



Sylvain Aquatias

sociologue, GRESCO, Université de Limoges

Alain François

chercheur en histoire visuelle contemporaine

SOCIALISATION, TRAJECTOIRES & CONDITIONS DE VIE DES AUTEURS FRANCOPHONES DE BANDE DESSINÉE EN CHARENTE

Juin 2021



INTRODUCTION

Le travail d'enquête dont nous présentons ici la synthèse est née de deux intuitions partagées :

- les parcours professionnels des auteurs étaient bien plus complexes qu'il semblait et nous possédions peu d'indications réelles sur les étapes de leurs carrières ;
- les différents secteurs tenant de l'expression graphique ou de la narration étaient très perméables et permettaient de multiplier les activités.

Luc Boltanski, dans son article fondateur sur la bande dessinée, décrivait le passage d'une époque où la neuvième art était peu reconnu aux années 60 où, selon lui, le champ de la bande dessinée s'est autonomisé par l'arrivée conjointe d'un public plus éduqué et d'une génération d'auteurs qui « trouvent dans la BD l'instrument d'expression symbolique le plus élevé dans l'ordre des légitimités culturelles auquel ils puissent raisonnablement prétendre et aussi un instrument raisonnable de mobilité sociale et d'affranchissement du salariat »¹.

Mais depuis les années 80, la plupart des revues qui permettaient aux auteurs de disposer d'un statut ont disparu. La plupart des auteurs vivent assez mal de leurs travaux. Ils sont souvent amenés à travailler dans plusieurs branches et on retrouve ainsi des parcours diversifiés qui associent différentes sources de revenus et différents domaines d'activité. Les parcours varient et se complexifient. Il est difficile de penser que cela n'a aucune conséquence sur la manière même dont les auteurs vivent. Que cela concerne leur statut, leurs aspirations, la manière dont ils se situent, les contraintes symboliques et matérielles apparaissent assez fortes.

Le fait même que des inflexions importantes puissent avoir lieu dans leurs carrières pose la question de savoir si l'on a affaire à un vrai groupe professionnel, au sens où l'entendent Didier Demazière et Charles Gadéa². La création des États Généraux de la Bande Dessinée, en soi, montre que la structuration même de la profession est encore nouvelle³. De même, les multiples interactions entre les différents débouchés de la narration graphique posent la question des « jeux pluriels d'influences réciproques et de combinaisons d'alliance et de luttes, d'emprunts et d'échos »⁴.

Il devenait alors important de disposer de véritables données sur les parcours professionnels des auteurs.

¹ L. Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.1, Janvier 1975, p.37-59, p. 39.

² C'est-à-dire « des ensembles de travailleurs exerçant une activité ayant le même nom, et par conséquent dotés d'une visibilité sociale, bénéficiant d'une identification et d'une reconnaissance, occupant une place différenciée dans la division sociale du travail, et caractérisés par une légitimité symbolique » *Sociologie des groupes professionnels*, D. Demazière, C. Gadéa (dir.), La Découverte, Paris, 2009, p. 20.

³ La mobilisation des auteurs dessinateurs n'est certes pas nouvelle. Mais comme le montre bien Thierry Groensteen, les variations des intérêts, du dessin d'humour jusqu'aux « artistes dessinateurs et créateurs », n'ont pas permis qu'une structuration pérenne de ces mobilisations ne s'articule vraiment autour de la bande dessinée avant les années 2000. Thierry Groensteen, *La mobilisation des auteurs de bande dessinée, un survol historique*, 2016, http://www.etatsgenerauxbd.org/wp-content/uploads/sites/9/2016/02/FGBD_mobilisation_des_auteurs_de_bande_dessinee.pdf.

⁴ V. Boussard, D. Demazière, P. Milburn (dir.) (2010), *L'injonction au professionnalisme. Analyses d'une dynamique plurielle*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 167.

LES OBJECTIFS DE L'ENQUÊTE

COMPRENDRE LA CONSTRUCTION DES CARRIÈRES DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE

- Comment se forme-t-on à la bande dessinée ?
- Comment débute-t-on dans la bande dessinée ?
- Comment s'installe-t-on dans la bande dessinée ?

CONNAÎTRE LES COMPÉTENCES DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE

- Au-delà des compétences narratives et graphiques, est-il d'autres compétences nécessaires ?
- Si oui, lesquelles ?

COMPRENDRE LES SPÉCIFICITÉS LOCALES DE LA SITUATION DES AUTEURS CHARENTAIS

- Quelles sont les ressources disponibles ?
- Comment les auteurs les utilisent-ils ?
- Quelles sont leurs relations avec les différentes institutions locales ?

CONNAÎTRE LES CONDITIONS DE VIE DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE

- Quels sont les prix des planches ?
- Comment les auteurs travaillent-ils, entre ateliers, travail à domicile, etc. ?
- Comment les auteurs gèrent-ils les délais d'exécution et les différentes tâches ?
- Existent-ils des zones de friction entre vie domestique et vie professionnelle ?

COMPRENDRE LES PERMÉABILITÉS DES CARRIÈRES DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE ENTRE DOMAINES D'ACTIVITÉ

- Travaille-t-on toujours dans le secteur de la bande dessinée ?
- Quels sont les autres domaines d'activité des auteurs de bande dessinée ?
- Quelles compétences ces domaines d'activité réclament-ils ?

COMPRENDRE LES MOBILISATIONS ET LES REVENDICATIONS DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE

- Comment se construisent les solidarités locales ?
- Quels clivages nuisent aux mobilisations ?
- Comment se structurent les revendications locales ?

LES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE EN CHARENTE

La question de l'existence d'un groupe professionnel transcende habituellement la dimension territoriale. Néanmoins, en ce qui concerne les auteurs de bande dessinée, il est impossible de ne pas voir que certaines concentrations existent qui créent des pôles de regroupement. Les résultats des États Généraux de la Bande Dessinée montrent que certaines régions regroupent plus volontiers des auteurs. On peut relier cela à la présence d'écoles de bande dessinée et d'éditeurs.

Or, quand une région ou une ville se trouve devenir un lieu de prédilection pour un corps professionnel, cela crée nécessairement des réseaux, des relations, des ressources, etc. Cette dimension prend alors une importance particulière et nécessite un traitement spécifique sur les conditions d'installation et de travail d'un groupe professionnel. Cela est d'autant plus important en ce qui concerne les auteurs de bande dessinée que ceux-ci peuvent circuler sur le territoire en fonction des opportunités et que le choix d'un lieu d'installation découle souvent des conditions de possibilité de cette installation. On comprend donc tout l'intérêt qu'il y a à saisir aussi l'ancrage territorial d'une profession.

La ville d'Angoulême présente un certain nombre de caractéristiques qui permettent d'examiner ces variables.

- En premier lieu, le département de Charente est le quatrième au niveau national en termes de présence d'auteurs.
- Un certain nombre d'auteurs travaillent en ateliers, trois au moins sont sis à Angoulême même, dont un des plus anciens, l'atelier du Marquis regroupait, en 2015, 27 membres. Les collectifs sont fort nombreux aussi.
- Une des raisons pour lesquelles le tissu local est riche en dessinateurs tient à la présence de nombreuses écoles. L'atelier BD de l'École d'art d'Angoulême (1982) a amené à la création de l'École Européenne Supérieure de l'Image (ÉESI) en 1994. En 1997 a été créé le pôle Magelis, qui se donne pour mission « de promouvoir la filière Image sur le département » et qui va permettre le développement d'un campus de l'image, qui regroupe nombre d'écoles. L'école des métiers du cinéma d'animation (EMCA) a été fondée en 1999 avec le soutien du pôle Magelis. Un master bande dessinée en collaboration avec l'université de Poitiers existe depuis 2008 et un doctorat depuis 2016. La Human Academy, franchise japonaise, a ouvert en 2015 une école spécialisée dans l'animation et le manga à Angoulême. La manière même dont le campus est configuré, dans un espace relativement ramassé, rend compte des passerelles possibles entre les différents acteurs des différentes formations.
- De plus, les résidences d'artistes de la Maison des Auteurs font aussi que, parfois, des auteurs français ou étrangers s'installent à Angoulême.
- Il faut ajouter à cela, évidemment, la présence de la Cité Internationale de la Bande Dessinée (CIBDI) et de l'Image, du Musée de la bande dessinée et, bien sûr, du Festival International de la Bande Dessinée (FIBD).

QUELLE MÉTHODOLOGIE POUR ÉTUDIER LES AUTEURS CHARENTAIS ?

C'est au croisement des relations et des collaborations entre auteurs, éditeurs, institutions, que se génèrent les représentations qu'ont les auteurs de bande dessinée de leur propre profession. Cela implique de disposer d'un terrain où suffisamment d'auteurs soient en présence et puissent interagir. Pour évoquer les disparités de parcours et leurs effets matériels et symboliques, il faut disposer d'une potentialité de parcours et d'emplois, dans un milieu où les auteurs sont susceptibles de se connaître, de se rencontrer et d'interagir. Comprendre la manière dont le secteur professionnel est parcouru par des interactions symboliques qui peuvent rendre compte des effets de classement, des virages biographiques et des constructions de carrière est indispensable pour rendre compte de ses délimitations mêmes.

Seule une approche qualitative permet de rendre compte de ces dimensions. Il était nécessaire de réaliser des entretiens approfondis, afin de reconstituer les parcours professionnels et résidentiels des auteurs, afin de mieux comprendre les contraintes qui pèsent sur leurs choix et les logiques qui en découlent. Ces entretiens ont suivi les règles déontologiques habituelles, à savoir l'anonymat des auteurs interrogés et la confidentialité des propos tenus. Les extraits d'entretien cités ici le sont toujours sous pseudonymes.

Il importait, si l'on veut comprendre la variété des trajectoires, de disposer d'un échantillon qualitatif suffisant. Mais cet échantillonnage n'est possible qu'à la condition de disposer d'un recensement plus ou moins exhaustif des auteurs. Ce listage a été une véritable enquête préalable, puisque des données descriptives de base peuvent être recensés la plupart du temps sur différents sites ou auprès de différents partenaires : âge, études, résidence à la Maison des artistes, type de publications, etc.

Il nous fallait un critère simple et permettant de disposer d'un champ large, intégrant la diversité des situations. Nous avons donc choisi de nous servir uniquement du critère de la production artistique, celle qui semble la plus déterminante lorsqu'il est question de professionnalisation. Mais nous ne voulions pas que ce critère soit trop discriminant. Nous voulions pouvoir rencontrer aussi bien des auteurs confirmés que débutants, des Français comme des étrangers, pourvu qu'ils publient en français⁵, des gens pratiquant des formes de bande dessinée traditionnelles aussi bien que des formes plus conceptuelles.

