

Institut d'Études Politiques de Grenoble  
**Observatoire des Politiques Culturelles**

Formation des cadres culturels territoriaux - Master 2 « Direction de projets culturels »

Delphine HENRY

**Circuit court, court-circuit**

**Enjeux et modèles des pratiques autoritatives  
des auteurs et autrices de l'écrit**

Sous la direction d'Hervé LE CROSNIER

Jury : Hervé LE CROSNIER, Philippe TEILLET

Promotion du Cercle (2018 - 2019)

Novembre 2019



Institut d'Études Politiques de Grenoble  
Observatoire des Politiques Culturelles

Formation des cadres culturels territoriaux - Master 2 « Direction de projets culturels »

Delphine HENRY

**Circuit court, court-circuit**  
**Enjeux et modèles des pratiques autoritatives**  
**des auteurs et autrices de l'écrit**

Sous la direction d'Hervé LE CROSNIER

Jury : Hervé LE CROSNIER, Philippe TEILLET

Promotion du Cercle (2018 - 2019)

Novembre 2019

## **Remerciements**

À Benoît, Annabelle et Marianne pour le temps qu'il m'ont offert et leur indispensable soutien.

À Hervé LE CROSNIER, pour sa direction experte tout autant que bienveillante.

À l'Observatoire des politiques culturelles, et tout particulièrement à Vincent GUILLON et Alice-Anne JEANDEL, pour la richesse du programme du master et leur généreuse attention.

À la promotion du Cercle, pour ces deux (premières) années de joyeux partage.

# Sommaire

<b>Remerciements.....</b>	<b>4</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>6</b>
<b>A. L'impact du numérique : nouveaux usages culturels, nouveau lectorat-auteur.....</b>	<b>10</b>
1. L'évolution des pratiques de lecture.....	10
2. Les nouvelles médiations.....	17
3. Nouveaux usages du numérique par les auteurs et autrices.....	22
<b>B. Auteur·rice, autoritativité, auto-édition.....</b>	<b>28</b>
1. La condition de l'auteur·rice.....	28
2. La crise du statut de l'auteur·rice.....	34
3. Reprendre l'autorité.....	40
<b>C. Vie et économie de l'auto-édition : un nouveau modèle en voie de s'imposer ?.....</b>	<b>49</b>
1. La relation commerciale se met en place entre les secteurs de l'édition et de l'auto-édition .....	49
2. Les stratégies conquérantes des géants de l'offre de lecture numérique.....	57
3. Les nouveaux·elles entrant·e·s de l'autorité.....	62
<b>Conclusion.....</b>	<b>66</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>68</b>
<b>Liste des entretiens.....</b>	<b>73</b>

## Introduction

L'auto-édition, que l'on pourrait résumer (avant d'en offrir plus loin une définition plus complète) au fait pour un auteur ou une autrice de publier son livre sans le concours d'un éditeur ou d'une éditrice et à ses frais, n'est pas une pratique récente. L'un de ses avatars, l'édition à compte d'auteur, est pratiquée depuis l'invention de l'imprimerie de masse dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle (Verlaine publia de la sorte ses *Poèmes saturniens*). Un des exemples le plus connu et significatif est celui de Marcel Proust auquel les éditeurs avaient refusé son texte *Du côté de chez Swann*, qu'il a donc publié à compte d'auteur, avant d'obtenir le Goncourt en 1919 pour le second tome de son œuvre, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

La publication de textes auto-édités n'a jamais cessé, en France comme ailleurs. Sous forme de livres publiés à compte d'auteur comme on vient de l'écrire, mais aussi sous forme de fanzines, ces revues publiées de manière artisanale en peu d'exemplaires, plus récemment sous forme de blogs prenant la forme de véritables objets littéraires, et aujourd'hui via des plateformes en ligne de publication numérique et/ou imprimée.

Une préconception largement répandue voudrait que l'auto-édition soit avant tout le fait d'auteurs et d'autrices n'ayant pas trouvé d'éditeur·rice. Force est de constater que la réalité est beaucoup plus complexe et que cette pratique, aujourd'hui, nous « parle » des mutations à l'œuvre tant dans les usages culturels que dans les évolutions économiques et structurelles de la filière du livre. L'extension de l'auto-édition est intrinsèquement liée à la révolution numérique qui offre à l'auteur et l'autrice d'autres moyens, directs, de mettre les textes à la disposition du public et de converser avec lui dans une pratique de « lecture sociale ». Elle lui offre également la perspective de garder la maîtrise de son œuvre et, potentiellement, d'une meilleure rémunération en faisant l'économie de plusieurs intermédiaires, ou médiateurs, dans un contexte de crise des revenus et du statut de l'auteur·rice.

Depuis quelques années, les milieux professionnels sont mobilisés face au risque de voir se fragiliser les éditeur·rice·s et les libraires, garants de la qualité de la littérature française et de la diversité de l'offre (la bibliodiversité). Mais, si on assiste encore à des esclandres publiques violentes, comme lors de l'affaire du Renaudot 2018 que le jury a envisagé d'attribuer à un auteur auto-édité, force est de constater que la pratique se normalise, que les protagonistes de l'auto-édition (les auteur·rice·s comme les entreprises qui publient leurs textes) s'installent dans le

paysage, comme le montre le traitement que fait aujourd'hui de ce sujet la revue professionnelle *Livre Hebdo*<sup>1</sup>.

Cette normalisation compte peut-être sur une stabilisation du « phénomène », l'idée que ce nouveau segment économique ne pourra se développer au-delà d'un certain point et que cette pratique ne pourra faire de l'ombre aux acteur·rice·s traditionnel·le·s de la chaîne du livre, notamment en raison d'une qualité généralement médiocre et d'une incapacité à se diffuser largement, sans l'implication des libraires. Or, l'évolution des pratiques culturelles, une certaine crise de l'édition, la puissance des géants du web ou encore la crise de la rémunération de la création, devraient nous amener à porter un regard plus attentif à l'auto-édition, en tout cas à considérer que la tendance est peut-être plus structurelle que conjoncturelle.

Les mutations induites par le numérique sont puissantes, définitives, tant dans les usages culturels que dans les procédés par lesquels un texte est porté à la connaissance d'un lectorat : publication sous format numérique, sur des plateformes sociales ou sous format professionnel type epub ; dépôt sur le site d'un « imprimeur auto-éditeur » qui en fera un objet imprimé ; mise en page sur des logiciels performants accessibles dans le commerce aux individus ; communication large sur internet via les médias sociaux, les blogs ; repérage par des influenceurs, etc. Les auto-édité·e·s croient en leur capacité à faire chemin seul·e·s, les plus ambitieux étant encouragés par les grands succès médiatisés tel celui d'Aurélié Valognes dont le portrait, à l'heure où nous écrivons ces lignes, apparaît en format géant dans les couloirs du métro parisien.

Nous avons pu constater en menant les entretiens pour ce mémoire le malaise des acteurs et actrices avec le terme d'auto-édition, ce qui nous a conduit à ne pas l'utiliser pour le titre de ce travail et à lui préférer la notion de pratiques autoritatives, que nous avons emprunté à Evelyne Broudoux<sup>2</sup>. À la lumière des échanges et des textes d'analyse lus pour le conduire, on se doit de constater que le terme est en effet un véritable fourre-tout. Dans les imaginaires, il se rattache immédiatement à une production de qualité médiocre. Or, ce terme cache une grande diversité de situations. Depuis la plus « libre », celle des ces chroniques publiées sur la plateforme sociale Wattpad et leurs communautés de lecteurs-auteurs ou plutôt de lectrices-autrices, comme nous le verrons, témoignant de nouveaux usages culturels qui ne sont pas à considérer avec mépris, comme nous

---

1 La revue professionnelle *Livre Hebdo*, disponible par abonnement aux formats numérique et imprimé, référence chaque semaine les meilleures ventes de livres, propose des portraits de professionnels, des actualités des filières marchandes et non marchande du livre et des dossiers de fonds. Un dossier spécial sur l'auto-édition a ainsi paru le 30 mars 2018.

2 BROUDOUX, Evelyne. *Outils, pratiques autoritatives du texte, constitution du champ de la littérature numérique*, sous la direction de Jean-Pierre Balpe - Paris 8, 2003.

tâcherons de le démontrer. Jusqu'à la plus troublante dans un contexte professionnel, celle des auteurs et autrices publié·e·s par l'édition conventionnelle et qui font, ponctuellement ou plus régulièrement, le choix de publier eux-mêmes certains de leurs textes. Ces deux extrêmes et la diversité des situations intermédiaires rendent plausibles des évolutions non négligeables dans l'écosystème traditionnel du livre, gage de diversité et de qualité tant autant qu'héritage culturel puissant, et à ce titre objet de politiques publiques attentives.

L'ambition de ce mémoire est d'explorer les différentes raisons qui poussent les auteurs et autrices à recourir à l'auto-édition et d'esquisser quelques éléments d'analyse sur les opportunités et les risques associés à ces pratiques autoritatives en plein essor. Il sera plus spécifiquement question des auteurs et autrices de littérature, qui sont les plus professionnalisé·e·s et à ce titre les plus actif·ve·s dans ces mutations. L'évolution de la situation de l'auteur, de la consommation culturelle, enfin la révolution numérique sont-elles en passe de faire de l'auteur auto-édité un nouvel acteur du champ littéraire, une nouvelle norme ? L'auteur professionnel sera-t-il demain un auto-édité, tandis que l'auteur vocationnel, disposant d'autres ressources, restera le « client » des éditeurs ?

Dans la première partie, nous explorerons l'évolution des usages de lecture et observerons l'émergence de pratiques de lecture et d'écriture mêlées et des nouveaux acteurs et actrices de la médiation. Nous nous attacherons ensuite à la situation de l'auteur et de l'autrice professionnel·le et aux différents motifs qui le et la conduisent à envisager la publication sans éditeur ou éditrice. Enfin, nous présenterons les aspects des modèles économiques de l'auto-édition et des hybridations à l'œuvre.

Nous voulons terminer cette introduction en expliquant notre choix d'utiliser le terme d'auteur et d'autrice dans le cadre, par exemple, des textes publiés sur la plateforme sociale Wattpad : nous avons pris le parti d'utiliser ce terme dans son acception littérale et juridique, en l'expurgeant, dans le cadre de cette courte étude, de sa portée symbolique, en tout cas de son association avec un statut spécifique. Au sens finalement qui est celui du Code de la propriété intellectuelle et de la Convention de Berne, qui considèrent comme auteur et autrice celui ou celle qui crée une œuvre originale, sans considération ni critère portant sur la qualité et la destination de l'œuvre produite. Le terme sera donc ici utilisé pour désigner simplement celle ou celui qui écrit, porte la responsabilité d'un texte et s'en voit assigner la propriété. Nous emploierons le féminin « autrice », qui n'est pas un néologisme et a été redécouvert et promu par la chercheuse Aurore Evain<sup>3</sup>.

---

3 EVAIN Aurore, *En compagnie. Histoire d'autrice de l'époque latine à nos jours* », édition iXe, mars 2019. Le 28 février 2019, l'Académie française a adopté le rapport sur la féminisation des noms de métiers. Note du directeur de ce mémoire : « Ajoutons que l'Académie française n'a pas tranché entre les usages de « auteur·rice » et « autrice », ce qui



Nous utiliserons par ailleurs l'expression « l'édition conventionnelle » par opposition aux entreprises de l'auto-édition, à défaut d'en avoir identifié une plus adaptée, pour parler du rôle et de la place de l'édition telle qu'elle s'est mise en place au XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a au moins le mérite de souligner qu'il est question de structures dont les usages sont admis dans le champ littéraire.

Enfin, nous avons fait le choix de l'écriture inclusive pour rédiger l'ensemble de ce mémoire. Nous vivons actuellement une période de débat nécessaire sur l'évolution des usages de la langue afin d'affirmer la place égale des femmes dans tous les espaces de la société. Ce travail nous a fourni une occasion de nous confronter (et de confronter nos lecteurs et lectrices) à cette pratique. Nous prions nos lecteurs et lectrices de bien vouloir nous excuser de leur imposer, peut-être, ce choix et les invitons à considérer que leur est offerte l'opportunité de tester ou se familiariser avec l'écriture inclusive.

---

laisse une place aux pratiques qui finiront par construire la nouvelle norme sociale. Pour ma part, la déclinaison de genre en « trice » me semble plus conforme aux autres usages en français, et nous permet de bien distinguer le genre de la personne concernée, évitant les glissements de sens, l'invisibilité reconduite. »

## **A. L'impact du numérique : nouveaux usages culturels, nouveau lectorat-auteur**

Dans cette première partie, nous verrons que le numérique, via l'internet, s'est taillé une grande place dans les usages culturels, en particulier chez les jeunes de moins de 25 ans. Par le biais d'applications connectées à des médias sociaux, ils accèdent à une offre de lecture alternative à l'édition conventionnelle, mais aussi à des outils d'écriture et de partage. Par ailleurs, de nouveaux médiateur·rice·s ont émergé qui se taillent une place aux côtés des bibliothèques et des librairies. Grâce aux outils de l'internet permettant les interactions, les auteurs et autrices développent une relation directe avec leurs lecteurs et lectrices qui peut nourrir ou enrichir leurs œuvres.

