la mesure où il inscrit la présence de l'écrivain·e dans l'établissement sur une durée plus longue, et permet donc de réaliser des projets, notamment d'impliquer les jeunes dans un processus de création, mais ce type de dispositif ne va pas pour autant de soi dans la mesure où il participe à modifier l'identité professionnelle de l'écrivain·e en même temps que la nature de l'activité littéraire³⁵².

Il faudrait mener une enquête sur la manière dont ces dispositifs influent ou non sur la carrière scolaire ou sur le rapport à la culture, à l'écriture et à la lecture des élèves concernés. On ne peut, avec les éléments dont on dispose, qu'émettre l'hypothèse selon laquelle les élèves s'emparent inégalement des dispositifs les amenant à travailler avec des écrivain·e·s, les plus susceptibles d'en tirer profit

³⁵² Voir *infra* chapitre 13.

étant les plus dotés en capital culturel hérité, donc les mieux disposé·e·s à l'égard de l'école et leurs ressources préalables fondant en outre leur curiosité et leur investissement. C'est en tout cas ce qu'a montré Lorraine Meurisse dans son étude sur le Prix Goncourt des Lycéens³⁵³. Au-delà des spécificités de ce dispositif qui reproduit les inégalités scolaires plus qu'il ne les aplanit, une auteure ayant participé à plusieurs reprises aux dispositifs de la Maison des Écrivains en pointe les limites tout en en soulignant l'intérêt :

C'est aussi un peu la politique de la goutte d'eau, c'est-à-dire que ça à l'air minuscule comme ça et en même temps si y' a quelqu'un que ça peut faire réagir, faire réfléchir – et je crois que c'est le cas à chaque fois – mais généralement ce sont déjà les meilleurs élèves à qui ça donne envie de, de lire, de sortir de chez eux... mais bon... je pense pas que ce soit non plus une révolution. Enfin bon, moi j'ai toujours eu ce sentiment, fallait pas non plus se gargariser avec ça.

Mais c'est un dispositif qui fait sens malgré tout ?

Oui, évidemment. C'est mieux que rien. C'est mieux que rien... Il y a des artistes qui viennent aussi les voir, des gens, des vidéastes qui viennent faire des vidéos avec eux. Enfin tout ça c'est de l'air, c'est de l'oxygène. Mais bon il y en a quand même une majorité qui s'en foutent complètement. [...]

Mais cela dit parfois il y a des choses extraordinaires, quelques-uns que ça... des élèves à qui ça donne envie d'écrire, ou dont les parents viennent me dire le lendemain quand – parfois y'a une sorte de débriefing, les parents sont invités – ils viennent me dire : « oh la la ! Mon fils ou ma fille m'a parlé de votre livre toute la soirée au dîner, c'était formidable, du coup on revient, on a envie d'en acheter d'autres », voilà bon ça arrive ça, ça c'est bien. (entretien réalisé le 30 juillet 2015)

Auteur, pédagogue ou animateur ?

Les interventions des écrivain·es dans des institutions comme les établissements scolaires, mais aussi dans les prisons, les hôpitaux et autres institutions où l'auteur·e est amené·e à jouer un rôle social en direction d'un public plus ou moins captif, participent à modifier la définition de l'identité professionnelle des écrivain·e·s. Celles-ci et ceux-ci sont en effet sollicité·e·s au titre de leur activité d'auteur·e et parce qu'elles ou ils bénéficient déjà d'une forme de reconnaissance en tant qu'écrivain·e·s dans le champ littéraire à partir de l'œuvre qu'elles ou ils ont publiée. Mais les interventions en dehors des lieux et manifestations proprement littéraires requièrent des auteur·e·s d'autres activités que la création et d'autres compétences que celles qu'exigent l'écriture et la publication. Elles entretiennent un lien plus ou moins distendu avec l'œuvre, passée ou à venir, et prennent un temps et une énergie qui ne sont pas consacrées à celle-ci. Essentielles à la survie économique et, souvent, à la reconnaissance symbolique

³⁵³ Lorraine Meurisse, *Faire élire pour faire lire : prix littéraires au lycée : les paradoxes d'une aventure encadrée*, Mémoire de master 2 en sciences de l'information et de la communication. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014.

des auteur·e·s, elles participent aussi à modifier les attentes à leur égard. L'enjeu est donc la définition de l'identité professionnelle des écrivain·e·s et l'équilibre entre des activités « connexes » et une activité d'écriture dont les conditions matérielles de possibilité sont toujours à préserver.

De fait, les interventions des écrivain·e·s dans des institutions non littéraires prennent des formes variées, ponctuelles ou récurrentes, et surtout plus ou moins liées à l'œuvre de l'auteur·e. Elles incluent presque toujours un dialogue, sous forme de questions réponses, plus ou moins centré sur l'œuvre ou, plus souvent, sur la personne de l'auteur·e. Les rencontres ponctuelles organisées dans le cadre de L'Ami littéraire mettent ainsi l'œuvre au centre, comme le rapporte Brigitte :

C'est une rencontre d'une heure et demie à deux heures dans laquelle l'auteur vient dans la classe et présente son œuvre donc c'est toujours une rencontre autour de l'œuvre ou de plusieurs œuvres de l'auteur. [...] L'auteur est assez libre de faire la rencontre qu'il souhaite faire, il vient parler de son œuvre, il peut commencer par une lecture des passages de son œuvre et après il y a beaucoup de questions, qui viennent des élèves et qui ont été préparées en amont avec les professeurs, voilà. Je dirais que le point de départ c'est souvent l'œuvre de l'auteur et après on est plus sur une discussion autour de l'écrivain, qu'est-ce que l'écrivain, quel est son rôle, enfin une rencontre assez vivante qui peut après aborder beaucoup de thèmes en fait au-delà de l'œuvre de l'auteur. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

La place centrale de l'œuvre au cœur de la rencontre ne répond pas seulement à une volonté de participer à faire connaître une œuvre qui paraît importante. Elle est aussi une condition pour la rétribution de l'activité en droits d'auteurs : « L'auteur est rémunéré en droits d'auteur, ce qui explique que la rencontre doit être vraiment autour de son œuvre, d'où l'importance de ce principe. » (*ibid.*)

Mais souvent les questions des jeunes portent moins sur l'œuvre que sur la personne de l'écrivain, comme le regrette une écrivaine :

Il y a toujours un temps questions-réponses et je crois que je n'ai jamais eu de rencontres sans ce temps-là. Le truc c'est qu'il soit minuté et si possible qu'on n'ait pas quatre fois les mêmes questions. Alors : « comment vous vient l'inspiration ? » ou « vous écrivez avec un crayon ou avec un ordinateur ? », « quel âge avez-vous, quel âge t'as ? » Voilà enfin, ce genre de questions...

Qui ne portent pas sur les textes ?

Qui ne portent pas sur les textes et qui... je comprends qu'on les pose mais le problème c'est la répétition : voilà deux jours de rencontre et donc huit fois les mêmes questions : à la fin on a envie de bouffer les enfants ! Et puis bon, sur le fond, ça n'apporte pas grand-chose. (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

La rencontre peut être suivie d'une séance de dédicaces (« Souvent les enfants ont tous les romans et souhaitent avoir un petit mot » ; entretien réalisé le 6

octobre 2015). C'est notamment le cas du dispositif À l'école de l'écrivain, dans le cadre duquel un livre d'un écrivain·e est acheté en série pour l'ensemble des élèves d'une classe.

Il semble que la prépondérance de l'œuvre, dans une démarche d'échange qui s'apparente aussi à une forme de promotion, soit surtout caractéristique des interventions courtes et ponctuelles. Plus l'écrivain·e intervient sur la durée, dans le cadre d'un cycle de séances ou d'une résidence, moins le lien avec l'œuvre va de soi. Or il semble précisément que les différents dispositifs institutionnels existant favorisent de plus en plus ce type d'interventions récurrentes. Les écrivain·e·s sont alors censé·e·s non pas tant évoquer leur œuvre passée ou préparer leur œuvre à venir en se nourrissant des rencontres qu'accompagner les publics destinataires dans leur propre cheminement, dans une démarche qui s'apparente à une forme de pédagogie.

Les écrivain·e·s sont par exemple de plus en plus fréquemment sollicité·e·s pour animer des ateliers d'écriture, activité connexe parmi d'autres mais à laquelle tou·te·s ne se sentent pas prêt·e·s, comme en témoigne une représentante de la Maison des Écrivains et de la Littérature :

Il y a des auteurs qui refusent de faire des ateliers d'écriture : certains auteurs ne veulent faire que de la rencontre, parce que c'est plus simple, c'est une rencontre sur son métier, sur son livre, donc c'est sûr que... (entretien réalisé le 16 avril 2015)

Le présupposé des ateliers est la possibilité d'un transfert de compétence (ou au moins d'appétence) entre celle ou celui qui sait et celle ou celui qui ne sait pas, l'initié et le profane. Mais ce transfert est censé échapper à la verticalité du rapport pédagogique :

L'auteur n'est pas enseignant : il ne donne pas des méthodes d'écriture. Il n'est pas là pour donner des méthodes d'écriture : il est plus là pour ouvrir des possibles en quelque sorte. (*Ibid.*)

Le cadre d'intervention est néanmoins un cadre scolaire et la rencontre d'auteur·e s'y insère pour autant qu'elle répond à des objectifs pédagogiques et aux exigences des programmes. Brigitte, responsable de L'Ami littéraire, c'est-à-dire d'un dispositif qui consiste pourtant en rencontres uniques et ponctuelles entre une classe et un·e auteur·e, insiste sur cette dimension pédagogique. Le rattachement aux programmes et aux objectifs pédagogiques est d'autant plus nécessaire que les rencontres sont institutionnalisées et font l'objet de projets écrits :

Les enseignants [...] sont assez attentifs à la pertinence pédagogique qui peut se retrouver dans certaines œuvres et c'est vrai que nous, en tant que garants de ce programme, on est aussi attentifs à ça : [quand] l'établissement envoie son projet, les modalités du programme doivent être respectées, l'auteur qui vient pendant

une heure et demie à deux heures, qui rencontre une classe, autour d'une œuvre, et puis après il y a aussi tout le contenu du projet lui-même, c'est-à-dire tout le contenu pédagogique, les apports par rapport aux programmes scolaires, le travail qui va être mené par l'équipe pédagogique... (entretien réalisé le 16 avril 2015)

La dimension pédagogique n'est pas absente des ateliers d'écriture eux-mêmes, non seulement parce que leur vocation, dans le cadre scolaire, est bien celui d'une aide à la maîtrise de certaines compétences d'écriture, mais aussi parce que leur forme même tend parfois à se rapprocher de ce que des enseignants peuvent mettre en œuvre dans leurs cours. Cela semble particulièrement vrai dans l'enseignement supérieur où un dispositif intitulé « atelier d'écriture » peut s'apparenter à une forme de cours-TD (travaux dirigés). Une auteure rencontrée évoque ainsi un programme de séances, organisées selon un rythme hebdomadaire au long d'un semestre, et significativement rémunérées en « charge de cours – TD » (soit à un tarif de 40 euros bruts de l'heure environ) : la thématique de chaque séance est définie par rapport à un programme pédagogique (« l'ouïpo », « la langue et le pouvoir », « qu'est-ce que la poésie ? ») et la séance elle-même articule des temps magistraux et des temps de mise en application qui constituent l'atelier d'écriture proprement dit. Les textes mobilisés par l'écrivain·e empruntent au patrimoine et non pas à son œuvre propre. La posture de l'écrivain·e est alors finalement assez proche de celle d'un·e enseignant·e visant à faire comprendre un phénomène à ses élèves par des exercices pratiques qui font suite à des lectures de textes. En l'occurrence, l'écrivaine en question remobilise ici des compétences développées dans une précédente activité professionnelle d'enseignante, comme une autre écrivaine rencontrée :

En fait, ils avaient fait appel à moi parce que j'avais une expérience d'enseignante, ils le savaient, et que j'avais une expérience d'auteur, et je pense que ça leur plaisait, parce qu'ils font souvent appel à des profils doubles. Donc j'étais sur l'estrade. Là j'étais vraiment prof, je parlais peu de moi comme auteur, et je faisais travailler les auteurs : mon cours était essentiellement articulé autour de Proust et de quelques autres, genre Sarraute... et deux auteurs en plus... Et donc j'étais là pour les faire travailler sur des textes d'auteurs, et écrire ! Eux ils étaient après censés écrire des choses. C'était conçu comme un atelier et il fallait qu'il soit productif. Mais on passait par les auteurs pour être dans une démarche imitative, inspirationnelle... Il fallait quand même que je leur donne une espèce de modèle, une norme, et puis qu'il y ait des supports qui soient des vrais textes parce qu'eux ils produisaient des choses qui étaient malheureusement un peu maladroites. Enfin c'est normal, mais donc voilà ça leur faisait des supports.

Et c'est vous qui l'aviez conçu cet atelier ?

Oui oui.

C'est vous qui avez décidé de prendre Proust et des auteurs comme ça ?

Oui, c'est moi qui avais décidé de mon thème. On avait une grande liberté en fait. Enfin vous discutiez avec le chargé du recrutement là, des ateliers, et une fois que vous lui proposiez votre thème, que vous construisiez votre programme de cours du semestre, après ça se faisait facilement.

Et pour vous c'était important de proposer des auteurs patrimoniaux et pas des auteurs d'aujourd'hui ?

Je pensais que c'était mieux pour eux d'avoir comme support Proust que... C'est plus facile en fait, vous avez plus vite les références, la sélection est déjà faite, c'est pas vous qui la faites, et puis c'est plus compliqué de voir dans la masse de ce qui sort aujourd'hui. Moi j'ai du mal, il y a des auteurs que j'aime bien mais c'est sans doute plus discutable. Proust c'est pas très discutable. Donc ça vous facilite un peu le travail, ils peuvent moins contester votre choix.

Et est-ce que vous aviez envisagé à un moment donné de partir de votre propre production ? De donner à lire vos textes ?

Jamais. Non, je vous dis c'est, non non, j'étais plus là comme un prof que comme un auteur en fait. (entretien réalisé le 21 septembre 2015)

On peut noter des formes semblables d'« ateliers d'écriture » dans des institutions plus éloignées du monde scolaire et académique et par exemple dans les prisons. La brochure *Écrivains dans la cité*, coéditée par la Maison des Écrivains et la DRAC Île-de-France mentionne ainsi cet exemple d'intervention d'une écrivaine en institution pénitentiaire : « L'écrivain Annie Leclerc a animé pendant de nombreuses années un atelier d'écriture à la prison de la Santé. L'atelier était hebdomadaire et proposait d'une semaine à l'autre un thème de réflexion. Les textes, écrits en cellules, étaient lus et commentés par chacun au début de l'atelier, dont le but était autant l'échange et l'écoute de l'autre que l'ouverture à des œuvres de littérature ou de philosophie apportées par l'écrivain³⁵⁴. »

D'autres acteurs institutionnels rejettent au contraire le principe de la « pédagogie » qu'ils associent à une transmission verticale de savoir avec un système d'évaluation, au rebours de la sensibilisation par la pratique qui est la méthode qu'ils revendiquent. Une personne de la Maison des Écrivains et de la Littérature décrit ainsi le dispositif À l'école de l'écrivain comme aux antipodes du pédagogique :

On n'est pas dans un rapport pédagogique : ça se passe sur le temps scolaire, mais ce n'est bien sûr pas noté, pas évalué, etc. Donc l'enseignant est là pour accompagner mais l'auteur n'est pas là non plus pour remplacer l'enseignant : chacun a sa place et c'est important. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

On voit ici comment la division du travail entre enseignant·e et écrivain·e permet de maintenir cette dernier·e à l'écart d'une fonction pédagogique toutefois assez mal définie. S'il s'agit officiellement moins d'enseigner que de témoigner, d'inspirer et de guider, il reste que dans les faits ce travail d'accompagnement de l'écriture des jeunes exige des compétences pédagogiques. On peut noter à cet égard que les écrivain·e·s qui sont par ailleurs enseignant·e·s ou l'ont été précédemment, ce qui est le cas de certain·e·s de nos enquêté·e·s, sont souvent plus à l'aise dans ce travail pédagogique qui mobilise

³⁵⁴ *Écrivains dans la cité*, *op. cit.*, p.52.

des compétences acquises dans l'autre activité. À l'inverse, certain·e·s auteur·e·s s'en estiment dépourvu·e·s. C'est une des raisons pour lesquelles certain·e·s, comme Marie-Aude Murail, refusent par exemple d'animer des ateliers d'écriture :

Comment inciter nos élèves à écrire ? Me questionnent les enseignants. Vous ne voudriez pas faire un atelier d'écriture chez nous ? Eh bien, non, ça me gonfle. Du temps pour écrire, j'en ai à peine assez pour moi. D'ailleurs, je ne suis pas pédagogue, je n'ai pas reçu de formation pour enseigner. Je vais dans une école pour faire un courant d'air, pour qu'on rit ensemble, pour qu'on réfléchisse sur le sens de la vie, qu'on parle de sexe, de Dieu, de mort, de choses sympas. Je viens dire aux mômes mon bonheur à écrire, qu'ils comprennent qu'on peut faire une vie avec ça, que moi, ça m'éclate. Je viens leur dire que les mots me transportent³⁵⁵.

Une présentation des programmes cogérés par la Maison des écrivains et la DRAC Île-de-France précise les attentes à l'égard de ces interventions, tout en maintenant l'ambiguïté : « Il s'agit de contribuer, modestement, à aider quelques enfants à « penser leur vie » grâce à l'écriture. Un écrivain n'est ni un professeur ni éducateur, mais son expérience de la langue et de la vie lui permet (peut-être) de travailler à une frontière, en faisant de l'apprentissage et du maniement de la langue un moyen d'ouverture vers ce champ plus vaste où se joue le rapport différent, personnel, que chaque sujet entretient avec le monde. [...] Le partenaire écrivain peut apporter un regard extérieur, aider à dépasser la lourdeur d'un système perçu comme rejetant, et transmettre une expérience existentielle du rapport au langage comme moyen de penser et de survivre³⁵⁶. »

L'auteur·e occupe ainsi une position floue, qui est celle d'un pédagogue plus que d'un créateur. La coordinatrice du dispositif À l'école de l'écrivain, qui pourtant part d'un livre d'un auteur, affirme ainsi clairement : « Dans ce cas-là, il n'est pas là pour créer », sa collègue précisant : « C'est plus dans un rôle de passeur » (entretien réalisé le 16 avril 2015).

Certain·e·s écrivain·e·s jouent du reste volontiers le jeu de l'atelier, comme un moyen de faire saisir l'œuvre ou de faire entrer dans une démarche de création. Une auteure raconte ainsi un atelier de dessins d'autoportraits qu'elle avait mené dans le prolongement d'un livre évoquant ce genre pictural. L'atelier bouscule alors dans la mesure où il fait sortir les enfants de leurs zones de confort (« les enfants sont paniqués, ils disent : « je sais pas dessiner » », raconte l'écrivaine) et où il importe dans la classe non seulement des livres mais aussi d'autres objets qui les prolongent, images, miroirs, objets rapportés de voyage ou autres. Faire toucher le geste de création par la pratique est alors perçu comme un prolongement de l'activité d'écrivain·e :

³⁵⁵ Marie-Aude Murail, *Auteur jeunesse...*, op. cit. p. 86-87.

³⁵⁶ *Écrivains dans la cité*, op. cit., p. 17.

C'est un prolongement parce que c'est l'occasion aussi d'entrer dans ma cuisine. Après tout quand l'enfant se poste à ce poste-ci de création littéraire autour par exemple d'une œuvre, c'est ni plus ni moins ce que je fais, moi. (*Ibid.*)

Le lien au livre est néanmoins réaffirmé pour distinguer l'écrivain·e d'un animateur :

Je suis là parce que je suis écrivain, donc il y a toujours toujours un lien avec le livre. Il ne faut pas que ce soit déconnecté du livre, c'est essentiel. C'est essentiel, je suis pas une animatrice : je fais soit un prolongement du livre, soit une plongée dans le livre, mais il y a ce lien avec le livre, et ce lien avec le livre justifie ma présence parmi eux. (*Ibid.*)

Christian Grenier insiste lui aussi sur le rôle central du lien au livre pour que la rencontre ne devienne pas un spectacle et l'écrivain·e un animateur ou une animatrice³⁵⁷. Mais ces réaffirmations témoignent aussi d'une prise de distance à l'égard de pratiques jugées déviantes par ces auteur·e·s, qui consisteraient à faire de l'animation en perdant son identité propre d'écrivain, ce contre quoi met aussi en garde la M&L. Brigitte réaffirme ainsi la frontière entre les deux identités professionnelles :

À la maison des écrivains tous les programmes qui sont mis en place veillent vraiment à ce que l'auteur ne soit pas dans une difficulté quand il essaie d'exercer son travail. Et les activités d'animation socio-culturelle avec les auteurs en tous cas ici valorisent le statut de l'auteur. Il ne peut pas être un animateur d'atelier, par exemple avec les auteurs qui vont dans les classes, ce n'est jamais ça, ce n'est pas du tout leur fonction d'aller animer quelque chose, c'est vraiment : ils viennent en tant qu'auteur, présenter leur ouvrage, voilà. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

Une auteure interrogée établit la frontière entre son identité d'écrivaine et celle d'animatrice en considérant que ses interventions nourrissent sa propre démarche créative :

Là on m'a proposé – je sais pas si ça va se faire ou pas finalement ils attendent des financements – mais on m'a proposé de faire un projet avec le château éphémère et une classe de collège à Poissy-sous-carrières, bah j'ai dit oui, euh... en me disant « est-ce que c'est bien raisonnable ? » [rires] ! Mais ça m'intéresse ! Moi ce qui m'intéresse en fait c'est d'interagir avec un public [de gens] en situation eux-mêmes de produire quelque chose, mais pas pour leur proposer n'importe quel euh... pour leur proposer là moi où j'en suis de mes projets, pour être avec eux sur ces questions-là, pour que moi ça me fasse progresser. Parce que du coup y'a des choses qui s'engagent pour moi de préparer des choses pour d'autres.