L'enquête permet de saisir aussi bien les dimensions locales de la production de bande dessinée que des dimensions plus transversales, puisque ce ne sont que 9 % des auteurs qui sont nés en Charente. Si l'échantillon montre l'attractivité du pôle de formation angoumois (50 % de l'échantillon a fait au moins une partie de ses études sur place), 43 % des auteurs n'ont pas été formés à Angoulême et sont venus d'horizons différents, le solde représentant les quasi-autodidactes.

⁵ C'est pourquoi nous avons précisé que la recherche portait sur les auteurs de bande dessinée francophone. En effet, il semble important de rester dans le champ bien défini d'une production limitée à une sphère linguistique précise pour considérer la définition locale du groupe professionnel. Ainsi, un auteur dont les récits ont été uniquement publiés au Japon n'a pas été retenu dans l'échantillon.

QU'EST-CE QU'UN AUTEUR DE BANDE DESSINÉE DANS CETTE ENQUÊTE ?

Est considéré comme auteur de bande dessinée tout scénariste ou dessinateur ayant publié deux récits terminés, de quelque taille que ce soit, sous quelque forme que ce soit – fanzine, revue ou livre, papier ou numérique – résidant en Charente au moins six mois par an⁶.

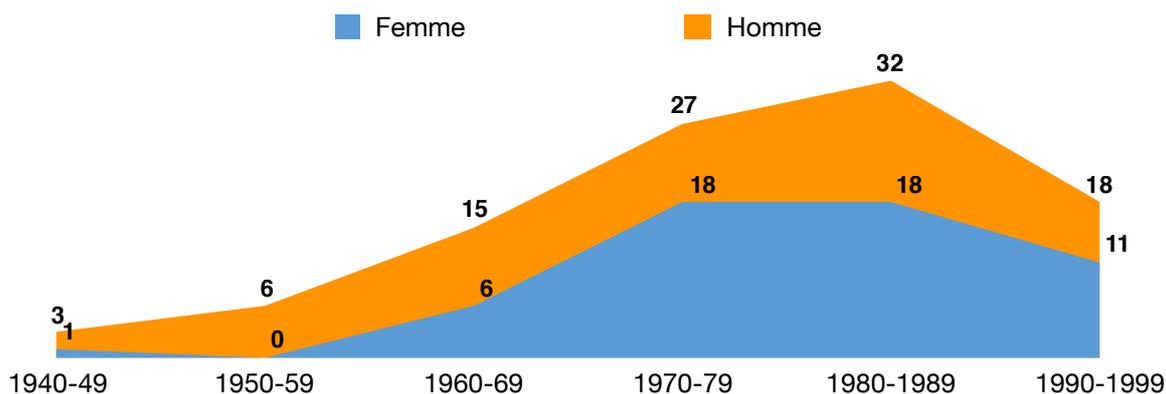
LA POPULATION DES AUTEURS

La population retenue comporte alors 158 auteurs. La population est globalement assez jeune : les 20 à 39 ans représentent 55,5 % de la population des auteurs, les plus de 60 ans n'en représentent que 6,5 %.

Ce sont 84,6 % des auteurs qui résident à Angoulême même. On notera, qu'en dehors des plus âgés, qui habitent tous Angoulême même, l'âge est le meilleur prédicteur du fait d'habiter en dehors de la ville. Ce sont ainsi 40 % des auteurs de 60 à 69 ans qui habitent en dehors de la ville et 95 % des auteurs de 20 à 39 ans qui habitent en ville.

On observe une croissance constante des femmes parmi les auteurs de bande dessinée.

Graphique 1. Comparaison de l'évolution des auteurs hommes et femmes en fonction de la décennie de naissance des auteurs, population totale des auteurs charentais



À partir de la décennie de naissance allant de 1970 à 1979, apogée de la courbe où les femmes représentent 40 % de la population des auteurs charentais, leur pourcentage ne descendra jamais en-dessous de 36 % des effectifs.

L'ÉCHANTILLON

C'est au total 44 entretiens qui ont été réalisés, soit 28 % de la population. Nous avons volontairement donné plus d'importance aux classes d'âge où nous disposons de moins d'individus (notamment parmi les plus âgés) de manière à équilibrer les proportions entre classes d'âge. Les personnes interrogées ont été réparties en fonction des classes d'âge, du sexe et du niveau de publication, afin d'obtenir une représentativité correcte de la population charentaise des auteurs de bande dessinée.

⁶ Cette durée nous permet de différencier les auteurs qui ont réellement un ancrage angoumois et ceux qui ont encore une adresse administrative à Angoulême alors qu'ils n'y résident plus.

ENFANCE ET ADOLESCENCE : DES SOCIALISATIONS À LA BANDE DESSINÉE

COMPRENDRE LES ENJEUX DE LA TRANSMISSION ET DE LA SOCIALISATION

La plupart des théories actuelles de la socialisation montrent un poids important de la transmission familiale et des apprentissages scolaires. Pendant longtemps, la théorie de Pierre Bourdieu⁷ a permis de rendre compte des socialisations enfantines en montrant comment l'appartenance à un milieu social, par l'environnement parental, constituait des dispositions qui permettaient ensuite à l'enfant de se tourner davantage vers une culture, et parfois un milieu professionnel, prédéfinie. Si désormais on admet le poids plus importants d'autres acteurs (les groupes de pairs, les médias, etc.), reste que la question de la transmission familiale est déterminante dans l'avenir des jeunes. On différencie deux modèles de socialisation : l'inculcation, qui procède d'une démarche volontaire des parents et s'appuie sur le contrôle, l'incitation et la co-consommation, et l'imprégnation, plus passive, qui implique un certain mimétisme des enfants exposés aux modèles parentaux. Pour valider ou non les modèles de transmission, il faut vérifier si existent dans la famille des prédispositions artistiques au travers de l'intérêt des parents pour la bande dessinée, le dessin, la peinture, etc. qui auraient pu être communiquées aux enfants⁸.

De manière générale :

- beaucoup d'enfants dessinent et la plupart d'entre eux lisent des bandes dessinées⁹ ;
- l'enquête de la Bibliothèque Publique d'Information montre que la familiarisation par les parents de la lecture de bandes dessinées au foyer tient un rôle important dans son adoption par les enfants. Le fait que les parents soient lecteurs de BD et que la BD soit un sujet de conversation dans la famille participe de la formation du goût pour la bande dessinée¹⁰.

La question posée ici est donc : comment certains enfants décident-ils de devenir auteurs de bande dessinée ?

LA LECTURE DE BANDES DESSINÉES DES PARENTS

- Les parents des classes supérieures sont ceux qui lisent le plus de bande dessinée.
- Si on examine les parents des auteurs par génération, on voit une hausse conséquente de la lecture de bande dessinée des parents de classe supérieure, là où elle baisse pour les autres PCS. Cette baisse correspond à celle de la lecture dans la population française¹¹ de même que le maintien de la lecture de bande dessinée dans les classes supérieures correspond à la tendance perçue dans l'enquête de la BPI.
- La transmission parentale de la lecture de bande dessinée est quasiment absente chez les auteurs nés entre 1940 et 1959, elle augmente chez les auteurs nés entre 1960 et 1979 et s'affirme avec plus de force encore pour ceux nés entre 1980 et 1999.

⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979

⁸ Sylvie Octobre et Yves Jauneau. « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle », *Revue française de sociologie*, vol. 49, no. 4, 2008, pp. 695-722, p. 705.

⁹ Benoît Berthou, Christophe Evans (coord.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?*, Paris, BPI, Janvier 2015.

¹⁰ Sylvain Aquatias, « Le goût de la bande dessinée : acquisition, transmission, renforcement et abandon », B. Berthou, C. Evans (coord.), 2015, op. cit.

¹¹ P. Lombardo, L. Wolff, « Cinquante ans de pratique culturelle en France », *Culture-Études*, 2020-2, Ministère de la Culture.

LES PRATIQUES ARTISTIQUES DES PARENTS

- Les auteurs dont au moins un des parents ou des grands parents dessinait représente 52 % de l'échantillon. Mais on peut détacher au moins trois types de socialisation :
 - une transmission plus ou moins directe ;
 - une transmission par imprégnation ;
 - une certaine sensibilité créant un climat bienveillant¹².
- Ils sont ainsi vingt-et-un (87,5 %) sur les vingt-quatre concernés par l'un ou l'autre de ces types, où la socialisation au dessin a pu s'opérer par le biais familial dans des conditions plus ou moins optimales.
- Sur l'ensemble de l'échantillon, les transmissions par imprégnation ou par inculcation ne représentent qu'un peu plus du tiers de l'échantillon (34 %), soit à peine plus que l'établissement d'un climat familial bienveillant (32 %), que les parents dessinent, peignent ou écrivent.
- La non-transmission des pratiques artistiques familiales, dans le cas où les parents avaient des dispositions artistiques, concerne 7 % de l'échantillon global. Le fait qu'un des parents ou des grands-parents écrive, peigne ou dessine est un élément préalable à une possible transmission. Mais sur les vingt-quatre auteurs qui auraient pu se voir transmettre une sensibilité artistique, ce ne sont que quatorze d'entre eux (58 %) pour lesquels cette transmission a été effective.

Le fait que l'on trouve vingt auteurs dont les parents n'avaient aucune prédisposition artistique et n'ayant donc pas disposé de transmission marque l'ouverture des carrières artistiques et plus spécifiquement de la bande dessinée à des personnes sans histoire artistique familiale. L'arrivée de personnes des milieux défavorisés dans la bande dessinée explique cela : si ce sont 58 % des auteurs issus de classe favorisée dont un des parents au moins écrit, peint ou dessine, ce ne sont que 27 % des auteurs issus des classes défavorisées. Or, s'il n'y a aucun auteur de classe défavorisée parmi ceux nés entre 1940 et 1959, ils représentent 19 % de ceux nés entre 1960 et 1979 et 35 % de ceux nés entre 1980 et 1999.

La diffusion forte de la bande dessinée parmi les lectures des enfants a permis la naissance d'un intérêt assez fort pour qu'ils aient envie de devenir auteurs. Mais ce désir est relativement indépendant du fait que leurs parents avaient ou non des pratiques graphiques ou narratives, puisqu'au final, c'est à peine un tiers de notre échantillon (32 %) qui dispose d'une transmission effective.

¹² Il s'agit là de la différence entre inculcation et imprégnation, deux modèles différents de la socialisation juvénile : l'inculcation, qui procède d'une démarche volontaire et s'appuie sur le contrôle, l'incitation et la co-consommation, et l'imprégnation, plus passive, qui implique un certain mimétisme des enfants exposés aux modèles parentaux. S. Octobre et Y. Jauneau. « Tels parents, tels enfants ? Une approche de la transmission culturelle », *Revue française de sociologie*, vol. 49, no. 4, 2008, pp. 695-722.