### **1. L'évolution des pratiques de lecture**

Ultra connectés à internet, les jeunes ont accès à une offre culturelle numérique sans cesse enrichie, via notamment les établissements publics qui développent des services dématérialisés. Grâce à des applications habiles qui ont su comprendre et exploiter les nouveaux usages, ils deviennent également créateurs et créatrices de contenus culturels, animateurs et animatrices de communautés.

#### ***La place des écrans dans les pratiques culturelles***

Les baromètres biannuels du Centre national du livre (CNL) nous le disent : les Français et notamment les jeunes continuent de lire. C'est chaque fois une surprise de découvrir les chiffres sortis de l'institut de sondage, tant les témoignages que chacun·e recueille autour d'elle ou de lui, la voix des enseignant·e·s, mais aussi d'autres études<sup>4</sup> ont inscrit dans nos esprits l'inexorable repli de la lecture. À l'inverse, l'enquête CNL / IPSOS de 2018 indique que 86 % des jeunes Français et Françaises (15 - 25 ans) lisent. Parmi eux, 81 % le font dans le cadre de leurs loisirs et lisent en moyenne 9 livres dans l'année.

L'étude précise : « *Au-delà des disparités socio-démographiques, la lecture des jeunes adultes est surtout freinée par le manque de temps ou la concurrence d'autres activités*<sup>5</sup>. » La lecture arrive en

---

4 L'enquête sur les *Pratiques culturelles des Français* nous indique qu'en 2008, 70 % des Français ont lu au moins un livre dans l'année. Le chiffre était identique en 1973, mais a varié positivement entre les deux. Concernant la tranche d'âge 15-24 ans, le chiffre passe de 88 % en 1973 à 78 % en 2008. « *comme si aucun progrès dans la promotion de la lecture de livre n'avait été accompli et ce, malgré les efforts entrepris par les collectivités locales en matière de créations de bibliothèques et plus largement par toute la politique du ministère de la Culture* » (Poissenot, Claude, Sociologie de la lecture, Armand Colin, 2018).

5 VINCENT GÉRARD Armelle, « Les Jeunes et la Lecture », IPSOS/CNL, 2018. Disponible sur : <[https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p\\_ressource/14848/](https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p_ressource/14848/)>

9<sup>e</sup> place des activités préférées des 15-25 ans. Elle se trouve concurrencée par les activités liées aux écrans et à internet (aller sur les médias sociaux est en 2<sup>e</sup> position, regarder des vidéos en 4<sup>e</sup>). Internet est devenu incontournable dans les pratiques sociales et culturelles des jeunes : « *Plus de la moitié des activités des 15-25 ans sont pratiquées sur internet. Pour certaines (regarder des vidéos, écouter de la musique ou échanger à distance avec des amis...), il s'agit même d'une pratique digitale très régulière voir fréquente. (...) In fine, les 15-25 ans passent près de 15h hebdomadaires sur internet. »*

En corollaire, la lecture numérique occupe une place de plus en plus importante dans les pratiques culturelles des jeunes. L'enquête du CNL de 2018 précise en effet que 35 % des jeunes lecteur·rice·s lisent notamment sur format numérique : il·elle·s sont plus nombreux·ses qu'en 2017 (24 %) et qu'en 2015 (19 %) <sup>6</sup>, aussi peut-on raisonnablement penser que cette pratique continuera de croître. La liseuse n'est cependant pas un support plébiscité chez les jeunes : 58 % préfèrent lire sur leur smartphone. La lecture sur internet est courante puisque 40 % des lecteur·rice·s déclarent avoir cette pratique, au moins de temps en temps.

### ***Lire et écrire, en dehors des circuits traditionnels***

Le CNL est une instance de soutien aux acteurs et actrices conventionnel·le·s de la chaîne du livre : auteurs et autrices, maisons d'édition, librairies, bibliothèques. Très logiquement donc, cette enquête ne porte que sur les livres publiés par des éditeurs et éditrices et disponibles en librairie ? Elle ne permet donc pas de mesurer les pratiques de lecture alternatives. Or la plateforme Wattpad, pour ne prendre en exemple que la plus connue et fréquentée, ne compte pas pour rien dans les pratiques culturelles des jeunes. Il s'agit d'une plateforme d'auto-édition en ligne qui fonctionne sur le modèle d'un réseau social et revendique 70 millions de lecteurs et lectrices dans le monde par mois. N'importe qui peut y déposer gratuitement ses histoires au fur et à mesure qu'il ou elle les écrit, sous la forme de chapitres - ce qui leur donne le rythme et la structure de romans-feuilletons. L'image est très présente pour illustrer les chapitres, souvent sous forme de photos trouvées sur le net ou de photos personnelles. L'auteur ou l'autrice, pour faire connaître ses récits, doit développer une communauté de lecteurs et lectrices qui va exprimer son avis. Si les votes et commentaires sont en nombre suffisant, ils et elles feront grimper le texte dans les statistiques du site et lui offriront une visibilité étendue, en le faisant apparaître dans les sélections thématiques.

---

ressource\_fichier\_fr\_les.jeunes.adultes.et.la.lecture.2018.06.15.ra.sultats.da.tailla.s.ok.pdf/>

6 VINCENT GÉRARD Armelle, *op. cit.*

La capacité à construire une communauté devient donc un critère d'investissement ou d'engagement de l'auteur ou l'autrice (les femmes sont largement majoritaires parmi les utilisateurs de Wattpad), voire un critère de professionnalisation. C'est après avoir utilisé Wattpad qu'Anna Todd a connu un succès planétaire avec sa romance en 4 tomes, *After*, rédigée entièrement sur son smartphone avant d'être publiée dans le monde entier, et notamment en France par Le Livre de poche<sup>7</sup>. « Elle lance la tendance "new adult" qui se caractérise par des héros au début de leur vie d'adultes, mais qui ont encore des émotions d'adolescents »<sup>8</sup>. Les trois-quarts des auteur·rice·s et lecteur·rice·s actif·ve·s sur Wattpad seraient des adolescentes de 13 à 18 ans<sup>9</sup>.

En 2017, le site revendiquait un million d'utilisateurs et utilisatrices en France et 9,8 millions d'histoires en langue française. L'enquête du CNL de 2018 relative aux jeunes et à la lecture a relevé leur appétence pour internet (dans le cadre de leurs activités en général et la lecture pour 40 % d'entre elles·eux) et pour les médias sociaux, leur familiarité avec les livres numériques, la faible influence des prescripteur·rice·s professionnel·le·s au profit des ami·e·s. Cependant, 20 % des collégien·ne·s et des lycéen·ne·s y ont indiqué qu'ils et elles ne trouvent pas les livres qui les intéressent dans l'édition conventionnelle : en somme Wattpad et son application pour smartphone, avaient toutes les chances de rencontrer un grand succès.

### ***Les jeunes cherchent de nouveaux récits et les produisent elles-mêmes***

Un bon nombre de textes publiés sur cette plateforme sont des chroniques, définies de la manière suivante par Violaine Bigot et Nadja Maillard de la Corte Gomez, spécialistes des sciences du langage : « Les chroniques sont des récits autobiographiques de l'entrée dans la vie adulte, apparus depuis une dizaine d'années sur les réseaux sociaux. Leurs auteur·rices se présentent le plus souvent comme des jeunes filles issues de l'immigration, résidant dans des périphéries de grandes villes françaises. Ces récits qui peuvent fidéliser plus de 30 000 abonné·e·s sont écrits dans une langue relativement éloignée des normes orthographiques et syntaxiques du français écrit « standard ». Ils témoignent cependant d'une compétence de littéracie développée, notamment du point de vue de la maîtrise des codes du genre « chroniques », tel que la communauté l'a construit.

---

7 WOITIER, Chloé. *After, le phénomène littéraire téléchargé un milliard de fois*, Le Figaro, 2 janvier 2015. <https://www.lefigaro.fr/medias/2015/01/02/20004-20150102ARTFIG00273--after-le-phenomene-litteraire-telecharge-un-milliard-de-fois.php>

8 Citation de Karine Lanini, directrice éditoriale d'Harper Collins France (propriétaire des éditions Harlequin), extraite de GALAKOF, Alexandra. In BUZZ LITTÉRAIRE. *Wattpad : l'usine à histoires au succès statistiquement programmé* [en ligne]. 2019. Disponible sur : <<http://www.buzz-litteraire.com/wattpad-lusine-a-histoires-statistiquement-correctes/>>.

9 *Les statistiques (Watt Analytics)*. In WATTPAD [en ligne]. Disponible sur : <<https://www.wattpad.com/257083370-wattpad-pour-les-nuls-les-statistiques-watt>>. [Page consultée le 27 octobre 2019]

*La mise en scène de l’interculturalité constitue un trait caractéristique du genre : loin d’un entre soi où une communication de connivences entre pairs dominerait, les chroniques donnent à voir la rencontre d’individus appartenant à des groupes générationnels, résidentiels (les quartiers), ethnique, religieux, linguistiques etc. multiples : la question des différences, de leurs frottements, de leur dépassement y est largement thématisée<sup>10</sup>. »*

Ce profil correspond parfaitement à la jeune femme avec laquelle nous avons pu nous entretenir. Maroqueen (son pseudonyme sur Wattpad) a écrit deux chroniques et près de 800 personnes sont abonnées à son compte. La première chronique, « Assia, De bagra à une beauté, Ma vie sera-t-elle un conte de fée ? » a comptabilisé 376 000 lectures (ce total s’obtient en cumulant le nombre de lecteurs uniques de chaque chapitre, il n’y a donc pas 376 000 lecteurs différents). Le chapitre le plus lu (parmi la cinquantaine postée) a recueilli 21 100 lecteurs et lectrices, le moins lu un millier. La seconde histoire, écrite dans un style totalement différent (il ne s’agit pas d’une chronique, mais d’une fiction) n’a pas eu le même succès et l’écriture a été abandonnée en cours.

Maroqueen nous a confié<sup>11</sup> avoir été poussée à écrire une chronique sur Wattpad parce qu’elle en lisait beaucoup sur la même plateforme. Elle n’est pas lectrice d’ouvrages publiés et disponibles en librairie : « *je ne les finis jamais. Sur Wattpad les gens sont plus libres sur le style d’écriture donc je préfère vraiment lire sur Wattpad* ». L’écriture s’est imposée naturellement : « *L’inspiration est venue directement* », nous a-t-elle expliqué. Elle a écrit sa première histoire en utilisant le langage parlé par les jeunes autour d’elle : « *je pense vraiment que le langage employé dans ma première chronique a contribué à ce que les lectrices s’identifient à Assia, et c’était également comme ça que je parlais à l’époque.* »

Le fait que l’histoire ait été écrite « en allant », sans plan préalable, transparaît notamment au travers les sollicitations d’avis et de commentaires de la chroniqueuse vis-à-vis de ses lectrices et lecteurs, par des insertions en fin de chapitre notamment. Au cours de l’écriture, elle leur demandait régulièrement comment elles et ils souhaitaient que l’histoire se poursuive. Ainsi le récit a-t-il évolué « *en fonction de leur préférence des fois, mais je savais déjà ce que je voulais sur le moment, et des fois je prenais l’inverse de ce que voulait les lecteurs pour les surprendre et qu’ils ressentent une émotion et ensuite continuer l’histoire jusqu’à qu’ils aient ce qu’ils veulent.* » Le succès est venu de cette attention aux attentes des lectrices et lecteurs, parfois sciemment

---

10 BIGOT, Violaine, MAILLARD DE LA CORTE GOMEZ, Nadja. Processus de différenciation langagière dans les chroniques facebook, Bulletin suisse de Linguistique appliquée, Neuchâtel : Institut de linguistique de l’Université, 2017, Processus de différenciation : des pratiques langagières à leur interprétation sociale, pp.117-128. Disponible sur : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01319904/document/>>

11 Entretien via la messagerie de Wattpad, les 24 juillet 2019 et 2 août 2019.

contrariées, mais aussi, comme nous l'a confirmé Maroqueen, à une intense campagne sur les médias sociaux. Pour quelques chapitres, elle a même averti ses lectrices qu'elle conditionnait la publication du suivant à un nombre de votes défini. Comme nous l'avons indiqué précédemment, Wattpad ne met en avant sur son site que des histoires sélectionnées par son algorithme. Aussi, à défaut de faire soi-même la promotion de ses textes, de développer une communauté, un auteur ou une autrice a peu de chances d'être repéré par le public.

D'ailleurs, elle explique l'échec de la seconde histoire par le fait qu'elle l'a écrite longtemps après la première : *« j'ai mis énormément de temps à écrire une nouvelle histoire donc je pense que mes lecteurs m'ont oubliée ♀ J'en ai pas aussi fait la pub comme celle d'Assia. »*. Pour Assia, à chaque fois qu'elle a dû espacer le rythme de ses publications, elle s'en est excusée et justifiée auprès de ses lectrices. Maroqueen explique également que selon elle, *« maintenant plus beaucoup de gens viennent sur Wattpad pour lire (même moi je ne venais plus) »*. Une remarque contredite par les données chiffrées, mais qui signe l'importance du public adolescent et jeune adulte sur Wattpad, un lectorat qui décline avec l'avancée en âge.