C'est-à-dire que ça nourrit votre propre création ?

³⁵⁷ Christian Grenier, *Je suis un auteur jeunesse*, Paris, Rageot, 2004.

Oui, carrément. Sinon c'est chiant, sinon je vois vraiment pas l'intérêt. C'est là où c'est de l'animation. (entretien réalisé le 10 juillet 2015)

Faisant en tout cas appel à ces compétences autres que celles requises pour l'écriture, les interventions des écrivain·e·s en milieu scolaire (comme du reste dans d'autres institutions comme les hôpitaux ou les prisons) construisent des inégalités entre auteur·e·s en faisant appel à des ressources inégalement distribuées et en tout cas différentes de celles mobilisées pour la production de livres. Gwendoline Raison note ces écarts entre auteur·e·s fondés sur d'autres éléments que la valeur littéraire de l'œuvre produite :

Chaque auteur vit ça différemment. Il y en a qui sont totalement tétanisés à l'idée de se retrouver dans une classe – c'est une vraie angoisse – donc ceux-là en général ils essayent d'en faire le moins possible, ils n'y sont pas contraints. Et puis d'autres y trouvent un vrai intérêt, je pense qu'effectivement ils se nourrissent de ça, de cet échange-là, parce que c'est vrai qu'en même temps c'est leurs lecteurs, il y a des retours, il y a un contact direct. (entretien cité)

La responsable d'un dispositif de la Maison des Écrivains amenant des auteur·e·s à intervenir dans ces classes note aussi des différences entre auteur·e·s (elle parle des adhérent·e·s de la Maison des Écrivains) dans la capacité à remplir ce genre de mission :

On ne peut pas prendre le risque d'envoyer un adhérent, tout écrivain soit-il, s'il n'est pas d'une certaine aptitude à rencontrer des jeunes, à parler avec eux... (entretien réalisé le 16 avril 2015)

Ces rencontres prennent du reste un temps et une énergie que l'écrivain·e ne consacre pas directement à sa création. Brigitte souligne cet aspect chronophage :

Pendant le temps qu'on passe avec une classe, le temps de création, il n'est pas là. Donc il y a des auteurs qui ne veulent pas faire des ateliers, faire des rencontres parce qu'ils n'ont pas le temps, parce qu'ils ont besoin eux de temps pour écrire, parce qu'ils n'ont pas envie de se confronter à cette réalité-là et qu'ils estiment clairement que ce n'est pas leur job, ce n'est pas leur mission. Je pense qu'ici la Maison des Écrivains elle essaie d'abord de respecter le choix des auteurs : on ne peut pas forcer un auteur à aller faire de la médiation. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

Il s'agit donc pour les écrivain·e·s de trouver le juste dosage, ou l'équilibre, entre ces temps de rencontres, lucratifs mais chronophages et décentrés par rapport à l'activité principale, et les temps de création proprement dits, qui restent au cœur de la définition de l'identité auctoriale. C'est ce que suggère une auteure jeunesse interrogée :

Tout est une question d'équilibre. [Des interventions en milieu scolaire] si j'en fais trop alors je deviens animatrice. Ce n'est pas le cas parce que j'en fais très peu, mais je comprends que certains en fassent beaucoup parce que c'est aussi une façon de vivre, mais c'est pas toujours compatible, enfin c'est pas toujours possible d'avoir un autre métier... il faut aussi un minimum de disponibilité d'esprit, la création ça ne se fait pas comme ça : il faut préparer une forme de bulle... Alors oui, il y a beaucoup d'auteurs qui font trop de rencontres, qui deviennent un peu les VRP de leurs bouquin : ça c'est pas génial génial. Mais c'est bien pour rencontrer son public : c'est un retour à la pratique d'écriture et c'est intéressant. (entretien réalisé le 6 octobre 2015)

Il reste que l'institutionnalisation des activités connexes, et notamment des interventions en institution scolaire, tend à rendre celles-ci plus ou moins difficilement contournables, notamment pour les auteur·e·s jeunesse, et donc à en faire un élément d'une identité professionnelle qui s'en trouve ainsi modifiée dans la mesure où les compétences requises et la nature des activités mises en œuvres ne sont plus celles traditionnellement associées à l'écriture et au métier d'écrivain·e. Gwendoline Raison pointe ce risque de normalisation de pratiques aujourd'hui institutionnalisées mais dont la place doit rester celle d'une activité connexe, c'est-à-dire liée, mais forcément seconde et non indispensable, au sens où elle ne saurait être devenir un élément définitoire de l'identité professionnelle elle-même :

La question se pose parfois effectivement des effets pervers de cela, parce qu'être auteur ce n'est pas forcément aller dans les classes. Moi je suis auteure et je n'aime pas ça du tout, en fait, faire des rencontres dans des classes, et je considère que ça n'a rien à voir avec mon travail d'écriture. C'est pas parce que j'écris pour les enfants que j'aime forcément être dans une classe et parler avec des enfants, faire des ateliers avec des enfants, et que je le fais bien. Ça n'a rien à voir. Enfin l'un n'empêche pas l'autre. Ce n'est pas complètement incohérent mais il n'empêche que ça ne va pas de soi. Et donc se dire que pour vivre de son métier d'auteur il faut forcément faire ça, il y a quelque chose qui ne va pas non plus : je ne trouve pas ça normal. (entretien réalisé le 16 février 2015)

Laurent Bonzon, directeur de l'agence Rhône-Alpes pour le livre, décrit précisément ce même risque de glissement de l'identité auctoriale de ce qui fait son cœur, à savoir l'écriture, à une multitude d'autres activités qui l'en éloignent ou la reconfigurent :

En effet, si la définition première de l'auteur reste la création d'une œuvre qui lui permet de recevoir des droits d'auteur, on voit bien que cet auteur est de plus en plus souvent un être pluriactif, pluridimensionnel, un « auteur augmenté » en quelque sorte (comme le dit Françoise Benhamou), un auteur qui mène de plus en plus d'activités autres que l'écriture.

Et force est de reconnaître que, s'il y a de plus en plus d'activités connexes, dites aussi « paralittéraires », c'est aussi qu'il y a de plus en plus de demandes en la matière.

Ces demandes, « éducatives » pour la plupart, proviennent donc indirectement de l'État et/ou des collectivités territoriales, qui souhaitent ainsi encourager la présence des écrivains dans les établissements, c'est-à-dire aussi soutenir les créateurs. Et, il ne faut pas l'oublier, c'est une façon de dire aussi que l'écrivain contribue encore et toujours à la formation du citoyen ! Sinon, on ne tiendrait pas à ce qu'il soit dans les écoles.

Cette demande prend des formes multiples, plus ou moins valorisantes symboliquement et plus ou moins bien rémunérées, et cette demande place l'auteur... eh bien justement, à une autre place que la sienne... Car au lieu d'être assis à son bureau, l'auteur est parfois debout devant une classe, au mieux en train de parler d'un livre que tout le monde a lu, les élèves ET le professeur, au pire en train de faire l'animateur socio-culturel ou de devoir avouer combien il gagne...

Mais l'auteur peut aussi être debout sur scène, au mieux devant un public très nombreux ; au pire devant une salle à moitié vide, en train de lire, de chanter parfois, d'être mis en musique, en images, en scène, etc. Car l'auteur devient de plus en plus un interprète !

Une chose en commun dans ces deux types d'activités, c'est que l'auteur fait là un métier qui, a priori, n'est ou n'était jusque-là pas le sien : il doit donc développer de nouvelles qualités, autres que littéraires, compter sur sa « présence » sur scène ou sur son autorité en classe – l'inverse est également possible³⁵⁸.

Ainsi les interventions d'auteurs en milieu scolaire jouent un rôle important. Elles répondent à un intérêt croisé des enseignant·e·s en quête de détours pédagogiques et des auteur·e·s cherchant à se nourrir de rencontres avec leurs publics et /ou à gagner leur vie. Mais elles modifient les attentes à l'égard des auteur·e·s en les rapprochant d'autres métiers par rapport auxquels elles ou ils doivent toujours réaffirmer la spécificité de leur identité, en préservant leur propre démarche créative mais aussi le temps qui lui est dédié.

³⁵⁸ La Rémunération des auteurs / Forum organisé par la SGDL les 21 et 22 octobre 2014, Paris, SGDL (Les dossiers de la SGDL), 2014, p. 163-164.

Chapitre 12

Les résidences d'écrivain·e·s entre création et médiation

Cécile Rabot

Même si elles ne concernent qu'une petite minorité d'auteur·e·s³⁵⁹, les résidences d'écrivain·e·s constituent un élément important du développement professionnel des écrivain·e·s, auquel·le·s elles assurent à la fois des rémunérations, souvent beaucoup plus importantes que celles qu'elles ou ils sont susceptibles de tirer d'autres activités connexes, et une forme de reconnaissance dans la mesure où le dispositif les mobilise en tant qu'écrivain·e·s en lien avec leur activité créatrice. Il reste que, comme d'autres types d'activités connexes, les résidences recouvrent une diversité de pratiques et de définitions et requièrent des écrivain·e·s autre chose que la production de textes publiables. Il faut à cet égard distinguer différentes formes de résidence, en considérant leurs objectifs et leurs présupposés. Les dernières années ont en effet vu se développer de nouveaux types de résidences sans hébergement, qui offrent aux écrivain·e·s des possibilités nouvelles, mais qui mettent aussi très largement l'accent sur l'enjeu majeur de politique culturelle que constitue l'éducation artistique. Les deux objectifs de soutien à la création et de démocratisation sont en général conjoints mais le maintien de l'équilibre entre les deux perspectives ne va pas toujours de soi. Ce chapitre se propose d'analyser en particulier ces nouvelles formes de résidence, la manière dont elles se situent par rapport aux enjeux de création, mais aussi le flou qui les entoure souvent et leur tendance à déplacer la priorité de l'auteur·e aux publics, non sans conséquences pour les écrivain·e·s.

Des villégiatures aux résidences sans hébergement

Les résidences constituent une forme de soutien à la création en offrant à des auteur·e·s sélectionné·e·s les conditions matérielles propices à l'écriture : cadre de travail inspirant, revenu permettant d'être dégagé des préoccupations pécuniaires, retrait du monde social favorable à la concentration, parfois rencontre avec des pairs favorisant une forme d'émulation. Dans leur forme

³⁵⁹ Dans la dernière enquête du CNL, seuls 6,4% des affiliés à l'AGESSA répondants ont bénéficié d'une résidence ou d'une bourse. Voir Enquête CNL sur les auteurs du livre affiliés à l'AGESSA, rapport cité, p. 43.

traditionnelle, les résidences sont donc avant tout des lieux, le plus souvent associés à des bourses, qui donnent à l'auteur l'otium censé permettre la création. Ces lieux sont en quelque sorte des villégiatures dans lesquelles l'auteur·e se retire pour un temps donné de quelques semaines à quelques mois, se coupant de son quotidien, c'est-à-dire de ses autres activités, de son cadre de vie habituel, mais aussi de ses proches. Ces conditions de la résidence traditionnelle la rendent difficilement compatible avec des obligations professionnelles ou familiales et s'adressent à cet égard plutôt à des auteur·e·s qui en sont libéré·e·s, donc qui vivent de leur plume, ou ont pu obtenir une disponibilité, et dont la situation familiale leur permet de s'échapper pour une durée plus ou moins longue. Plusieurs de nos enquêté·e·s nous ont fait part de la relative incompatibilité de telles formes de résidence avec leur mode de vie. C'est notamment le cas d'écrivaines avec des enfants vivant au foyer.

Les dernières décennies ont vu l'émergence et le développement de nouvelles formes de résidence, portées notamment par les collectivités territoriales, qui sont moins contraignantes à cet égard, donc ouvertes à des auteur·e·s qui n'auraient pu prétendre aux résidences traditionnelles, mais qui présentent aussi pour elles et eux des obligations nouvelles, du côté de la médiation voire de l'animation, participant à infléchir la définition de leur professionnalité. Le changement concerne le sens même du mot « résidence ». Les lieux des résidences sont en effet d'un genre nouveau : institutions d'enseignement, bibliothèque, librairie, théâtre, musée, entreprise. Isabelle Reverdy, chargée des résidences au Conseil Régional d'Île-de-France, souligne la diversité de ces institutions :

Nous accompagnons sur deux à dix mois des projets qui peuvent se dérouler dans n'importe quel lieu. On a tous les lieux : évidemment les lieux du livre, des bibliothèques, même si elles ne sont pas assez nombreuses, des librairies – qui sont très demandées. On a aussi des lieux culturels, comme des théâtres, des tiers-lieux, des lieux où il y a des formes d'expérimentation. Mais on a aussi des lieux de santé, en particulier des hôpitaux, et des lieux sociaux ou à la marge du socio-culturel : des centres sociaux, des prisons, qui ont développé des projets avec des écrivains. On travaille vraiment dans toutes les directions. (entretien réalisé le 1^{er} octobre 2015)

Ces lieux ont en commun d'avoir des missions autres que la production littéraire et ne permettent pas une résidence effective de l'auteur·e (le terme « résidence » devenant métaphorique). Ce sont des lieux avec lesquels un·e auteur·e est, pendant une durée de quelques mois, dans une relation de partenariat étroit ou d'association. L'institution d'accueil est seulement censée mettre à sa disposition un local adapté à la création, comme le précise la charte qui en définit le cadre :

Les conditions matérielles de l'accueil de l'artiste ou de l'équipe artistique doivent être garanties afin de permettre la mise en place effective de la résidence, mais aussi des actions éducatives, artistiques et culturelles qui en découlent. En particulier, les écoles, collèges ou lycées accueillant une résidence « en

établissement scolaire » doivent mettre à disposition de l'artiste ou de l'équipe artistique un espace de création adapté pendant toute la durée de la résidence³⁶⁰.

La présentation sur le site Web de la Maison des Écrivains et de la Littérature des résidences financées par la Région Île-de-France précise ainsi :

Le terme « résidence » ne doit pas être assimilé à un lieu en dur, mais s'entend comme une démarche associant un auteur et un lieu, autour d'un projet commun³⁶¹.

La présence de l'auteur·e dans le lieu en question est donc fragmentaire et permet le maintien d'une vie personnelle, notamment familiale, en parallèle. On est donc aux antipodes de la formule traditionnelle de la résidence sur le mode de l'immersion et de la rupture avec la vie ordinaire. De même, la relative brièveté de certaines résidences, qui peut sembler installer les écrivain·e·s dans la précarité, est aussi une opportunité pour des auteur·e·s qui ne peuvent pas toujours se libérer de leurs obligations (et des activités professionnelles indispensables à leur survie) pendant plus de trois mois.

« Juliette », auteure de littérature expérimentale, mère de trois enfants et cadre de la fonction publique, souligne l'ambiguïté des résidences qui à la fois sont une des principales ressources pour ceux qui entendent vivre de leur plume, mais qui requièrent un investissement quasi sacerdotal, difficile à concilier avec d'autres obligations, notamment professionnelles, mais aussi familiales, ce qui est susceptible d'engendrer des inégalités entre les sexes :

Tous les gens que je connais qui ne vivent que de ça, qui n'ont pas d'activité annexe, c'est des équilibres très très individuels et précaires, et liés au fait que les enfants sont grands, que la maison est payée, qu'il y a la possibilité quand même de raccrocher ça à des ateliers d'écriture, et ça veut dire la course à la résidence, ça veut dire aussi du coup une vie familiale compliquée parce qu'il faut accepter de se déplacer beaucoup, enfin voilà c'est tout ça. [...]

À ne proposer comme soutien aux auteurs que des résidences de trois mois dans tel endroit où il faut qu'ils se déplacent, ça oblige à avoir qu'un certain type d'auteurs – qui ont pas de familles, généralement pas des femmes – des gens qui effectivement, ou alors quand on est sur des bourses ou des résidences – c'est Vincent Monadé qui me disait ça l'autre fois, que lui il se posait aussi des questions sur les bourses un peu longues où finalement ce qu'on privilégiait, c'était de la littérature de profs, c'est-à-dire que les seuls qui pouvaient se permettre de se mettre en dispo c'était des profs, et que de se mettre en dispo pour des résidences un peu longues ou avoir une bourse, et que les gens qui étaient dans le privé ils pouvaient pas... et donc qu'il y avait sans doute à concevoir des dispositifs de soutien un peu différents, un peu plus souples, qui permettent des temps de rencontre avec le public, et des temps d'écriture qui

³⁶⁰ Charte nationale : la dimension éducative et pédagogique des résidences d'artistes, circulaire n° 2010-032 du 5-3-2010, MEN-DGESCO B2-3/AGR-MCC, 5 mars 2010 : <http://www.education.gouv.fr/cid50781/mene1003709c.html>

³⁶¹ <http://www.m-e-l.fr/fiche-residence.php?id=16>

soient plus fractionnés et qui permettent que le, le, le boulot qu'on fait par ailleurs pour pouvoir vivre puisque c'est pas possible de le faire qu'avec l'écriture, il soit possible. (entretien réalisé le 10 juillet 2015)

Dans ces résidences sans hébergement, l'auteur·e se trouve dans une position assez solitaire, au sens où elle ou il est le·a seul·e artiste présent·e dans l'institution, à la différence de résidences artistiques collectives où la rencontre avec des pairs ou d'autres artistes, souvent conjugée à une forme de retrait provisoire du monde ordinaire, est censée stimuler la création. Mais à l'inverse, le dispositif laisse peu d'espace de solitude dans la mesure où le temps de présence dans l'institution est surtout conçu comme un temps de rencontre.

Les résidences dans des institutions d'enseignement, en bibliothèque, en librairie ou en entreprise, présentent en outre la double caractéristique de la forte exigence en termes de liens avec le public, et de l'important ancrage sur le territoire. Ces résidences ont en effet une forte dimension pédagogique ou éducative : dans une logique qui est celle de l'éducation artistique et culturelle, il s'agit d'amener des publics à la littérature contemporaine, de leur faire saisir ce qu'est la création, en les y confrontant (via la lecture mais surtout l'écoute et l'écriture). L'enjeu de la résidence consiste dans ce bénéfice supposé pour les publics, habitants d'un territoire, usagers d'une institution, élèves ou étudiants d'un établissement scolaire ou universitaire, au moins autant, si ce n'est plus, que dans le soutien à un auteur. Tandis que dans les résidences traditionnelles l'enjeu est de créer les conditions de l'écriture d'une œuvre, rejoignant ainsi une définition traditionnelle de l'activité d'écrivain, il se modifie ici en donnant le primat à la médiation et aux publics. Il peut s'agir, selon les mots de Xavier Person, de

créer les conditions d'un partage des œuvres dans des espaces sociaux où la rencontre avec ces œuvres n'est pas forcément assurée : c'est se doter de moyens professionnels pour faire lire un auteur, créer un atelier, faire des courts-circuits par rapport au fonctionnement culturel habituel (entretien réalisé le 23 novembre 2015).

La médiation reste dans cette perspective liée à l'œuvre, qu'il s'agit de faire connaître et de faire vivre. Mais d'autres formes de médiation s'apparentent davantage à de l'action culturelle voire à de l'animation. L'œuvre devient en tout cas seconde par rapport au travail effectué avec les publics destinataires. Juliette, évoquant le cas d'un confrère, présente le travail de l'écrivain en résidence comme un travail de « transformation sociale » :

Il me disait qu'il essayait de réfléchir à proposer des interventions en tant qu'auteur dans les entreprises. Je veux dire, on peut faire ça sans que ce soit de l'animation sociale mais que ce soit de la transformation sociale. Il y a des champs sociaux qui ne sont pas du tout en dialogue avec cette question de la création, pas assez en tout cas. Et la création, elle est pas uniquement dans la fabrication de produits eux-mêmes tarifables et qui construisent, qui génèrent un chiffre

d'affaires qui de toute façon ne va absolument pas à la création, mais qui ne va qu'aux intermédiaires. (entretien cité)

Ces résidences d'un type nouveau passent par un fort soutien des collectivités territoriales, qui participent à en définir les orientations en lien avec les missions qui sont les leurs. L'investissement des collectivités territoriales, notamment de la Région Île-de-France, dans les résidences s'inscrit en effet dans une démarche de développement du territoire qui relève de leur compétence d'aménagement du territoire, comme le précise Xavier Person :

C'est une question qui s'est posée : pourquoi la Région aiderait-elle les auteurs dès lors que l'État le fait via le CNL ? Le choix des élus a été de privilégier la relation au territoire et au public francilien via un dispositif de résidences ayant pour vocation de créer les conditions d'une relation entre des auteurs et une diversité de lieux sur l'ensemble du territoire francilien. (*ibid.*)

Il s'agit d'amener la littérature et plus largement la culture à des territoires ou portions de territoire sur lesquels elles sont peu présentes et à des publics qui en sont *a priori* éloignés, au moins au sens spatial du terme, souvent aussi au sens social. Réciproquement, dans un certain nombre de cas, la création est censée se nourrir du patrimoine propre de ce territoire et donc contribuer à le valoriser.