LES PRATIQUES CONCRÈTES DES ENFANTS

- **LES ENFANTS COPIENT D'ABORD OU SE RACONTENT DES HISTOIRES.**

La plupart des enfants dessinent dès l'entrée en maternelle. Du gribouillage aux premières représentations, quasiment tous les enfants voient leur trait évoluer d'un à six ans. L'apprentissage du dessin est d'abord lié à des lectures de bandes dessinées ou des visionnages de dessins animés. Si le dessin s'affirme comme une première manière de s'exprimer, l'envie de raconter des histoires est aussi présente, même s'il n'est que sept personnes qui en ont parlé comme d'une modalité importante de leur socialisation à la bande dessinée (16%). On se doit de noter que toutes ont été scénaristes, pour elles ou pour d'autres, à un moment ou un autre.

- **LA PRATIQUE NAÎT DE L'ÉMULATION OU DE L'ENNUI**

L'émulation agit directement sur le regain d'activités graphiques, au sein de la fratrie et avec des camarades. Mais, à l'inverse, le fait de s'ennuyer favorise les activités graphiques et narratives. L'ennui et l'émulation, ensemble ou séparément, s'affirment bien comme un principe moteur du dessin pour les auteurs. Il est aussi un moyen de résistance face à des problèmes de santé ou face à des événements familiaux douloureux. Enfin, la bande dessinée sert aussi de rempart aux quelques enfants introvertis de l'échantillon.

- **CE QUI AGIT RÉELLEMENT SUR LA CONTINUITÉ DE L'ACTIVITÉ EST LA VALORISATION**

Si les parents tiennent un rôle fort dans la valorisation, ce sont aussi les professeurs et les camarades, dès la primaire, qui louent le talent des futurs auteurs, ce qui agit sur l'estime de soi des enfants. Si la valorisation scolaire est plus importante pour les enfants des classes populaires, elle traverse tous les milieux sociaux.

Au collège, c'est un moyen d'intégration et une question de statut et presque d'identité qui passe par la reconnaissance au sein du groupe de pairs. La valorisation institutionnelle, au travers, par exemple, de la participation à la presse collégienne ou aux concours organisés dans des revues ou dans le cadre scolaire agit de même.

- **DÈS LE LYCÉE, ON OBSERVE DES SPÉCIALISATIONS**

59 % de ceux ayant dit avoir déjà sérieusement pensé à devenir auteur de bande dessinée se sont tournés vers des filières spécialisées : soit des filières A3, soit un cursus arts appliqués, soit une structure spécialisée. Dès l'enfance, on voit nombre de cours de bande dessinée ou de dessin. C'est le quart de l'échantillon qui a suivi des cours avant le lycée et plus du tiers avant les études supérieures (34%).

LA FORMATION À LA BANDE DESSINÉE

- Pour les auteurs nés entre 1940 et 1959, la formation est souvent assez sommaire. Certains ont fait des études supérieures qui ont peu contribué à leur formation. Pour les autres, c'est l'entrée directe dans la vie active. On a donc là affaire à une génération quasi-autodidacte¹³, sinon dans le domaine artistique, du moins en ce qui concerne la bande dessinée.
- Au moment où ceux qui sont nés entre 1960 et 1979 vont faire leurs études, les formations artistiques se sont développées et certaines écoles de bande dessinée sont déjà bien implantées. De fait, pour les auteurs nés à partir des années 1960, on voit s'ébaucher des parcours complexes de formation. Nombre d'auteurs ont suivi parallèlement à l'école, au collège ou au lycée, des cours de dessin, parfois même de bande dessinée. C'est un peu plus du tiers des auteurs nés soit entre 1960 et 1979, soit entre 1980 et 1989 qui sont dans ce cas.
- La durée des études supérieures, pour ceux qui en ont fait, va en augmentant : ce sont 41,5 % des auteurs nés entre 1960 et 1979 qui avaient fait un cursus supérieur à cinq ans, ce sont 54 % des auteurs nés entre 1980 et 1999. Les enfants issus de familles à faibles revenus sont les moins nombreux à faire des études longues : ce ne sont que 30 % d'entre eux, là où dans toutes les autres catégories, le pourcentage est supérieur à 50 %.

LES FILIÈRES

En ce qui concerne les choix d'orientation des auteurs, il apparaît clairement que :

- l'université a été un recours en cas d'indécision ou quand le coût général des études apparaissaient trop important...
- les études courtes de type BTS (souvent après une filière Arts appliqués au lycée) ont souvent concerné les jeunes auteurs issus de familles à revenus modestes qui ne peuvent financer de longues études et les familles à revenus plus hauts qui s'inquiètent de l'avenir de leurs enfants et les poussent à faire des cursus débouchant rapidement sur la vie active.
- les classes préparatoires, privées ou publiques, ont concerné essentiellement les futurs auteurs de la génération 1980-1999, un tiers d'entre eux en ayant suivi. Les enfants des familles à faibles revenus ont suivi moins de préparation artistique et les enfants des familles à hauts revenus en suivent plus¹⁴. La plupart des futurs auteurs étaient satisfaits de ces préparations et, dans la majorité des cas, elles leur ont ouvert les portes des formations souhaitées.

¹³ L'autodidaxie est pourtant toujours relative : parmi les sept auteurs que l'on peut considérer comme autodidactes, on trouve deux auteurs ayant fréquenté les Beaux-arts, un ayant suivi des cours du soir de nu, un s'étant essayé au préalable dans un atelier de bande dessinée, un ayant fait du dessin industriel, un ayant suivi un stage assez jeune. La formation n'est donc jamais absente de ces parcours, sauf pour un auteur, ce pourquoi nous avons utilisé l'expression "quasi-autodidacte".

¹⁴ Le coût de l'année de préparation artistique la plus utilisée dans l'échantillon est de 3425 euros (en 2020). On comprend que ce montant puisse être prohibitif pour certains étudiants, s'ils n'obtiennent pas de bourse. Pour comparaison, l'inscription en université oscille entre 113 et 153 euros, selon qu'il s'agit d'une licence ou d'un master.

DANS LES ÉCOLES SUPÉRIEURES D'ART

Le DNAP est le diplôme le plus fréquent parmi les parcours aux beaux-arts dans notre échantillon : 21 auteurs en ont obtenu un, soit presque la moitié de l'échantillon. La majorité l'ont passé à l'ÉESI, quelques-uns viennent de l'École Supérieure des Arts (l'institut Saint-Luc) ou de la Haute-École des Arts du Rhin (HEAR).

L'AMBIGUÏTÉ DES BEAUX-ARTS EN CE QUI CONCERNE LA BANDE DESSINÉE

L'ÉESI a souvent été présentée et perçue comme une école de bande dessinée. Les anciens étudiants interrogés se sont vite aperçus que ce n'était pas le cas. Ceux nés entre 60-79 disent souvent avoir été déçus par le décalage entre leur envie de faire de la bande dessinée et les apprentissages de l'année de propédeutique. Parmi la génération 80-99, peu s'attendaient à faire aussi peu de bande dessinée, mais certains ont trouvé un intérêt à cette ouverture. Cette situation au cours de la première année a mis en concurrence la bande dessinée et les autres arts plastiques. Le système d'orientation vers une deuxième année plus spécialisée oppose parfois les équipes pédagogiques des différentes options. Les étudiants ressentent fortement cette tension entre les différentes disciplines.

DES QUESTIONS DE PÉDAGOGIE

La pédagogie de l'autonomie, présente dans toutes les écoles, consiste à accompagner les étudiants dans leur démarche artistique plus qu'à leur apprendre des techniques.

« Dans presque toutes les écoles d'art aujourd'hui la principale méthode d'enseignement est, comme on dit dans les écoles de beaux-arts américaines, « le cours de critique » (class critique ou class crit), pendant lequel le professeur (...) discute avec les étudiants des œuvres qu'ils ont produites. (...) Les professeurs ont l'habitude de faire des remarques contradictoires et n'ont pas d'idées bien arrêtées. Ils n'aident donc pas les étudiants à faire de l'art. Le principal apport de ce type de formation est qu'il offre souvent aux étudiants un prétexte pour passer des années d'expérimentation à la recherche d'un style ou d'un champ d'activité »

Howard Becker, « La formation en art », *Sociologie de l'art*, 2015/1-2, pp. 33-51, p. 43-44.

De ce fait :

- Ceux qui connaissaient préalablement l'enseignement des beaux-arts ont été plus à même de s'y épanouir ou de réaliser leurs études.
- Ceux qui avaient eu un parcours antérieur très structuré et organisé ont eu du mal à s'acclimater à un enseignement basé sur l'autonomie.
- Les étudiants les moins autonomes, souvent issus des classes populaires, ont eu le plus de mal à appréhender les usages des écoles.

UNE CERTAINE CONFUSION DES SENTIMENTS

Beaucoup des anciens élèves des écoles d'Art ont parlé de problèmes dans leurs relations avec les enseignants. Des accointances entre étudiants et professeurs laissent à l'écart certains élèves et, lors des évaluations, les critiques des enseignants seront d'autant plus mal vécues par les étudiants que ceux-ci ont habituellement des rapports amicaux avec leurs professeurs, ce qui peut entraîner des réactions épidermiques de certains étudiants. Cette confusion découle aussi de la pédagogie de l'autonomie : l'ambiguïté de la fonction d'accompagnateur remet en cause la hiérarchie entre enseignant et enseigné et peut provoquer un trouble dans les relations, surtout en premier cycle.

L'INSUFFISANCE D'ASPECTS LIÉS AU MARCHÉ DE LA BANDE DESSINÉE

Que ce soit au cours du DNAP, du DNSEP ou du master, les auteurs ont pointé des manques au niveau des contacts avec les éditeurs, de la lecture des contrats et du suivi des droits d'auteurs, etc., et ce pour toutes les écoles considérées.

L'atelier de bande dessinée des beaux-arts d'Angoulême s'est d'abord appuyé sur une proximité avec l'éditeur Delcourt, avant que cette section de l'ÉESI ne développe une tendance plus artistique, déplaçant ses intérêts de la bande dessinée populaire au roman graphique, voire à l'underground, défendant des principes de liberté esthétique plus recevables par leurs collègues des autres disciplines artistiques. Si cette direction porte en elle-même un intérêt esthétique et narratif, cette bande dessinée se vend moins sur le marché. Ce n'est pas préjudiciable aux étudiants, au contraire même, mais ceux-ci devraient avoir davantage conscience des enjeux desquels sont prisonnières ces formations.