Nullement découragée pour autant, elle prépare actuellement une nouvelle histoire et revient sur Wattpad après environ un an d'absence. Elle ressent le besoin d'écrire et a plusieurs brouillons dans ses tiroirs. Cependant, elle n'a jamais envisagé une carrière professionnelle : *« j'écris quand j'en ai envie alors que pour travailler dans cela il faut être assidu dans l'écriture. »*

#### **« Des écritures inventives, urbaines et sonores »**

Nous avons pu faire deux observations après notre immersion dans Wattpad et nos échanges avec Maroqueen. D'abord, [ce site correspond aux pratiques des jeunes, telles que décrites par l'enquête CNL / IPSOS](#). Elles et ils sont désireuses·x de lire des histoires correspondant à leurs goûts, permettant une lecture fragmentée, notamment durant les déplacements en transports en commun. Coutumiers des médias sociaux, ces jeunes recherchent une interaction avec l'auteur ou l'autrice : elles et ils souhaitent donner leur avis, exprimer leurs souhaits sur l'évolution de l'intrigue, s'outrager parfois de l'évolution de l'histoire ou des personnages, féliciter bien souvent l'auteur ou l'autrice et dire le plaisir éprouvé à la lecture. Nous avons par exemple relevé ce commentaire adressé à une autre chroniqueuse, Maguy Sñr : *« Wow vraiment je suis impressionné par la qualité de ton texte qui peut être "brouillon" comme tu dis, mais qui dégage une telle simplicité que cela rend tes mots tellement beaux. En fait je viens à l'instant de découvrir ton premier texte et*

déjà j'aime beaucoup car ils sont sans filtre et c'est pour ça que chaque lecteur qui te lit peut s'identifier à ton texte. Chapeau 🎩👏 » et celui-ci : « Merci pour ce livre je lisais même la nuit ».

Notre seconde observation, c'est que [via ces outils technologiques, s'élaborent de nouvelles formes d'écriture qui s'émancipent des codes traditionnels](#). Là encore, ce n'est pas nouveau : les professionnel·le·s du livre se souviennent du scandale provoqué par la naissance en 2008 de la collection Exprim' chez Sarbacane : une collection iconoclaste faisant une place à des auteurs et autrices s'autorisant à malmener le français des manuels et à aborder directement (sans détours imagés ou pudeur), à destination des jeunes, des sujets habituellement réservés à la littérature adulte (la violence, l'amour, le désespoir...). Tibo Bérard, le directeur de cette collection, s'est beaucoup déplacé et a répondu à de nombreux entretiens pour s'en expliquer, comme ici : « *L'idée de la collection est de toucher un lectorat neuf, grands ados / jeunes adultes et plus globalement lecteurs curieux, "jeunes d'esprit", en proposant des écritures inventives, urbaines et sonores. Nous en sommes conscients, certains titres en particulier peuvent "secouer" un peu les lecteurs et prescripteurs ; c'est que nous plaçons pour une nouvelle acception du mot jeunesse, qui désignerait une modernité de style, une liberté de ton et un goût pour l'innovation plutôt qu'une approche pédagogique par tranches d'âge.* »<sup>12</sup>

À l'instar d'auteurs et d'autrices publié·e·s dans cette collection, comme Insa Sané qui use d'un langage inspiré de celui des jeunes des cités<sup>13</sup>, les chroniqueuses Wattpad développent une compétence de communication qu'ont relevée Mmes Bigot et Maillard : « *Cette capacité à mettre en œuvre une diversité de styles de discours, à jouer des effets de la différenciation langagière témoigne tout d'abord de la sensibilité des chroniqueuses aux pratiques discursives au sein de l'univers urbain plurilingue et pluriculturel qui est le leur. Elle est aussi mise au service de l'écriture de la chronique elle-même, de la dynamique de sa narration et de son écriture.* » Les deux spécialistes du langage évoquent la richesse de l'écriture des chroniqueuses et font mention de leur posture auctoriale. [Ce qui est nouveau avec ces plateformes par rapport aux livres édités par Sarbacane, c'est que ces écritures et cette compétence s'élaborent dans l'interaction directe avec les lecteurs et lectrices.](#)

La compétence langagière de Maroqueeen nous est apparue à un autre endroit, justement dans notre échange écrit. En effet, alors que nous avons lu sa première chronique et avons été parfois

12 Sélection : Collection Exprim' aux Éditions Sarbacane. In DÉPARTEMENT DE LA LOIRE [en ligne]. Disponible sur : <[http://www.loire-mediatheque.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=EXPLOITATION&PORTAL\\_ID=portal\\_model\\_instance\\_selection\\_-\\_collection\\_exprim\\_aux\\_editions\\_sarbacane.xml/](http://www.loire-mediatheque.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=EXPLOITATION&PORTAL_ID=portal_model_instance_selection_-_collection_exprim_aux_editions_sarbacane.xml/)> Consulté le 27 octobre 2019

13 Son premier roman *Sarcelles-Dakar* édité par Sarbacane Éditions a rencontré le succès

déroutée par un style créole mêlant français, mots et expressions arabes, abréviations, rendant la lecture par moment difficile pour la non initiée que nous sommes, le style déployé dans nos échanges était tout à fait standard et structuré de manière classique.

### ***Considérer autrement la question de la qualité***

Dans le numéro de la revue *Bibliodiversity* consacré à l'auto-édition, Olivier Bessart Banquy fait de Wattpad le fléau de la littérature : « *Les jeunes maintenant s'épanchent sur des sites comme Wattpad où le texte est au kilomètre et livrent des phrases brutes dans un univers darwinien à la lecture éventuelle de millions d'internautes qui tomberont peut-être dessus selon le nombre de lectures déjà comptabilisées et la ferveur des commentaires laissés au bas de ces pages sauvages qui n'ont pour l'instant donné corps à aucune œuvre remarquable, sinon des romans de gare à succès comme le fameux After d'Anna Todd.* »<sup>14</sup> Cet extrait témoigne des débats sur le risque que ces plateformes feraient courir à la qualité de la littérature. Certes, nous le verrons un peu plus loin, quelques auteurs et autrices émergent en effet de ces espaces d'auto-publication à la faveur d'une veille opérée par des éditeurs et éditrices. Mais la plupart n'ont pas vocation à « sortir » de Wattpad, ce n'est d'ailleurs pas la première motivation des auteurs et autrices de cette plateforme.

Comme nous l'a expliqué *\_Maroqueen\_*, on arrive sur Wattpad par la lecture, on y publie parce que c'est simple, techniquement, et qu'on peut y développer sa communauté. On est donc dans un espace spécifique qui n'a pas vocation à « faire la littérature » à la place des auteur·rice·s et des éditeur·rice·s professionnel·le·s. Nous sommes dans le cadre d'une nouvelle pratique culturelle : sur cette plateforme, des jeunes, surtout, écrivent les histoires qu'elles et ils ont envie de lire et les commentaires des lecteurs e lectrices mesurent sans cesse l'adéquation entre ce qui est produit et ce qui est attendu. Cela traduit de nouveaux usages, entre lecture et écriture.

Aussi pensons-nous qu'il faudrait considérer autrement la question de la qualité, qui n'est ici pas celle d'un « bon usage » de la langue française. Comme le démontrent les deux linguistes que nous avons citées, la tâche des auteurs, ou plutôt des autrices, de Wattpad est de répondre aux attentes d'un public, qui ne se situent pas (plus) du côté d'une perfection formelle mais d'une sorte d'élasticité entre différentes formes d'écriture, incluant des incursions de la voix de l'auteur·rice et les commentaires des lecteur·rice·s. Dans l'élaboration d'un objet multimédia mêlant texte, photos, jusqu'aux commentaires eux-mêmes. [Un nouveau savoir-faire s'élabore sur ces plate-formes.](#) La

---

14 BESSART BANQUY, Olivier. De l'auto-édition en littérature française. Mise en perspective historique d'une pratique éditoriale multiforme, *Bibliodiversity*, janvier 2019, pp. 16-30



qualité s'y mesure davantage par l'audience, le nombre de « j'aime » et de commentaires. L'écriture du texte cesse si l'audience témoigne de l'échec de l'auteur·rice à toucher le public.

On doit donc considérer cet espace (et d'autres du même type, comme le site plus spécialisé fanfictions.net) comme un autre canal d'écriture et de lecture, se déployant au côté du circuit conventionnel du livre grâce au développement d'outils technologiques spécifiques, qui permettent la publication facile et instantanée de textes et de médias associés, ainsi que la « conversation » avec les lecteurs et les lectrices. Des outils qui s'adaptent et prennent en compte l'usage permanent des téléphones mobiles par les adolescent·e·s et jeunes adultes.

→ *Les pratiques culturelles des jeunes évoluent avec la généralisation du numérique. De plus en plus la lecture, voire l'écriture, se nichent dans les smartphones. De nouvelles formes scripturales émergent et les lecteur·rice·s contribuent au processus créatif.*

## **2. Les nouvelles médiations**

L'internet offre d'autres canaux aux recommandations de lecture, alternatives aux conseils des bibliothécaires et libraires et favorisant au passage des formes littéraires peu présentes dans les circuits de médiation conventionnels. Se sont d'abord développés les avis postés sur des blogs personnels. La généralisation des réseaux sociaux et le développement des chaînes de vidéos ont structuré cette recommandation qui s'est finalement imposée comme l'une des voies de la médiation littéraire.

### ***La lecture, une sociabilité reconfigurée par le numérique***

Les jeunes lisent (toujours) et leurs pratiques culturelles fortement ancrées à l'ère du numérique les conduisent sur des plateformes du type Wattpad où elles et ils sont à la fois lecteurs, lectrices et écrivant·e·s (d'histoires, de commentaires). Le moteur de la lecture comme de l'écriture est la sociabilité qui s'y déploie.

La possibilité de la conversation entre l'auteur·rice et les lecteur·rice·s n'est pas un usage nouveau. Bien au contraire, cette conversation est de longue date intimement liée à la lecture : les créateurs de cette plateforme ont eu l'idée de l'exploiter. En effet, tout en relevant d'une pratique intime, la lecture a de tout temps constitué également un espace de sociabilité. L'objet livre en lui-même s'échange, se prête, s'offre. Son contenu se partage, se commente, crée des controverses, au sein des clubs de lecture, autrefois dans les salons mondains, aujourd'hui autour d'un dîner entre ami·e·s.

Les librairies, les bibliothèques et les manifestations littéraires sont des espaces physiques de la rencontre entre des auteurs, des autrices et leurs lecteurs et lectrices, désireux·ses d'entendre la voix de celle ou celui qui a écrit et d'échanger quelques mots, autour d'une dédicace qui fixera l'instant de cette rencontre. Aujourd'hui, le numérique reconfigure cette sociabilité, en démultipliant les interactions entre le créateur, la créatrice et ses lecteurs et lectrices. De parfaits inconnus vont, dans ce dialogue, cet échange, former ensemble une communauté.

Selon la formule de Ghislaine Chartron, « *le numérique renégocie le périmètre et les interactions auteur - lecteur* »<sup>15</sup>. L'autrice et les auteurs de l'ouvrage *Le Livre échange* décrivent ainsi ce phénomène : « *Nous assistons ainsi au passage d'une économie de l'attention, largement maîtrisée par les médias de masse et par la chaîne du livre, à une "écologie du livre-échange", où le lecteur cherche à s'immerger dans un univers commun avec d'autres lecteurs* »<sup>16</sup>. Dans une étude publiée en 2010 et basée sur l'analyse de 3 653 sites web, blogs et forums numériques, les mêmes autrice et auteurs établissent que « *des collectifs se forment sur le web en fonction de certaines thématiques et surtout que les acteurs des métiers du livre se retrouvent majoritairement déconnectés des lecteurs. Les réseaux de circulation du bien matériel ne rencontrent pas les réseaux de la conversation-livre. Ainsi, les prix littéraires se retrouvent proches des métiers du livre* » : **les pratiques numériques éloignent les lecteurs et lectrices, notamment les jeunes, des circuits traditionnels de la médiation.**

### ***L'effet « pair à pair » des nouvelles médiations***

On lit régulièrement des articles de presse évoquant les coulisses des prix littéraires, dont émerge une impression d'entre-soi. Si le conseil de lecture a toujours été un élément majeur de l'impulsion à lire, de plus en plus les lecteurs et lectrices font avant tout confiance aux autres lecteurs et lectrices pour orienter leurs choix. « *Autrefois, l'enseignant, le critique littéraire, le libraire, le bibliothécaire, les pairs informaient et orientaient les choix des lecteurs. Aujourd'hui, ce sont d'abord les pairs qui sont les nouveaux prescripteurs et, ensuite, les médias, les groupes de discussion et les forums sur le net*<sup>17</sup> ». Cela se traduit par exemple dans le développement des boîtes à livres, où l'on peut déposer des livres lus à l'attention d'autres lecteurs et lectrices anonymes. On le constate aussi dans la version moderne et numérique du livre déposé sur un banc, soit le

---

15 CHARTRON, Ghislaine. Modèles de publication hybridations, valeurs, communication, Conférence APDEN, Grenoble, 22-23 mars 2019.

16 LE BÉCHEC, Mariannig, BOULLIER, Dominique, CRÉPEL, Maxime. *Le Livre-Échange. Vies du livre & pratiques des lecteurs*, C&F éditions, 2018, p. 85.

17 VAN CUYCK, Alain, BELISLE Claire. Pratique de lecture et livre numérique, *La Lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives*, Presses ENSSIB, 2004. Cité par LE BÉCHEC, Mariannig, BOULLIER, Dominique, CRÉPEL, Maxime. *op. cit.* p.18

*bookcrossing* ou livre voyageur, permettant de suivre ses « voyages » de lecteur·rice en lecteur·rice, si toutefois celles-ci et ceux-ci prennent la peine de se signaler sur l'application.