Ce travail sur le territoire vise aussi à mettre en synergie les différentes institutions, notamment qui sont liées au livre, bibliothèques, librairies, institutions scolaires, etc. comme le résume Xavier Person :

On est plutôt sur une intervention publique qui crée les conditions du cadre, de la vitalité de l'interprofession. D'où l'idée que les actions produites par la Région, que ce soit le programme de résidences ou le prix littéraire des lycéens ou le salon du livre, se construisent dans ces dynamiques interprofessionnelles. On est opérateur de l'interprofession au travers de ces actions. (entretien cité)

L'investissement de certains départements de la petite couronne, notamment du Val de Marne, de la Seine-et-Marne (via la Bibliothèque Départementale de Prêt), des Yvelines (à travers le dispositif Odyssées en Yvelines qui propose des résidences au théâtre de Sartrouville) et de la Seine-Saint-Denis dans un programme de résidences s'inscrit dans la même volonté de dynamiser, d'un point de vue littéraire, les territoires concernés et, à cet effet, de faire travailler en partenariat différentes institutions, en particulier les collèges et les réseaux de bibliothèques. De fait, les résidences impliquent la coopération de différentes institutions (Région, Conseil départemental, DRAC, CNL, rectorat, écoles et universités, municipalités, bibliothèques, librairies, etc.) dans une logique de partenariat, de cofinancement et de co-construction de projet, qui est considérée comme essentielle au bon fonctionnement des dispositifs en question. Ainsi l'accueil en résidence de Pierre Senges dans une classe de BTS audiovisuel du lycée Jacques Prévert de Boulogne-Billancourt implique un partenariat avec

France Culture pour la diffusion de la fiction radiophonique qui doit résulter de la résidence³⁶². L'écrivain·e intervient parfois dans différentes structures. Par exemple la résidence d'Isabelle Jarry à l'École nationale supérieure de techniques appliquées de Saclay, qui vise l'écriture d'un roman, associe d'autres grandes écoles voisines, notamment Polytechnique, et des interventions hors-les-murs en partenariat avec une librairie et un réseau de médiathèques. Les collectivités territoriales, la DRAC et la Maison des Écrivains et de la Littérature collaborent dans la mise en œuvre des dispositifs tandis que les structures bénéficiaires sont elles-mêmes plurielles.

Soutenir la création

Dans leurs formes renouvelées comme dans leurs formes traditionnelles, les résidences ont une importante fonction d'encouragement de la création et constituent un des éléments de la politique culturelle destinée à soutenir directement les écrivain·e·s. De fait, pour celles-ci et ceux-ci, le dispositif de la résidence est un des éléments qui leur permettent d'exister en tant qu'auteur·e·s, à la fois économiquement et symboliquement, dans un contexte de précarité de la condition auctoriale. La résidence constitue pour ces auteur·e·s un soutien matériel, qui passe par une bourse d'écriture et /ou un cadre matériel (espace de vie, restauration) à la fois inspirant et susceptible de laisser à l'auteur le loisir nécessaire à la création. Dans la tradition du mécénat, l'enjeu des résidences est d'abord de permettre à un·e écrivain·e de ne pas avoir à se préoccuper de sa subsistance, en lui assurant un revenu que les droits d'auteurs issus de son œuvre sont loin de lui fournir. La rétribution financière permet à l'auteur·e d'être libéré·e, temporairement, des préoccupations matérielles. Xavier Person souligne cette dimension des résidences de la Région Île-de-France qui participent de fait à assurer l'existence économique et sociale d'une partie des auteur·e·s :

La Région attribue de fait 600/700 000€ chaque année en droits d'auteur à des écrivains, ce qui revient à leur reconnaître une existence économique et sociale. Cela peut concerner des auteurs qui ont déjà un métier et qui peuvent comme ainsi dégager du temps pour écrire, aussi bien que des écrivains ayant fait le choix de vivre que de leur plume. (entretien cité)

L'enjeu économique se double d'un enjeu symbolique : la résidence est aussi un élément de construction de l'identité auctoriale. Elle constitue une forme d'encouragement³⁶³ et de reconnaissance : l'auteur a été sélectionné sur la base de l'intérêt de son projet littéraire et, pendant tout le temps de la résidence, il

³⁶² Voir la présentation des résidences de la Région Île-de-France sur le site de la Maison des Écrivains et de la Littérature : <http://www.m-e-l.fr/fiche-residence.php?id=16>

³⁶³ Voir Bernard Lahire, *La Condition littéraire*, *op cit.*, p. 206.

n'est plus défini par une autre des multiples facettes de son identité (notamment celle qui est liée à l'activité professionnelle qu'il exercerait à côté) mais se voit attribuer le rôle d'auteur : mis en scène comme écrivain, il est auteur dans le regard des autres, ce qui l'autorise à se voir et à se dire lui-même auteur.

Plus précisément, l'examen des profils des auteur·e·s ayant obtenu des résidences financées par exemple par la Région Île-de-France³⁶⁴ montre que le dispositif ne s'adresse pas à des auteur·e·s du pôle commercial du champ littéraire mais à des écrivain·e·s émanant du pôle de production restreinte, les premiers ne se portant du reste qu'assez rarement candidat·e·s. La nécessité de produire une note d'intention sur un projet littéraire est sans doute un des éléments qui permettent de comprendre cet ajustement préalable. Le projet littéraire de l'auteur·e est en tout cas un élément déterminant de l'attribution de la résidence, qui se croise avec la question de la situation économique des écrivain·e·s, comme l'indique Isabelle Reverdy :

Si un auteur n'a aucune nécessité économique de la bourse, on s'interroge, parce qu'on est tout de même là pour apporter des moyens concrets à un projet de création que l'auteur pourrait difficilement mener sans ces moyens. Ce n'est pas nécessairement un critère : Maylis de Kerangal par exemple a été retenue il y a trois ans pour une résidence qu'elle a prolongée sur deux ans à l'université de Paris 8, dans le cadre d'un travail de recherche pour un projet littéraire qu'elle faisait avec les archives nationales juste à côté. Elle venait de recevoir le Prix Médicis et donc de vendre pas mal de livres. La question s'est posée. Mais comme cette rentrée était ponctuelle, ça n'a pas été un élément éliminatoire au regard de l'intérêt du projet soumis. (entretien cité)

Dans un espace éditorial marqué par une concentration croissante³⁶⁵ et structuré comme un oligopole à franges, le dispositif des résidences vise des producteurs qui émanent des franges de l'oligopole, étant entendu que c'est de là qu'est susceptible de naître l'innovation³⁶⁶. Xavier Person met ainsi en avant, comme un objectif majeur de la politique du livre de la Région Île-de-France :

La diversité éditoriale, tant il importe de concourir via l'action publique à la vitalité de l'écosystème du livre. Celle-ci repose en effet pour partie sur la part la plus créative, qui, on le sait, peut être un levier pour l'ensemble du secteur. (entretien cité)

Il s'agit donc pour la Région de « créer les conditions pour qu'il y ait une création qui soit dans cette optique de diversité » (*ibid.*). La diversité s'entend du reste aussi en termes de genres littéraires, de manière notamment à laisser leur place à des productions non romanesques. C'est aussi un des points que met en avant

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Voir Bénédicte Reynaud, « L'emprise des groupes [sur l'édition française au début des années 1980] », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 130, 1999, p. 3-10 ; François Rouet, *Le livre : une filière en danger ?* 4e éd., Paris, la Documentation française, 2013.

³⁶⁶ Françoise Benhamou, *L'Économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 2002.

Vincent Moisselin, directeur de la culture, du patrimoine, des sports et des loisirs
au Conseil Départemental de Seine-Saint-Denis :

Ce que j'ai oublié de dire dans les choses que l'on fait évoluer dans les orientations stratégiques sur les résidences, c'était aussi de s'ouvrir à toutes les formes de littérature, et donc de ne pas être que sur le récit romanesque mais d'avoir des ouvertures sur d'autres genres, et notamment nous avons élargi aux auteurs de BD, nous avons accueilli des auteurs dramatiques, nous avons parfois eu des journalistes-écrivains associés à notre dispositif de résidence quand ce sont des gens qui ont une écriture, si j'ose dire. Donc on est sorti, ça c'est un point très positif qui reste aujourd'hui un acquis : nous avons élargi le spectre de l'auteur à la diversité du champ de la créativité littéraire d'aujourd'hui. (entretien réalisé le 2 novembre 2015)

Dans une optique de renouvellement des formes littéraires, il s'agit alors moins de faire de la résidence un lieu d'écriture classique devant aboutir à une publication que de créer une pratique littéraire, impliquant à la fois l'auteur et les publics bénéficiaires, et qui pourra éventuellement laisser une trace sous forme de publication, mais sans que celle-ci constitue en aucun cas le but du dispositif. Une telle conception encourage des pratiques littéraires expérimentales plus que la production de manuscrits publiables. Juliette voit ainsi une opportunité dans les résidences dans la mesure où elle conçoit la création littéraire comme des projets pour lesquels elle cherche des financements, de type résidence ou autre, et qui, quoiqu'ils partent d'une pratique d'écriture, ne se déploient que dans une forme scénique associant la littérature à d'autres arts. Elle évoque ainsi un texte qu'elle a écrit et dont elle voudrait faire un projet de danse :

Je veux monter une équipe avec une danseuse, un créateur de sons et un mec qui fait du vidéo mapping, pour faire un projet de danse autour de cette vision et de ce texte. Donc c'est un texte qui se lit par ailleurs mais en fait ça m'intéresse beaucoup plus d'expérimenter des formes avec des aventures humaines et des dialogues que d'avoir mon produit livre... (entretien cité)

Les résidences de la Région Île-de-France, telles qu'elles sont présentées sur le site internet de la Maison des Écrivains et de la Littérature, incluent ainsi toujours un projet de création (roman, fiction radiophonique, dictionnaire, etc.)³⁶⁷. Isabelle Reverdy insiste ainsi sur les profits que la résidence comporte pour l'auteur·e elle-même ou lui-même, non pas seulement comme une ressource financière assurant sa subsistance pendant une période donnée, mais comme une possibilité d'échange et de décentrement susceptible de nourrir la créativité de l'écrivain·e :

³⁶⁷ Présentation des résidences de la Région Île-de-France sur le site de la Maison des Écrivains et de la Littérature : <http://www.m-e-l.fr/fiche-residence.php?id=16>

On part de l'idée que l'auteur pour créer a besoin d'être dans l'échange, dans le contact : l'inspiration ne naît pas nécessairement de la concentration d'un écrivain seul avec son stylo face à la page blanche, mais l'écriture naît d'une démarche souvent complexe qui est prise en compte dans le programme de résidence. J'entends par là tout un travail de collecte que l'écrivain peut vouloir faire, tout le travail d'immersion dans un univers qu'il a envie de mieux connaître, et pour lequel il a besoin de ce contact personnel. Il peut aussi avoir envie de s'essayer à d'autres genres littéraires, de croiser d'autres arts avec la littérature, ce qui est de plus en plus fréquent. Cette démarche est propre à chaque écrivain et à chaque projet littéraire et artistique mais l'idée, c'est que l'écrivain a envie de travailler à son projet littéraire en contact avec un lieu, dans l'échange, le dialogue, la rencontre. Non seulement cela permet d'approcher autrement la littérature – parce qu'on est dans l'ordre du sensible –, d'ouvrir des perspectives, mais c'est aussi pour l'écrivain la possibilité de nourrir son travail d'écriture. C'est donc un appui à la fois pour l'auteur et pour le lieu qui l'accueille. Ils établissent un projet ensemble. L'auteur, lui, a un projet personnel de création littéraire. C'est parce que c'est un auteur en train de travailler qu'il va trouver toute sa légitimité en tant qu'artiste dans le lieu qui l'accueille. (entretien cité)

Le dispositif des résidences est donc souvent un dispositif de financement de projets jugés intéressants sur le plan littéraire et sur le plan culturel pour la collectivité qui en bénéficie, plus que de soutien à des écrivain·e·s au vu de leur situation sociale et économique sous forme d'un revenu de subsistance permettant de vivre et donc de créer.

Les écrivain·e·s ne sont donc plus seulement évalué·e·s sur leur œuvre déjà faite mais sur un projet. Il s'agit donc pour elles et pour eux de se conformer *a minima* aux attentes de la collectivité et de faire valoir ce projet, en en démontrant l'intérêt avant qu'il soit réalisé. Si certain·e·s écrivain·e·s sont parfaitement à l'aise dans cette démarche, qu'elles ou ils voient comme une stimulation et une occasion de réalisations qui leur tiennent à cœur, d'autres, comme Marie-Aude Murail, regrettent qu'il faille d'abord convaincre avant même de créer :

En tant qu'écrivain, j'ai l'habitude de vendre des choses achevées sur lesquelles je commence à avoir une opinion. J'ai besoin de temps pour reconnaître la valeur de ce que je produis. J'ai peur d'exposer au regard prématurément. Nulle coquetterie dans tout cela et au contraire une sorte de pudeur. Or, dans ce stage, il fallait sans cesse convaincre autrui de la valeur de quelque chose qui n'existait pas, une potentielle série télévisée. Pour moi, créer, c'est faire avec les mains dans la terre glaise. Il me semblait brasser de l'air³⁶⁸.

Outre que cette démarche met les auteur·e·s en position d'attente à l'égard des institutions qui voudront bien les reconnaître comme dignes d'obtenir les financements proposés, le montage des projets et des dossiers est en soi chronophage tout en étant incertain quant aux résultats. Une écrivaine, qui décrit sa situation personnelle comme proche du *burnout*, évoque ainsi l'énergie requise par cette course aux financements :

³⁶⁸ Marie-Aude Murail, *Auteur Jeunesse*, *op. cit.*, p. 101-102.

C'est difficile parce qu'il faut chercher des éditeurs un peu partout, chercher des résidences personnelles un peu partout, chercher des financements un peu partout... Ça oblige à se démultiplier en permanence. C'est épuisant. (entretien du 25 novembre 2015)

Le paradoxe est qu'à côté du projet littéraire innovant, la publication reste un critère souvent requis pour l'obtention d'une résidence. Juliette considère ainsi plutôt la littérature comme une pratique expérimentale mais note le rôle essentiel joué par une publication aux éditions du Seuil, dans l'accès à une résidence qui lui a permis de mettre en œuvre une telle pratique :

Pour moi, c'est pas là où ça s'est vraiment passé quoi ! Enfin, ça a été un sésame parce que pour plein de sujets notamment pour la résidence d'auteurs de la Région Île-de-France, je n'aurais pas pu l'avoir si j'avais pas déjà publié un bouquin chez un éditeur « normal » - parce que c'est encore comme ça que ça marche – donc ça a été un sésame, mais pour moi c'est pas là où il s'est passé l'idée de... comment dire, d'une rencontre avec d'autres gens qui lisent, qui écrivent. (entretien cité)

Les auteur·e·s retenu·e·s pour ces résidences ne sont en effet pas nécessairement les auteur·e·s les moins dotés. Pour un nombre non négligeable d'entre eux, elles ou ils bénéficient d'une certaine reconnaissance, voire ont reçu des marques de consécration comme des prix littéraires, lesquels, s'ils ont pour la plupart un impact modéré sur les ventes, contribuent à distinguer les auteur·e·s dans le champ littéraire et facilitent l'accès à des propositions de divers ordres, qui, conjuguées les unes aux autres, peuvent permettre de vivre, sinon de l'exploitation directe de l'œuvre, au moins d'activités connexes (écriture de commandes, scénario pour la télévision, interventions dans des institutions, etc.). « Françoise », représentante de la DRAC Île-de-France, parle de « parcours », de « visibilité » et de « bagage » pour désigner ce capital symbolique requis pour l'obtention de résidences :

On retient les personnes sur la base de leur propos artistique et sur la manière dont ils se projettent dans le territoire, et évidemment par rapport à leur parcours et à leur visibilité d'une certaine manière, c'est-à-dire que, si on prend le domaine de l'édition, on ne garde pas des auteurs qui publient à compte d'auteur, par exemple : on prend des gens qui ont un vrai bagage et un vrai propos artistique. (entretien réalisé le 5 juin 2015)

Vincent Moisselin souligne cette dimension comme un point qui fait débat au Conseil Départemental de Seine-Saint-Denis :

On a aussi des discussions sur le choix des écrivains. Je ne suis jamais intervenu dans le choix des écrivains, je laisse les équipes autonomes... enfin je veux dire c'est ce qui les motive et c'est ce qui fait leur cœur de métier, d'essayer de choisir

des gens qui ont quelque chose à apporter et qui sont aussi dans des périodes d'émergence. On voit que cette question-là est très complexe et de moins en moins évidente aussi. On a ainsi une résidence qui fait discussion entre nous, non pas sur la qualité de l'auteur, mais sur le fait qu'il s'agit de quelqu'un qui a déjà une vraie solidité, une vraie surface. La question est de savoir précisément quelle est notre place et le rôle d'une résidence pour un auteur de ce type, qui a déjà un beau parcours d'édition et quelques gros éditeurs derrière lui. C'est une discussion qu'on a, ce n'est pas tranché. (entretien cité)

Il reste que l'obtention de résidences est facilitée par une bonne insertion préalable dans le monde littéraire, nécessaire à l'identification des financements possibles – même si le répertoire de la Maison des Écrivains et de la littérature rend l'information plus accessible – mais aussi condition de sollicitations dans un système qui repose en partie sur le capital social et symbolique, un certain nombre de projets se montant avec des auteur·e·s déjà repéré·e·s. Le système ne fonctionne pas comme une pépinière d'auteur·e·s potentiel·le·s mais comme un accompagnement d'auteur·e·s déjà confirmé·e·s, pouvant témoigner de publications à compte d'éditeur.

Enfin, la relation entre l'auteur et le bénéficiaire de la résidence est plus ou moins équilibrée. Dans certains cas, l'écrivain·e peut devenir un prestataire au service d'un commanditaire, au détriment de sa propre liberté de création. Le cadrage de la résidence, notamment la définition précise de l'articulation entre temps de création et temps dédiés aux publics, est un premier garde-fou. Le mode de rémunération joue aussi un rôle symbolique, dont témoigne le président de la FILL Laurent Delabouglise, la rétribution en salaire pouvant être perçue comme la marque d'un rapport de subordination dont le paiement en droits d'auteur semble davantage protéger :

La possibilité de payer les auteurs en résidence en droits d'auteurs a été une étape déterminante. Les modes de rémunération de l'auteur accueilli étaient très complexes. Nous nous épuisions à inventer des dispositifs du type portage salarial. Nous avons pu normaliser les modes de rémunération, notamment au niveau des résidences d'écriture qui étaient portées par des collectivités. Nous avons senti alors un apport qualitatif important et une forme de fluidité dans les relations entre les porteurs de la résidence et l'auteur lui-même. Il est parfois compliqué pour un auteur de signer un contrat de travail. Quand un organisateur de résidence déclarait à un auteur : « Nous sommes désolés mais vous n'êtes pas affiliés à l'AGESSA, nous sommes donc obligés de vous faire un contrat de travail », le lien de subordination s'en trouvait évidemment renforcé, ce qui pouvait modifier les rapports entre l'auteur et le porteur de la résidence, et le déroulement du séjour pouvait être perturbé par ce lien créé de façon artificielle pour des raisons purement comptables³⁶⁹.

³⁶⁹ La Rémunération des auteurs / Forum organisé par la SGDL les 21 et 22 octobre 2014, Paris, SGDL (Les dossiers de la SGDL), 2014, p. 180.