UN APPRENTISSAGE PAR LA CREATION DE COLLECTIFS

Ce sont les collectifs estudiantins qui vont venir compléter les apprentissages techniques à travers la publication des fanzines. Ils ont permis d'aborder les aspects concrets du montage des dossiers (budget, montage du projet, présentation, etc.), du travail d'équipe (répartition des tâches et gestion des délais) et de la fabrication technique des livres (usage des logiciels, impression, reliure, etc.)..

Il y a un rapport évident entre le temps laissé aux étudiants et le montage des collectifs. Certains étudiants soulignent le fait d'avoir beaucoup plus appris ainsi qu'avec les enseignants. Mais c'est aussi que, mis au pied du mur, ils sont prêts à s'assumer et à entrer pleinement en autonomie.

« Faire quelque chose, c'est bien d'avoir l'idée, mais après faut le faire quoi. On s'est pas mal renseigné, auprès des profs, à poser des questions à des intervenants qui venaient (...). Les étapes de création, même faire les maquettes (...). Et enfin au niveau du graphisme, c'est vrai qu'il y a beaucoup de choses qui sont intéressantes à apprendre, la maîtrise des logiciels. Parce qu'on doit tout apprendre pour faire un livre. En termes d'esthétique, en termes de collection du livre, dans la bibliothèque comment ça va... (...) On a dû se renseigner par nous-mêmes, comment on monte une association... (...) C'est vrai qu'après, c'est satisfaisant d'avoir une association, de produire un objet (...). Comment trouver de l'argent pour financer ? (...) Aller chercher des moyens, ça reste quelque chose d'intéressant et d'enrichissant. (...) Des questions qu'on se pose, au niveau du stand aussi, qu'est-ce qu'on rajoute pour attirer l'œil, ça reste du commercial en fait. C'est un objet, il faut le vendre. Après, les festivals aussi, c'est intéressant d'avoir des retours, de voir ce qui marche, ce qui ne marche pas. » (Edwige, 80-99)

LES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE EN CHARENTE

LES RAISONS D'INSTALLATION

Il faut souligner qu'un certain nombre d'auteurs (mais pas la majorité) ont d'abord connu la ville par son festival de bande dessinée, y étant venus en voyage d'étude ou de leur propre chef. Le tableau suivant montre les origines des auteurs interrogés, en fonction des générations. L'attractivité angoumoisine pour les auteurs de bande dessinée se montre clairement ici, l'essentiel de la population des auteurs venant d'autres départements de l'Hexagone ou de l'étranger.

Lieu de naissance des auteurs selon les générations	40-59	60-79	80-99	Total
Charente		6	13	9
France (Hors Charente)	60	88	56	68
Europe (Hors France)			22	11,5
Autre pays hors Europe	40	6	9	11,5
Total	100	100	100	100

Si l'attractivité tient pour beaucoup aux études sur place (57 %), elle agit aussi sur la venue de personnes plus âgées, venues plus tard dans leur vie.

Âge à l'installation à Angoulême / formation graphique sur place ou non	Formation graphique à Angoulême	Formation graphique ailleurs ou pas de formation	Total
Avant 18 ans	4	5	5
Entre 18 et 27 ans	80	37	61
Entre 28 et 37 ans	12	16	14
Entre 38 et 47	0	16	7
48 et plus	4	26	14
Total	100	100	100

Les auteurs sont rarement nés en Charente (9 %), mais sont venus de France et de l'étranger, soit pour suivre leurs études, soit pour trouver un contexte favorable au travail dans la bande dessinée.

Raisons d'installation selon les périodes d'arrivée	Ville de la BD et du dessin animé	Formation	Raisons familiales ou proches sur place	Résidence MDA	Total
Arrivée entre 1983 et 1993	2	5	7	0	14
Arrivée entre 1994 et 2007	9	14	5	0	29
Arrivée à partir de 2008	18	20	11	9	57
Total	29	39	23	9	100

- Le fait que la ville d'Angoulême soit la ville de la bande dessinée a été un facteur d'attraction important pour les seniors : c'est la moitié d'entre eux qui énonce ce motif et un tiers qui est venu soit pour se rapprocher de la famille ou parce qu'ils avaient des amis sur place, ce qui peut sembler assez logique, puisque, comme on l'a dit, ils avaient une longue carrière déjà et connaissaient d'autres auteurs habitant la ville. Or, la majorité d'entre eux sont venus après 1994.
- L'attractivité du dessin animé n'est pas négligeable : elle est citée par 18 %, soit près du cinquième de ceux qui ont dit être venus, entre autres, parce que la ville était un centre de la bande dessinée et de l'animation.
- On voit clairement au fil du temps une hausse croissante du nombre d'auteurs ayant fait des études artistiques sur place, avec la création de l'atelier de l'atelier BD (1982). De même, la forte proportion des auteurs ayant fait des études artistiques pour les classes d'âge les plus jeunes est clairement en lien avec la création de l'ÉESI (1994) et de l'EMCA (1999).
- Nous n'avons que 14 % de l'échantillon qui est venu de l'étranger pour s'installer à Angoulême, un tiers venu pour leurs études, la moitié à l'occasion d'une résidence à la Maison des Auteurs.
- Les résidences à la MDA représentent 9 % des raisons d'installation dans la ville. Elles concernent respectivement trois auteurs étrangers et deux auteurs français.

LES RAISONS DE STABILISATION EN CHARENTE

Le confort de vie revient très souvent :

« avoir un enfant à Angoulême c'est autre chose qu'avoir un enfant à Paris ! ». Deirdre (70-79)

« On est restés pour la vie de famille, qui est très agréable. (...) On a été très bien entourés, très vite, on s'est sentis comme chez nous. (...) C'est une ville que j'adore, que je trouve vraiment très belle... ». Desmond (60-79)

Le faible coût locatif est un motif conséquent, souvent évoqué.

« Déjà, une fois que t'as vu les loyers à Angoulême, tu te dis que tu ne peux pas payer un loyer à Paris » Eddy (80-89)

La présence d'auteurs de bande dessinée en nombre.

C'est probablement une des raisons aussi pour lesquelles je suis restée à Angoulême (...). D'être dans un environnement de gens pour qui la bande dessinée c'est un vrai métier et une vraie finalité, c'est super important. (...) » (Carine, 60-79)

MAIS, si l'attractivité d'Angoulême est indéniable, si nombre d'étudiants y restent, si elle est un pôle national de la bande dessinée, pour autant, elle est aussi une ville où restent parfois ceux qui ne peuvent la quitter, c'est-à-dire ceux qui vivent dans l'incertitude des contrats à venir.

« La ville se prête très très bien à la précarité. » Carine (60-79)

LES INSTITUTIONS LOCALES

Les auteurs, quand on leur demande s'ils sont en relation avec les institutions locales, pensent d'abord travail et commandes. Les contacts passent souvent par l'intermédiaire des ateliers. Les ressources locales sont extrêmement vastes et on voit aussi bien des entreprises privées ou publiques, des collectivités territoriales, des écoles et des bibliothèques, solliciter les ateliers et parfois les auteurs, directement ou par les réseaux sociaux.

Ce sont les auteurs les plus expérimentés dans la vie de la Cité qui ont une solide vision des institutions, probablement parce qu'ils ont suivi, au fil des années, les évolutions de la politique locale.

Si **Magelis** est un des premiers recours des collectifs d'étudiants qui veulent produire leurs fanzines, il existe une grogne assez continue au sujet des ateliers, une partie des auteurs considérant que les efforts de Magelis ne sont pas suffisants. D'autre part, les réunions qui réunissent fréquemment les auteurs sont interprétées avec plus ou moins d'acrimonie en fonction de leurs sujets et des demandes institutionnelles.

Les avis sur Magelis varient en fonction des trajectoires professionnelles : les plus jeunes apprécient les efforts du pôle image, ceux qui sont installés depuis plus longtemps sont soit plus mesurés, soit plus critiques.

Les auteurs sont nombreux à se demander si **La Cité Internationale de la Bande dessinée et de l'Image** représente bien les intérêts de tous les auteurs et notamment des auteurs locaux.

Pourtant, des expositions sont faites dans le cadre du festival, des initiatives sont menées comme les *rooftops*, ces occasions festives qui permettaient aux auteurs de se rencontrer. Mais on trouve aussi les rencontres de la Maison des Auteurs, des dédicaces ont lieu qui associent aussi des auteurs locaux, etc.

La présence d'une aide juridique est cependant particulièrement appréciée.

L'attribution des Résidences à la **Maison des Auteurs** est parfois contestée. Mais ce sont 37 auteurs locaux de notre échantillon qui sont éligibles à une résidence et presque un tiers d'entre eux (32,5 %) qui en ont obtenu une, parfois à plusieurs reprises. C'est 16 % d'entre eux qui l'ont obtenue dans les trois ans après la fin de leurs études, soit la moitié des heureux accessoirés à la résidence.

Certains auteurs ne se sentent pas reconnus au niveau du département et de la ville. C'est probablement d'autant plus fort que la ville a construit une partie de son identité sur la bande dessinée, à travers le festival et les industries de l'image et que les auteurs locaux vivent le recours à d'autres auteurs comme une concurrence déloyale.

Les missions distinctives des institutions sont mal connues des auteurs.

Il existe un véritable problème de communication :

- certains responsables administratifs ont du mal à saisir la réalité des auteurs ;
- certains auteurs ont du mal à saisir la réalité des institutions.

**AU FINAL, LES AUTEURS EXPRIMENT LE BESOIN
D'UNE RECONNAISSANCE LOCALE PLUS FORTE.**

TRAJECTOIRES D'AUTEURS

La plupart des auteurs de bande dessinée font appel à de multiples activités pour vivre.

On trouve ainsi des activités n'ayant rien à voir avec la bande dessinée (restauration, administration, accueil, etc.) et des prestations sociales (Chômage, RMI, RSA). Mais on trouve aussi des activités plus ou moins proches, séparées en deux catégories, selon qu'elles sont directement liées à la créativité (activités connexes) ou qu'elles s'en éloignent et réclament d'autres compétences (activités annexes).

Activités connexes	Activités annexes
Illustration Communication visuelle Dessin animé Jeu vidéo Storyboard autre que dessin animé Animation dessinée Dessin de presse	Métiers de la librairie Maquette, mise en page et webdesign Ateliers pédagogiques Enseignement Edition Conférences et communications sur le métier Expositions

Le tableau suivant permet de voir ce qu'ont fait les auteurs au cours de leurs carrières, selon qu'ils ont plus ou moins cumulé de types d'activités.