Cependant le développement du numérique a fait émerger des personnalités du web déployant une activité régulière de médiation du livre. Les blogs ont constitué une première forme de dialogue numérique entre lecteurs et lectrices. Les blogueurs et blogueuses expriment une sensibilité personnelle, intime, comme dans le cadre d'une conversation entre ami·e·s. Ainsi s'entretient une relation de proximité et de confiance. « *Souvent proche, dans la démarche qu'il traduit, du journal intime (voir Dubey 2007), le blog peut également s'apparenter au billet ou à la chronique (Broudoux 2003: 195). En tous les cas, il est l'endroit de l'expression de la subjectivité. Totalement assumée, celle-ci appelle également celle du lecteur : en général il est toujours possible de commenter tel ou tel «message» ou billet.* »<sup>18</sup>

Succédant ou plutôt complétant les blogs, sont nés en 2006 les *booktube*, « *soit des vidéos ayant pour thème des livres sur YouTube (...) qui prend véritablement son importance en 2012, avec notamment des événements comme un « Booktube awards* »<sup>19</sup>. L'autrice et les auteurs du *Livre échange* notent que ces recommandations sont particulièrement associées aux genres littéraires appréciés des jeunes adultes et indiquent en avoir recensé 66 en se limitant aux résultats français<sup>20</sup>. « *Les lectures de Nine* », *booktube* lancé en 2013, compte le plus d'abonné·e·s, soit 59 950. Il est associé à des comptes sur les médias sociaux : Twitter, Facebook, Instagram, Google +, Goodreads. Les connexions entre ces personnalités sont nombreuses : « *Ces booktubeurs et booktubeuses échangent énormément entre eux et se suivent réciproquement selon nos observations, créant ainsi un microcosme déjà observé au niveau des blogs, mais également des cercles de lecture (...).* »<sup>21</sup>

Aujourd'hui, les chaînes *booktube* sont particulièrement en vogue et des codes et pratiques spécifiques se sont mis en place : « *[les booktubeuses] s'y mettent en scène pour donner leur avis sur des titres qu'elles ont lus ou qu'elles envisagent de lire, répondre à des défis lancés par d'autres booktubeurs, proposer des marathons lecture, déballer des colis de livres (unboxing) ou faire un bookhaul & énumérer les livres qui viennent s'ajouter à leur PAL (pile à lire). Reprenant les termes et les codes utilisés par les booktubeurs anglo-saxons et hispanophones, dont le succès de certaines chaînes se compte en centaines de milliers d'abonnés, les booktubeurs français sont pourtant loin de leurs audiences, avec, pour les plus suivis d'entre eux comme "Nine", "Bulledop" ou "Margaud*

18 NEEMAN, Elsa (en collaboration avec MEIZOZ, Jérôme et CLIVAZ, Claire). Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement, *A contrario*, 2012, n° 17, pp. 3-36

19 LE BÉCHEC, Mariannig, BOULLIER, Dominique, CRÉPEL, Maxime. *op. cit.* p.165

20 *op. cit.* p.165

21 *op. cit.* p.167

liseuse”, entre 60 000 et 75 000 abonnés. Leur public est jeune, souvent féminin, amateur de littérature de l’imaginaire, de romance et de littérature Young Adult »<sup>22</sup>.

Certaines de ces influenceuses « passent de l’autre côté » et deviennent autrices, comme Nine. Avec succès : les chiffres de l’édition pour 2017-2018 publiés par le Syndicat national de l’édition (SNE) indiquent qu’ « En termes de tendances, les ventes en jeunesse reflètent le mode de vie de la génération millenials : elles reposent particulièrement sur des titres issus du cinéma et des séries et sur des auteur·rices venus d’internet (via la plateforme Wattpad ou parmi les « influenceurs » de YouTube ou d’Instagram). »<sup>23</sup>

Outre le fait que les modalités et les codes employés sont inscrits dans les mœurs des jeunes, le succès de ces booktubers ou plutôt de ces booktubuses, car nous avons vu qu’il s’agit là aussi principalement de femmes, vient de ce qu’elles se présentent comme des lectrices qui partagent leurs coups de cœur, dans une attitude de pair à pair avec leurs auditeurs et leurs auditrices. Aussi se trouvent-elles dénuées de toute symbolique institutionnelle ou intéressée. Leur autorité, ou leur légitimité, est fondée sur ce désintéressement.

À côté de ces influenceurs indépendants, des plateformes réunissant des réseaux de lecteurs se sont développées. Babelio est la plus fréquentée avec plus de 4 millions de visiteurs et visiteuses uniques par mois<sup>24</sup>. Ce site se présente comme une communauté de lecteur·rice·s où l’ont vient puiser des conseils de lecture mais aussi lire des articles de professionnel·le·s et des entretiens avec des auteurs et des autrices, tester ses connaissances à l’occasion de jeux ou encore exposer sa bibliothèque ou sa *wish list*. Récemment, la société a lancé son prix des lecteurs et lectrices. Selon Pierre Frémeaux, dirigeant de Babelio, le site est une version moderne du bouche à oreille et capitalise sur le fait que la bibliothèque personnelle représente un élément d’identité personnelle très fort. « Babelio est un peu né à la croisée de ces deux sujets : le réseau social et la bibliothèque personnelle. Le site est ainsi devenu tout à la fois un outil pour créer des listes de lecture – une bibliothèque virtuelle en quelque sorte – et un outil pour partager des lectures, des avis, des extraits, des suggestions etc. »<sup>25</sup>.

---

22 DE LEUSSE LE GUILLOU, Sonia. Parler livres sur internet. In AGENCE REGIONALE DU LIVRE PROVENCE ALPES COTE-D’AZUR [en ligne]. Disponible sur : <<https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/nos-actions/les-influenceurs-une-opportunite-pour-le-livre-et-la-lecture/parler-livres-sur-internet-76/>>. Consulté le 28 juillet 2019.

23 *Les Chiffres de l’édition 2017-2018*. Syndicat national de l’édition [en ligne]. Juin 2018. Disponible sur : <[https://www.sne.fr/app/uploads/2019/06/RS19\\_Synthese\\_Web01\\_VDEF.pdf](https://www.sne.fr/app/uploads/2019/06/RS19_Synthese_Web01_VDEF.pdf)>. Consulté le 27 octobre 2019.

24 *Le prix Babelio 2019*. In BABELIO [en ligne]. Disponible sur : <<https://babelio.wordpress.com/2019/04/15/le-prix-babelio-2019/>>. Consulté le 29 juillet 2019

25 *Babelio : un entretien avec Pierre Frémeaux*. In Livre, lecture, numérique et bibliothèques. Disponible sur : <<https://livreetlecture.wordpress.com/2011/11/10/333/>>. Consulté le 29 juillet 2019

## ***La professionnalisation des influenceurs et influenceuses***

Un écosystème complexe et mouvant se construit dans ces médiations. Il se crée un nouveau modèle de prescription, qui peut être source de rémunération et de nouvelles opportunités pour les éditeur·rice·s : « Comme il est courant sur ce type de réseaux sociaux numériques, la contribution des lecteurs sert de ressource pour les autres, ce qui peut, là aussi, devenir un levier intéressant d'action stratégique pour les médiateurs et les acteurs du secteur; dès lors qu'ils sont capables de se connecter, voire de se coupler étroitement avec cette communauté, sinon avec leur "communauté". »<sup>26</sup>. Si les lecteurs et lectrices interviennent sur Babelio de manière bénévole, il faut noter que le site propose des partenariats payants aux maisons d'édition (publicité, jeux concours...) et aux bibliothèques (pour enrichir les notices bibliographiques de leur catalogue).

Aux États-Unis les blogueur·se·s et Youtubeur·se·s sont rémunéré·e·s par les maisons d'édition. En France ce n'est pas le cas, mais les influenceur·se·s entrent dans les stratégies commerciales des éditeurs et éditrices. Lorsque leur audience est bonne, ils et elles leur adressent des services presse en espérant une critique positive qui servira la communication autour de l'ouvrage. Dans les grands salons du livre, les influenceur·se·s sont recruté·e·s pour la communication digitale des événements. Les auteurs et autrices concourent également à la communication autour de leur ouvrage en visitant les médias sociaux et les blogs, ajoutant éventuellement un commentaire à un billet.

La recherche de l'audience anime les plus connu·e·s de ces influenceur·se·s, les engageant sur une forme de professionnalisation. Des codes s'établissent notamment sur les chaînes de *booktubing* (spontanéité de l'écriture, mise en scène, formes d'expression se retrouvant d'une chaîne à l'autre, comme par exemple le *unboxing* soit le déballage filmé d'un carton de livre). Une enquête, conduite par l'Agence régionale du livre de Provence Alpes Côte d'Azur auprès de 50 influenceurs et influenceuses, a montré que 86 % d'entre elles et eux ont mis en place des partenariats avec les professionnel·le·s du livre. « Il s'agit surtout de partenariats non contractuels, non rémunérés, qui peuvent être réguliers ou ponctuels »<sup>27</sup>. On pourrait y voir, de la part des professionnel·le·s, une opportunité de mieux saisir les attentes des jeunes dans une optique d'acquisition d'ouvrages.

## ***Les limites de la convergence des formes traditionnelles et nouvelles de la médiation***

Et cependant, cette connivence entre les acteurs et actrices des médiations traditionnelles et nouvelles reste limitée. L'autrice et les auteurs de l'ouvrage *Le Livre échange* évoquent un

---

26 LE BÉCHEC, Mariannig, BOULLIER, Dominique, CRÉPEL, Maxime. *op. cit.* p. 264

27 DE LEUSSE LE GUILLOU, Sonia. *op. cit.*

phénomène de résistance des acteurs et actrices de la chaîne du livre, qui ne favoriserait pas le développement de cette « conversation livre », en phase avec l'ère numérique et les attentes du public. La stratégie dominante des maisons d'édition reste basée à la fois sur une offre très abondante et la mise en avant de certains titres. Le développement du secteur du livre numérique (qui correspond davantage aux pratiques des jeunes) est quant à lui freiné par des coûts peu différenciés de l'imprimé, un accès technique complexe avec différents outils et formats non compatibles entre eux et des systèmes de verrouillage ou DRM non adaptés à la constitution d'une bibliothèque personnelle.

On pourrait voir dans les limites de cette convergence les raisons des chiffres issus de l'enquête CNL / IPSOS que nous avons plusieurs fois citée : seuls 2 % des jeunes de 15 à 25 ans appartiennent à une communauté de lecteurs et lectrices. YouTube, Instagram et autres blogs n'influencent que 11 % des jeunes et les réseaux sociaux 10 %. Ces deux modes de prescriptions arrivent loin derrière les ami·e·s (44 %) ou une décision solitaire (32 %), mais devant la ou le libraire (7 %), bibliothécaire ou documentaliste (6 %).

→ *Via internet, la recommandation de lecteur·rice à lecteur·rice s'est développée, d'abord sur les blogs puis sur les vidéos des booktubers et booktubuses dont certain·e·s deviennent de vraies célébrités et se professionnalisent. Les maisons d'édition ne les omettent pas de leurs plans de communication, cependant ils n'en font pas une stratégie à part entière pour développer l'audience des titres qu'ils publient.*

### **3. Nouveaux usages du numérique par les auteurs et autrices**

De nombreux·ses auteurs et autrices, plus spécifiquement les plus familier·ère·s des réseaux sociaux, se saisissent de ces nouveaux outils d'interaction avec leur lectorat et construisent leurs communautés, car ils ne se satisfont plus de la seule communication qu'effectuent leurs maisons d'édition. Chez certain·e·s, les outils du web interfèrent avec l'écriture, suscitant la création d'œuvres transmédia.

#### ***Des auteurs et autrices qui deviennent animateurs et animatrices de communautés***

Fragilisation des médiations traditionnelles, possibilités induites par le développement d'internet, investissement jugé insuffisant des éditeurs et éditrices mais aussi pratiques intuitives chez les plus jeunes d'entre elles et eux : toutes ces raisons conduisent les auteurs et les autrices à participer à la médiation de leurs œuvres. C'est le cas de Samantha Bailly, autrice de la génération Y, qui à 30 ans

a publié plus de 20 ouvrages dans l'édition conventionnelle et un texte auto-édité. Elle alimente un site internet très soigné<sup>28</sup> avec des articles et des vidéos, une chaîne YouTube, plusieurs comptes sur les réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram) et un vlog, c'est-à-dire un blog composé de vidéos.

Sur ces différents supports, elle évoque – seule ou en compagnie d'autres auteurs et autrices ami·e·s – ses textes et son quotidien d'écrivaine ainsi que ses engagements : elle a été présidente de la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse et présidente de la Ligue des auteurs professionnels (elle en est aujourd'hui la co-présidente). On retrouve le souci du partage d'une certaine intimité, qui est l'un des ressorts du fonctionnement de la communauté. Au sein d'une rubrique dédiée sur son site, elle donne également des conseils aux auteurs et autrices débutant·e·s, pour trouver l'inspiration ou mettre en forme un manuscrit. Faire vivre la communauté de ses lecteurs et lectrices réclame beaucoup d'énergie : à titre d'exemple, son compte Instagram compte 860 publications, 8 807 abonné·e·s et 659 abonnements<sup>29</sup>. Elle est aussi très présente dans les salons du livre, notamment pour la jeunesse.