Des dispositifs d'éducation artistique et culturelle

Les résidences, dans leurs formes renouvelées associant un·e écrivain·e à un lieu qu'elle ou il fréquente sans y résider, sont aussi et parfois avant tout des dispositifs d'éducation artistique et culturelle, plus ou moins en lien avec une politique de démocratisation culturelle. Autant qu'à l'écrivain·e, la résidence doit bénéficier aux publics destinataires, élèves d'un établissement scolaire, usagers d'une bibliothèque, travailleurs d'une entreprise, habitants d'un territoire. L'enjeu est moins la construction d'une œuvre que la modification des perceptions, la réflexion, la construction de sens, pour ces publics bénéficiaires (et non pour les lecteurs de la production écrite de l'écrivain) : il s'agit de modifier leur perception du geste de création et, au-delà, leur rapport à l'écrit, à l'art, au monde et à soi. Un certain nombre de résidences visent plus à cet égard des publics peu familiers de la culture, mais toutes les résidences ne s'inscrivent pas dans cette perspective. Vincent Moisselin note à cet égard que les résidences organisées il y a quelques années en Seine-Saint-Denis tendaient à bénéficier plutôt à des publics déjà intéressés par la culture plutôt qu'à remplir une véritable mission de démocratisation :

Les résidences étaient essentiellement des résidences d'action culturelle centrées sur des médiathèques et des bibliothèques, et consistant en l'invitation d'un auteur qui organisait un certain nombre d'initiatives à destination des publics des bibliothèques : des ateliers d'écriture, des cartes blanches, quelques invitations – toutes choses qui sont assez classiques mais qui, quel que fût leur intérêt, restaient, à mes yeux, microscopiques et s'adressaient en définitive au public qui en a le moins besoin dans l'établissement de lecture publique, c'est-à-dire au petit noyau dur des gens qui sont passionnés par ce genre d'initiatives. On obtenait un taux de satisfaction très élevé, évidemment, à la fois des publics et des directeurs de ces établissements, qui trouvent ça formidable d'avoir leur petit groupe de fans. Mais on touchait, pour être honnête, un noyau de vingt personnes, parfois un peu plus, parfois un peu moins, avec des auteurs formidables, des gens très impliqués dans l'action, mais c'était vraiment quelque chose de recentré sur le lieu de la lecture publique et, à mon avis, de très ciblé sur les adhérents de la bibliothèque. (entretien cité)

La DRAC Île-de-France s'inscrit au contraire dans une optique de démocratisation en privilégiant l'attribution de résidences à des établissements d'éducation prioritaire et à des projets impliquant des élèves peu socialisés à l'art par leur milieu familial mais susceptibles de trouver du sens dans la rencontre avec un auteur, sur le temps long. Elle a par exemple financé une résidence auprès d'une classe d'élèves allophones, qu'il s'agissait d'accompagner dans leur travail d'apprentissage de la langue et de construction identitaire. Ces résidences doivent trouver leur place si ce n'est toujours dans les programmes, du moins dans le cadre des cours avec leur temporalité et leur organisation : elles prennent la forme de rencontres récurrentes plus qu'une durée continue. Concrètement, un·e écrivain·e peut travailler une dizaine de séances avec une classe pour un projet, ce qui est beaucoup en comparaison des rencontres ponctuelles mais peu

pour à la fois construire l'intérêt et mener à bien un projet d'envergure³⁷⁰. Il arrive du reste que les écrivain·e·s deviennent presque à leur tour des enseignants s'appuyant non sur leurs propres créations mais sur un patrimoine qu'ils s'efforcent de faire découvrir. Ainsi la résidence d'Ingrid Thobois au Collège Paul Langevin de Drancy, une des rares résidences littéraires parmi les onze résidences d'artistes en collège financées pour 2015-2016 par le Conseil Départemental de Saint-Denis est décrite ainsi :

Le projet : Écrivain, Ingrid Thobois souhaite consacrer sa résidence à la poésie, sous les figures emblématiques de Nicolas Bouvier et de Blaise Cendrars. L'intention de cette auteure, à travers des ateliers d'écriture et de lecture, est de permettre aux adolescents de découvrir les formes, les sens et les univers multiples de la poésie³⁷¹.

Le terme « pédagogie » est en revanche souvent rejeté, comme synonyme d'une pédagogie traditionnelle, verticale, non participative et déconnectée des préoccupations des jeunes, comme on l'a déjà noté de manière plus générale pour les différentes formes d'interventions d'écrivain·e·s en institution scolaire³⁷². Françoise témoigne de cette mise à distance à l'égard d'un terme suggéré par l'enquêtrice mais très connoté dans le monde de la culture qu'elle incarne :

[Ce que je considère, c'est] le respect du cahier des charges. Mais ce n'est pas pédagogique ! Parce que nous, on n'est pas à l'Éducation nationale, on n'est pas à l'endroit de l'Éducation nationale. Nous, on est vraiment à l'endroit de la mise sous tension d'un public non averti qu'on amène dans une exigence professionnelle par rapport à un geste artistique quel que soit le domaine. Ce n'est pas de la pédagogie : on n'est pas dans de l'enseignement. Mais on est sur des critères d'excellence, dans la manière dont on amène les gens à comprendre le processus de création. On n'est pas vraiment dans la pédagogie. (entretien cité)

Quant aux résidences en milieu universitaire, soit elles constituent des formes, gratuites, d'action culturelle³⁷³, soit elles s'inscrivent dans des formations professionnalisantes aux métiers de l'écrit et en particulier à l'écriture. La première optique, qui consiste à faire intervenir un·e écrivain·e dans une formation scientifique par exemple, ne va pas de soi dans une université de plus en plus perçue et construite comme devant être directement utile en termes d'insertion professionnelle, en délivrant des compétences et des certifications susceptibles d'être monnayées et réinvesties sur le marché de l'emploi. Elle témoigne néanmoins de la valeur symbolique prêtée à la littérature. La seconde

³⁷⁰ Voir *supra* chapitre 11.

³⁷¹ Site du Conseil Départemental de Seine-Saint-Denis : <https://www.seine-saint-denis.fr/In-Situ-artistes-en-residence-dans-les-colleges.html>

³⁷² Voir *supra* chapitre 11.

³⁷³ Voir Frédéric Chateigner, « Écriture ou culture ? La place des ateliers d'écriture dans la catégorie d'action culturelle universitaire », in Violaine Houdard-Merot et Christine Mongenot (dir.), *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris, Honoré Champion, 2013, p.105-119.

optique va d'une certaine manière à l'encontre de ce qui constitue une partie de l'illusion du champ littéraire, à savoir le mythe de l'écrivain talentueux ou inspiré, décrit avec humour par François Bégaudeau³⁷⁴, et du style qui ne saurait s'apprendre et encore moins s'enseigner – système de croyances expliquant les réticences à la mise en place en France de formations universitaires sur le modèle des cours de creative writing des universités étatsuniennes³⁷⁵. Les résidences conçues dans cette perspective sont des formes de prolongement d'une formation littéraire professionnalisante. La résidence de Maylis de Kerangal à l'Université Paris 8 était ainsi plutôt conçue comme une manière d'accompagner des auteur·e·s en gestation (du master création littéraire) dans la réalisation de leur propre projet, via des visites, des rencontres et des moments de dialogue, tandis que celle de Frédéric Criez à l'Université Paris Ouest Nanterre visait à développer l'acuité critique de futurs médiateurs du livre (du master métiers du livre) à l'égard de formes littéraires diverses en les confrontant à des gestes critiques et à des témoignages de professionnels. Dans les deux cas, le travail de l'écrivain·e est complémentaire de celui des enseignant·e·s, sans toujours s'en distinguer radicalement par sa nature, tandis que le lien avec la création des écrivain·e·s est plus ou moins marqué.

De fait, la question du lien avec la création se pose de manière récurrente : si l'objectif de soutien à la création est presque toujours affirmé dans l'énoncé des principes qui régissent la résidence, la mise en œuvre effective de celle-ci laisse plus ou moins de place à la production littéraire de l'écrivain·e. Les textes qui régissent les résidences en institution scolaire, par exemple, montrent bien l'ambiguïté du dispositif, qui oscille entre soutien à la création et enjeu d'éducation artistique et culturelle, sans que soit précisé le lien qui unit ces deux aspects. Ainsi la circulaire interministérielle du 29 avril 2008, censée préciser la circulaire interministérielle du 3 janvier 2005 qui visait à relancer l'éducation artistique et culturelle, énonce les deux objectifs sur le mode d'une division du temps :

Les résidences d'artistes seront développées pour permettre aux élèves de suivre au plus près la création dans différents champs, des phases de recherche jusqu'à la réalisation. Vous étudierez la possibilité que les artistes accueillis en résidence et bénéficiant d'une subvention d'État dans votre région consacrent au moins un tiers de leur temps à des interventions et ateliers en milieu scolaire³⁷⁶.

La circulaire du ministère de la Culture et de la Communication n° 2006-01 du 13 janvier 2006 relative au soutien à des artistes et à des équipes artistiques dans le cadre de résidences établissait une typologie de résidences selon qu'elles sont plus tournées vers la création ou l'action culturelle :

³⁷⁴ François Bégaudeau, *Tu seras écrivain, mon fils*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2011.

³⁷⁵ Voir *supra* chapitre 8.

³⁷⁶ Développement de l'éducation artistique et culturelle, MEN - DGESCO B2-3 - ESR –AGR – MCC, CIRCULAIRE N°2008-059 DU 29-4-2008 : <http://www.education.gouv.fr/bo/2008/19/MENE0800388C.htm>

- La **résidence de création ou d'expérimentation**, qui développe une activité propre de conception d'une œuvre et des actions de rencontre avec le public de façon à présenter les éléments du processus de création tout au long de l'élaboration de l'œuvre. Sa durée est variable, de plusieurs semaines à plusieurs mois, et elle n'aboutit pas nécessairement à un spectacle, une exposition ou une publication.
- La **résidence de diffusion territoriale**, qui s'inscrit en priorité dans une stratégie de développement local, selon deux axes : diffusion large et diversifiée de la production des artistes et actions de sensibilisation.
- La **résidence association**, qui correspond à une présence artistique dans un établissement culturel, sur une durée de deux à trois ans. Elle a une triple mission de création, de diffusion et de sensibilisation.

Mais de fait, les deux dimensions sont souvent affirmées simultanément, au moins sur le papier. La charte nationale signée le 5 mars 2010 par le ministère de l'Éducation nationale, le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère de l'Alimentation, de l'Agriculture et de la Pêche, précisant « La dimension éducative et pédagogique des résidences d'artistes », souligne ainsi la pluralité des enjeux :

Dans sa dimension éducative et pédagogique, la résidence est le point de convergence de plusieurs projets :

- projet de création d'un artiste ou d'une équipe artistique ;
- projet éducatif d'une structure culturelle ;
- volet artistique et culturel du projet d'école ou d'établissement, dont les résidences peuvent constituer un axe fort ;
- projet de développement culturel d'une collectivité territoriale³⁷⁷.

La définition par le Conseil Départemental de Seine-Saint-Denis du dispositif « In Situ » de résidences en collège illustre cette ambiguïté entre la dimension proprement créative supposée par l'intitulé « résidence de création » et la mission d'éducation artistique et culturelle :

Le ou les artiste(s) sollicité(s) par le Conseil général est (sont) invité(s) en résidence dans un des collèges du département le temps d'une année scolaire, en lien avec une structure culturelle. Tous les champs de la création artistique contemporaine sont concernés. Il(s) est (sont) accueilli(s) pour mener un travail artistique personnel. Il peut s'agir de la poursuite d'un travail de création en cours, ou de la mise en œuvre d'un travail spécifique à cette occasion.

Ces résidences de création ont pour but d'expérimenter une rencontre entre des projets artistiques et éducatifs en milieu scolaire, dans une synthèse qui se veut exemplaire. Artistiquement, il s'agit de développer des projets inédits, et de développer le travail en direction des collégiens leur permettant le suivi, le contact

³⁷⁷ Circulaire n° 2010-032 du 5-3-2010

et l'échange avec un artiste. La résidence offre un espace d'ouverture, de réflexion et d'expression auquel les collégiens peuvent être associés individuellement ou collectivement, charge aux partenaires du projet d'imaginer des moments de rencontre de découverte et d'échange³⁷⁸.

L'écrivain·e n'est en tout cas pas seulement créateur·rice mais aussi médiateur·rice : les résidences de ce type exigent d'elle ou de lui autre chose que la production d'une œuvre ; elles demandent qu'elle ou il travaille non seulement pour mais aussi avec le public, en y mettant de sa personne (donc en mobilisant d'autres compétences que celles requises pour l'écriture, notamment des compétences que l'on peut qualifier de pédagogiques, ou du moins de relationnelles) et en donnant à voir le processus de création (et non pas seulement son résultat). Si le dispositif s'apparente à une forme de mécénat, il est caractérisé par une logique de don/contre don sans distanciation dans le temps (il ne s'agit pas de donner un financement à l'écrivain·e pour lui permettre de créer une œuvre qui verra le jour et sera donnée au public un ou deux ans plus tard, au terme d'un long processus de gestation, auctoriale et éditoriale) : le temps de restitution au public est censé soit coïncider avec la création (selon un découpage du temps défini par le ratio 30/70) soit le précéder, avec l'idée que toute expérience et tout échange sont susceptibles de nourrir l'écrivain·e comme sujet et donc, indirectement, de contribuer à son œuvre à venir. La répartition du temps selon un ratio 30% pour les publics, 70% pour la création, imposée par le Centre National du Livre comme une condition pour la perception d'une bourse de résidence de création du CNL (mais aussi pour le paiement de cette bourse sous forme de droits d'auteurs), participe à établir une norme et à faire admettre la place du temps de création dans l'activité des écrivain·e·s, donc dans la définition de leur identité professionnelle, mais reste sujette à interprétation selon si on entend les 30% de 35 h, soit 10,5 heures hebdomadaires comme un temps de présence avec les publics ou comme l'ensemble du temps investi dans ce travail avec les publics (en incluant préparation, mise en œuvre et éventuel prolongement).

La nature même des types de médiation que l'écrivain·e est amené à mettre en place en direction des publics varie d'un lieu à l'autre. À une médiation plus directement liée à l'œuvre, somme toute plutôt rare dans ces dispositifs (discussion autour de l'œuvre, lecture ou autre forme de restitution) s'oppose tout un ensemble d'activités de création qui ne prennent pas l'œuvre comme point de départ, mais aussi d'activités d'éducation artistique et culturelle dont l'objectif n'est pas la création (c'est par exemple le principe des résidences financées par la DRAC Île-de-France). Isabelle Reverdy regroupe ces différentes formes d'interventions en direction des publics sous le vocable de « pratique » :

[L'auteur] rencontre les usagers de ce lieu et établit avec eux une forme de pratique, par exemple de lecture ou d'écriture. L'atelier d'écriture est particulièrement répandu et se décline sous des formes multiples en fonction des

³⁷⁸ Site de la Maison des Écrivains et de la Littérature : <http://www.m-e-l.fr/fiche-residence.php?id=99>

écrivains. Il peut aussi y avoir des cartes blanches : les formes de pratiques sont d'une grande diversité. (entretien cité)

Ces actions en direction du public peuvent exiger une énergie considérable. Les ateliers d'écriture, par exemple, demandent souvent un grand investissement, parfois au détriment de la création de l'écrivain·e elle-même ou lui-même : « [Pendant] ma résidence, témoigne ainsi une auteure, je n'ai pas écrit : j'ai passé mon temps à cogiter les ateliers. » ³⁷⁹.

La production d'une œuvre, en revanche, n'est le plus souvent pas une condition d'éligibilité des projets : il s'agit donc plutôt d'accompagner les publics dans un cheminement artistique et identitaire qui passe par le contact avec la création, non pas comme spectateurs, mais sur un mode participatif qui suppose une initiation par la pratique. L'exigence effective de restitution se limite le plus souvent à ces temps d'interaction avec le public, l'attribution de la bourse de résidence mentionnant rarement l'obligation de résultats ultérieurs (même si les créations envisagées figurent dans les projets). Le risque est alors de reléguer la création au second plan au profit d'une démarche qui s'approche davantage de l'action culturelle. Vincent Moisselin pointe ainsi une certaine tendance des résidences financées par le département de Seine-Saint-Denis, à faire passer le travail avec les publics avant la création proprement dite :

Aujourd'hui, je pense qu'on a une majorité d'écrivains qui ne sont pas véritablement en création chez nous. J'aimerais qu'on équilibre davantage, qu'on ait 50/50, qu'on reconnaisse la force de l'action culturelle, qu'on reconnaisse l'intérêt de faire venir des écrivains dans des politiques d'action culturelle mais qu'on soit quand même un peu plus organisés sur la question du soutien à la création en tant que telle. (entretien réalisé le 2 novembre 2015)

C'est particulièrement le cas des résidences missions ou d'éducation artistique et culturelle, par exemple celles financées par la DRAC Île-de-France, à laquelle peu d'écrivain·e·s se portent finalement candidats, comme en témoigne Françoise :

Il y a un moment où, quand un artiste est dans un établissement scolaire, nul n'ignore qu'il est présent, parce qu'il met son propos artistique au service de la rencontre. Il reste sur des temps relativement longs, il met en place des ateliers d'écriture, des murs d'expression, des moments de lectures collégiales : il est au service de la rencontre avec l'autre. Et, en fait, dans le champ des auteurs *stricto-sensu*, il y en a très peu, voire pas du tout qui s'inscrivent dans cette dynamique-là. On a quelquefois des auteurs, mais des auteurs dramatiques, donc des auteurs de théâtre, qui nous font des propositions correspondant au cahier des charges mis en place dans le cadre des résidences territoriales en milieu scolaire ou des résidences missions des contrats locaux d'éducation artistique, mais des auteurs *stricto-sensu*, ça arrive très peu. (entretien cité)

³⁷⁹ Entretien réalisé le 25 novembre 2015.

Certain·e·s écrivain·e·s, en position de le faire, réagissent devant de telles propositions de résidences qui participent à redéfinir les attentes à l'égard des écrivain·e·s en renvoyant leur activité proprement créative et productive à leur loisir, et qu'ils ou elles considèrent à cet égard comme inacceptables. François Bon s'est ainsi fait le porte-parole des écrivain·e·s dans la revendication d'une autre définition de l'identité auctoriale et la dénonciation de résidences complètement détachées de la création³⁸⁰. Françoise rapporte cette prise de position et les effets de remise en cause qu'elle a produits sur l'institution organisatrice, en l'occurrence la DRAC Île-de-France :

François Bon avait publié sur le net un article absolument cinglant sur une résidence mission d'auteurs qui avait été organisée à Colombes en disant qu'on les transformait en esclaves, qu'ils n'étaient pas là pour être aussi sollicités, qu'on leur demande une pleine responsabilité, une pleine disponibilité, que ce n'est pas possible : il n'y a pas de temps de création, c'est irrespectueux pour eux... Enfin ça avait été adressé de façon très violente non pas à la DRAC mais à la ville de Colombes, et comme on est en partenariat avec les collectivités on s'est dit : « Bon, peut-être qu'on va être obligé de fermer au domaine de l'écriture parce que on n'est pas là pour se faire apostropher de cette manière-là » et notre intention n'était pas de rendre quelque artiste que ce soit esclave d'un dispositif. L'idée, c'est vraiment de pouvoir favoriser cette rencontre singulière, voire atypique entre des jeunes, un territoire et un artiste qui porte un propos artistique. Donc on n'est pas là pour les embêter, on est là pour les accompagner. (*Ibid.*)

Le travail de recension des offres de résidences effectué par la Maison des Écrivains et de la Littérature tend à cet égard à établir la frontière entre les résidences considérées comme acceptables et les autres, qui soit ne sont tout simplement pas répertoriées, soit ne sont pas mises en avant. Les critères sont à la fois l'existence d'une bourse, assurant la survie économique (par opposition à des résidences non rémunérées, voire payantes), et le maintien d'un temps minimal de création (par opposition à des résidences missions employant les auteur·e·s à temps plein), comme l'explique la personne chargée de cette recension :

Il y a des lieux de résidence qui, vraiment, s'appellent ainsi et demandent aux auteurs une participation financière. En fait c'est des propositions de gîte sauf qu'on se retrouve entre écrivains, entre artistes. Je répertorie aussi les lieux où on offre un hébergement mais pas de bourse, par contre typiquement ces lieux je ne vais pas les mettre en lumière : je ne vais pas les mettre en actualité. Voilà, ils existent : les auteurs peuvent les trouver dans la base de données, mais je ne vais pas dire « attention, vous avez tel lieu qui est intéressant ». Les lieux que je répertorie, enfin que je mets en lumière, ce sont les lieux qui respectent le temps d'écriture de l'auteur, et qui proposent une bourse. [...]

Les lieux que je répertorie de moins en moins c'est ce qu'on appelle les résidences missions, [où les écrivains] sont invités parce qu'ils sont écrivains mais le travail qu'on demande c'est de l'animation. Ce n'est pas du temps de création personnel.

³⁸⁰ Voir <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article3418>

[...] Ce sont des ateliers d'écriture souvent faits par les écrivains. Donc ils font plutôt travailler, écrire les autres. [...] Le fait que ce soit appelé des résidences c'est problématique : ce ne sont plus tout à fait des résidences. (entretien réalisé le 16 avril 2015)

On voit ainsi comment le travail conjoint d'auteur·e·s reconnu·e·s, à travers leurs prises de position publiques, et d'institutions comme la Maison des Écrivains et de la Littérature ou, à d'autres égards, la Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, participe à produire des normes, et partant à faire reconnaître la professionnalité des écrivain·e·s. Les luttes pour la définition de ce qu'est une résidence acceptable sont en effet autant de luttes pour la définition et la reconnaissance d'une identité et d'un statut d'auteur, comme le suggère Juliette :

Il y a sans doute des choses à inventer pour une place de l'auteur et du créateur dans la société autrement que comme à-côté, qui ne dialogue pas avec le reste et qui n'a pas, du coup, la possibilité d'être reconnu pour ce qu'il apporte sans que ça soit juste de l'animation sociale pour les gamins. [...]