Types d'activités pendant la carrière	40-59	60-79	80-99	Total
Bande dessinée uniquement	0	0	9	5
Activités connexes uniquement	40	25	9	18
Activités connexes et annexes	20	44	17	27
Activités annexes uniquement	0	6	0	2
Au moins des activités autres	40	25	65	48
Total	100	100	100	100

- Très peu d'auteurs n'ont fait que de la bande dessinée au cours de leur carrière¹⁵ : c'est 4,5 % d'entre eux.
- On note que les auteurs nés entre 1980 et 1999 sont singulièrement plus nombreux à avoir recouru aux activités n'ayant aucun lien avec la bande dessinée. Mais c'est presque la moitié (48 % des auteurs) qui ont recouru à ce type d'activité au cours de leur carrière.
- L'usage du recours unique aux activités connexes baisse au fil du temps : c'est 40 % des seniors qui sont dans ce cas, 25 % de la génération médiane et 9 % des jeunes auteurs.

¹⁵ Les 9 % que l'on trouve parmi ceux nés entre 1980 et 1999 ne représentent en fait que deux auteurs, très jeunes, l'une ayant une activité de coloriste en plus de ses travaux dans la bande dessinée, l'autre disposant d'une petite rente qui lui permet de travailler à ses séries.

**Ce n'est que 41 % de l'échantillon qui a eu recours
à un moment ou un autre au RMI ou au RSA.**

Tableau 6. Recours au RSA ou au RMI en fonction de la génération.				
Recours au RMI/RSA par génération	40-59	60-79	80-99	Total
A déjà eu recours au RSA ou au RMI	0	25	61	41
N'a jamais eu recours au RSA ou au RMI	100	75	39	59
Total	100	100	100	100,0

- Le RSA est majoritaire pour les plus jeunes, là où il était totalement absent des revenus des plus âgés et très minoritaire pour la génération médiane.
- De manière générale, le RSA intervient en tout début de carrière, notamment à la sortie des écoles.
- Nous n'avons qu'un seul auteur à en avoir usé sur une durée longue (plus de trois ans) ; et encore faut-il préciser que cela correspond à une reconversion dans un domaine connexe.
- Il concerne 75 % des auteurs nés entre 90 et 99, puisque l'insertion dans le monde de la bande dessinée est plus difficile. On aurait tort de croire que les jeunes auteurs acceptent ce sort sans réticence : « j'aurais dû demander le RSA plus tôt, parce que quand je l'ai demandé, je n'avais plus de ressources. La société te place tellement ce regard d'assisté que tu n'as pas envie d'être dans cette situation-là. Face aux aides sociales, on est des billes, on ne connaît rien juridiquement ». Firmin (80-99).

L'INSERTION DES PLUS JEUNES

Mais, il faut bien l'admettre, ce n'est pas seulement en ce qui concerne les aides sociales que les jeunes auteurs sont démunis. On trouve des jeunes auteurs qui ont du mal à savoir dans quel cadre ils font des interventions pédagogiques, d'autres qui ont du mal à définir leurs tarifs, d'autres encore qui ne savent pas devoir protéger leurs concepts.

- Certains des jeunes auteurs ont des carences juridiques et administratives importantes.
- On note une relative difficulté à prendre contact avec les éditeurs.
- Les contraintes financières, les expériences peu concluantes peuvent écarter de la création en bande dessinée. On trouve des exemples clairs de jeunes auteurs qui refusent d'entrer ou de poursuivre dans un parcours dont ils perçoivent bien la précarité (même si leurs activités sont encore peu assurées) et font le choix de diversifier leurs activités ou de quitter la bande dessinée.

Les carrières des futurs auteurs n'ont pas toujours été bien réfléchies en termes de rationalité économique ou de stratégie professionnelle. Mais une enquête du CREDOC¹⁶ montre que, de manière générale, les jeunes privilégient l'intérêt qu'ils portent à une profession ou une filière à la sécurité de l'emploi, à la rémunération ou au statut social et souligne qu'ils sont souvent conscients des difficultés à trouver un emploi. En ce sens, les choix des jeunes auteurs de bande dessinée ne sont pas spécifiques, mais concernent l'ensemble des jeunes, dans un marché de l'emploi extrêmement tendu.

¹⁶ S. Hoibian, C. Millot, *Aider les jeunes à mieux identifier leurs goûts et leurs motivations professionnelles : un levier pour améliorer l'orientation. Enquête auprès des 18-25 ans.* CREDOC, CNESCO, Décembre 2018. http://www.cnesco.fr/wp-content/uploads/2018/12/181211_Cnesco_orientation_enquete_jeunes_credoc.docx.pdf.

L'ENTRÉE DANS LE MÉTIER

Si les auteurs nés entre 1940 et 1959 ont majoritairement fait une entrée assez rapide dans la bande dessinée, ceux nés entre 1960 et 1979 ont en majorité eu recours à des activités proches de la bande dessinée et ceux nés entre 1980 et 1999 vivent majoritairement des entrées longues et difficiles.

- C'est un tiers de l'échantillon qui a réussi à entrer rapidement dans la vie active directement dans la bande dessinée, toutes générations confondues.
- Le développement de l'initiative semble fondamental pour la montée en puissance des carrières des auteurs et cela soutient la pédagogie de l'autonomie des écoles que nous avons examinées. Cependant, il s'agit ici plutôt d'une autonomie professionnelle, qui contient l'autonomie artistique, mais aussi des compétences complémentaires (relationnelles, administratives, juridiques, etc.).

On peut donc comparer différents profils d'entrée dans le métier.

- Les proactifs ont une propension à ne rien laisser passer, à tenter leur chance, à présenter leurs travaux.
- Les désarmés qui manquent de ressources en termes de savoirs relationnels, administratifs et juridiques
- Les indécis que d'autres activités attirent tout autant que la bande dessinée
- Les opportunistes qui font un autre métier et viennent à la bande dessinée quand des occasions se présentent

Modes d'entrée et profils d'auteurs	Proactifs	Désarmés	Opportunistes	Indécis	Total
Détours par des activités proches	15	42	33,3	67	29,5
Entrées rapides	60	0	33,3	0	34
Entrées lentes	25	58	0	33	29,5
Ayant une autre profession	0	0	33,3	0	7
Total	100	100	100	100	100

- 60 % des proactifs ont une entrée rapide dans la bande dessinée
- 58 % des désarmés font des entrées lentes, parfois encore non réalisées au moment de l'enquête.
- Les auteurs ayant une autre profession représentent un tiers des auteurs « opportunistes ».

La proactivité est une attitude qui découle de l'autonomie professionnelle, elle ne vient pas de la transmission de savoirs familiaux. Les proactifs ont moins de risque d'arrêter la bande dessinée. Sur les cinq arrêts provisoires ou non (11 %) de la bande dessinée, on ne trouve qu'un seul proactif.

92 % des désarmés ont fait cinq ans et plus d'études et que ce ne sont que 45 % des proactifs qui sont dans ce cas. Si cela veut certainement dire que la longueur des études ne permet pas de prédire une insertion longue et difficile, elle agit néanmoins en ce sens, à l'inverse des statistiques nationales¹⁷.

- Il faut donc distinguer autonomie artistique et autonomie commerciale et administrative.
- Les compétences nécessaires à l'entrée sur le marché de la bande dessinée ne sont pas seulement artistiques. Il faut disposer de compétences rédactionnelles pour faire dossiers et demandes, de compétences relationnelles pour apprendre à défendre ses projets, de compétences administratives pour décrypter contrats et demandes d'aides, voire pour créer son propre statut, devenir ainsi entrepreneur et créer son propre emploi.
- Mais les auteurs sont sans cesse plus mis à contribution dans leur rôle social dans la Cité. Aussi doivent-ils être capables de répondre à des demandes qui nécessitent des compétences particulières. Or, les auteurs sont plus ou moins expérimentés en la matière, plus ou moins prêts à accomplir cette tâche ou plus ou moins obligés de le faire pour disposer de quelques subsides. C'est là que s'affirme clairement, comme dans d'autres secteurs artistiques, la nouvelle réalité des conditions artistiques : on assiste à une recomposition de nombre de professions artistiques où la pluriactivité, dans le meilleur des cas, et la polyactivité, voire à une obligation à trouver des travaux sans relation avec la bande dessinée, deviennent plus fréquentes. Si on voit les acteurs de certaines professions artistiques intégrer la pluriactivité comme part indissociable de leur travail artistique¹⁸, cela semble encore peu le cas des auteurs de bande dessinée, à quelques exceptions près. C'est qu'ils vivent encore leur situation comme étant d'une injustice flagrante. Certains se résignent, d'autres pas.

¹⁷ L'enquête 2016 du Cereq montre clairement qu'à Bac + 5, 48 % des premiers emplois se font en contrat à durée indéterminée alors qu'à Bac + 3/4, ce ne sont que 28 % des premiers emplois qui sont dans ce cas. <https://www.inegalites.fr/L-insertion-professionnelle-des-jeunes-de-fortes-inegalites-selon-le-diplome>.

¹⁸ Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (dir.), *L'artiste pluriel : démultiplier ses activités pour vivre de son art*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq, 2009.

LES PHASES D'USAGE DES ACTIVITÉS CONNEXES

Illustration et communication graphique s'affirment ici comme les deux recours les plus fréquents des auteurs : elles se cumulent souvent d'ailleurs dans les trajectoires. C'est 59 % des 37 auteurs concernés qui cumulent au minimum illustration et communication, ce qui montre à quel point les deux vont bien ensemble, ce qui semble au demeurant tout à fait logique.

- L'illustration pour la jeunesse, cumulant le travail pour les revues et pour les livres, semble être à même de mieux stabiliser les parcours.
- Le développement de la communication d'entreprise, au travers de la communication institutionnelle est devenu une opportunité constante. La bande dessinée est devenu un véritable outil de communication.
- La communication visuelle est bien mieux payée que la bande dessinée.

« Une journée de travail en com, c'est quasiment quinze jours de travail en BD à fond. »
Daniel (60-79).

Les relais des commandes d'illustration et de communication graphique sont souvent les ateliers et les associations.

Tableau 8. Activités connexes des auteurs, sous-population des auteurs ayant eu des activités connexes (n=37), plusieurs réponses possibles, pourcentages calculés sur la base des répondants.		
Activités connexes des auteurs	Effectifs	Fréquence
Illustration	33	89 %
Communication graphique	27	73 %
Dessin animé	10	27 %
Animation dessinée (concerts dessinés et autres animations)	5	14 %
Story-board autre que dessin animé	3	8 %
Jeu vidéo	2	5 %
Dessin de presse	2	5 %
Total/ répondants	37	222 %

Le dessin animé concerne assez peu d'auteurs, un peu plus du quart. La situation d'Angoulême est particulière à cet égard. Certains ont travaillé dans les premiers studios d'animation en sortant de leurs études aux beaux-arts d'Angoulême à partir de la fin des années 80, d'autres sont venus pour étudier ou travailler dans le dessin animé, à partir des années 2000. Le dessin animé, à l'époque de l'installation des premiers studios, réclamait beaucoup moins de compétences et permettait des conversions plus faciles, qui avaient même des aspects formateurs. Le secteur de l'animation a rapidement évolué, notamment sur le plan technique, et passer de l'animation à la bande dessinée est certainement devenu plus facile que l'inverse. Le détour par l'animation permet cependant des phases de stabilisation rapides et un statut d'intermittent du spectacle permettant de bénéficier de périodes de travail.