Samantha Bailly fait partie de cette nouvelle génération d'auteurs et d'autrices pour laquelle internet et le numérique ont d'emblée constitué une évidence : *« j'ai une forte communauté (...), j'ai toujours créé via le web donc c'est vrai que mon profil a toujours été tourné vers ça (...) moi j'ai commencé sur internet à mettre en ligne mes livres gratuitement comme beaucoup de gens en fait, mais (...) dans la première révolution je dirais parce que j'avais 14 ans et c'était les débuts d'internet donc je pense que je faisais vraiment partie des dinosaures de l'époque des forums et tout, mais parce que ça allait tellement vite dans les mutations, (...) en fait moi je me suis fait connaître et j'ai accédé à l'édition traditionnelle par internet »*<sup>30</sup>.

### ***La conversation, l'écriture sur l'écriture, comme parties intégrantes de l'œuvre***

Avec ces outils, il s'agit d'interagir avec les lecteurs et lectrices tout en promouvant ses ouvrages, en explicitant ses projets, en entretenant et élargissant une communauté qui va ainsi se lier à l'œuvre, la « suivre », l'« aimer » et faire parler d'elle en partageant à son tour avec ses relations sur les médias sociaux. Mais ils sont également des supports de création, partie prenante de l'œuvre de l'auteur ou de l'autrice et s'articulant à l'écriture littéraire. Ils sont les composantes d'une

---

28 <http://www.samantha-bailly.com/>

29 Chiffres recueillis le 26 juin 2019

30 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019

narration, prolongeant l'œuvre, mettant en scène l'auteur ou l'autrice au travail, partageant ses réflexions sur la création en cours.

Ainsi, sur son site, Samantha Bailly accompagnée de deux autres autrices, Anne-Fleur Multon et Jade Sequeval, a publié un vlog racontant le processus d'édition du roman *C'est pas ma faute*, réalisé avec Anne-Fleur Multon : « *Nous avons envie de partager avec vous le processus de ce roman de A à Z, de la première ligne écrite à sa parution. C'est un long chemin, parce qu'écrire puis publier un livre, eh bien c'est long, très long. Et l'idée, c'est de vous montrer l'envers du décor, la réalité de cette temporalité, et toutes les étapes qui conduiront au livre imprimé.* »<sup>31</sup>

Le site de l'auteur ou de l'autrice peut tenir lieu de journal partagé avec les lecteurs et lectrices. C'est la vision et l'utilité que lui confère François Bon, auteur et éditeur : « *Toute ma vie de blog, mais surtout depuis le début du "journal images" de Tiers Livre début 2005, le site m'a servi de journal. Au sens le plus large du journal d'écrivain, les notes, les rêves, les pensées même fugitives. En devenant chaîne vidéo, il y eut d'abord le blog, puis les lectures, pas mal de digression : petit à petit, l'irrépressible besoin que le champ clos avec caméra devienne ce journal, et le risque qu'à soi-même il impose.* »<sup>32</sup>

Cela peut aller jusqu'à donner à voir cette fabrique de l'écrit aux lecteurs et lectrices, révélant le travail préparatoire c'est-à-dire en somme le brouillon du texte dans ses différentes étapes. Avant l'écriture, les récits se sont d'abord partagé oralement et pouvaient se transformer au gré de l'inspiration du narrateur ou de la narratrice mais aussi des traditions inscrites dans les groupes sociaux. Ils se sont ensuite figés sur le manuscrit puis sur l'imprimé, l'impression industrielle contribuant à une fixation « sûre » par la masse d'exemplaires identiques, l'évolution du texte restant possible d'un tirage à l'autre, mais étant toujours signalée. Avec le web et la création numérique en ligne, un nouveau processus a vu le jour, produisant des œuvres « liquides » (par opposition à l'objet solide, fini), dont les étapes se fixent au gré des sauvegardes mais qui restent fluctuantes tant qu'elles sont en ligne.

### ***L'émergence du transmédia dans les pratiques des auteurs et autrices de livres et nouveau marché***

D'autres auteurs et autrices utilisent le web et les outils numériques pour prolonger l'écriture littéraire sur différents médias. On entre ici dans les notions de cross média (un même concept

31 <http://www.samantha-bailly.com/2735/notre-editeur>. Consulté le 21 août 2019

32 BON, François. *Journal & carnets privés*. In LE TIERS LIVRE [en ligne]. Disponible sur: <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4486>>. Consulté le 21 août 2019



décliné sur plusieurs supports, ou médias) et de transmédia (notion développée par Henry Jenkins<sup>33</sup> : la narration se déploie sur différents médias, lecteur·rice·s ou plutôt spectateur·trice·s étant invité·e·s à expérimenter chacun des éléments constitutifs d'une même œuvre).

Pour expliciter ces notions et les enjeux qu'elles recouvrent en matière de création, il est intéressant de nous référer à ce qu'en dit le rapport sur la bande dessinée remis par Pierre Lungheretti au ministre de la Culture en janvier 2019<sup>34</sup>. Ce rapport, qui consiste en « *54 propositions pour une politique nationale renouvelée* », pointe sur les liens qui se sont développés entre la bande dessinée et le secteur très florissant des jeux vidéos : de nombreux jeux sont adaptés de bandes dessinées à succès ; alternativement, les scénarios de jeux originaux sont souvent écrits par des auteurs et autrices. C'est d'ailleurs l'une des activités de Samantha Bailly. À l'inverse, une œuvre écrite peut compléter un jeu vidéo original : c'est le cas par exemple de *Wakfu* créé par la société française Ankama, qui a d'abord été un jeu vidéo avant de devenir un manga et une bande dessinée, puis un dessin animé. L'ensemble de ces supports forme un univers dont les éléments se répondent, se complètent, créant chez les lecteur·rice·s, ou consommateur·rice·s, le désir de les collectionner.

Le marché est porteur et séduit de jeunes auteurs et autrices, issus d'une génération pour laquelle le jeu vidéo constitue une activité culturelle évidente et importante. Pierre Lungheretti note que « *La dynamique de développement des deux marchés [édition de bandes dessinées et édition de jeux vidéos] ne manquera pas de créer dans les prochaines années des convergences artistiques et économiques et des intégrations horizontales, avec une logique transmédia qui est appelée à gagner du terrain et offrir des débouchés via les propositions artistiques numériquement natives.* » D'ailleurs l'université de Poitiers, qui propose un parcours « écriture et création documentaire » met en avant cette complémentarité et propose 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 transmédia.* »<sup>35</sup>

Le parcours et l'œuvre de François Bon sont particulièrement intéressants pour expliciter ces notions d'œuvre liquide et de transmédia, ainsi que les enjeux qui s'y rapportent, au-delà du strict enjeu de la rémunération de l'artiste. Il est sans doute l'un des premiers à s'être saisi des possibilités

---

33 JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York, New York University Press. 2006.

34 LUNGHERETTI, Pierre. *La Bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle. 54 propositions pour une politique nationale renouvelée*, janvier 2019. Disponible sur : <<https://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-bande-dessinee-nouvelle-frontiere-artistique-et-culturelle>>

35 Cité dans RABOT, Cécile, SAPIRO, Gisèle. *Profession ? Écrivain*, CNRS, 2016. Disponible sur : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01354231/document/>>.

offertes par l'internet, dès 1997. Il présente son site comme un laboratoire de création, en particulier autour de la vidéo (vidéo-littérature et vlog notamment, 1 200 vidéos publiées depuis 2008) et des ateliers d'écriture qu'il mène auprès de différents publics. Il y publie ses textes, ceux qui font l'objet de livres ou des œuvres plus courtes, qui peuvent avoir été réalisées avec d'autres artistes. C'est aussi la plateforme de la maison d'édition qu'il a créée, Tiers livre éditeur.

Le site a fait l'objet d'un dépôt légal à la BnF. La publication de contenus directement sur le site constitue une part importante de son activité d'auteur, comme il l'explique sur Tipeee, plateforme de financement participatif dédiée aux créateurs et créatrices de contenus audiovisuels pour internet : « *Pourquoi suis-je sur Tipeee ? Parce que ce site est désormais une activité permanente et essentielle à mon travail. Parce que je souhaite l'ouvrir toujours plus à vous, ses visiteurs, par la revue et les ateliers en ligne. Parce que je veux pour ce site un hébergement ultra fiable et béton rapide. Parce que les vidéos presque quotidiennes et la conception des livres demandent des outils constamment renouvelés.* »<sup>36</sup>.

Pour expliciter les changements à l'œuvre dans le travail de création de l'auteur et de l'autrice à l'ère numérique, François Bon détaille la place de YouTube dans le laboratoire de recherche que constitue son site et l'ensemble des outils ou médias qu'il utilise. Cet outil de création repose à la fois sur l'improvisation, l'interactivité avec les « visionneurs » et « visionneuses », la création simultanée du texte (de la voix) et de l'image mais aussi l'édition de cette œuvre. Ces compétences acquises et mises en œuvre par l'auteur de manière indépendante se rapprochent de celles qui se sont développées depuis plus longtemps déjà dans le monde de la musique et permet à François Bon de réfuter le terme d'auto-édition « *auto-édition, non, parce qu'il n'y a pas auto-musication* »<sup>37</sup>.

Les auteurs et autrices utilisant ces espaces de création réclament qu'ils soient reconnus en tant que tels, comme nous l'a expliqué Samantha Bailly : « *La SCAM et la SACD (...) ont dû faire évoluer leurs cases, parce qu'en fait les youtubeurs ne rentraient dans aucune. Ils ne pouvaient pas séparer le producteur de l'auteur et du réalisateur, en fait ils sont une sorte de totalité parce qu'ils maîtrisent la chaîne de bout en bout. Donc c'est super intéressant parce qu'en fait là il y a une métamorphose qui a déjà dépassé, je dirais, les institutions et l'ensemble parce que c'est dans les pratiques concrètes des autrices et des auteurs aujourd'hui* ». Depuis 2010, un accord entre YouTube et chacune de ces deux sociétés garantit le versement de droits aux auteurs et autrices

---

36 TIPEEE, <https://fr.tipeee.com/tierslivre>. Consulté le 27 octobre 2019.

37 Vidéo de François Bon intitulée *Il faut tuer l'auto-édition*. Disponible sur : <[https://www.youtube.com/watch?v=qTyLr0Eg\\_7A](https://www.youtube.com/watch?v=qTyLr0Eg_7A)>. Postée le 5 mars 2019.

qu'elles représentent dans le cadre de l'exploitation d'œuvres spécifiquement créées pour le web ou préalablement diffusées via d'autres médias.

François Bon regrette que l'institution ne reconnaisse pas suffisamment ces outils, il y voit la cause d'une rupture programmée entre l'auteur, l'autrice et la chaîne du livre : *« C'est où que ça se passe l'invention du texte aujourd'hui ? Et bien le changement de paradigme c'est qu'on accepte, on fait le deuil de cette instance de validation symbolique, vous savez ce qu'on appelait autrefois la chaîne du livre (...), c'est pas méprisant, je continue d'être dedans, je continue de faire des sessions de formation etc, y'a aucun problème là-dessus. C'est juste qu'à côté on installe notre labo, mais la révolution c'est que notre labo, en print on demand, on a accès exactement aux mêmes machines, l'art de la composition graphique que moi j'ai apprise aux éditions de Minuit (...) et bien on peut l'exercer seul (...) »*. L'enjeu de cette reconnaissance n'est évidemment pas que symbolique, il s'agit aussi de permettre l'obtention d'aides à la création pour ces supports.

Cet extrait aborde l'autre grande mutation induite par le numérique en matière de création : via le web, les outils numériques et l'impression à la demande, les auteurs et autrices acquièrent la capacité de publier de manière indépendante des œuvres imprimées. N'importe qui peut acquérir le logiciel qui lui permettra de travailler la mise en page de son texte, de créer une couverture, d'acheter les polices de son choix, puis, via des entreprises du web, d'en commander l'impression en petit nombre. Il y a quelques années encore, l'impression de qualité n'était possible que via l'offset, nécessitant un matériel très coûteux et imposant une impression en grande quantité.

Grâce aux dispositifs numériques émerge dont la figure de l'auteur et de l'autrice transmédia, capable de faire la médiation de leur travail auprès du public et éditer leurs œuvres en format numérique aussi bien qu'imprimé.

→ *Le numérique impacte la création, dans ses formes, par la conversation qui se noue avec les lecteurs et lectrices comme dans la capacité nouvelle pour les créateurs et créatrices de partager leur travail (et le rémunérer) sans l'intermédiation des maisons d'édition, y compris pour les textes destinés à l'impression.*

\*\*\*

Partout dans le monde, le numérique s'est imposé dans les usages quotidiens et jusque dans les loisirs. Via internet, chacun·e peut avoir accès à des offres culturelles selon différents modèles d'accès : achat à l'acte, streaming par abonnement mensuel, voire gratuité de certains contenus.

Dans le livre comme dans les autres secteurs, les interférences entre créateurs, créatrices, lecteurs et lectrices se sont considérablement développées via les réseaux sociaux, avec des conséquences majeures. D'une part, les médiations traditionnelles s'en trouvent fragilisées, puisque la conversation et la recommandation en ligne tendent à se professionnaliser avec le succès des influenceur·se·s. D'autre part, les frontières s'amenuisent entre auteurs, autrices et lecteurs, lectrices, rendant par moment aléatoire la nécessité de la médiation de l'éditeur ou de l'éditrice. En même temps, on voit apparaître de nouvelles écritures, des auteurs et autrices non professionnel·le·s qui fédèrent d'immenses communautés de lecteurs et lectrices, investissent les technologies numériques et déploient des œuvres transmédia.