Quand on dit qu'une résidence c'est une articulation entre les deux, pour vous c'est vraiment une articulation ?

Bah c'est sûr. C'est pour ça que les résidences missions – je sais pas si vous avez suivi toute cette polémique autour des résidences missions, c'est-à-dire des résidences où on dit à l'auteur « tu n'es là que pour faire un truc avec le public et tu n'as pas du tout de temps de création », mais ça je trouve que ça va pas, ça me semble être un peu un dévoiement de ce qu'on a à faire avec un auteur. Si on lui demande d'arrêter d'être auteur pour qu'il soit payé c'est quand même gênant quoi ! (entretien cité)

L'articulation peut du reste aussi se concevoir sur un mode plus indirect. Norbert, auteur de poésie, présente ainsi deux résidences en médiathèques, dont l'une était véritablement conçue comme une résidence de création, lui laissant quatre jours sur dix pour s'adonner exclusivement à l'écriture tandis que la seconde s'apparente davantage à une résidence mission, tendant à « dévorer » toute l'énergie de l'écrivain. Mais cette seconde résidence, outre le rôle social qu'elle a donné au poète, n'a pas été sans effet en termes de création dans la mesure où elle a participé à « faire bouger les lignes » :

J'ai également bénéficié d'une résidence de trois mois à V., en 2014, financée par la médiathèque de T., donc au fond la ville de P., sur une thématique qu'ils avaient choisie : « carnet de voyage immobile », avec des ateliers d'écriture dans les murs et hors les murs. Donc je suis allé dans des... soit dans des bibliothèques de secteur, ou des petites médiathèques du réseau que la grosse médiathèque de T. *drivait*, mais aussi des ateliers d'écriture avec des publics en difficulté, enfin, adolescents décrocheurs... J'ai aussi fait des ateliers le soir au foyer des jeunes travailleurs. J'ai reçu aussi un groupe d'enfants autistes à deux reprises... Et mon temps de présence était fractionné à ma demande, à raison de dix jours par mois pendant quatre mois. Voilà. Ça m'a permis d'écrire un roman, et les conditions-là ont été très bonnes parce que j'avais sur dix jours à chaque fois au moins quatre

jours, j'allais dire presque de solitude, ce qui me convenait parfaitement pour écrire, dans un appartement agréable du centre de V. qui m'avait été loué, où je pouvais laisser mes affaires d'une période sur l'autre, donc c'était très confortable. Et le roman que j'ai écrit consacré à G., qui a coïncidé avec la création d'une collection a même fait l'objet d'un lancement vraiment très très sympa au moment de sa parution, et d'un achat important – je crois qu'ils ont acheté quand même 200 exemplaires – voilà. Donc, les conditions étaient très très convenables, mais avec une structure qui avait déjà accueilli des auteurs en résidence, qui avait une expérience, ce qui n'était pas le cas de la médiathèque de B. par exemple, qui m'a accueilli en 2015, qui venait d'ouvrir ses portes, et qui a fait preuve quand même assez souvent de, voilà d'une certaine inexpérience en fait dans la matière. Et qui a eu du mal à, à comprendre que c'était aussi une bourse de création, que c'était surtout une bourse de création, et que je n'étais pas voué à devenir médiateur culturel du matin au soir pendant un an. Même si moi-même j'ai accepté de jouer ce rôle et que j'ai fait un travail important en direction du vivre-ensemble, dans des quartiers voilà difficiles, et avec des publics... des publics – comment pourrais-je dire... – spécifiques : hôpital psychiatrique, avec des jeunes, et puis deux ateliers que j'ai menés, à raison de six mois chacun, l'un avec une association de dames qui sont en chimiothérapie à l'Hôpital H et avec lesquelles j'ai mené un atelier d'*écouture* et non pas d'écriture – on a baptisé ainsi l'atelier parce qu'on y pratiquait beaucoup l'écoute, et la couture, je travaillais avec une modiste qui au départ était là pour faire des coiffes aux dames, et ces coiffes sont devenus des vêtements, et cet atelier de couture et d'écriture a abouti à un défilé de mode devant un public extraordinaire. Donc défilé de mode avec ces dames qui venaient de vivre des choses très très difficiles. Et au milieu du défilé de mode, donc vrai défilé de mode qu'on a monté, et au milieu du défilé de mode il y avait un récital poétique où il n'y avait plus ni musique ou vidéo, ni danse ni quoi que ce soit, juste le micro, la parole nue et des textes d'une force tout à fait étonnante. Ça c'était très bien [rires] ! J'ai beaucoup aimé, je me suis laissé probablement dévorer par ces ateliers, mais qui ont quand même nourri beaucoup mon écriture. Je dois dire que ça m'a permis de... d'écrire de la poésie. Je n'ai pas réussi à écrire un roman dans cette résidence parce que mon travail était trop fractionné, mes temps de création trop courts, mais en revanche ça a fortement déplacé les lignes dans mon travail d'auteur. (entretien réalisé le 29 mars 2016)

Ainsi, les résidences constituent pour les écrivain·e·s des dispositifs importants qui leur assurent à la fois une reconnaissance symbolique et des revenus non négligeables, grâce au soutien de l'État et des collectivités. Mais leur double enjeu de soutien à la création et d'éducation artistique et culturelle participe à créer un flou dans les attentes à l'égard des écrivain·e·s, qui doivent donc constamment réaffirmer ce qui fait le cœur de leur identité auctoriale et notamment la place de leur propre création. L'écrivain·e en résidence doit en effet être capable d'accompagner les destinataires dans leur propre cheminement littéraire ou artistique, voire dans leur propre réflexion sur eux-mêmes et sur le monde, en les guidant dans une pratique. Les compétences requises ici sont assez éloignées de celles mobilisées par l'écrivain·e dans l'écriture de son œuvre et relèvent davantage de la médiation culturelle voire de la pédagogie. De littéraire, le principal enjeu, pour les institutions bénéficiaires, devient civique et social. Et surtout le temps laissé à l'écrivain pour sa propre création est plus ou moins important. Pour utile qu'il soit eu égard à la reconnaissance professionnelle des écrivain·e·s, le dispositif requiert donc de la

part des auteurs, et des institutions qui les défendent, une vigilance sur la nature de ce qui est présenté sous cet intitulé générique de « résidence », avec le souci de préserver un travail créatif qui constitue le cœur de l'identité professionnelle des écrivain·e·s

Chapitre 13

Les auteur·e·s et le numérique : « Je t'aime moi non plus » ?

Hélène Seiler-Juilleret & Julien Gaffiot

La problématique de la rémunération des auteur·e·s, historiquement liée à la publication de livres imprimés, se trouve partiellement reformulée par le développement de l'édition numérique. Alors que ses modèles économiques peinent à se pérenniser, des controverses se font jour à propos des modalités d'attribution des droits numériques. Par ailleurs, les supports numériques rencontrent l'intérêt d'un nombre croissant d'auteur·e·s qui y trouvent tant un espace de liberté de création qu'un moyen de court-circuiter les barrières à l'entrée dans le champ éditorial. Cependant, cet enthousiasme, fortement représenté par l'explosion de la « blogosphère » en bande dessinée, peut masquer une ambiguïté constitutive des espaces de diffusion numérique, esquissant le risque d'une normalisation progressive de la gratuité du travail de l'auteur·e numérique.

Le marché numérique en littérature, quelles pratiques d'achats et de lecture ?

Si l'édition numérique émerge en France dès le début des années 2000, elle ne touche pas les secteurs et les domaines éditoriaux de la même façon. De manière générale, les éditeurs se sont montrés plutôt réticents vis-à-vis de l'édition numérique, certainement en raison de l'éclatement de la bulle internet qui a entraîné en 2001 la faillite de nombreux acteurs qui avaient misé sur l'édition numérique³⁸¹. À l'inverse de l'édition universitaire et juridique, le secteur de la littérature, malgré quelques initiatives, s'est montré peu réactif au marché numérique, comme le montrent les chiffres d'affaires réalisés sur ce segment et alors même que la littérature est le secteur qui a cristallisé le plus de craintes et

³⁸¹ L'édition publique a un peu plus investi le passage au numérique *via* la numérisation et la dématérialisation de ses contenus que l'édition privée, trop dépendante des aléas du marché. Par ailleurs, l'édition publique se concentre sur les secteurs des beaux livres ou de l'édition universitaire et des sciences humaines mais n'enregistre aucune activité dans l'édition littéraire. Voir Marianne Lévy-Rosenthal, *Rapport du Médiateur de l'édition publique pour l'année 2012*, La Documentation française, 2013. En ligne : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/144000041-rapport-du-mediateur-de-l-edition-publique-pour-l-annee-2012>.

Pour consulter les précédents rapports du Médiateur de l'édition publique : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/ezexalead/search?SearchText=rosenwald&cat/%5BGroupeThematique%5D=Culture%2C+communication&n=slDocFrancaise>

de projections dans les médias et les réseaux sociaux. Une représentante du CNL dresse, en 2015, un bilan très relatif :

Ce qu'on sait c'est que le numérique pose beaucoup de questions, et en même temps c'est un marché qui ne décolle pas en France, pas du tout... C'est un marché qui concentre quand même un certain nombre de moyens, qui concentre un certain nombre d'opérateurs, un certain nombre de problématiques, mais pourtant il y a quand même une stagnation du marché. C'est-à-dire que l'envolée, qu'on prédisait, n'est pas du tout arrivée (entretien réalisé le 23 octobre 2015).

En 2012, la littérature générale ne représentait que 9,4% du marché numérique, une part certes supérieure à celle de la bande dessinée et la littérature jeunesse qui s'élèvent respectivement à 1,3% et 1,2%, mais, somme toute, bien inférieure à celle enregistrée par les sciences humaines et sociales, lesquelles comptabilisent un peu plus de 70% du chiffre d'affaires numérique. Les années suivantes sont toutefois marquées par une croissance significative de la part du secteur littéraire au sein du marché numérique, laquelle passe de 9,4 à 16,6% en 2013, et à 15,3% en 2014.

Répartition des catégories éditoriales selon leur part du CA numérique en 2013 et en 2014



Source : Données établies à partir des *Repères statistiques* du SNE, 2014 et 2015.

Néanmoins, si la littérature constitue le deuxième secteur le plus rentable au sein du marché numérique, il se situe bien en-dessous de celui des sciences humaines. En outre, son chiffre d'affaires numérique reste faible malgré cette récente croissance, par comparaison avec celui obtenu pour l'activité globale : le secteur littéraire avait enregistré en 2012 un chiffre d'affaires de 7 708 euros en numérique pour 640 000 euros globalement ; en 2013, le CA numérique était de 17 500 pour un CA global de 675 000 euros³⁸². Si ces résultats financiers pouvaient auparavant s'expliquer par une insuffisante mise en ligne des titres publiés, il n'est plus possible d'invoquer ce facteur, l'offre numérique étant désormais bien plus étoffée.

³⁸² Données établies à partir des *Repères statistiques* du SNE 2023 et 2014, portant sur les données transmises par les éditeurs pour les années 2012 et 2013.

Répartition par catégorie éditoriale du nombre de titres parus en 2015 en format e-pub et papier

Secteur éditorial		Nombre de titres en format e-pub ³⁸³	Nombre de titres en format papier
Fiction littéraire	Romans (langue française)	1 539	3 077
	Science-fiction et fantasy	229	649
	Romans policiers, thrillers et horreur	406	1 238
Bandes dessinées		1 269	3 266
Littérature jeunesse		1 584	6 036

Source : Données établies à partir du catalogue Électre

En réalité, c'est moins du côté de la production éditoriale que des pratiques de lecture et d'achat que l'on peut trouver des éléments de réponses quant aux faibles revenus des ventes numériques pour le secteur littéraire. D'une part, la littérature en format numérique est l'une des cibles privilégiées du piratage, juste après les ouvrages scientifiques techniques et médicaux (STM), et les livres pratiques. Comme le montre Mathias Daval dans son étude *E-booksZ* sur le téléchargement illégal des livres en 2012³⁸⁴, le secteur de la littérature concentre un nombre important de titres piratés, notamment les bestsellers (toutes catégories éditoriales confondues), les romans de science-fiction et de *fantasy* ainsi que les romans policiers, autant de catégories qui, de manière générale, focalisent l'attention du grand public et génèrent des ventes assez importantes en format papier mais aussi numérique, comme nous le verrons un peu plus loin. D'autre part, ces pratiques de lecture et d'achat d'ouvrages numériques se révèlent encore hésitantes même si on peut observer une augmentation des achats d'e-books dans le secteur littéraire depuis 2012. Alors que les achats sont de plus en plus fréquents, la consultation des titres littéraires en *open access* est en baisse³⁸⁵. Il est par ailleurs intéressant de noter que la part des e-books gratuits sur des plateformes d'achats comme Eden ou Immatériel.fr est très faible : sur l'ensemble du catalogue proposé par Immatériel.fr pour la catégorie « fiction générale et contemporaine » en langue française, on ne trouve que 38 titres gratuits. Cette croissance des pratiques d'achats pourrait résulter de la normalisation de la lecture en format numérique sur liseuses et l'amélioration des applications de lecture sur les tablettes, dont la population française est de

³⁸³ Afin d'éviter les doublons de notices, nous n'avons retenu dans nos filtres que les e-pubs (qui constituent le format numérique de publication le plus fréquent), et avons écarté les pdf et autres formats numériques. En outre, certains titres sortent uniquement en format numérique, mais ce cas reste somme toute assez rare.

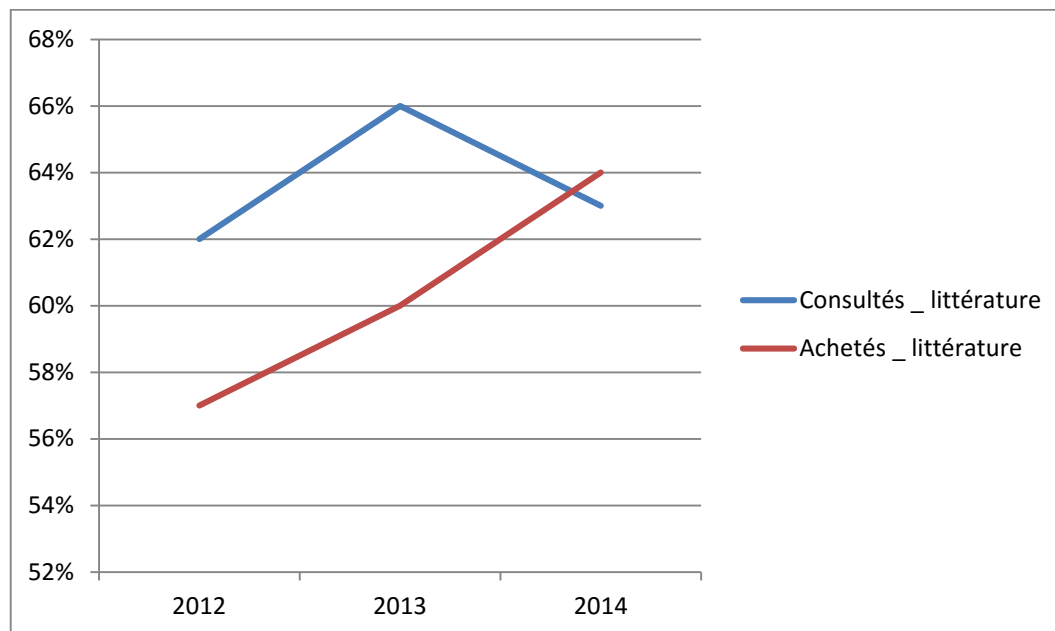
³⁸⁴ Mathias Daval, *E-booksZ*, LeMOTif, 2012 :

http://www.lemotif.fr/fichier/motif_fichier/368/fichier_fichier_etude.ebookz.3.pdf

³⁸⁵ Ces résultats, issus de l'enquête menée par le CNL sur les pratiques de lecture des Français en 2015, portent sur un questionnaire rempli par 1 000 individus, *Les Français et la lecture*, CNL, 2015 : http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/ressources/etudes_rapports_et_chiffres/les_francais_et_la_lecture/.

plus en plus équipée³⁸⁶. Elle reste cependant très limitée si on la compare aux pratiques de lecture papier des Français³⁸⁷.

Nombre de lecteurs ayant acheté ou consulté au moins 1 livre de littérature en format numérique



Source : Données élaborées à partir de l'étude *Les Français et la lecture*, CNL, 2015.

À l'instar du piratage, les tendances d'achat d'ouvrages de littérature en format numérique restent assez ciblées en ce qu'elles se concentrent sur les classiques ou les best-sellers, catégories qui constituent la part essentielle de l'offre éditoriale mise en avant sur les plateformes. Jusqu'en 2010 environ, année au cours de laquelle l'offre se diversifie, les grands groupes et les maisons d'éditions importantes préféraient en effet proposer à la vente en ligne des classiques libres de droits ou des titres à succès, dont ils étaient assurés de vendre un nombre conséquent d'exemplaires. Cette politique émerge dès la fin des années 1990, quand les grands groupes investissent dans l'édition électronique en érigeant des plateformes numériques adossées à des bases de données et des catalogues communs à leurs maisons d'édition. Outre la rentabilité d'une telle opération, dont les frais de numérisation et d'encodage sont à l'époque très élevés, c'est surtout le contournement d'un vide juridique qui importe aux acteurs en charge de ces projets. D'une part, l'absence de standardisation quant aux modalités et aux frais de fabrication ne permet pas d'établir des normes de prix³⁸⁸ ; d'autre part, le statut même des droits numériques reste à identifier. Jusqu'à la fin des

³⁸⁶ Sur l'équipement en TIC des Français voir, Valérie Deroin, *Les ménages et les technologies de l'information et de la communication (TIC) en France et en Europe en 2012*, coll. « Culture Chiffres », Publications du DEPS, 2013-2.

³⁸⁷ Olivier Donnat, *Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Publications du DEPS & La Découverte, 2009.

³⁸⁸ L'établissement du prix d'un exemplaire étant, entre autres, tributaire du tirage et des frais de fabrication.

années 2000, période à laquelle est opéré un premier remaniement du contrat d'édition par les services juridiques des maisons d'édition, on se demande notamment si les droits numériques relèvent des droits premiers ou des droits dérivés.

Le prêt numérique en bibliothèque (PNB)

Outre les pratiques de lectures et le téléchargement légal ou non, les emprunts numériques en bibliothèques peuvent également constituer un indicateur intéressant de l'intérêt du public pour la littérature en format numérique. En janvier 2015, est lancé un dispositif expérimental appelé « Prêt numérique en bibliothèque » sous l'égide de la Direction générale des médias et des industries culturelles (DGMIC), et auquel 60 bibliothèques publiques ont participé³⁸⁹. D'après le bilan dressé par le ministère de la Culture et de la Communication en mars 2016, les acquisitions des bibliothèques autant que les prêts de titres numériques se concentrent largement sur la fiction. Les e-books relevant de cette catégorie représentent ainsi 78% de l'offre mise à disposition par les bibliothèques françaises participantes, et 84% des emprunts effectués par des lecteurs (sachant que sur les 34 710 prêts des titres de littérature, 21 176 sont des nouveautés)³⁹⁰. Tout en prenant certaines précautions au vu de la faible ancienneté du dispositif, la DGMIC dresse un bilan plutôt positif du PNB. Si celui-ci a résolu, dans une certaine mesure, la question de la contractualisation entre les éditeurs et les bibliothèques publiques, et a enregistré un nombre d'adhésion croissant de la part de ces dernières, le dispositif du PNB ne s'est en revanche guère penché sur la perception des droits d'auteurs. Alors que chaque prêt d'ouvrages en format papier, sur lesquels s'exercent des droits d'auteurs, fait l'objet d'une perception gérée et redistribuée par la Sofia aux auteur·e·s, il n'en est rien pour le cas des formats numériques. À l'occasion d'une table ronde consacrée à cette question lors du forum de la SGDL du 22 octobre 2015, Geoffroy Pelletier fait, d'après un article d'*Actualité*, la remarque suivante :

Dans le cas du droit de prêt numérique, l'auteur touche une part sur le prix du livre numérique, équivalente à la part sur le prix du livre papier, mais ne touche plus de compensation pour le prêt³⁹¹.

En effet, l'une des douze recommandations, dont la signature du 8 décembre 2014 par plusieurs associations (parmi lesquelles, le Conseil permanent des écrivains), a contribué à la mise en œuvre du dispositif, est très claire quant à la rémunération des auteur·e·s. Cette dernière pouvant être calculée en fonction du prix public de vente ou au prorata des consultations et des prêts en bibliothèques.

³⁸⁹ Sur les 60 bibliothèques qui ont participé à ce dispositif, 6 d'entre elles sont étrangères et 12 sont situées en Île-de-France. Il convient cependant de préciser que toutes les bibliothèques n'ont pas participé dès le début au dispositif mais au fur et à mesure de son évolution ; ainsi les bibliothèques de la ville de Paris se sont rattachées au PNB le 13 octobre 2015, autrement dit, dix mois après son lancement.

³⁹⁰ Voir *Éléments d'évaluation du dispositif Prêt numérique en bibliothèque*, Direction générale des médias et des industries culturelles, mars 2016 : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/L-offre-de-prest-de-livres-numeriques-en-bibliotheque>

³⁹¹ <https://www.actualitte.com/article/lecture-numerique/pnb-la-remuneration-des-auteurs-reste-problematique/61710>.