Les concerts dessinés et les autres formes d'animation (dans l'entreprise, par exemple, notamment en colloque) semblent prendre davantage d'importance.

LES PHASES D'USAGE DES ACTIVITÉS ANNEXES

Tableau 9. Activités annexes des auteurs, sous-population des auteurs ayant eu des activités annexes (n=42), plusieurs réponses possibles, pourcentages calculés sur la base des répondants.

Activités annexes	Effectifs	Fréquence
Animation d'ateliers	18	64 %
Enseignement	7	25 %
Edition	5	18 %
Conférences et communication sur le métier	4	14 %
Métiers de la librairie	4	14 %
Webdesign /Maquettage	2	7 %
Expositions	2	7 %
Total	28	150 %

LES ATELIERS PÉDAGOGIQUES

- L'animation d'ateliers va de l'intervention ponctuelle à des travaux sur la durée.
- Les auteurs n'ont pas de connaissance particulière sur la manière de monter une séquence pédagogique ou d'évaluer une progression.
- De ce fait, les ateliers semblent ne pas proposer des rétributions proportionnelles à l'investissement demandé.
- C'est pourtant l'activité annexe à laquelle les auteurs charentais ont le plus recours. Ici se joue peut-être une spécificité locale, du fait de la forte présence d'auteurs et du rôle important des institutions locales.

L'ENSEIGNEMENT

- L'enseignement en cursus artistique intervient pour le quart de l'échantillon. Si le plus souvent, il s'agit de vacances, cela n'en constitue pas moins des revenus appréciables, réguliers et reconduits souvent d'année en année.
- L'enseignement participe de la stabilisation financière des auteurs.
- La forte présence d'écoles à Angoulême favorise ce type d'insertion professionnelle.

L'ÉDITION

- L'édition, à 18 %, pèse peu dans l'ensemble de l'échantillon.
- Devenir éditeur est parfois le moyen de se réapproprier sa production et d'aider à défendre les livres que l'on aime.
- Il existe nombre d'éditeurs locaux, ce qui provoque aussi parfois des tensions et des concurrences.
- Toute création demande un investissement lourd, ce qui fait qu'on assiste parfois à de véritables reconversions dans ce domaine, avec une quasi-désertion de la création en bande dessinée.

LES PHASES D'USAGE DES ACTIVITÉS SANS LIEN AVEC LA BANDE DESSINÉE

C'est 54 % des auteurs interrogés qui ont fait, à un moment ou un autre de leur carrière, des activités totalement différentes du graphisme ou de la narration. Si les auteurs peuvent être obligés de recourir à ces activités à certains moments de leurs vies, quand des difficultés ponctuelles ou prolongées apparaissent (séparations, fin d'un contrat, difficulté à en retrouver un), deux phases des carrières sont cependant plus concernées par ces recours.

PENDANT LES ÉTUDES

- Nombre d'étudiants ont eu des activités d'appoint à cette époque, que ce soit pendant les vacances ou même pendant qu'ils suivaient leur cursus. C'est 46 % des étudiants français qui déclaraient exercer une activité rémunérée pendant l'année universitaire¹⁹ et les étudiants des écoles des beaux-arts ne dérogent pas à cela.
- Parmi les travaux effectués pendant les études, certains sont déjà professionnalisants (culs-de lampe, dessin animé, storyboards publicitaires)
- D'autres sont purement alimentaires (vente, administration, etc.). Ils concernent davantage les enfants des classes populaires. L'obligation de devoir subvenir à ses besoins peut desservir ces étudiants.

AU DÉBUT DE LEURS CARRIÈRES

- C'est au début des activités professionnelles que les activités autres semblent le plus employées.
- Elles correspondent aux besoins d'avoir des subsides pour vivre, mais retardent d'autant l'insertion dans la bande dessinée. « J'ai fait pas mal de boulot de type manuel, je sais bien comment on est quand tu rentres de ce type de boulot. On n'a pas forcément envie de créer et au bout d'un moment, ça finit par te bousiller » (Eddy, 80-89)

Que ce soit pendant les études ou lors des phases d'entrée en carrière, on note des recours constants aux ressources locales, que ce soit à Angoulême ou ailleurs.

¹⁹ Belghith, J.F. Giret, M. Ronzeau, E. Tenret, « Panorama 2016, Conditions de vie des étudiants », *OVE infos* n° 34, février 2017

BIFURCATIONS BIOGRAPHIQUES

Les bifurcations biographiques correspondent aux événements heureux (mise en couple, mariage, promotion, etc.) et malheureux (décès, séparations, divorces, rupture de contrat, etc.). Elles agissent sur la suite de la carrière.

- Les naissances agissent souvent sur la recherche d'un poste plus sûr. Cette réflexion s'articule aux revenus du conjoint. Beaucoup d'auteurs vivent en couple avec un autre auteur (c'est 52 % des auteurs vivant en couple qui sont dans ce cas), ce qui rend nécessaire de trouver des subsides réguliers. Mais l'arrivée d'un enfant pousse parfois aussi à prendre le risque de se lancer dans la bande dessinée, quand le conjoint fait un autre métier.
- Les séparations et les pertes de contrat posent le contexte de détours vers des activités annexes ou toute autre, éloignant les auteurs de la création en bande dessinée.

Ces bifurcations doivent toujours être comprises dans un contexte général, celui des revenus du foyer. Or, il y a plus de chances que le ou la conjointe, lorsqu'il ou elle exerce une autre profession, dispose de revenus fixes.

TROUBLES PSYCHIQUES

Les inhibitions et le manque de confiance en soi sont très présents dans les discours des jeunes ayant du mal à s'insérer. C'est dès les formations que l'on voit la difficulté à prendre confiance en soi et en ses capacités artistiques, par des dépressions récurrentes.

- La pédagogie de l'autonomie ne permet pas toujours aux étudiants de dépasser les doutes qu'ils portent eux-mêmes sur leurs propres travaux. Ce peut alors être relativement destructeur. Certaines dépressions naissent dans les écoles d'art, parfois, de manière indépendante, parfois non.
- Parce que les auteurs misent beaucoup sur leurs productions et y mettent beaucoup d'eux-mêmes, on peut aussi constater des déprimés et des dépressions qui tiennent à l'attente des réponses et aux chocs qui suivent certains refus.
- On trouve aussi des burn-out, liés au rythme de travail des auteurs. Certains auteurs ont réussi à avoir des publications en quantité, mais vivent encore à un rythme exténuant. Cela peut les inciter à trouver d'autres ressources.

Le tableau ci-dessous récapitule les troubles évoqués de manière avérée.

Troubles psychiques	Effectifs	Fréquence
N'ont rien déclaré	33	75 %
Dépression	8	18 %
Crises existentielles ²⁰	2	5 %
Somatisation	1	2 %
Total	44	100 %

Le quart de la population interrogée souffre d'une manifestation ou l'autre de troubles psychiques. Le taux de 18 % de dépression est conséquent et nous n'avons porté là que ceux qui disent avoir été traités pour cela (ce qui exclut ceux qui ont parlé de « sorte de dépression » ou d'une simple déprime).

²⁰ Les deux crises existentielles n'ont été retenues que parce qu'elles entravaient réellement la créativité et la force de travail des auteurs considérés et avaient donc des conséquences concrètes sur leur vie professionnelle

FAIRE RÉSEAU

- D'une part, pour faire face aux difficultés psychologiques que suppose d'être un auteur, les artistes ont besoin de support social.
- D'autre part, pour arriver à trouver des travaux et à placer des récits, ils ont besoin de connaissances professionnelles.

Ces deux termes correspondent bien aux différents besoins des auteurs en termes de réseaux. Les liens faibles, plus distendus, dépendant plus du monde professionnel, sont plus utiles à l'insertion économique. Les liens forts, qui se créent entre proches, parents et amis, procurent du soutien affectif²¹.

Les écoles jouent un rôle important dans la constitution du réseau professionnel des futurs auteurs, en rencontrant des artistes chevronnés et en permettant la création de collectifs, mais aussi dans la constitution de liens forts au sein des promotions. **Les réseaux étudiantins** formés à partir des collectifs et des promotions ont une portée limitée, mais procurent du soutien et de la solidarité. Les réseaux se développent ensuite, à la sortie de l'école, notamment pour ceux qui vont rejoindre des ateliers. Ils permettent de connaître des auteurs plus expérimentés et de bénéficier de leurs conseils. Ce sont **les réseaux locaux**. Au fur et à mesure que se déploient les carrières, les auteurs connaissant davantage d'éditeurs et d'auteurs, en France ou à l'étranger, avec des contacts répétés, on voit naître **des réseaux étendus**. Ceux qui ont un réseau étendu sont aussi ceux qui travaillent le plus dans la bande dessinée et n'ont pas d'activités qui ne sont pas liées au graphisme ou à la narration. Au contraire, plus le réseau est étudiantin ou local, moins les auteurs font de bande dessinée sur un contrat établi : ce ne sont que 30 % de ceux disposant d'un réseau local et 14 % de ceux disposant d'un réseau étudiantin.

Aux réseaux locaux se superposent **des réseaux institutionnels** : telle institution appellera plutôt l'atelier du Marquis, telle autre l'atelier du Gratin et ainsi de suite. Réseau institutionnel et réseau local convergent pour multiplier les chances de trouver différents travaux. Parfois même, les réseaux peuvent se développer en-dehors du seul champ de la narration graphique. Des réseaux militants ou politiques ont servi à trouver des travaux d'appoint, des expositions, etc.

Les différents réseaux sociaux sont parfois mis à contribution.
Deux modèles s'opposent.

- Le premier utilise les réseaux sociaux comme moyen de contact entre des cercles préexistants d'amis.
- Le second passe par des forums et du streaming pour permettre des activités réellement liées à la bande dessinée et fonder des nouvelles relations.

Que les réseaux se constituent par une lente progression qui suit le passage du réseau étudiantin au réseau local, puis, avec le temps, à un réseau professionnel plus large, est logique. Mais il faudrait pouvoir accélérer cette progression en ouvrant davantage et plus vite les réseaux professionnels.