Aussi, l'évolution des outils technologiques a-t-elle induit de nouveaux usages culturels et de nouvelles pratiques créatives, qui sont en passe de construire une nouvelle norme dans le lien entre l'auteur ou l'autrice et son lectorat. Nous verrons dans la seconde partie que ces usages et pratiques amplifient le débat sur l'autorité de l'éditeur et de l'éditrice, dans un contexte de crise de la rémunération de l'auteur et de l'autrice professionnel·le.

## **B. Auteur·rice, autoritativité, auto-édition**

Nous avons vu dans la première partie que les usages culturels ont fortement évolué avec le développement de l'internet personnel et des médias sociaux. Du côté de la lecture et de l'écriture, la « conversation livre » s'y est amplifiée et des espaces d'écriture numérique sont apparus.

Les pratiques de création sont également impactées par le déploiement de ses outils. Il est désormais plus aisément possible de porter à la connaissance des lecteurs et des lectrices les textes sans la médiation de l'éditeur ou de l'éditrice.

Nous allons voir dans cette partie que la paupérisation des auteurs et des autrices peut les conduire à rechercher des solutions pour exercer leur métier de manière indépendante.

### **1. La condition de l'auteur·rice**

Pour les auteurs et les autrices ayant choisi de vivre de l'écriture, la hauteur des rémunérations est centrale. Or, du fait de sa construction juridique, la condition de l'auteur·rice en France a toujours été précaire et le contexte de crise des ventes de livres aggrave leur fragilité matérielle.

## *La construction de l'auteur·rice par la loi*

C'est autour de l'émergence du droit d'auteur que se constitue la figure économique et sociale de l'écrivain·e comme de l'ensemble des créateurs et créatrices. En France, le droit d'auteur est reconnu en 1777 (le copyright britannique est né plus tôt, en 1710). Il forme le socle du statut de l'auteur et de l'autrice comme de sa rémunération. Dans le contexte du développement de l'Europe politique, les règles ne sont plus l'affaire des États seuls et se discutent désormais entre les pays membres. À l'échelle internationale, le texte de référence est la convention de Berne, signée en 1886, qui porte sur la protection des œuvres et des droits des auteurs sur leurs œuvres.

Le Code de la propriété intellectuelle qualifie d'auteur<sup>38</sup> celui ou celle qui produit une œuvre originale de l'esprit : « *Les œuvres de l'esprit sont protégées indépendamment de leur genre, de leur forme d'expression, de leur mérite ou de leur destination. Cela signifie que la loi ne procède à aucun jugement subjectif sur la qualité de l'œuvre ou sur le type d'exploitation qui en découlera (...) Le seul critère de protection est celui de l'originalité* »<sup>39</sup>.

Le droit d'auteur se compose de deux types de droits :

- le droit moral stipule que l'auteur est de manière inaliénable et imprescriptible titulaire de la paternité de son œuvre. Celle-ci ne peut être modifiée sans son accord et c'est lui qui décide des conditions de sa diffusion. Le droit moral ne peut être cédé à un tiers, par exemple à un éditeur ou une éditrice, contrairement à ce que prévoit le copyright anglo-saxon.
- les droits patrimoniaux ou droits d'exploitation comprennent le droit de reproduction (fixation de l'œuvre sur un support) et de représentation (sa diffusion). Par la signature d'un contrat avec un éditeur, l'auteur cède à celui·elle-ci le droit d'exploiter son œuvre selon certaines conditions. Les droits patrimoniaux sont limités dans le temps : ils s'éteignent au bout de 70 ans à compter de l'année civile suivant le décès de l'auteur. L'œuvre entre alors dans le domaine public et peut être exploitée sans accord préalable des ayants droit, le droit moral continuant toutefois de s'exercer.

Ces conditions assimilent le droit d'auteur à un droit de propriété : en conséquence, les bénéfices engendrés par l'exploitation de l'œuvre ne constituent pas une rémunération, destinée à pourvoir aux nécessités matérielles de l'auteur ou de l'autrice, mais une contrepartie financière à l'exploitation par un tiers. Cependant, dans le droit fiscal, cette contrepartie financière est assimilée

---

38 Le masculin dit neutre utilisé dans le texte de loi a été respecté

39 *Guide de l'auteur·rice de livres*, CNL, SGDL, FILL, 2019. Disponible

sur : <<https://fill-livrelecture.org/wp-content/uploads/2019/05/Guide-des-auteur·rices-de-livres-2019-CNL-SGDL-FILL-1.pdf>>.

aux « traitements et salaires ». De fait, l'auteur et l'autrice se trouvent dans un entre-deux qui crée du flou et des tensions : « *l'auteur n'est ni vraiment un salarié de la maison d'édition, même s'il est payé en 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.* »<sup>40</sup>

Par ailleurs, dans les représentations collectives, l'auteur ou l'autrice apparaît encore largement comme une personne motivé·e par la vocation et dont la production relève davantage de l'inspiration que d'un travail acharné. La création étant dès lors d'essence quasiment divine, elle cadre mal avec la défense des intérêts matériels de l'auteur ou de l'autrice. Aussi, la permanence de ces représentations héritées du romantisme explique-t-elle que la notion d'auteur·rice professionnel·le a du mal à s'imposer en France.

### ***Situation de dépendance et reconnaissance symbolique***

Avec l'essor de l'imprimerie industrielle et du capitalisme d'édition au XIX<sup>e</sup> siècle, se fixe la chaîne marchande du livre telle qu'on la connaît aujourd'hui : l'éditeur·rice sélectionne les textes aptes à rejoindre son catalogue et sur lesquels il·elle est prêt à miser financièrement, qu'il·elle prépare et fait imprimer. Le libraire en assure ensuite le conseil et la vente. Entre les deux, se développent les professions intermédiaires de diffuseur·euse et de distributeur·trice.

Le XIX<sup>e</sup> siècle est celui du « sacre des éditeurs » selon l'expression de Jean-Yves Mollier<sup>41</sup>, L'éditeur·trice devient un personnage puissant, détenant les capitaux nécessaires à son activité. Il·elle s'est imposé·e comme l'allié·e indispensable de l'auteur ou de l'autrice mais également comme le·la garant·e de la diffusion de textes de qualité, par le filtre qu'il·elle opère sur les manuscrits qu'il·elle reçoit. Dès lors, il·elle devient aussi celui ou celle qui « fait » l'auteur, l'autrice : si le droit d'auteur reconnaît comme tel tout créateur·rice d'une œuvre originale de l'esprit, dans les faits n'est reconnu comme auteur ou autrice que celui ou celle qui accède à l'édition « à compte d'éditeur », c'est-à-dire celui ou celle dont les œuvres figurent dans un ou plusieurs catalogues de maisons d'édition. Et si l'auteur·rice est cantonné·e dans les représentations à la sphère de l'esprit, l'éditeur·rice s'inscrit dans celle des affaires.

---

40 RABOT, Cécile, SAPIRO, Gisèle. *op. cit.* Extrait d'un entretien réalisé en 2015.

41 MOLLIER, Jean-Yves. *Une autre histoire de l'édition française*, La Fabrique éditions, 2018

Bien qu'en théorie les termes du contrat relèvent d'une négociation, c'est l'éditeur ou l'éditrice qui fixe le montant de la contrepartie financière à l'exploitation de l'œuvre. Celle-ci oscille entre 6 % et 10 % environ du total généré par les ventes, les auteurs et autrices rencontrant le plus de succès pouvant négocier un taux supérieur. Les contrats peuvent par ailleurs prévoir une forme d'engagement de l'auteur ou l'autrice sur ses prochains titres, vis-à-vis de la maison d'édition, une clause d'exclusivité qui l'empêche d'essayer de négocier de meilleures conditions financières avec d'autres exploitants intéressés. Enfin, les droits cédés sont de différentes natures : droit de faire imprimer l'ouvrage, d'en réaliser une version numérique, d'en vendre les droits audiovisuels... et l'auteur ou l'autrice n'a généralement pas davantage la possibilité de négocier les contreparties financières à l'exploitation de ces droits, ne serait-ce que parce qu'il ou elle n'a pas les connaissances juridiques nécessaires.

Si bien qu'une subordination implicite peut exister dans la relation entre l'auteur ou l'autrice et ses éditeurs ou éditrices, que les premier·ère·s contestent de plus en plus : *« je me suis retrouvée quand même avec des maisons d'édition qui m'interdisaient d'aller voir ailleurs mais qui refusaient de me publier certains livres, enfin, parce que contractuellement c'est ça qui est signé donc en fait comme il y a un déni de la relation de travail c'est compliqué et si tu regardes les jurisprudences qui existent et bien c'est très instable, tu as des jurisprudences qui reconnaissent à un moment que les auteurs ont été dans un cadre de subordination et on requalifie tout en salaire, tu as des cadres où on te dit que ben non l'auteur il est quand même bien libre il n'a qu'à aller voir ailleurs etc. »*<sup>42</sup>

### ***La reconnaissance professionnelle par le droit social et le champ littéraire***

Le droit d'auteur comme mode de rémunération des écrivain·e·s et le compte d'éditeur comme mode de reconnaissance symbolique de l'auteur et de l'autrice qualifié·e fondent leur place dans la société. Cependant un autre endroit de la reconnaissance est le droit social, qui *« place l'auteur au sein de la communauté des travailleurs »* et *« a tracé les frontières entre l'activité professionnelle et l'activité vocationnelle »*<sup>43</sup>.

Jusqu'en 2019, à défaut de la reconnaissance du statut professionnel de l'auteur ou de l'autrice, existait celui d'« auteur affilié » à l'AGESSA, organisme chargé de la gestion du système de sécurité sociale des auteurs et des autrices : pouvaient demander leur affiliation ceux et celles percevant annuellement des revenus en droits d'auteur correspond à au moins 900 le SMIC horaire.

---

42 Entretien avec Samantha Bailly le 21 mai 2019

43 LE CAM, Stéphanie. L'auteur·rice professionnel, entre droit d'auteur·rice et droit social, de Stéphanie Le Cam, IRPI/LexisNexis, 2014

Avoir « le droit » de cotiser à ce régime spécifique attestait de la reconnaissance sociale de l'auteur ou de l'autrice professionnel·le. Mais en 2019, l'affiliation devient possible au premier euro : l'auteur ou l'autrice d'une seule œuvre, vendue de manière confidentielle, peut désormais cotiser au régime des artistes auteurs. Même si l'accès à l'ensemble des droits est toujours conditionné à un seuil de revenus (en 2019, l'auteur ou l'autrice doit pouvoir déclarer au moins 1 505 € pour ouvrir des droits à la retraite et 9 027 € pour les indemnités journalières), l'affiliation ne peut plus constituer un critère de distinction de l'auteur ou l'autrice professionnel·le. Cependant, faire la démarche de s'affilier signe toujours la recherche de la reconnaissance sociale du statut.

Troisième lieu de reconnaissance, celle des pairs et de l'institution. L'obtention de bourses, de résidences ou de prix littéraires, mais aussi les invitations dans des manifestations littéraires, dans des librairies et des bibliothèques distingue les auteurs et autrices « reconnu·e·s » de la masse des amateurs et amatrices. Les politiques publiques participent également de cette reconnaissance car l'octroi de bourses d'écriture ou de résidences par l'État, les collectivités (plus spécifiquement les Régions) ou les fondations est très largement conditionné à la publication d'un ou plusieurs ouvrages à compte d'éditeur. Aussi les politiques publiques valident-elles le rôle des éditeurs et éditrices dans la reconnaissance symbolique de l'auteur et de l'autrice.

#### ***Activités de la reconnaissance et double vie des écrivain·e·s<sup>44</sup>***

Selon l'étude sur *La Situation économique et sociale des auteurs du livre*<sup>45</sup> réalisée en 2015 par le ministère de la Culture (service du Livre et de la Lecture) et le Centre national du livre, avec la participation de la Société des gens de lettres, 90 % des auteurs et autrices perçoivent un revenu en droits d'auteur inférieur au SMIC. « Il ressort par ailleurs des résultats des études une baisse du revenu de l'ensemble des auteurs sur la période récente, particulièrement depuis 2007, et un effet générationnel important : les générations d'auteurs plus récentes ont de moindres perspectives de progression de leur revenu d'auteur que les générations antérieures. »<sup>46</sup>

Pour bien vivre de ce métier, il faut donc vendre beaucoup de livres. La stratégie actuelle des éditeur·rice·s de romans repose sur la publication annuelle d'un très grand nombre de titres (environ 40 000 par an) entraînant la rotation accélérée des stocks en librairie (les livres restent généralement trois mois sur les tables). Par ailleurs, seules quelques centaines de titres sont mises en lumière lors de la rentrée littéraire de septembre et de la « petite rentrée » de janvier, dans les médias et les

44 LAHIRE, Bernard. *La Condition de l'écrivain. La double vie des écrivains*, La Découverte, 2006

45 [file:///C:/Users/delie/Downloads/MCC\\_Situation\\_economique\\_des\\_auteurs\\_du\\_livre\\_Rapport\\_de\\_synthese.pdf](file:///C:/Users/delie/Downloads/MCC_Situation_economique_des_auteurs_du_livre_Rapport_de_synthese.pdf) consulté le 2 janvier 2020

46 *Guide de l'auteur·rice de livres, op. cit.*



grands événements littéraires. Aussi seulement 2 000 écrivain·e·s environ peuvent-il·elle·s vivre exclusivement de leur activité d'auteur ou d'autrice. Les autres composent avec une autre activité professionnelle, ou bien avec les revenus dits « accessoires », c'est-à-dire liés à leur activité d'auteur ou d'autrice (rencontres publiques ou scolaires, débats, ateliers d'écriture...) : rémunérées en droit d'auteur grâce à une mesure dérogatoire, ces activités participent également de la reconnaissance d'un statut professionnel.