Le contrat d'auteur prévoit la rémunération des auteurs pour tous les revenus directs ou indirects provenant de l'exploitation de leurs œuvres. La mise à disposition de livres numériques par les bibliothèques doit donner lieu, au regard de ce principe, à une rémunération juste et équitable des auteurs de textes et des images³⁹².

Mais, tant que le contrat d'auteur, même remanié, n'a pas établi les modalités et les montants de perception des auteur·e·s sur les emprunts numériques en bibliothèques, il semble difficile d'imposer ces derniers en tant que pratiques standardisées.

Le droit d'auteur menacé par le numérique ?

Avant que les premières négociations sur les droits numériques des auteur·e·s ne soient amorcées par les parties prenantes, les discours sur ces droits empruntaient volontiers des tonalités idéalistes, dessinant un monde où, avec la disparition des acteurs les plus importants de la chaîne du livre, l'auteur·e toucherait 50% de droits, l'éditeur empochant le reste. Cette vision quelque peu utopique du numérique comme moyen pour l'auteur·e de retrouver une place moins dominée dans la chaîne du livre masque une réalité beaucoup moins favorable. Tout d'abord, si l'édition numérique peut s'affranchir de l'intervention des imprimeurs, diffuseurs et distributeurs traditionnels (dont les frais de stockage et d'impression pèsent lourd dans les budgets et stratégies des éditeurs), elle est loin de se limiter au seul champ d'intervention des éditeurs. La production et la diffusion d'ouvrages en format numérique requièrent le concours de nouveaux acteurs, tels que, les distributeurs numériques (plateformes et opérateurs GAFA³⁹³), les développeurs et chargés de la mise en ligne et de l'encodage, etc. De plus, l'absence de loi et de cadrage des usages économiques comme juridiques a laissé les acteurs de ce marché libres d'établir leurs propres contrats et pourcentages pour les droits d'auteurs. La politique de standardisation des contrats de Havas Publishing menée dès 1999³⁹⁴ montre que les auteur·e·s ne sont pas les grands gagnants de la pérennisation d'un marché non stabilisé sur les plans économiques et juridiques. Ainsi, les réajustements des contrats d'auteurs se font en interne au sein de l'équipe de chargés de droits et d'affaires juridiques de Havas sans que les auteurs soient convoqués. Plus encore, ces réajustements ont pour consigne de restreindre le plus possible les droits des auteurs. Dans une réunion de mars 2000 sur les modèles économiques de diffusion numérique, l'un des problèmes majeurs identifiés par l'équipe de pilotage de Havas Publishing était les auteur·e·s, susceptibles d'exiger un

³⁹² Voir *Recommandations pour une diffusion du livre numérique par les bibliothèques publiques*, 8 décembre 2014 : http://www.abf.asso.fr/fichiers/file/ABF/prises_position/recommandations_diffusion_livre_numerique.pdf

³⁹³ Il s'agit de la constellation Google, Amazon, Apple et Facebook.

³⁹⁴ Havas Publishing, renommé Universal Vivendi Publishing, dominait à cette époque le marché de l'édition française à parts égales avec Hachette. Suite à la faillite de son PDG Jean-Yves Messier en 2003, le groupe d'édition devient Editis.

pourcentage supérieur pour compenser l'abaissement du prix de vente de leur ouvrage en format numérique :

Les auteurs souhaiteront garder leurs parts, à comprendre leurs pourcentages de droits sur les ventes. Or si le prix unitaire baisse, il faut s'attendre à une demande d'augmentation des droits d'auteurs (actuellement entre 8 et 12 %)³⁹⁵.

Cette exploitation mercantile du numérique, qui fait le jeu des grands groupes, s'oppose à une autre approche de l'édition numérique, portée par les tenants de l'*open access*, et qui sont moins des éditeurs que des chercheurs et ingénieurs de recherches et d'études. Dès cette époque, ces derniers envisagent l'idée d'une bibliothèque virtuelle ouverte. Or, dans cette approche, l'objet éditorial n'est plus un bien accessible contre rétribution mais un contenu libre d'accès dont l'auteur·e cède les droits d'exploitation sans contrepartie par la licence « *creative commons* » élaborée par Lawrence Lessig. Cependant, ce principe prévaut surtout dans l'édition publique, en particulier les presses universitaires et les éditeurs institutionnels³⁹⁶. En effet, la finalité d'une telle position est de favoriser en premier lieu la création et le partage des données et des textes. Dans cette configuration, la primauté est accordée au lecteur et au consommateur voire au chercheur, plutôt qu'à l'auteur·e. Or comme le rappelle Emmanuel Pierrat dans un article de 2001 où il analyse, non sans une certaine méfiance, la mise en place d'une bibliothèque numérique, ce qui fait obstacle à la mise en ligne et à l'accès aux textes dématérialisés n'est pas le droit d'auteur mais les tarifs onéreux fixés par certaines sociétés commerciales. Or, la confusion entre l'accès restreint des textes dans une visée lucrative et le respect du droit d'auteur est d'autant plus facile que ces politiques sont souvent justifiées au nom du droit d'auteur :

Que l'on ne se trompe pas d'adversaire. Ce n'est pas la propriété intellectuelle mise en application sur internet qui est nocive. C'est bien plutôt le mauvais usage que certains voudraient faire de la propriété intellectuelle ; et, en la matière, les exemples sont légion³⁹⁷.

À force de considérer le droit d'auteur comme une contrainte et un privilège que certains s'octroieraient, on en oublie qu'au-delà des exploitations mercantiles qu'en font certains éditeurs peu soucieux des intérêts de leurs lecteurs (et encore moins de leurs auteur·e·s), le droit d'auteur constitue avant tout une source de revenus pour les créateurs – notamment les écrivains et les auteurs de BD et jeunesse. Pris en tenaille entre les positions respectives des tenants de l'*open access* et des grands groupes, lesquelles leur sont aussi défavorables l'une que l'autre, les auteur·e·s ont dès lors pris la mesure de

³⁹⁵ Extrait d'un compte-rendu d'une réunion du 24 mars 2000 à Havas Publishing, Archives « Fonds La découverte », IMEC.

³⁹⁶ Sachant que tous les acteurs impliqués dans l'édition universitaire numérique ne partagent pas l'idée de contenus ouverts sans aucune barrière, qu'elle soit financière ou temporelle.

³⁹⁷ Emmanuel Pierrat, « Une utopie en forme de négation du droit d'auteur », *Le Débat*, n°117, 2001, p. 50.

l'intérêt mais aussi des dangers que pouvait générer l'édition numérique. D'où les négociations menées par les sociétés d'auteur durant les années 2000 afin de ratifier légalement un nouveau contrat d'édition, qui redéfinit les droits et devoirs des auteur·e·s et éditeurs et encadre les variations de prix pour les formats numériques³⁹⁸. La tâche s'est avérée aussi longue qu'ardue en ce qu'elle visait à revendiquer et à établir des droits relatifs à un support dont le modèle économique était encore instable³⁹⁹, et dont les revenus sont si faibles qu'ils risquent de ne pas être pris en compte, alors qu'ils sont amenés à évoluer rapidement (c'est là la spécificité d'un marché émergent). Ainsi, d'après l'enquête du CNL sur la situation des auteur·e·s affilié·e·s, 81,4% des auteur·e·s répondants n'avaient pas remarqué d'impacts mesurables sur leurs revenus⁴⁰⁰. Mais, comme le rappelle Olivia Guillon, enseignante-chercheuse en économie, il s'agit moins d'identifier une valeur fixe qu'un système permettant de constituer, d'une part, une grille de valeurs, et, d'autre part, une répartition de cette valeur de manière juste et équitable, notamment pour les auteur·e·s.

Dans cette négociation actuelle des nouveaux contrats, pour être diffusés sous forme numérique, les auteurs doivent être attentifs non seulement aux taux de rémunération par rapport à un éventuel prix de vente, mais également à toutes les autres dimensions du droit d'auteur et notamment les durées, les clauses d'exclusivité, leur exploitation par différents acteurs⁴⁰¹.

Non content d'établir les taux de rémunération, le nouveau contrat d'édition doit donc remanier dans son ensemble le contrat de 1957 afin de mieux accompagner les mutations à venir. Cependant, la question des taux de rémunération n'a pas été résolue⁴⁰². Marie Sellier, qui a mené la négociation avec le SNE en tant que présidente du Conseil permanent des écrivains, note à cet égard l'importance de fixer des taux et des modalités de rémunération tout en laissant les clauses assez ouvertes pour qu'elles puissent être réajustées en fonction des mutations du marché.

Nous avons juste obtenu que nulle source de revenus ne soit écartée c'est-à-dire que les revenus de la publicité puissent éventuellement être partagés aussi et que le forfait soit limité, c'est-à-dire que l'on ne soit pas systématiquement payé au forfait. Mais en revanche sur les montants de la rémunération, le partage de la valeur, on n'a rien. Or on sait très bien que l'édition numérique coûte moins

³⁹⁸ Se situant dans le sillage de la loi sur le prix unique de Jack Lang, la [Loi sur le prix numérique fixe](#) sera entrée en vigueur le 11 novembre 2011.

³⁹⁹ Même s'il l'est beaucoup moins pour les secteurs des STM, et de l'édition technique et de sciences humaines et sociales.

⁴⁰⁰ CNL, *La Situation économique et sociale des auteurs du livre*, mars 2016, p. 39 : http://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p_ressource/8260/ressource_fichier_fr_situation.a.cono.mique.des.auteurs.syntha.se.2016.03.15.ok.mise.en.ligne.pdf

⁴⁰¹ Olivia Guillon, « Les modèles économiques du numérique » dans *L'auteur et la création internet*, SGDL, 2012, p. 113. Voir également, « Livre économique et création de valeurs : une analyse économique », *Legicom*, 2013, n° 51, p. 73-81. En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LEGI_051_0073 ; et Olivia Guillon et Françoise Benhamou, « Modèles économiques », *Culture prospective*, Publications du DEPS, 2012-1.

⁴⁰² Sur la loi de 1957 et l'évolution du contrat d'édition, voir chapitre 1.

cher... Il n'y a pas de [coûts de] fabrication, et il y a une diffusion aussi bien sûr, sur des sites de libraires mais il y a aussi une partie de la diffusion qui se fait sur le site de l'éditeur... Et le prix est aussi moins élevé. Il faut donc revoir à la hausse le pourcentage de rémunération des auteurs. Ce que nous demandons c'est que nous touchions la même chose en valeur absolue, c'est-à-dire que les pourcentages augmentent afin que l'auteur, s'il touche 1,50 € – puisque c'est souvent ce montant pour un livre à 15 € –, il va toucher 10% hors taxe. S'il touche 1,50 € il touche également 1,50 € pour l'édition numérique.

Outre le réajustement du contrat d'édition à un marché et à des nouvelles formes d'exploitations des ouvrages édités, ce remaniement a permis de donner une certaine légitimité à l'édition numérique dans le secteur littéraire.

La difficulté des éditeurs *pure players* à s'imposer dans le champ

Même chez les écrivains les plus disposés à écrire et éditer en format numérique, la publication papier au sein d'une maison d'édition dite traditionnelle demeure garante d'une rémunération et d'une reconnaissance, fussent-elles mineures. Dans ces conditions, les *pure players*, ces éditeurs qui publient prioritairement en numérique et qui, sous ce rapport, se distinguent des éditeurs traditionnels (lesquels ont souvent opté pour une politique de publication multi-supports, qui s'inscrit dans une production homothétique, où le format numérique n'est que la version dématérialisée de celle papier), ne constituent pas une alternative éditoriale intéressante pour les écrivain·e·s. Ainsi, l'édition dite traditionnelle reste un passage obligé dans la reconnaissance symbolique et littéraire des écrivain·e·s, la très faible part de l'autoédition en atteste : seuls 6,3% des écrivain·e·s ayant répondu au questionnaire sur la situation des auteurs affiliés à l'AGESSA déclarent s'autoéditer. Par ailleurs, même pour ce type d'édition, on observe une préférence pour le papier, l'autoédition numérique ne représentant que 1,8% contre 4,3% pour le papier⁴⁰³.

Certes, les éditeurs *pure players* ont adopté des contrats au sein desquels les droits d'auteurs semblent plutôt élevés, car pour un titre numérique, l'auteur·e percevra en moyenne entre 15 et 20%, alors qu'il ne perçoit qu'entre 8 et 15% pour un livre multi-supports et entre 5 et 10% pour un livre en format papier⁴⁰⁴. Mais les ventes restant généralement très faibles sur ces supports, exclusivement numériques, les revenus, même rehaussés de 10%, ne s'en retrouvent au final guère augmentés.

En outre, les *pure players* sont dotés d'une moindre légitimité que les éditeurs traditionnels, celle-ci restant encore très associée au format papier. Cette position dominée des *pure players* dans le champ éditorial se manifeste à travers des propriétés telles que leur récente entrée dans le champ (les premières éditions *pure players* émergent dans les années 2000), leur faible capital social

⁴⁰³ CNL, La Situation économique et sociale des auteurs du livre, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁰⁴ Voir Le MOTif, *Le Droit d'auteur en usage en Europe. La France*, Octobre 2010.

(visibilité moindre au sein des circuits de promotion et de diffusion), leur mise à l'écart des réseaux propres au champ éditorial, et enfin l'exclusion de leurs titres des sélections pour les prix littéraires les plus réputés. Ces caractéristiques qui altèrent la réputation et la légitimité de ces structures éditoriales, renvoient ces dernières aux franges les plus périphériques du champ. Les exceptions sont encore rares : une maison d'édition *pure player* comme Publie.net a réussi à se faire reconnaître au sein du champ parce qu'elle a été lancée et développée par un écrivain reconnu, François Bon, qui, en tant qu'auteur·e, éditeur et enseignant-chercheur se situe à la croisée de plusieurs réseaux et espaces socio-professionnels. En outre, Publie.net avait initialement pris la forme d'une coopérative, adoptant le modèle de la communauté d'auteur·e·s plus que d'une structure économique de vente de biens culturels. Si Publie.net est désormais une maison d'édition multi-supports (bien que privilégiant le numérique), la logique commerciale et professionnalisante y reste marginale. En fait, les modalités de production et de distribution, autant que les propriétés de cette maison, rappellent celles des petites maisons d'édition indépendantes, qui ont réussi à s'imposer aux marges du champ littéraire à travers la traduction et publication d'auteur·e·s qui intéressent moins les grosses maisons, les sujets et secteurs de niche, ou la publication numérique⁴⁰⁵. À l'instar de ces maisons, Publie.net a également recours aux partages de compétences et à d'autres formes d'entre-aide et de semi-bénévolat, tout en ne marquant pas de division du travail nette entre éditeurs et auteur·e·s. Par exemple, lors de la soirée de présentation de la rentrée littéraire de Publie.net en novembre 2015, alors que certains auteur·e·s de la maison assuraient la présentation et la lecture de leur œuvre, les autres participaient à l'organisation (prise de son et enregistrement de la soirée, relais sur les réseaux sociaux, logistique informatique et ingénierie sons et lumière) et à la modération des présentations⁴⁰⁶. Un tel type de maison d'édition ne se situe donc pas en concurrence directe avec les acteurs dominants du champ éditorial, mais occupe plutôt une position alternative et complémentaire.

L'intérêt des écrivain·e·s pour le numérique

Si elle n'est évidemment pas récusée, la recherche de la rentabilité et de la légitimité littéraire ne constitue donc pas l'essentiel de l'activité littéraire et éditoriale des écrivain·e·s qui ont choisi de publier en format numérique. En 2012, alors qu'on lui demande pour quelles raisons elle a publié en format papier ses textes écrits à l'origine sur support numérique, Sylvie Garcia explique :

C'était en quelque sorte une concession, dans cette période de transition. Car la légitimité de l'auteur tient encore à la publication du livre. J'écris traditionnellement depuis quinze ans chez des éditeurs légitimes, et le passage à

⁴⁰⁵ Il est ainsi plus qu'intéressant de voir que des maisons comme Seuil ou Gallimard n'ont remanié leur contrat et fait signer les avenants numériques à leurs auteur·e·s qu'à partir de 2011-2012.

⁴⁰⁶ Observation réalisée le 26 novembre à l'espace culturel Le Cent.

la page imprimée m'a semblé naturel dans la mesure où le numérique reste un espace d'expérimentation⁴⁰⁷.

En réalité, ce qui intéresse la plupart des écrivain·e·s qui se sont essayés à l'édition numérique est moins la rémunération (même si elle n'est pas pour autant abandonnée) que les nouvelles modalités et espaces de création littéraire et artistique. Elle leur permet d'expérimenter à la fois de nouvelles formes d'écritures mais aussi de repenser leur rapport à la création littéraire, laquelle ne se fait plus – du moins pour eux – dans un espace-temps linéaire, régulier solitaire et fixe, mais au coup par coup, au gré des idées et des inspirations, en mouvements à la fois matériels et symboliques. Il est intéressant de remarquer que plusieurs auteur·e·s qui écrivent dans le métro ou dans le train sont également ceux qui ont tendance à publier sur un support numérique et à donner à l'espace, urbain ou rural, une place importante dans leurs œuvres.

[...] Un de mes espaces d'écriture c'est le métro. [...] Et donc, j'ai installé un projet dans le métro, qui était que, quand je m'asseyais dans le métro, la personne qui était en face dans moi dans le carré, qui qu'elle soit, je m'adressais à elle et je lui demandais si je pouvais photographier ses mains et, je lui demandais qu'elle me parle de ses mains. Et à partir de ça, je faisais un texte. Et, c'est une démarche qui n'aurait pas été possible, enfin que je n'aurais même pas imaginé de faire si je n'avais pas eu un espace « web », avec cette temporalité-là pour installer cette série. (entretien réalisé le 10 juillet 2015)

Dépasser les pratiques habituelles, heurter les codes d'écriture et de lecture, cela n'est pas sans rappeler les écrivain·e·s avant-gardistes qui n'ont de cesse d'expérimenter de nouvelles formes et supports d'écriture. Si certains ont préféré la forme de l'application ou du site internet en jouant sur la mixité avec d'autres arts comme la vidéo et la musique, d'autres ont préféré exploiter les réseaux sociaux ou les blogs personnels en les détournant de leur fonction initiale. À une époque encore récente où les statuts Facebook et les billets Twitter étaient limités à un nombre restreint de signes, le texte court en 120 mots a fait les beaux jours des exercices littéraires, à l'instar des formes fixes et contraignantes comme le haïku ou le sonnet, particulièrement appréciés des poètes avant-gardistes du XIX^e siècle. Alors que cet usage littéraire du tweet se normalise de plus en plus, il est intéressant qu'un festival comme celui de Manosque en PACA ou la Maison de la poésie (dont la ligne éditoriale se porte plutôt sur une littérature de qualité en voix de consécration), aient confié la couverture médiatique de leurs événements via Twitter à un écrivain. Leur directeur, Olivier Chaudenson, raconte :

À Manosque et à la Maison de la poésie, on a demandé à un écrivain d'assurer les tweet du festival. Parce qu'on avait envie d'avoir le regard d'un écrivain sur

⁴⁰⁷ « L'identité de l'auteur sur internet », dans *L'auteur et la création internet*, SGDL, 2012, p. 31.

l'évènement qu'il vivait de l'intérieur. C'est à la fois un clin d'œil mais c'est aussi se dire que ces canaux-là peuvent être investis par une vraie écriture.

Si ce festival se démarque des autres manifestations et librairies en attribuant à un écrivain la rédaction des billets sur Twitter, il n'est pas le seul à exploiter les outils numériques et les réseaux sociaux afin de rendre les événements plus visibles et attractifs. Les librairies indépendantes, qui sont aussi les plus actives dans l'organisation de rencontres avec des auteur·e·s qui jouissent d'une forte reconnaissance littéraire mais d'une faible rentabilité économique, exploitent d'autant plus ces outils numériques qu'ils permettent de pallier des carences économiques et publicitaires. C'est également le cas des petits éditeurs indépendants, qui, peu présents dans les médias et les grandes chaînes de librairies, trouvent dans les réseaux sociaux des instruments de médiatisation précieux.

État des lieux sur les bourses pour la création littéraire sur support numérique

En Île-de-France, nous avons identifié huit bourses qui peuvent correspondre à la création littéraire sur support numérique. Celles-ci ont été recensées par la Maison des écrivains : si elles ne portent pas nécessairement sur la création littéraire, elles n'excluent pas pour autant les écrivains, qui peuvent tout à fait y candidater. Ainsi « Déclat Jeunes » (Fondation de France), « Bourses Jeunes Talents – Projet numérique » (Fondation Lagardère) et « Pierre Schaeffer » (Scam), portent officiellement sur les projets numériques réalisés par des artistes ou des acteurs culturels, mais dans les faits, rares sont les écrivains qui en sont bénéficiaires.