²¹ M. Granovetter, « Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness », *American Journal of Sociology*, (91) 3, 481-510, 1985.

LES INÉGALITÉS DE GENRE

Certainement, la bande dessinée n'apparaît pas plus sexiste que d'autres domaines de production. Les violences faites aux femmes n'y apparaissent pas avec la même force que dans d'autres domaines artistiques. Mais il existe bien des phénomènes structurels qui conduisent à des inégalités de genre. Une association s'est créée, le collectif des créatrices de bande dessinée contre le sexisme²², dont les revendications répondent bien aux stéréotypes que nous avons relevé.

Des différences de traitement dans les formations

Un certain nombre de récits marquent une différence de traitement entre étudiants et étudiantes en ce qui concerne les autrices nées entre 60 et 89, avec des propos misogynes et des attitudes parfois sexistes de certains enseignants. Pour autant, on se doit de noter que, pour les étudiantes de la dernière décennie, on ne trouve pas trace dans les récits de sexisme. Aucune d'entre elles n'a rapporté d'attitudes ou de propos déplacés.

Il n'en reste pas moins que de telles situations doivent être prises en compte et que des recours possibles doivent être en place dans les écoles, comme le veulent la circulaire du 25 novembre 2015 sur la prévention et le traitement du harcèlement sexuel et la lettre de recommandations aux Établissements du 20 décembre 2016.

Des différences de trajectoires professionnelles

Au-delà des formations, c'est dans les parcours mêmes des femmes que s'affirment des différences notables. Si l'on compare les types d'entrée dans la bande dessinée au genre des auteurs, les femmes sont plus nombreuses que les hommes à faire des détours par les activités proches (43 % d'entre elles contre 23 % des hommes) et moins nombreuses à faire des entrées rapides (29 % d'entre elles contre 37 % d'hommes), le taux d'entrée lente dans la profession étant sensiblement égal entre hommes et femmes.

Les détours effectués se concrétisent plus souvent par des arrêts de la bande dessinée pour les femmes : sur les cinq auteurs qui ont arrêté, quatre sont des femmes. Ces dernières ont plus souvent fait leur entrée en bande dessinée par des activités proches et la bande dessinée ne sera pas une activité qu'elles développeront lorsqu'elles sentiront que le contexte n'est pas favorable ou que leurs intérêts les attirent ailleurs.

Une constituante structurelle des inégalités homme-femme tient au cantonnement à des tâches ou des secteurs moins valorisés de l'édition. Ainsi l'illustration en littérature de jeunesse et la colorisation sont des recours plus constants des femmes. Le fait qu'elles occupent davantage ces professions montrent qu'elles sont davantage dominées dans le secteur de la bande dessinée. L'illustration jeunesse se présente comme un recours plus important pour les femmes ayant charge de famille. Les femmes sont davantage marquées par des événements comme les naissances, les séparations, etc. De plus, le statut d'autrice ne facilite pas toujours l'obtention de ses droits.

De même, dans les contacts avec les autres auteurs ou les éditeurs, on voit des attitudes qui posent question. La désinvolture de certains éditeurs se retrouve souvent et pas seulement avec les autrices. Mais il semble bien qu'elle soit plus fréquente avec elles.

De nombreuses autrices ont témoigné de la difficulté à être une femme dans un milieu encore globalement masculin.

²² <http://bdegalite.org>

STABILISATION ÉCONOMIQUE

Dans l'échantillon, nous avons peu de cas de stabilisation économique par la création en bande dessinée.

Les phases de stabilisation sont définies par la régularité des rentrées et le fait que les auteurs sortent d'une certaine précarité. Cela signifie que soit ils sont salariés, soit, travailleurs indépendants, ils disposent de commandes régulières et continues.

Huit auteurs sur les trente examinés, ne sont plus soumis à la totale incertitude du créateur.

Auteurs	Activité de stabilisation	Poursuite de la création en bande dessinée
Carine	Enseignement	Oui
Damien	Communication graphique	Oui
Daniella	Enseignement et revenus maritiaux	Peut-être
Darlène	Enseignement	Non
Deirdre	Illustration jeunesse	Non
Desmond	Illustration et communication	Oui
Edwige	Enseignement	Peut-être
Éloi	Enseignement et activité autre	Oui

La publication en revue a été un des grands moyens de stabilisation dans la bande dessinée

- Les seniors qui ont vécu l'époque des grands magazines de bande dessinée ont connu des phases de stabilisation et disposé d'une carte de presse.
- Si les grandes revues de bande dessinée ont cessé d'exister, il existe quand même des possibilités de commande. La presse nationale permet à certains d'être beaucoup plus visibles et donc d'obtenir par la suite des commandes. Parfois, il s'agit de phase de stabilisation quand d'autres obtiennent une page hebdomadaire dans la presse nationale ou dans les revues pour la jeunesse.

Différents points ressortent assez nettement, qui favorisent la stabilisation et la publication de ses productions.

Il semble clair que les auteurs doivent acquérir rapidement une grande autonomie, non pas seulement artistique, mais beaucoup plus large, en comprenant les ressorts non seulement de la création, mais du monde de la narration graphique et des activités connexes et annexes qui en découlent : marché de l'offre et de la demande, fonctionnement du système de publication, gamme des recours disponibles, etc. Cela réclame une véritable démarche réflexive sur ce qu'engage le métier d'auteur, non pas uniquement artistiquement, là encore, mais très concrètement, en termes de conditions de vie.

Cette autonomie dépend dans certains cas, de parcours de vie liés à l'origine sociale, soit, dans beaucoup plus de situations, de parcours familiaux qui provoquent une autonomie précoce et amènent à être proactif. Elle varie aussi en fonction des capacités relationnelles des auteurs. C'est aussi la technique de « réseautage » qui doit être davantage prise en considération.

LA VIE D'ARTISTE

L'auteur de bande dessinée a un statut de travailleur indépendant et peut travailler à sa façon et à son rythme. Ses modalités d'organisation du travail sont un indicateur important de sa conception de son art.

MAIS LA BANDE DESSINÉE EST CHRONOPHAGE...

La profession d'auteur contient une multitude de tâches qui ne sont pas prises en compte dans les revenus de leur travail : préparation des dossiers, recherche de collaborations, construction de réseaux, etc. Les éditeurs ont tendance à demander des rendus de plus en plus rapides, obligeant ainsi les artistes à passer au numérique. Mais ils ne disposent alors plus d'originaux, exposables ou vendables. De même, l'affirmation d'une identité graphique est fondamentale pour la réussite des auteurs. Le style se lie d'une certaine manière à l'inspiration et aux rythmes de travail. Tenir un rythme soutenu, c'est ne pas trop avoir à chercher l'inspiration. Plus on peut alors s'en tenir à son style, mieux l'on pourra satisfaire aux contraintes éditoriales. Mais un style trop tranché peut réduire la créativité. Des rythmes sont trouvés, des outils sont mis en place et même des techniques permettant de gérer l'inspiration. Les différents usages de ces techniques correspondent aussi à des conceptions différentes du travail créatif.

On trouve donc deux approches professionnelles de la bande dessinée

- D'une part, **UNE VISION ARTISTIQUE** de la création comme quelque chose d'imprévisible, irréductible au travail, qui rappelle les définitions classiques du travail artistique, fortement lié à l'inspiration
- D'autre part, **UNE APPRÉHENSION ARTISANALE** de la production avec la définition de temporalités strictes de travail, la gestion d'un carnet de commandes prévu et planifié. Beaucoup d'auteurs marqués par le modèle artisanal ne sont pas passés par les écoles des beaux-arts.

Ces deux représentations ne s'opposent pas réellement, mais définissent les deux pôles d'un continuum sur lequel s'inscrivent les auteurs en fonction de leur renommée, de leurs productions et de leurs capacités. La collaboration est une réponse aux problèmes d'inspiration des dessinateurs. Mais certains auteurs ne se voient pas comme des exécutants, mais comme des créateurs. La conception même de la bande dessinée que l'on veut ou voudrait produire peut alors être un frein aux collaborations. Et celles-ci, si elles deviennent obligatoires, peuvent alors être vécues douloureusement. Mais le travail d'artiste est de moins en moins solitaire et l'on attend d'eux qu'ils travaillent en équipe, tiennent les délais, soient capables d'assurer des tâches diverses et variées. Tout cela implique une organisation du temps de travail particulièrement efficace.

LE DOMESTIQUE ET LE PROFESSIONNEL

Travailler chez soi crée une absence de différenciation entre le temps de travail et le temps domestique. À cette confusion s'ajoute celle entre espace personnel et espace de travail. Avoir un conjoint qui est aussi auteur permet d'avoir plus de soutien et d'être mieux compris, surtout quand soirées, nuits, week-ends sont souvent, on l'a vu, occupés à dessiner ou à écrire. Les auteurs, quand leur conjoint(e) fait un autre métier, doivent en tenir compte dans leur emploi du temps. Chaque fois qu'ils le peuvent, les auteurs cherchent à trouver un cadre de travail plus normalisé et calqué sur celui du reste de la société. Les ateliers répondent à cette recherche d'un cadre favorable au travail, avec des temporalités souples et des relations humaines.

AUTEURS ET ÉDITEURS

Savoir à qui envoyer quel projet est souvent un problème pour les auteurs. Beaucoup de débutants envoient leurs dossiers sans sélectionner les éditeurs. Or, ils auraient tout intérêt à connaître les collections et les maisons d'édition pour déterminer quel éditeur peut publier quel type de projet. Les auteurs suffisamment expérimentés, ou travaillant en atelier et bénéficiant des conseils de leurs pairs, ciblent leurs propositions.

On trouve trois attitudes globales chez les auteurs déjà publiés :

- D'une part, certains sont à la recherche de l'éditeur idéal.
- D'autre part, d'autres défendent une stratégie de diversification des éditeurs.
- D'autres auteurs, quitte à être moins bien diffusés, préfèrent se tourner vers des éditeurs locaux.

Il existe des liens privilégiés entre certains responsables éditoriaux et certains auteurs. La faiblesse des ressources et la nécessité de devoir publier crée parfois une forme de dépendance entre l'auteur et son éditeur, l'un voulant rester dans l'écurie éditoriale, l'autre ayant intérêt à garder son poulain...

Mais les comportements éditoriaux envers les auteurs sont inconstants, du fait d'un traitement au cas par cas, en fonction des affinités et des affects. Les sentiments brouillent les relations professionnelles. C'est parce que l'ego des auteurs se construit autour de leur art qu'ils se laissent parfois affecter par des relations contractuelles. Certains éditeurs jouent de cette vulnérabilité. Ce type de relations répond aussi à celui développé dans le cadre de leurs études. Mais il ne semble offrir aucune garantie supplémentaire à ce qu'un contrat remplirait

Les auteurs ont de nombreux griefs contre les éditeurs²³.