Quoi qu'il en soit, le métier d'auteur·rice offre rarement la possibilité d'une existence matérielle aisée et la décision de se consacrer à cette activité relève souvent d'un désir très personnel. La reconnaissance symbolique par l'édition à compte d'éditeur suffit à beaucoup d'auteurs et d'autrices qui ne cherchent pas à faire de l'écriture un métier.

Il est intéressant de mettre en perspective le contexte français en allant observer ce qui se passe dans le monde anglo-saxon. Aux États-Unis, la profession d'auteur·rice est juridiquement reconnue et de puissants syndicats veillent sur leurs intérêts. « *Tandis qu'en France, l'auteur est identifié individuellement, aux États-Unis, son identité est collective, notamment lorsqu'il travaille dans une « usine à scénario ». Il n'y a aucun attachement particulier à la personnalité de l'auteur, seul son travail compte* »<sup>47</sup>.

Toutefois et comme en France, la relation contractuelle est plus favorable à l'éditeur·rice, avec en prime une intervention plus importante des grandes entreprises du numérique. Dans un pays où le réseau de librairies est très faible, où l'édition numérique et la diffusion des livres imprimés sont dominées par Amazon, les auteurs et autrices américain·e·s se plaignent de la baisse de leurs revenus entre 2013 et 2017 et accusent le géant du web d'exercer des pressions sur les éditeurs et éditrices pour que ceux et celles-ci baissent leurs marges. Mécaniquement, cette baisse se répercute sur le revenu des auteur·rice·s.<sup>48</sup>

→ *Le droit d'auteur est un revenu de propriété mais en droit fiscal il est assimilé à un salaire. Cela traduit une ambiguïté et une forme de subordination qui peut exister dans la relation avec l'éditeur ou l'éditrice, qui détient en outre la clé de la reconnaissance du statut d'auteur ou d'autrice. Ceci cependant que droit l'auteur consacre comme tel·le toute personne ayant créé une œuvre originale.*

---

47 LE CAM, Stéphanie. *op. cit.*

48 FLOOD, Alison. *Amazon hits back at claims it is to blame for falling author earnings.* In THE GUARDIAN [en ligne]. 16 janvier 2019. Disponible sur : <<https://www.theguardian.com/books/2019/jan/16/amazon-hits-back-author-earnings-authors-guild-survey/>>. Consulté le 12 septembre 2019

## 2. La crise du statut de l'auteur·rice

Depuis quelques années des auteur·rice·s, en particulier parmi les plus jeunes, dévoilent publiquement les conditions d'exercice de leur métier. Dans un contexte de crise des ventes (le chiffre d'affaires de l'édition est en baisse de 4,38 % en 2018<sup>49</sup>) mais aussi de réformes sociales impactant négativement leurs revenus, la contestation des auteur·rice·s monte. Les concertations et rapports (pour certains en cours) se penchent sur leurs conditions de rémunération. Les auteur·rice·s indépendant·e·s, c'est-à-dire publiant leurs textes de manière autonome, sans le concours de l'éditeur·rice, sont de plus en plus nombreux. À la faveur d'expérimentations plutôt que d'une rupture totale, certains tentent de reconfigurer leurs relations avec leurs éditeur·rice·s dans une logique plus partenariale.

### *Une situation devenue intenable*

« (...) il n'y a pas plus entrepreneuse que moi, c'est-à-dire que j'ai ma chaîne YouTube, j'ai fait ma propre promotion, j'ai publié près de 30 livres en 10 ans, j'ai 30 ans, je crois que si tu regardes l'étude du ministère de la Culture je dois être la plus jeune auteure du livre affiliée à l'AGESSA. Si tu veux, dans les profils, tu te dis : ça, c'est de l'histoire qui réussit. Et je me rends compte que si je réussis à en vivre, j'ai gagné à peine un SMIC pendant des années, en travaillant comme une folle furieuse (...). Moi ma vie d'auteur a été une vie de réussite, enfin je veux dire c'est des succès d'estime, des succès commerciaux, des succès avec mon lectorat, je suis épanouie dans mon métier au sens de la reconnaissance que j'en obtiens mais j'ai vraiment souffert en tant qu'individu d'un point de vue social. »<sup>50</sup>. Tel est le constat que dresse Samantha Bailly de sa jeune et prolifique carrière d'autrice. À l'instar de nombreux·ses auteur·rice·s, notamment ceux·lles de sa génération, elle considère que la situation n'est plus tenable. Depuis plusieurs années, elle s'est engagée dans la défense des auteur·rice·s, comme nous l'avons précédemment indiqué.

Les auteur·rice·s se sont de longue date réunis au sein de sociétés pour défendre leurs intérêts. Mais la mobilisation est aujourd'hui d'une tout autre ampleur, la colère s'exprime ouvertement et les auteur·rice·s exigent d'être rémunéré·e·s pour leurs différents types d'intervention. Lors du salon du livre de Paris, en 2018, les auteur·rice·s mobilisé·e·s via la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse et la Société des gens de lettres (SGDL) ont lancé le mouvement #payetonauteur qui a été amplement relayé par les auteur·rice·s, par les booktubers et dans la presse et a acculé les organisateur·rice·s du salon à payer les auteur·rice·s pour leurs interventions

---

49 *Les Chiffres de l'édition 2017-2018, op. cit.*

50 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019.

lors de rencontres. Aujourd'hui, les « auteurs en colère » (#auteursencolere) qui ont organisé le tome 1 et le tome 2 des États généraux du livre en 2018 et 2019 militent pour obtenir des éditeur·rice·s que leur rémunération ne soit pas fixée en-deçà d'un seuil plancher équivalent à 10 % du montant des ventes.

### ***La nécessité de défendre le principe de sa rémunération***

La posture est assez nouvelle : les auteur·rice·s professionnel·le·s se présentent comme des travailleur·euse·s revendiquant une juste rémunération pour leur tâche. À la faveur de leur mobilisation, le principe d'une rémunération pour tout type d'intervention (en dehors des signatures « sèches », c'est-à-dire sans l'animation d'un débat avec l'auteur·rice) a été validé dans les dispositifs d'aide aux diffuseur·euse·s (manifestation littéraire, bibliothèque, librairie...), notamment ceux du Centre national du livre, mais il n'est pas toujours appliqué. Selon Samantha Bailly, la cause n'est pas tant le manque de moyens qu'une représentation de l'auteur·rice qui perdure : « *en fait nous on a la reconnaissance et (...) c'est suffisant, on n'a pas le droit d'avoir plus en fait, nous ne sommes que des esprits, nous ne sommes pas des corps.* »<sup>51</sup>

Martin Page, auteur de romans pour la jeunesse, de littérature générale et d'essais, a fondé avec l'autrice Coline Pierré une maison d'édition associative, Le Monstrograph, qui a notamment publié un essai au titre volontairement provocateur : *Les auteurs ont-ils vraiment besoin de manger ?* Concernant la difficulté des auteur·rice·s à vivre décemment de leur travail, il évoque également la question de la représentation sociétale de l'auteur·rice : « *je pense que c'est lié à un truc très chrétien par rapport à la création parce que la création c'est quand même souffrir, faut pas exiger du plaisir* ». <sup>52</sup>

Tous deux mettent également en avant un nouveau contexte, celui de l'arrivée « sur le marché » de jeunes auteurs et autrices décidé·e·s à vivre exclusivement de ce métier : « *il y a cette idée super ancrée qu'il y a Guillaume Musso d'un côté et qu'il y a de l'autre tous les auteurs qui sont profs de français, et de caricaturer tout ça, ça rend pas du tout service à ces auteurs du milieu qui galèrent, qui vivent super modestement, tu vois qu'il soient dessinateur BD, illustrateur jeunesse, auteur adulte ou jeunesse, et qui ont fait le choix en fait de pas avoir un métier à côté pour avoir du temps pour la création.* »

---

51 *op. cit.*

52 Entretien avec Martin Page du 28 mai 2019

Les éditeur·rice·s sont tenu·e·s de remettre annuellement aux auteur·rice·s dont il·elle·s publient les livres la reddition des comptes, c'est-à-dire l'état des comptes mentionnant « *le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice, le nombre des exemplaires en stock en début et en fin d'exercice, le nombre des exemplaires vendus par l'éditeur, le nombre des exemplaires hors droits et détruits au cours de l'exercice* »<sup>53</sup>. Or de nombreux auteur·rice·s témoignent des difficultés à obtenir cette reddition des comptes. Ainsi l'auteur François Bon, dans une vidéo en ligne<sup>54</sup> : « *Ce truc est sorti il y a trois ans, je n'ai jamais eu un relevé de vente, peut-être qu'il ne me doit pas énorme, peut-être qu'il ne me doit que 3-400, mais 3-400, merde, mais de quoi je vis moi ?* ».

La mobilisation des auteur·rice·s est par ailleurs forte actuellement autour des réformes sociales qui impactent leurs revenus du fait de la hausse des cotisations sociales (CSG, retraite). Ils et elles ont également mis sur la place publique la difficulté dans laquelle ils et elles se trouvent souvent à faire valoir leurs droits aux indemnités de sécurité sociale. Lors des États généraux du livre du 4 juin 2019, ils et elles ont par ailleurs interpellé le représentant de l'URSSAF sur leur difficulté à obtenir des diffuseurs de leurs œuvres les attestations de précompte, c'est-à-dire le document attestant que les cotisations sociales ont été prélevées puis versées à l'URSSAF.

### ***Mobilisation et espoirs des auteur·rice·s***

La mobilisation des auteur·rice·s a fait débat dans le monde du livre, car elle contrevient à l'idée d'écosystème, d'interdépendance qui est au fondement même des politiques publiques en faveur du livre depuis bientôt 40 ans, mais aussi à la représentation de l'auteur·rice comme nourri·e par la vocation<sup>55</sup> : « *quand on a créé la Ligue des auteurs professionnels, il y a eu des réactions très virulentes de dire : vous séparez les auteurs. Nous on disait bah non, en fait c'est parce que vous ne défendez pas actuellement les auteurs professionnels qu'on est obligés de s'organiser parce que quand on dit que c'est un métier, on a quand même la terre entière qui nous explique non, donc on va être obligés d'expliquer que c'est un métier, de dévoiler nos conditions de création et de s'organiser en un corps professionnel (...) le problème c'est que l'idée d'auteur professionnel, le terme agit sur le vocationnel, et là tout de suite c'est la panique* »<sup>56</sup>

---

53 *Guide des auteurs de livres, op. cit.* Lorsque le livre est édité sous une forme numérique, les éditeur·rice·s sont tenus d'indiquer les revenus issus de la vente à l'unité et de chacun des autres modes d'exploitation du livre

54 Vidéo de François Bon intitulée *Il faut tuer l'auto-édition. op. cit.*

55 On peut dater l'émergence de la notion d'interprofession aux débats qui ont suivi la loi sur le prix unique du livre, en 1981, et plus spécifiquement de la prise en compte des rapports Barreau et Pingaud.

56 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019

François Bon a longtemps défendu seul sa position d'auteur indépendant, sur son site et ses vidéos. Il a rejoint récemment la Ligue des auteurs professionnels. Il rattache la nécessité de la mobilisation collective à la question de la gestion des droits ainsi qu'à celle des mutations induites par la généralisation du numérique : « *on est tous dans une mutation organique qui est belle, qui est fabuleuse à vivre, mais économiquement ça change tout, ça change le rapport à l'indépendance, ça change la nécessité de conserver nos droits sur notre travail parce que c'est fini de laisser ça jusqu'à 70 ans à des gens qui ne savent même pas les exploiter parce que ces machines-là [il montre un ordinateur] ils n'y connaissent rien (...). on a à inventer, moi ces dernières années je reconnais j'ai fait tout ça un peu seul dans mon coin (...) et ben j'ai décidé que je quittais ce que petit clan solitaire et que ça aussi ça valait le coup d'en discuter entre nous* »<sup>57</sup>.

Les conclusions du rapport Lungheretti sur la BD, déjà cité, ont fait naître de l'espoir chez les auteur·rice·s. L'une de ses propositions est de faire évoluer les aides du CNL afin de soutenir les expérimentations qui ne relèvent pas *stricto sensu* du périmètre du livre : « *Les critères permettant l'accès aux aides publiques (...) paraissent trop restrictifs et subordonnent leur éligibilité à des publications de livres/albums, sans prendre en compte les publications dans les revues par exemple, et moins encore dans les fanzines. Il serait souhaitable d'introduire de la souplesse dans les dispositifs existants afin de pouvoir prioritairement s'attacher à la qualité des créations plutôt qu'à la nature des supports dans lesquelles elles sont publiées.* »<sup>58</sup>

En outre, ce rapport acte clairement la prise en compte de l'auteur·rice comme un·e professionnel·le, devant bénéficier du statut, c'est-à-dire des protections juridiques et sociales adaptées. Il renvoie au travail de la Ligue des auteurs professionnels, considérant que ses propositions devraient faire l'objet d'un débat et d'une concertation avec les représentants des politiques publiques.