Ce ne sont au final que trois des huit bourses qui cumulent de manière explicite les propriétés littéraires et numériques : « Brouillon d'un rêve littéraire » gérée par la SCAM, « Création Numérique » mise en place par le Salon du Livre et de la Presse de Montreuil avec le soutien du CNL et « Bourse jeune talent – Bourse numérique » gérée par la Fondation Glénat. Cependant, malgré son nom assez explicite, « Brouillon d'un rêve littéraire » ne s'adresse pas, dans les pratiques, à des auteur·e·s littéraires. De fait, parmi les huit lauréats de l'édition 2015, aucun n'est écrivain·e ; l'aspect littéraire résiderait plutôt dans le contenu que dans l'activité exercée par le créateur. Quant aux deux dernières, elles concernent en fait un type de littérature bien précis : les auteur·e·s et illustrateurs jeunesse, pour la première, et les auteur·e·s de BD pour la seconde. Le roman semble donc absent des bourses de création numérique.

Les écrivains nouvellistes et romanciers qui exploitent les ressources du numérique peuvent cependant bénéficier d'une aide à la création non fléchée, c'est-à-dire qui ne concerne pas explicitement l'œuvre numérique, à l'instar des bourses gérées par les dispositifs publics comme le CNL ou la Région Île-de-France. Le premier a ainsi soutenu plusieurs projets littéraires numériques en coordination avec d'autres organismes et fondations, comme le catalogue de l'exposition Hopper (éditions de la RMN) ou Mon musée imaginaire de Paul Veyne (éditions Albin Michel) mais qui sont tous deux des beaux-livres. Du

côté des romans, on peut citer Ah ! d'Emma Reel (éditions du Seuil, 2012), qui avait fait beaucoup parler de lui par son format ingénieux et inédit, et plus récemment Alienare de Chloé Delaume et Franck Dion (éditions du Seuil, 2015). Ces initiatives sont aussi rares que coûteuses, car elles se donnent à voir non pas sous la forme d'un simple e-pub mais d'une application sur Android ou OS. Sa fabrication qui implique de faire appel à un prestataire extérieur afin de développer un produit qui requiert des compétences spécifiques que les maisons d'édition ne possèdent pas en interne et induit des coûts élevés, comme ce fut le cas pour l'application du catalogue d'Hopper développée et mise en production par la start-up Fabbernovel. En 2013, lors d'une table-ronde portant sur l'investissement du CNL dans le soutien des projets numériques, l'ancien président, Jean-François Colosimo soulignait la part importante de l'aide débloquée pour ce projet.

Le cas de la bande dessinée : ambiguïtés de la « blogosphère »

La bande dessinée numérique constitue une faible part du marché de l'édition numérique et n'est consommée que par une minorité de lecteurs. Seulement 14% des lecteurs de bandes dessinées âgés de 11 ans et plus déclarent en effet en lire sur ce support (4% des Français âgés de 11 ans et plus). Cette pratique varie avec l'âge et se trouve mieux représentée chez les plus jeunes : 29% lecteurs de bande dessinée ayant entre 18 et 24 ans déclarent des pratiques de lecture sur support numérique⁴⁰⁸. Par ailleurs, le champ de la bande dessinée voit se développer un mode spécifique de diffusion numérique des œuvres que sont les blogs de bande dessinée. S'il reste difficile de recenser le nombre de ces publications sur internet et les pratiques de lecture correspondantes, leur gratuité et leur simplicité d'accès en font un des domaines les plus foisonnants de l'édition numérique. À titre d'illustration, le rapport 2011 de l'ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée) dénombrait plus de 10 000 blogs de bande dessinée actifs en France⁴⁰⁹.

Tout au long des années 2000, un nombre croissant d'auteur·e·s se sont en effet saisis des outils offerts par internet pour diffuser leur œuvre sans intermédiaire éditorial⁴¹⁰. Le blog, plateforme d'auto-publication au format simplifié, prend la forme d'un « bloc-notes » personnel permettant la mise en ligne périodique des planches d'un dessinateur, au fil de leur production. Le blog s'émancipe ainsi des contraintes liées aux formats de l'édition traditionnelle : la quantité, le volume et le rythme des publications sont librement déterminés par le créateur.

⁴⁰⁸ Données issues de l'enquête statistique menée en 2011 par la Bibliothèque publique d'information et le département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, et réalisée par TMO Régions. Des analyses approfondies des résultats de l'enquête sont publiées dans Benoît Berthou (dir.), *La Bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015 : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1671>

⁴⁰⁹ Gilles Ratier, *Une année de bandes dessinées sur le territoire francophone européen*, ACBD, 2011 : http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2008/12/ACBD_BILAN_2011.pdf.

⁴¹⁰ Pour une description détaillée de l'histoire récente de la blogosphère, se reporter à Julien Baudry, « Histoire de la bande numérique française », en ligne sur le site de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article395#nh26>.

De même, la structure du blog lui permet d'accueillir les formes narratives les plus diverses : journal intime dessiné, histoire à suivre, succession de « gags » indépendants ou de récits courts, etc. Par ailleurs, le lectorat, constitué en communauté virtuelle, peut interagir directement avec l'auteur·e, qui reçoit via les commentaires et messages personnels des appréciations relatives à son œuvre. L'auto-publication gratuite sur internet permet ainsi à un grand nombre de jeunes auteur·e·s de faire exister leurs premières œuvres dans un espace libéré de toute contrainte commerciale ou artistique, d'acquérir une certaine notoriété et d'affiner leur style au gré des réactions en temps réel de leurs lecteurs. C'est avec l'investissement du format, au milieu des années 2000, par un certain nombre d'auteur·e·s professionnalisés trouvant déjà à publier dans les circuits classiques de l'édition, que la pratique du blog a connu un développement important. *Le blog de Frantico*, dont les premières publications datent de 2005, marque ainsi le début de la reconnaissance du blog comme catégorie éditoriale à part entière. La bande dessinée, qui rencontre un succès critique et public, sera publiée chez Albin Michel en novembre 2005. C'est la première fois qu'un blog de bande dessinée est transposé en album papier. Frantico, dont l'identité demeurait mystérieuse, s'est par la suite révélé être le pseudonyme de Lewis Trondheim, auteur consacré et co-fondateur de la maison d'édition *L'Association* en 1990. Alors directeur de collection aux éditions Delcourt, Trondheim a largement contribué à la diffusion d'œuvres issues de la « blogosphère » en publiant dans sa collection « Shampooing » des auteur·e·s ayant déjà acquis une réputation sur internet.

La figure du « blogueur BD » s'impose peu à peu comme une catégorie d'auteur, et le blog passe progressivement du statut de simple support de diffusion alternatif à celui de sous-genre de la bande dessinée, doté de ses propres codes esthétiques et auteur·e·s de références. Ainsi, la blogosphère se constitue progressivement comme sous-champ à l'intérieur du champ, comme en témoigne la création en 2005 du festival *Festiblog*, premier festival consacré spécialement aux blogueurs de bande dessinée. Sur les stands, pas d'albums à vendre, mais des auteur·e·s rencontrant leurs « communautés » de lecteurs.

Parallèlement à cette relative autonomisation symbolique de la sphère des blogs, les liens entre bande dessinée en ligne et édition traditionnelle d'album papier se renforcent à mesure que cette pratique du blog bd s'inscrit dans un processus de professionnalisation et de légitimation. Les blogs les plus lus pouvant attirer quotidiennement plusieurs dizaines de milliers de visiteurs, la blogosphère constitue de plus en plus un vivier de créateurs garantissant de futurs succès commerciaux à des éditeurs traditionnels, qui publient de plus en plus de versions papier de bande dessinée en ligne. Si le nombre de blogs portés en support papier reste limité – l'Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée en dénombrait 77 en 2014⁴¹¹ –, le développement de cette pratique renseigne sur le rôle joué par le numérique dans les mutations récentes du champ éditorial : le blog est considéré à juste titre comme une chance pour de

⁴¹¹ Gilles Ratier, « Une année de bandes dessinées sur le territoire francophone européen », 2014. En ligne sur le site de l'ACBD : http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2014/12/RapportRatier_ACBD2014.pdf

jeunes auteur·e·s de se faire connaître auprès d'un large public en court-circuitant les barrières à l'entrée du champ éditorial ; il autorise par ailleurs le transfert d'une part du travail éditorial en direction des auteur·e·s, la blogosphère opérant comme vecteur de sélection et de promotion des jeunes talents. La mise en ligne d'un blog et l'entretien des supports de communication nécessaire à sa pérennisation peuvent en effet être considérés comme une forme de travail gratuit, dès lors que le succès en ligne devient progressivement un prérequis à la publication d'un livre, cette dernière demeurant la source principale de rémunération des auteur·e·s. Dans cette perspective, le blog remplit objectivement une fonction de prépublication qui était traditionnellement assurée par des revues papier rémunérant les auteur·e·s à la planche.

Les blogs de bande dessinée peuvent également être comparés aux fanzines de bande dessinée, publications produites et diffusées par des amateurs, en dehors de tout circuit professionnel. Le fanzinat tel qu'il se développe à la marge du champ à partir de la fin des années 1970 constitue alors un espace de production et de diffusion parallèle, soustrait aux impératifs économiques de l'édition, et caractérisé par un amateurisme revendiqué et une éthique

- « alternative » consistant à se placer délibérément en dehors de tout système institutionnel. Les fanzines sont tirés à très peu d'exemplaires, réalisés avec un minimum de moyens économiques, et diffusés dans un espace restreint et spécialisé. Cet espace éditorial se distingue alors des circuits éditoriaux
- « classiques » par trois caractéristiques : il est déprofessionnalisé, décapitalisé et désinstitutionnalisé⁴¹². De nombreux·ses auteur·e·s rattaché·e·s à la génération des « alternatifs » du début des années 1990 y publient leurs premières œuvres, avant d'entrer dans les circuits classiques. Si la blogosphère partage ainsi avec le fanzinat la fonction objective d'antichambre éditoriale, son accès à des canaux de diffusion massive et sa capacité à fournir aux éditeurs un indicateur prévisionnel relativement fiable quant au succès commercial des œuvres qui s'y produisent, esquissent un risque de banalisation de cette forme de travail gratuit, qui serait alors constitué en « passage obligé » avant l'accès à l'édition traditionnelle et à la rémunération.

Le numérique favorise ainsi l'émergence d'espaces éditoriaux ouverts opérant une dissociation entre la publication de l'œuvre et sa valorisation économique. La blogosphère de bande dessinée illustre bien cette tension entre, d'une part, une liberté accrue des créateurs, qui maîtrisent leur format de publication et leurs circuits de diffusion, et, d'autre part, la construction d'un espace qui, faute de pouvoir trouver son modèle économique propre, se voit construit comme espace d'auto-promotion et d'auto-sélection des auteur·e·s par leurs pairs, ces auteur·e·s restant soumis à l'obligation encore dominante de trouver un

⁴¹² Nous empruntons cette caractérisation à Samuel Etienne, « "First & Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume !*, 1, 2003.

débouché dans l'édition traditionnelle pour asseoir leur reconnaissance symbolique et professionnelle.

Conclusion

Cécile Rabot et Gisèle Sapiro

Au total, la situation des écrivain·e·s aujourd'hui est marquée, à l'image de celle des auteur·e·s en général mais sans doute de manière exemplaire, par un double mouvement de professionnalisation et de précarisation : tandis que nombre d'entre elles et eux exercent un second métier (enseignant·e, journaliste, scénariste, autres professions de l'écrit, voire travail sans lien, parfois purement alimentaire), beaucoup cumulent des activités connexes avec l'écriture, activités qui leur permettent de tirer des revenus plus ou moins importants d'interventions diverses qu'elles ou ils effectuent en tant qu'écrivain·e·s et qui sont de plus en plus (quoique pas systématiquement) considérées comme relevant pleinement de leur métier et méritant à ce titre d'être rétribuées.

Selon un processus observé pour d'autres métiers par la sociologie, cette professionnalisation passe par le travail des organisations professionnelles et par la reconnaissance étatique. Les organisations professionnelles sont ici les sociétés d'auteurs, syndicat (SNAC), Conseil Permanent des écrivains, Charte des auteurs jeunesse, plus ou moins spécialisées sur une catégorie d'auteurs, qui accompagnent les auteur·e·s et participent à la fois à les informer et à les faire reconnaître. L'État joue quant à lui un double rôle : il contribue à la reconnaissance de ces associations, qui constituent des partenaires dans le cadre des réflexions collectives et qui sont pour certaines, comme le Conseil permanent des écrivains, représentées dans les instances consultatives ; il finance par ailleurs, de manière plus ou moins direct, des dispositifs qui participent au développement professionnel des écrivains (bourses, résidences, rencontres, interventions dans divers types d'institutions, ateliers d'écriture, festivals, commandes diverses). Cette implication de l'État s'inscrit dans des politiques culturelles conçues et mises en œuvre à la double échelle de la nation et des collectivités territoriales : elles visent d'une part à encourager la création et d'autre part à diffuser la culture sur tout le territoire et à tous ses habitants. Ces deux volets sont de moins en moins disjoints. La professionnalisation des écrivain·e·s ne relève pas seulement des politiques d'encouragement de la création mais aussi de dispositifs locaux qui s'inscrivent dans une optique d'éducation artistique et culturelle. Cette seconde dimension est aujourd'hui particulièrement importante, traduisant un mouvement général de décentralisation de l'État mais aussi une politique de démocratisation culturelle qui passe par une réflexion en termes de territoire et s'appuie sur les institutions locales, écoles, bibliothèques, librairies, théâtres, mais aussi structures sociales, voire entreprises.

Ces politiques, et les dispositifs de soutien aux écrivains qui en sont la mise en œuvre, postulent une valeur esthétique et/ou éthique de la littérature et

participent ainsi à faire reconnaître cette valeur. Les interventions d'auteurs en milieu scolaire ou dans d'autres types de structures, en direction de publics plus ou moins éloignés de la culture, constituent un exemple de cette croyance dans les vertus de la littérature comme ouverture et remédiation. L'investissement d'une partie du champ musical et du champ cinématographique dans la littérature, sous des formes diverses, témoigne de ce même crédit accordé à celle-ci. Mais l'activité littéraire se trouve aussi redéfinie : il ne s'agit plus seulement de produire des textes publiables, de les éditer et de les diffuser de manière qu'ils puissent être lus. Il s'agit aussi de créer d'autres formes de littérature, plus proches de la performance ou de l'atelier, qui impliquent différemment les destinataires mais aussi les autres arts.

L'écriture de textes destinés à la publication garde néanmoins le primat : le droit d'entrée que constitue la publication à compte d'éditeur demeure une condition *sine qua non* de l'accès à la profession. Mais de nombreux dispositifs font aussi une place à d'autres activités littéraires par lesquelles la littérature est un moment et une expérience (et non plus un texte écrit dont la lectrice ou le lecteur est libre de s'emparer dans une relation *in absentia* avec l'auteur·e), création participative plus que réception, et élément d'une pratique pluri-artistique. Il reste que la publication à compte d'éditeur est une condition d'accès aux différents dispositifs d'interventions, de bourses ou de résidence. Elle fonctionne comme une garantie de valeur et constitue donc un élément fondamental de légitimation. Viennent ensuite d'autres formes de reconnaissance symbolique (critique, prix littéraires, invitations, sélections), qui sont premières par rapport aux questions financières : ce n'est qu'une fois qu'ils se sentent pleinement écrivain·e·s parce qu'elles ou ils ont reçu des marques qui les assurent de leur légitimité, qu'ils ou elles se préoccupent de leurs conditions matérielles et notamment de leur rémunération.

Contrairement à la plupart des professions, le développement professionnel des écrivains en France n'est pas passé par la mise en place d'une formation spécifique. Cependant, les écrivain·e·s continuent souvent de considérer que l'écriture ne s'apprend pas *via* des formations institutionnalisées mais plutôt par la pratique et dans la solitude, ou éventuellement dans la relation construite avec un éditeur ou un pair qui joue le rôle de mentor. Des formations universitaires de création littéraire ont néanmoins vu le jour ces dernières années, qui visent moins à « apprendre à écrire » qu'à donner des codes et des repères, à faire expérimenter des pratiques diverses qui enrichissent et décentrent, et à accompagner des étudiant·e·s déterminé·e·s dans la mise en œuvre de projets littéraires dont la définition constitue un droit d'entrée dans le champ. La formation continue est elle aussi peu développée à ce stade, malgré sa prise en charge financière par l'AFDAS. Elle nécessite une réflexion spécifique, qu'ont engagée les sociétés d'auteurs.

La situation des écrivain·e·s est bien sûr très loin d'être uniforme, ce qui est le signe du flou entourant la définition du terme « écrivain » et de la diversité des conditions d'exercice du métier. Cette diversité s'entend à différents niveaux : selon les genres de textes produits (littérature pour adulte, incluant le roman, le théâtre et la poésie, littérature pour la jeunesse, bande dessinée, essais), selon les

modalités d'exercice du métier (entre ceux qui vivent de leur œuvre et ceux qui exercent un second métier, la frontière n'était, comme on l'a vu, pas étanche), selon le statut social d'affilié·e·s ou d'assujetti·e·s à l'AGESSA, et selon les individus avec leurs ressources, leurs positions et leurs trajectoires. Les affilié·e·s à l'AGESSA sont les auteur·e·s les plus professionnalisé·e·s au double sens où elles ou ils ont obtenu des droits d'auteurs d'un montant supérieur à 8649 euros (seuil 2015) et où elles ou ils ont fait la démarche de s'affilier à la sécurité sociale des auteur·e·s, ce qui est souvent un indice du fait qu'elles ou ils considèrent leur métier d'auteur·e· comme leur activité principale. Parmi les écrivain·e·s, la diversité s'entend aussi en termes de genres, pour des raisons qui tiennent à la fois à des raisons structurelles liées à la spécificité de tel ou tel type de productions, et au statut des genres en question. Ainsi dans les genres qui mêlent textes et images, notamment l'album ou la bande-dessinée, les taux de droits d'auteurs se répartissent entre auteurs de textes/scénaristes et illustrateurs. Les auteurs de littérature jeunesse et de bande dessinée ont ainsi souvent des droits d'auteurs moindres, mais sont aussi aux avant-postes des luttes pour la reconnaissance professionnelle, via des collectifs mobilisés et de plus en plus entendus. Les auteurs dramatiques rencontrent aussi des difficultés spécifiques, liées à la question de l'articulation entre texte publié et mise en scène, qui renvoie au rapport, dissymétrique, entre auteur et metteur en scène. Au-delà de ces différences liées au genre d'écrits produits, les situations sont différentes selon les ressources dont l'écrivain dispose, et plus particulièrement selon le capital économique (hérité, accumulé, fourni par un conjoint, tiré d'un autre métier ou, beaucoup plus rarement d'un succès de vente), selon le capital social et le capital symbolique (qui facilitent l'accès à différentes formes d'activités connexes) mais aussi selon les compétences (certain·e·s auteur·e·s étant plus susceptibles que d'autres de se sentir à l'aise dans les rencontres avec les lecteurs et surtout dans les interventions scolaires ou les ateliers d'écriture).

La professionnalisation n'empêche pas que la plupart des écrivains entretiennent avec leur travail d'écrivain un rapport vocationnel marqué par le désintéressement (désintéressement qu'on rencontre de manière plus générale dans les professions artistiques et intellectuelles) et l'idée de servir une cause supérieure, ici l'art ou la littérature, la reconnaissance symbolique primant sur les rétributions pécuniaires. De fait, nombre d'écrivain·e·s sont prêt·e·s à donner de leur personne et même à consentir à des formes de travail gratuit, qu'elles ou ils conçoivent soit comme des dons à la collectivité, soit comme des formes de soutien à la chaîne du livre, soit comme des occasions de réflexivité et de décentrement venant nourrir leur créativité. Mais l'activité d'écrivain·e est aussi un travail précaire, au sens où il est fragmenté et jamais assuré. Être écrivain requiert non seulement l'inspiration mais aussi les conditions matérielles lui permettant d'advenir, à savoir du temps d'écriture, une disponibilité d'esprit et des revenus suffisants à la subsistance. Or, toute une part de l'activité d'écrivain, essentielle dans la mesure où elle participe à fournir des revenus, est constituée d'activités connexes qui prennent du temps sur l'écriture et qui sont aussi des activités ponctuelles qui ne peuvent être anticipées. L'absence de régularité et d'assurance crée une précarité et oblige l'écrivain à constamment se préoccuper de sa subsistance. Dans ce travail à la

fois vocationnel et précaire, on retrouve ainsi de manière particulièrement marquée ce que Pierre Bourdieu a nommé « la double vérité du travail », à savoir une coexistence entre une perception subjective du travail qui justifie l'engagement de soi dans l'activité, et une réalité objective, celle d'une relation de travail souvent dissymétrique entre travailleur·se et employeur·se (ici qui rétribue financièrement et/ou opère un transfert de capital symbolique).