- Certains éditeurs profitent que les auteurs débutants n'osent pas s'affirmer pour baisser leurs rémunérations.
- Certains éditeurs sont particulièrement indécents et certains jeunes éditeurs ont des comportements amateurs.
- Le suivi éditorial est parfois aléatoire pendant la réalisation. Certains l'effectuent correctement, d'autres moins bien.
- La réalisation même des livres pose parfois question : impression de fichiers périmés, reliure de mauvaise qualité, etc.
- Le suivi commercial n'est pas toujours correctement effectué, les ouvrages réimprimés ou les auteurs avertis des changements de stratégie éditoriale.
- Le suivi promotionnel des livres n'est pas toujours assuré. De ce fait, un certain nombre d'auteurs assurent leur promotion par les réseaux sociaux.
- Les relevés de droits sont souvent opaques, parfois ne correspondent pas aux ventes effectuées, certains n'arrivant jamais.

Mais certains auteurs lisent peu ou mal leurs contrats, n'osent pas négocier, bref, manquent de compétences commerciales et administratives. Si la masse des aspirants auteurs crée les conditions d'une domination des éditeurs sur les auteurs qui autorise les moins scrupuleux d'entre eux à commettre des excès et à se comporter de manière immorale, les auteurs devraient être attentifs à mieux s'équiper.

²³ Bien sûr, ces plaintes ne concernent pas tous les éditeurs à chaque fois et, même, certains sont davantage montrés du doigt par les auteurs.

UN MARCHÉ DE DUPES ?

La majorité des auteurs est payée en avance sur droits et très peu touchent des droits d'auteurs. Pour en disposer, il faut qu'ils aient remboursé leurs avances aux éditeurs, c'est-à-dire que le bénéfice dégagé en termes de ventes doit couvrir la somme avancée. Il existe deux modes de calcul.

L'avance sur droits des **albums traditionnels** peut être calculée au prix de la planche (en général 300 €), soit, pour un album de 44 pages, 13 200 €, avec lesquels l'auteur doit vivre pendant la réalisation de l'album.

Les romans graphiques fonctionnent au forfait. Les auteurs sont alors libres de faire autant de pages qu'ils veulent, un barème étant défini par nombre de pages (jusqu'à 60, entre 60 et 100, plus de 100, etc.). De ce fait, le prix de la planche baisse beaucoup.

« Ça fait la page à 100 euros, plutôt que les 300 euros. » (Desmond, 60-79)

Cinq auteurs seulement dans l'échantillon ont déjà touché des droits d'auteurs, soit en moyenne 8 % du prix de vente du livre, parfois moins dans le secteur jeunesse. En termes de prestations sociales, les auteurs savent qu'ils ne toucheront pas de retraite, comme ils n'ont pas de congés payés. Ceux de la plupart d'entre eux sont aux alentours du SMIC. Mais on voit aussi que, pour un auteur, les activités annexes et connexes permettent d'obtenir autant que la bande dessinée. Les activités connexes et annexes peuvent parfois mieux payer que la bande dessinée elle-même.

LES CAPACITÉS DE MOBILISATION DES AUTEURS

Le cercle angoumoisin des auteurs de bande dessinée est souvent présenté comme un milieu pacifié. Mais des groupes électifs se créent qui parfois s'opposent entre eux. Naissant des formations, des ateliers, à la Maison des Auteurs, d'alliances entre auteurs d'une même écurie, ces groupements informels tiennent aussi souvent aux amitiés développées. On voit ainsi que des soirées et des pots réunissent certains auteurs, auxquels d'autres ne sont pas invités et que des auteurs s'évitent même parfois.

On en retrouve de plusieurs types :

- un premier clivage apparaît entre ce que serait une bande dessinée commerciale ou une bande dessinée plus élitiste (le roman graphique).
- un second clivage apparaît entre les générations d'auteurs avec des accusations des jeunes vers les anciens et vice-versa. Ce système d'accusation mutuelle recoupe le débat entre album et roman graphique. Les jeunes accusent souvent aussi leurs aînés d'avoir été quelque peu serviles vis-à-vis de certains éditeurs, les anciens accusent les jeunes d'accepter des prix trop bas. Ces clivages se basent aussi sur une compétition entre les différentes formes de la bande dessinée : albums traditionnels, roman graphique, bande dessinée arty, voire underground...

La communication entre auteurs n'est pas toujours concrète : peu de discussions sur les contrats, les paiements, etc. Il y a une véritable ambiguïté entre solidarité et concurrence. Le rôle des syndicats et des nouvelles organisations, comme la ligue des auteurs professionnels, est souvent mis en avant, avec aussi des réserves sur la capacité à pouvoir mobiliser tous les auteurs. L'action globale laisse les auteurs quelque peu sceptiques. De ce fait, certains préfèrent l'action locale, au niveau des collectifs et des associations. Mais cela provoque parfois une suspicion par rapport à la défense de l'intérêt général.

EN CONCLUSION

LES ARTISTES ONT DES EGOS FORTS ET FRAGILES À LA FOIS

Le cheminement personnel et les choix des auteurs, dès l'origine, reposent sur la valorisation et la gratification de leurs productions. Dès que l'on arrive aux formations qualifiantes, on voit s'affirmer une pédagogie de l'autonomie, qui consiste à laisser le futur auteur se construire lui-même, par ses propres efforts et ses propres pratiques. Cet apprentissage crée une grande incertitude quant aux compétences propres des auteurs, à la direction artistique qu'ils doivent prendre, parfois même au domaine artistique qu'ils doivent choisir. Il mêle reconnaissance affective et reconnaissance professionnelle, ce qui sera prolongé ensuite par les relations avec les éditeurs. Ces fragilités nécessitent que soient repensés certains points.

POUR LES AUTEURS DÉBUTANTS

Au niveau des écoles

- Aux beaux-arts (et dans toutes les écoles), on fabrique des égos d'artiste. L'autonomie pédagogique est mal vécue par ceux qui viennent de formations plus cadrées ou qui, venant de milieu populaire, sont souvent plus en demande. Il faut que soit explicité le processus d'apprentissage, afin que les plus désarmés le comprennent mieux.
- Les logiques commerciales s'opposent parfois aux logiques artistiques. Les produits que recherchent les éditeurs qui diffusent le plus sont davantage stéréotypés que la vision artistique que peuvent avoir les auteurs. Informer les futurs auteurs de cet état de fait est nécessaire.
- C'est par les réseaux que se constituent les voies d'entrée dans le monde professionnel de la bande dessinée ; des réseaux qui se construisent d'abord dans les écoles, par le biais des promotions, mais parfois aussi par les enseignants et les contacts pris avec les professionnels. Ces réseaux doivent pouvoir s'ouvrir davantage vers les ateliers et les associations locales et des représentants diversifiés du monde de l'édition.

Au niveau local

L'accompagnement des jeunes auteurs

On forme peu les auteurs à de véritables capacités professionnelles en termes commerciaux, juridiques et administratifs. Les égos d'artistes que l'on a nourris se retrouvent dans des périodes de doute profond pour beaucoup d'entre eux, au moment même où il leur faut se faire connaître et reconnaître.

En ce qui concerne les jeunes auteurs :

- d'une part, certains d'entre eux, pour se rassurer sur leurs capacités à écrire, vont aller parfois jusqu'à réaliser des tomes entiers. Ils en ont besoin, disent-ils. Mais c'est de reconnaissance et de publication qu'ils ont besoin et ce travail préalable augmente les risques qu'aucun éditeur n'accepte l'œuvre accomplie ;
- d'autre part, quelques autres diffèrent le moment de la rencontre avec les éditeurs, soit qu'ils craignent les retours (ou plutôt leur absence), soit qu'il leur répugne de se « prostituer » ainsi.

Il manque, entre la sortie des écoles et l'entrée en profession, un véritable apprentissage de ce qu'est la profession d'auteur. Or, Angoulême dispose de vraies ressources en la matière : ateliers, associations et institutions.

POUR TOUS LES AUTEURS

Toujours au niveau local

Le développement des réseaux institutionnels locaux marque un manque d'instances collégiales de représentation des auteurs qui permettraient de mieux les fédérer et de rétablir une certaine confiance.

De même, il est nécessaire de construire une véritable surface promotionnelle des artistes angoumoisins : cet effort a déjà largement débuté, en permettant aux auteurs et aux collectifs de se déplacer sur d'autres festivals et en leur accordant des stands au FIBDI. Peut-être faut-il trouver d'autres moyens encore de les soutenir, si possible, en dehors des collaborations institutionnelles déjà en place.

Les auteurs charentais ont besoin à la fois d'être reconnus localement et de se promouvoir au-delà des frontières du département.

Au niveau général

Un rétablissement de relations commerciales

Les éditeurs ne sont ni les amis (et ils ne doivent pas l'être), ni les ennemis des auteurs. C'est une relation commerciale qui doit se nouer entre auteurs et éditeurs. Or, en l'état, il y a trop souvent beaucoup trop d'affects dans cette relation pour qu'elle soit saine.

Une relation commerciale n'empêche en rien la sincérité et l'honnêteté. Elle réclame par contre que les deux parties maîtrisent les aspects commerciaux. Ce n'est pas parce qu'on fait confiance à un éditeur qu'on ne doit pas lire son contrat. Mais les auteurs ont un besoin terrible de gratification et les éditeurs le savent. Parfois les auteurs acceptent, parfois même demandent ce parasitage. Et parfois aussi, certains éditeurs en abusent.

Le cadre commercial pourrait être négocié collectivement. Mais le fait que la concurrence règne, malgré des relations parfois assez neutres, entre les auteurs, ne permet pas de peser véritablement sur le marché et sur les conditions qui leur sont faites. Pourtant, tous vivent la même situation.

AU FINAL

Les auteurs, par leur position créative, ont besoin d'une reconnaissance que seul le public peut leur donner. Les éditeurs sont alors les seuls intermédiaires possibles, à moins d'aller vers des formes très discrètes de publication. Cela met les auteurs en situation de dépendance, ne leur permet pas de négocier correctement, puisqu'il leur faut à tout prix être publié pour obtenir leur statut symbolique d'auteur. Au contraire, le surplus d'auteurs fait que les éditeurs n'ont que l'embarras du choix. La structure même du secteur induit donc une forte inégalité qui permet aux maisons d'édition de fixer leurs conditions et, dans le cas des moins scrupuleux, d'abuser de la situation

Les défauts de formation juridique, de représentation locale et de mobilisation nationale des auteurs, participent à la construction de leur situation. Il faut renforcer l'action collective des auteurs de bande dessinée.