Les écrivain·e·s sont en tout cas dans une très grande majorité confronté·e·s à la nécessité de cumuler des rémunérations multiples, non seulement celles et ceux d'entre elles et eux qui exercent un second métier, mais aussi et peut-être surtout pour celles et ceux qui entendent vivre de leur activité d'écrivain·e. Les activités connexes sont à cet égard vitales pour les écrivain·e·s. Elles constituent à la fois une reconnaissance symbolique, en ce qu'elles valorisent et légitiment leur œuvre tout en favorisant leur rencontre avec le public, et une ressource financière qui participe très activement de leur professionnalisation. Elles procurent en effet à la fois des rétributions qui, cumulées, procurent à nombre d'entre elles et eux un complément de revenu significatif, et une satisfaction liée à la création elle-même, à la reconnaissance obtenue et à un sentiment d'utilité sociale et de réalisation de soi. Si elles participent à nourrir, à décentrer, à donner à réfléchir, à faire naître des projets (par l'effet stimulant de la contrainte), elles sont aussi chronophages et énergivores. Les écrivain·e·s doivent alors préserver un équilibre entre ces activités connexes et le travail d'écriture, équilibre qui dépend aussi des situations individuelles de chacune d'elles et de chacun d'eux, et de leur rapport au temps et à la création.

La rétribution de ces activités connexes n'est par ailleurs pas systématisée : si elle semble aujourd'hui admise dans un nombre croissant de cas, elle doit encore souvent être négociée. La mobilisation des organisations professionnelles a largement contribué à leur prise en compte comme faisant partie intégrale de l'activité d'écrivain et comme travail méritant rétribution. Cette reconnaissance a participé à modifier les conditions d'exercice du métier en requérant des écrivains des compétences autres que celles de l'écriture, mais elle a aussi contribué à les améliorer en fournissant des revenus complémentaires précieux dans un contexte de précarité. Il reste à sensibiliser encore davantage les intermédiaires, qui considèrent encore trop souvent que l'intervention d'un·e écrivain·e relève de la promotion de son œuvre, ou qui méconnaissent la réalité des conditions de vie des écrivain·e·s. Il reste aussi à aider les auteur·e·s à mieux connaître et faire valoir leurs droits. Les collectifs et sociétés d'auteur·e·s jouent à cet égard un rôle essentiel aux côtés des institutions publiques.

Vers quelle mobilisation ?

Déjà fortement impliqués dans l'élaboration de la circulaire du 16 février 2011 sur les modalités de prise en compte des activités connexes par l'AGESSA, les collectifs – sociétés d'auteurs (SGDL, SACD, Sofia), Charte des auteurs et

illustrateurs jeunesse, CPE, SNAC – ont joué un rôle majeur dans la mobilisation pour la défense du statut d’auteur face aux projets de réforme. Ils ont sollicité une concertation avec l’État et avec le SNE et sont parvenus à influencer sur les décisions. Ils ont aussi réussi à mobiliser, à travers des lettres ouvertes publiées sur leurs sites, l’organisation de débats publics, un happening au Salon du livre de Paris en 2015, une fraction des écrivain·e·s, quoique de façon inégale selon les catégories : les auteur·e·s de bande dessinée et de littérature jeunesse, qui sont comme on l’a vu les plus exposés à la précarisation, ont été les plus engagés.

La difficulté à mobiliser les écrivain·e·s tient à plusieurs facteurs. Elle réside tout d’abord, de façon structurelle, dans l’atomisation qui caractérise les conditions d’exercice de ce métier, à la différence des arts collectifs. Si ces derniers ont connu un développement professionnel plus rapide, c’est aussi parce que seule une fraction des écrivain·e·s vivent de leur plume, et ce n’est qu’une fois qu’ils se consacrent pleinement à la littérature qu’ils commencent à l’envisager sous l’angle des conditions matérielles, étant avant tout soucieux de leur reconnaissance symbolique. Cette atomisation n’est que partiellement contrebalancée par les collectifs existants, nombre d’auteur·e·s ne voyant pas l’intérêt de payer une cotisation supplémentaire et/ou ne s’identifiant pas aux instances existantes, qui souffrent pour certaines d’une image figée dans le passé. Leur multiplicité ne facilite pas non plus le choix d’adhérer à telle ou telle instance. Nombre d’écrivain·e·s expérimentent des adhésions successives plutôt que simultanées.

La technicité des questions abordées constitue un obstacle supplémentaire à la mobilisation : les écrivain·e·s sont d’autant moins enclins à s’y intéresser qu’ils sont attachés à la conception vocationnelle et désintéressée du métier d’écrivain, et qu’un grand nombre d’entre eux ne vit pas de sa plume. La gestion du temps étant une constante préoccupation, tant pour ceux qui exercent un second métier que pour ceux qui se professionnalisent dans l’écriture, les questions matérielles se voient souvent reléguées au bas de la hiérarchie des priorités.

Par-delà le problème de la technicité, il faut souligner que, s’il y a consensus autour des revendications concernant le contrat d’édition, les écrivain·e·s n’ont pas un point de vue unanime sur d’autres questions, comme la retraite ou la formation professionnelle. Cela tient là encore à la conception vocationnelle du métier, qui continue à prévaloir chez nombre d’entre elles et eux, comme l’attestent les réticences face au développement des formations de création littéraire. Cette conception vocationnelle n’est cependant pas à bannir. Elle est une source de créativité désintéressée et une forme de résistance à la routinisation, qui s’articule aussi dans certains cas avec des engagements plus ou moins bénévoles dans la cité.

C’est pourquoi le levier de la mobilisation pour la défense des intérêts des écrivain·e·s doit demeurer l’apanage des organisations professionnelles dont c’est le rôle principal. La capacité de ces instances à se concerter et à œuvrer de concert, favorisée par la circulation de responsables entre elles, a accru leur force d’intervention et leur poids dans les négociations. Ces interventions ont recueilli l’approbation de nombreux auteur·e·s de l’écrit, qu’elles ou ils en soient

membres ou non. Cependant, leur multiplicité constitue un désavantage dans le contexte politique actuel, où le lobbying a plus d'efficacité que les luttes sociales. Ce constat est d'autant plus vrai au niveau européen, où se joue une partie significative de la redéfinition du statut de l'auteur-e et de ses droits.

Or, comme le souligne le directeur général de la Société des gens de lettres, Geoffroy Pelletier, dans l'entretien qu'il nous a accordé, la mobilisation s'est d'abord effectuée en réaction contre les projets de réforme, sur lesquels des éclaircissements ont été demandés. Cependant, les organisations professionnelles tentent désormais de se poser en force de proposition. La réflexion menée sur le domaine public payant et celle sur l'établissement d'une taxe sur le livre d'occasion ont constitué un premier pas dans cette direction. Plus récemment, le Conseil Permanent des écrivains a élaboré « Douze propositions pour une Europe du livre »⁴¹³, à l'issue d'une rencontre sur le thème de « l'auteur européen dans le XXI^e siècle » qui s'est tenue au Parlement européen de Bruxelles avec la participation des députés européens, Jean-Marie Cavada, Constance Le Grip et Virginie Rozière.

⁴¹³ <http://www.conseilpermanentdesecrivains.org/douze-propositions-pour-une-europe-du-livre>

Les « douze propositions pour une Europe du livre »

Les trois premières visent à protéger les auteur·e·s en réaffirmant le droit d'auteur dans ses dimensions patrimoniales et morales, en leur assurant une juste rémunération, sans faire valoir le droit de la concurrence, et en les préservant des clauses abusives dans les contrats d'édition (telles que les cessions forfaitaires, globales, illimitées dans le temps) par l'adoption de contrats-types et d'accords professionnels. Suivent un ensemble de propositions concernant le droit des lecteurs, que le CPE refuse d'opposer à celui des auteurs : il s'agit d'inciter le dialogue entre les acteurs de la chaîne du livre pour sortir du débat sur le « tout gratuit » ; de préférer les solutions contractuelles ou les systèmes de licences collectives (tels ceux qui existent dans beaucoup de pays pour les usages pédagogiques ou pour les livres indisponibles) à la multiplication des exceptions obligatoires, considérés par le CPE comme « une expropriation des droits patrimoniaux et moraux de l'auteur » ; de lutter contre le piratage et de favoriser « l'interopérabilité des systèmes de lecture » afin de renforcer « l'offre légale ». Les dernières propositions réaffirment des principes généraux au nom desquels doivent être promues des politiques de prix unique du livre et des taux réduits de TVA. Ces principes sont tout d'abord « l'exception culturelle », selon lequel les biens culturels ne sont pas des marchandises comme les autres, principe que le CPE demande d'insérer comme une clause dans les traités de libre-échange (notamment le partenariat transatlantique TTIP) ; deuxièmement, la « diversité », principe au nom duquel la circulation des œuvres par voie de traduction doit être encouragée à travers des aides à des projets de traduction, un soutien aux traducteurs littéraires et une mise en réseau des institutions et fonds aidant à la traduction ; troisièmement, le CPE appelle à la défense de la liberté d'expression et au soutien à la création par des aides publiques aux auteur·e·s (fonds d'écriture, résidences, fonds de formation, soutien aux organisations professionnelles) et « en accompagnant l'innovation, notamment numérique, par le biais d'acteurs régionaux ou sectoriels qui poursuivent des stratégies d'excellence dans l'industrie du livre ».

L'éventualité d'une unification de ces sociétés afin de renforcer leur combat se heurte à de nombreux obstacles, à commencer par l'enjeu que constitue le maintien d'identités déjà constituées et la préservation de la légitimité acquise à représenter la profession. Mais par-delà les enjeux concernant l'identité des collectifs et par-delà la difficulté à attirer de nouveaux entrants dans la profession pour les sociétés les plus anciennes, ce sont l'identité professionnelle elle-même et les frontières du collectif qui sont en question. Le métier d'écrivain·e dans son acception traditionnelle a déjà été redéfini à travers la notion d'auteur·e qui l'englobe désormais non plus seulement sur le plan juridique mais aussi sur le plan social. L'unification du statut d'auteur·e en 1975 correspondait à l'extension des activités se réclamant de ce titre. La frontière entre professionnel et amateur est, on l'a vu, déterminée par la publication à compte d'éditeur. Or le développement des pratiques d'auto-édition sur internet (via Amazon notamment) et le rachat en 2013 par Penguin de la plus grande maison d'édition à compte d'auteur a brouillé cette frontière jusque-là étanche (malgré les pratiques d'édition à compte d'auteur déguisé dans les maisons les

plus établies). Du coup, se pose aux organisations professionnelles la question de l'ouverture de leurs portes à ces auteurs auto-édités. Parallèlement, la remise en cause des frontières nationales dans le contexte de la mondialisation et la circulation accrue des écrivain·e·s conduisent certains responsables de ces organisations à envisager l'accueil d'auteur·e·s étranger·e·s traduits en français. Ouverte à tous les auteur·e·s de langue française, la Société des gens de lettres a ainsi abandonné la spécification « de France ».

À l'orée du XXI^e siècle, le métier d'écrivain subit de profondes transformations, tant du point de vue des façons de le pratiquer que des conditions de son exercice. La diversification des activités connexes et des pratiques inter- ou multimédia incite l'auteur·e à être présent·e dans l'espace public non plus seulement à travers son œuvre mais aussi à travers sa personne, sur un mode qui, à la différence de la figure de l'intellectuel engagé, privilégie la rencontre avec le public autour de la création elle-même, par le spectacle vivant, le débat, l'animation et la transmission. En tirant l'écrivain·e de son isolement, en l'insérant dans le débat public et en le ou la confrontant à des populations parfois démunies, cette voie de professionnalisation offre non seulement des sources de renouvellement de la création mais aussi, paradoxalement, de nouveaux ressorts de politisation de la littérature. Cette politisation résulte aussi de la précarisation des conditions d'exercice du métier dans une conjoncture de crise de l'édition, dont les auteur·e·s sont parmi les premières victimes, et de remise en cause des acquis sociaux au niveau national et européen. Elle a pris une forme collective à la faveur d'un travail de mobilisation et d'une action concertée des organisations professionnelles, qui ont su ancrer leurs revendications non pas dans un discours corporatiste mais dans des principes universels de défense des droits de la création et de l'accès à la culture. Le combat est cependant loin d'être gagné face au processus de « rationalisation » économique qui affecte toutes les industries culturelles et à la déréglementation accélérée sous l'impulsion de l'Union européenne et des traités de libre-échange. Face, aussi, au fossé qui est en train de se creuser entre la culture du gratuit et la revendication du droit des créateurs à vivre de leur œuvre. Seul le maintien de politiques d'aide à la création et d'une concertation entre les acteurs peut concilier les intérêts divergents des différentes parties sans que l'une d'elle se trouve lésée. Et permettre à l'activité de création de s'exercer dans un but qui ne soit pas purement lucratif mais aussi relativement désintéressé et socialement utile.

Les auteurs

Madeline Bedecarré est actuellement doctorante à l'École des hautes études en sciences sociales et rattachée au Centre européen de sociologie et de science politique, où elle prépare une thèse sur le rôle de la Francophonie institutionnelle dans l'accès à la reconnaissance des écrivains africains d'expression française. Elle est membre projet européen Interco-SSH sur l'institutionnalisation et l'internationalisation des sciences humaines et sociales et a animé en 2015 un atelier sur la sociologie de la littérature-monde lors de l'école d'été de l'Institute of World Literature de Harvard University. Elle a une licence en langue française de Bowdoin College et un master en littérature française de Columbia University. Elle est également traductrice.

Quentin Fondu est doctorant à l'École des hautes études en sciences sociales, rattaché au Centre européen de sociologie et de science politique et au Laboratoire d'excellence TEPSIS. Après avoir suivi un cursus en études théâtrales à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle et en sociologie à l'EHESS, il prépare une thèse sur l'histoire de la discipline des études théâtrales en France et en Allemagne. Membre du projet européen Interco-SSH, il y mène une recherche sur l'apparition de nouvelles disciplines dans l'espace académique français après Mai 68. Il a notamment publié : « Les études théâtrales et leur champ d'investigation : Étude quantitative des travaux de recherche (1959-1980) », *Registres : Revue de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle* n°17, 2016 ; « Le théâtre en Mai 68 : au-delà des événements », *Journal du Conservatoire national supérieur d'art dramatique* n°2, 2016 ; « Origines et institutionnalisation de la discipline des études théâtrales en France (1959-1973) », *Actes du séminaire Approches plurielles du fait théâtral* (à paraître).

Julien Gaffiot est diplômé de l'École des hautes études en sciences sociales. Il a soutenu en 2011 un mémoire de Master portant sur les transformations contemporaines du champ de la bande dessinée francophone. Désormais sociologue indépendant, il collabore en tant que consultant avec différents bureaux d'études et organismes de recherche. Il intervient également dans des médias spécialisés sur des thématiques touchant aux pratiques culturelles et à l'innovation sociale. Depuis 2015, il est chargé de cours à Paris XIII au sein du master Politiques et stratégies des médias et des industries créatives, où il enseigne les méthodologies d'enquête en sciences sociales.

Jérôme Pacouret est doctorant à l'École des hautes études en sciences sociales, rattaché au Centre européen de sociologie et de science politique. Il enseigne comme Attaché temporaire d'enseignement et de recherche en science politique à l'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne. Sa thèse porte sur la codification et la pratique du droit de la propriété cinématographique en France et aux États-

Unis. Il a codirigé le numéro 206-207 des *Actes de la recherche en sciences sociales* « La culture entre rationalisation et mondialisation », consacré aux transformations contemporaines des champs de production culturelle. Ses premières publications portent sur la mobilisation des réalisateurs de films autour du téléchargement illégal et sur les échanges culturels internationaux, notamment « Logiques d'engagement des réalisateurs de films au sujet de la loi HADOPI », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207 (2015). Il participe à des enquêtes collectives, sur les festivals de littérature et sur les juristes dans le gouvernement de l'Europe.

Myrtille Picaud, diplômée de l'Institut d'études politiques de Lille, réalise actuellement une thèse de doctorat à l'École des hautes études en sciences Sociales, au sein du Centre européen de sociologie et de science politique. Elle enseigne comme Attachée temporaire d'enseignement et de recherche en science politique à l'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur les salles de musique et leurs intermédiaires culturels à Paris et à Berlin. Elle a également participé à des enquêtes collectives, l'une sur les publics de la musique classique et l'autre sur les festivals de littérature. Elle codirigé le numéro 206-207 des *Actes de la recherche en sciences sociales* « La culture entre rationalisation et mondialisation », et a publié : « Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°206-207, 2015 ; « L'espace des possibles des musiques classiques à Paris : sociologie des salles et de leurs programmeurs », in Stéphane Dorin (dir.), *Déchiffrer les publics de la musique classique*, Éditions des archives contemporaines, 2016 ; « 'We Try to Have the Best': How Nationality, Race and Gender Structure Artists' Circulations in the Paris Jazz Scene », *Jazz Research Journal*, Vol. 10, n°1-2, à paraître.

Cécile Rabot est maîtresse de conférence en sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, où elle est responsable du master métiers du livre. Membre du Centre européen de sociologie et de science politique, elle mène des recherches sur la construction de la valeur littéraire et sur les professions culturelles. Après une thèse portant sur les choix des bibliothécaires, elle a réalisé une enquête sur les politiques des bibliothèques en direction des adolescents. Elle a par ailleurs travaillé sur des prix littéraires de lecteurs et sur la catégorie de « premier roman ». Elle a notamment publié *La Construction de la visibilité littéraire en bibliothèque* (Presses de l'enssib, 2015), ainsi que des articles, parmi lesquels : « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », *Sociologie*, n° 4, 2012 ; « Les mordus du polar : prix d'adolescents ou de bibliothécaires ? », *Lecture jeune*, n°147, septembre 2013 ; « Les "coups de cœur" d'une bibliothèque de lecture publique : valeurs et enjeux professionnels d'une sélection littéraire », *Culture & Musées*, n°17, 2011.

Gisèle Sapiro est directrice de recherche au CNRS et directrice d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, membre du Centre européen de sociologie et de science politique et du Laboratoire d'excellence TEPISIS. Spécialiste de sociologie des intellectuels, de la littérature et de la traduction, elle est l'auteure de *La Guerre des écrivains, 1940-1953* (Fayard, 1999, rééd. 2006), *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France XIX^e-XXI^e siècle* (Seuil 2011) et *La Sociologie de la littérature* (La Découverte, 2014). Elle a également (co-)dirigé : *Pour une histoire des sciences sociales* (Fayard, 2004), *Pierre Bourdieu, sociologue* (Fayard, 2004), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (CNRS Éditions, 2008) ; *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (Nouveau Monde, 2009) ; *L'Espace intellectuel en Europe* (La Découverte, 2009) ; *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles* (DEPS, 2012) ; *Sciences humaines en traduction : le livre français aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Argentine* (Institut français-CESSP, 2014). Elle a codirigé le numéro 206-207 des *Actes de la recherche en sciences sociales* « La culture entre rationalisation et mondialisation ». Elle coordonne le projet européen INTERCO-SSH.

Hélène Seiler-Juilleret mène à l'École des hautes études en sciences sociales et au sein du Centre européen de sociologie et de science politique une thèse sur les transformations de l'édition en sciences humaines et sociales à travers l'analyse des marchés du numérique et de l'international. Elle a collaboré en 2013 à l'ouvrage *Sciences humaines en traduction : le livre français aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Argentine* (Institut français-CESSP), ainsi qu'à une enquête sur les festivals de littérature, et participe depuis 2014 au projet européen Interco-SSH. Parallèlement à sa thèse, elle occupe le poste de coordinatrice éditoriale aux Éditions de l'EHESS depuis octobre 2015, et assure par ailleurs la coordination du *Dictionnaire international de Pierre Bourdieu*, dirigé par Gisèle Sapiro (CNRS éditions, 2016).

Table des illustrations

Les types de rémunérations prescrites par l'AGESSA selon les types d'interventions et les statuts des écrivain·e·s en 2012.....	26
Évolution comparée des usages des syntagmes « livres pour enfants » et « littérature (de / pour la) jeunesse » entre 1950 en 2008 (établie avec Ngram Viewer).....	63
Évolution comparée des usages des syntagmes « auteur de livres pour enfants » et « auteur (pour la) jeunesse » entre 1950 en 2008 (établie avec Ngram Viewer).....	63
Évolution comparée des usages des syntagmes « auteurs de livres pour enfants » et « auteurs (pour la) jeunesse » entre 1950 en 2008 (établie avec Ngram Viewer).....	64
Annexe 1 : Droits d'auteurs des écrivain·e·s dramatiques en 1980.....	102
Annexe 2 : Droits d'auteurs et nombre d'exploitations des écrivain·e·s dramatiques résidant en Île-de-France entre 2010 et 2015 selon le sexe.....	103
Répartition des manifestations selon la rémunération de leurs auteur·e·s en 2009 et en 2014.....	192
Répartition des manifestations selon le défraiement de leurs auteur·e·s en 2014.....	194
Évolution de la rémunération des auteur·e·s chez les manifestations ayant répondu aux questionnaires de 2009 et 2014.....	195
Répartition des catégories éditoriales selon leur part du CA numérique en 2013 et en 2014.....	255
Répartition par catégorie éditoriale du nombre de titres parus en 2015 en format e-pub et papier.....	256
Nombre de lecteurs ayant acheté ou consulté au moins 1 livre de littérature en format numérique.....	257

Table des encadrés

Être à l'AGESSA ou ne pas être écrivain.....	19
Si j'étais un·e écrivain·e rêvant de cinéma.....	121
Le prêt numérique en bibliothèque (PNB).....	258
État des lieux sur les bourses pour la création littéraire sur support numérique.....	265
Les « douze propositions pour une Europe du livre ».....	276