Cet effort d'analyse et de prospective du ministère de la Culture se déploie à l'ensemble de la création littéraire. En effet le ministre de la Culture a confié au printemps 2010 à Bruno Racine la mission « *de mettre en perspective la situation et les aspirations des auteurs avec les politiques publiques qui ont pour but de les soutenir* ». La mission a débuté par l'audition de trois organisations professionnelles montées au créneau : la Ligue des auteurs professionnels, les États Généraux de la Bande Dessinée et la Charte des auteurs et illustrateurs pour la jeunesse. La Ligue a communiqué sur son site les trois axes de travail qu'elle a suggérés à la mission, notamment la

---

57 Vidéo de François Bon intitulée *Pourquoi je rejoins la Ligue des auteurs pros*. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=5vsD4BatSwk&t=0/>>. Consultée le 27 octobre 2019.

58 LUNGHERETTI, Pierre. *op. cit.*

mention d'une proposition relative à la création d'une direction des créateurs individuels au ministère de la Culture : « *Le Ministère, historiquement, à l'habitude de travailler avec des administrations, de grands organismes publics, des institutions subventionnées et avec l'industrie culturelle. L'auteur, l'artiste, travaillant seul, trouve difficilement sa place dans ce fonctionnement : sa situation est traitée de façon non pas centralisée, mais au contraire très dispersée entre les services et les institutions. Bien trop souvent, les artistes-auteurs sont les oubliés des décisions culturelles comme des réformes transversales* ». (...) *Ce serait un changement de paradigme qui permettrait de remettre les créateurs individuels au cœur de la politique culturelle de l'État, à égalité avec les institutions et les industries culturelles* ». <sup>59</sup>

### ***Ruptures : le passage à l'auto-édition, l'exemple de Maliki***

Co-fondateurs de la Ligue des auteurs professionnels, les auteur·rice·s de BD, qui sont particulièrement précaires en raison du temps de création très important que requiert leur art<sup>60</sup>, revendiquent depuis longtemps le terme d'auteur·rice·s professionnel·le·s et explorent la voie de l'indépendance par d'autres modes de publication, s'appuyant sur internet et d'autres modèles économiques.

En France, la publication de BD sur internet s'est développée tardivement, aux environs de 2005 (dans les pays anglo-saxons, les *webcomics* se multiplient dès la fin des années 1990), d'abord via les blogs. Pour certain·e·s, il ne s'agit pas de faire connaître leur travail et de séduire des éditeur·rice·s, mais bel et bien d'exploiter les spécificités de ce support. De véritables succès voient le jour, à l'instar du blog BD *Ma vie est tout à fait fascinante* de l'autrice Pénélope Bagieu, récemment lauréate du prestigieux Prix Eisner américain. À partir de 2010, différents modèles économiques de la BD en ligne sont testés par des auteur·rice·s indépendant·e·s mais aussi par des éditeur·rice·s, notamment le streaming en ligne par abonnement. Par ailleurs le *crowdfunding*, ou mécénat participatif, devient une source de financement et de rémunération pour les auteur·rice·s indépendants, rappelant le principe de la souscription, en tout cas revendiquant la rémunération du temps de création.

Le parcours de Maliki, auteur de bande dessinée français, est représentatif de ces différentes étapes vers l'indépendance professionnelle. Il a fait en 2017 le choix de réaliser des livres « *100 % indépendants* » financés par le mécénat participatif et la vente d'objets dérivés. Il s'en explique

<sup>59</sup> *Mission ministérielle, 1<sup>re</sup> édition*. In LIGUE DES AUTEURS PROFESSIONNELS [en ligne]. 29 avril 2019. Disponible sur : <<https://ligue.auteur-rices.pro/2019/04/29/mission-ministerielle-1ere-audition/>>. Consulté le 18 septembre 2019

<sup>60</sup> Rappelons que le droit d'auteur ne prévoit pas la rémunération du temps de création

auprès de ses lecteur·rice·s dans une bande dessinée publiée sur sa page Tipee, où il détaille les difficultés structurelles liées à l'activité d'auteur·rice de BD professionnel<sup>61</sup>. Passé d'abord par le jeu vidéo au sein de l'entreprise Ankama que nous avons évoquée plus haut, il donne une première vie à son personnage fétiche sur un *webcomic* au format libre, avant d'en faire une bande dessinée publiée par Ankama, qui a également une activité d'éditrice.

L'antériorité des auteur·rice·s de BD dans l'auto-édition explique que la Ligue des auteurs professionnels s'adresse également aux auteur·rice·s auto-édité·e·s, ce qu'a évoqué Samantha Bailly dans notre entretien : « *on a ouvert la Ligue des auteurs professionnels aussi aux auteurs auto-édités parce qu'en fait quand on a repris toutes les définitions du terme d'auteur on s'est rendu compte que si tu prends les textes de loi purs, est auteur celui qui crée une œuvre de l'esprit originale donc à partir de là le champ il est ouvert* ». <sup>62</sup>

Cette ouverture de la Ligue à l'auto-édition acte aussi le fait que la pratique se développe beaucoup ces dernières années. Lors de son dernier bilan, le dépôt légal de la BnF a mis en avant le chiffre de 17 % d'ouvrages auto-édités et édités à compte d'auteur versés en 2018. Le rapport précise par ailleurs que « *Cette année encore, le principal déposant en nombre de titres est un éditeur à compte d'auteur et d'auto-édition, à plus de 4 700 dépôts dans l'année (+37%)* ».

Active de longue date sur la protection du droit d'auteur et la protection sociale des auteur·rice·s, la Société des gens de lettres prend acte également de cette montée en puissance de l'auto-édition en alertant les auteur·rice·s concerné·e·s dans le *Guide des auteurs de livres*<sup>63</sup> : « *Attention ! Les sommes qui proviennent de la vente des exemplaires ne sont pas des droits d'auteur. L'auteur doit avoir un numéro de SIRET et déclarer ses revenus dans la catégorie du micro-BNC. Puisque les revenus issus de l'auto-édition ne sont pas des droits d'auteur, l'auteur ne cotise pas au régime de sécurité sociale des artistes auteurs (AGESSA) mais relève du régime des professions indépendantes. Attention ! En fonction de l'ampleur de l'activité d'auto-édition, cette dernière pourrait être qualifiée de commerciale. Dans un tel cas, l'auteur devra respecter les obligations incombant aux commerçants (obligation d'immatriculation au registre du commerce et des sociétés, obligation comptable, etc.)* »

→ *La paupérisation des auteur·rice·s s'accélère : vivre de ce métier décevant est très difficile et les réformes sociales en cours, notamment la réforme des retraites, fait craindre aux auteur·rice·s*

---

61 TIPEEE [en ligne]. <https://fr.tipeee.com/maliki> consulté le 18 septembre 2019

62 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019

63 *Guide des auteur·rices de livres, op. cit.*

*une baisse de leurs revenus. À la faveur d'une mobilisation forte ces dernières années, la puissance publique se penche sur les conditions d'exercice du métier. Les constats et préconisations du rapport Lungheretti, notamment, tendent à dissocier les intérêts des auteur·rice·s de ceux des éditeur·rice·s. Sans attendre d'éventuelles avancées, certains capitalisent sur les premières expériences d'édition numérique sur internet et font l'expérience de l'édition indépendante.*

### **3. Reprendre l'autorité**

On a vu dans la partie précédente que la situation précaire des auteur·rice·s professionnel·le·s, insuffisamment rémunéré·e·s par le droit d'auteur, est une des raisons qui les pousse à expérimenter d'autres chemins pour publier et diffuser leurs textes. Beaucoup sont issu·e·s de la génération Y, pour laquelle le numérique est une évidence. Sans chercher forcément à sortir totalement du circuit conventionnel, et tout en luttant pour la protection du droit d'auteur et une meilleure protection sociale, il·elle·s prennent les devants pour expérimenter d'autres façons de vivre de leur métier.

Cependant, d'autres raisons sont à mettre en avant, qui convergent toutes vers la notion de reprise en main de l'autorité par les auteur·rice·s, face à l'instance de validation incarnée traditionnellement par l'éditeur·rice. Dernièrement, cette question de l'autorité s'est exprimée dans le scandale du prix Renaudot.

#### ***La crise du Renaudot***

En septembre 2018, l'information selon laquelle le jury du prix Renaudot s'apprête à sélectionner un texte auto-publié de Marco Koskas paraît dans la presse, entraînant immédiatement la réaction du syndicat de la librairie française et de nombreux libraires indépendant·e·s, furieux·ses de voir mis en lumière leur immense concurrent Amazon. Le modèle économique de cette entreprise repose sur la livraison directe du livre au client, faisant donc l'impasse sur la librairie. Or, les prix littéraires sont pour les libraires des sources de revenus importantes, puisque toute l'attention des médias se focalise sur le titre sélectionné, amenant un public nombreux dans leurs établissements.

Guillaume Husson, délégué général du Syndicat de la librairie française, a déclaré au journal *Le Monde* que « *La majorité des acteurs du livre et les pouvoirs publics ne se rendent pas compte de l'emprise grandissante d'Amazon (...). Sa stratégie globale vise à écraser l'ensemble de ses concurrents. Amazon ne cherche pas à dominer le marché mais être le marché à lui seul (éditeur, distributeur, libraire).* »<sup>64</sup>

---

64 SERY, Macha. Les libraires furieux contre Amazon et le jury Renaudot, *Le Monde*, 21 septembre 2018.



L'affaire a fait du bruit jusqu'en Grande-Bretagne. Dans *The Guardian*, Marco Koskas explique qu'il a fait le choix de l'auto-édition par défaut et que les libraires auraient mieux fait d'adresser leurs critiques aux nombreux·ses éditeur·rice·s qui ont refusé son livre, alors que les membres d'un prestigieux jury littéraire ont voulu récompenser sa qualité. Il considère également comme un manquement professionnel grave le fait que ses livres ne soient pas proposés par les librairies, dont le rôle premier devrait être la mise en avant des nouveautés. *The Guardian* rappelle qu'en France les politiques publiques sont très attentives au maintien d'un large réseau de librairies, permettant l'existence de 3 000 librairies indépendantes, quand moins de 1 000 subsistent au Royaume Uni<sup>65</sup>.

Dans notre entretien, Samantha Bailly a évoqué cette affaire : « *je pense que dans cette polémique personne n'a eu la bonne position mais j'ai trouvé inquiétante la position des libraires, parce que si je comprends complètement les questions que ça posait, je les comprends, à ce niveau là, par rapport à la figure de l'auteur, j'ai trouvé ça terrifiant, parce que ce que je veux dire c'est quand même quelqu'un qui a vu ses manuscrits refusés, qui décide de publier lui-même, donc qui en effet n'est pas passé via cette autorité, mais parce que personne n'en a voulu en fait.* »<sup>66</sup>

Ce scandale fait effectivement écho à son propre vécu, puisque lorsqu'elle a auto-produit son livre *La Marelle*, elle a reçu les foudres de nombreux·ses libraires : « *l'agressivité que j'ai pris des libraires et de la chaîne du livre, c'est hyper décourageant, moi j'ai vécu des menaces, (...) il y a des libraires qui m'ont dit (...) que j'allais détruire le monde du livre, (...) j'ai reçu des messages comme quoi tous mes livres allaient être envoyés au pilon parce que c'était tout ce que je méritais, parce que l'auto-édition c'était la fin du monde du livre.* »<sup>67</sup>

L'auto-édition est vécue comme une menace pour les libraires, dont les commerces sont extrêmement fragiles et dépendent de la solidité de la chaîne du livre. Mais pour certains auteur·rice·s, l'émancipation de cette chaîne constitue une option crédible. Au travers des entretiens que nous avons menés, nous avons identifié 7 motifs conduisant à l'expérience de l'auto-édition.

### ***Motif 1 : gagner plus d'argent***

Le premier est celui du partage de la valeur au sein de la chaîne du livre. Les auteur·rice·s considèrent qu'elle leur est nettement défavorable alors qu'ils produisent la « matière première » qui crée de la valeur dans l'ensemble de la chaîne du livre.

---

65 FLOOD, Alison. *op.cit.*

66 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019

67 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019

Les entreprises support de l'auto-édition ne manquent pas de communiquer sur le fait qu'en économisant les intermédiaires, les bénéfices des ventes reviennent totalement à l'auteur·rice. Ainsi, The Book Edition, « *n°1 français de l'édition en ligne* », indique sur son site « *En tant qu'auto-éditeur, vous fixez vous-même le prix de vente de votre livre en fonction de son coût de fabrication. Et pour chacune de vos ventes sur notre plateforme, nous vous reversons 100 % de votre marge d'auteur, sans aucun frais supplémentaire.* »<sup>68</sup> Même message chez le géant du secteur, Amazon : « *Make more money. Earn up to 70% royalty on sales to customers in the US, Canada, UK, Germany, India, France, Italy, Spain, Japan, Brazil, Mexico, Australia and more. Enroll in KDP Select and earn more money through Kindle Unlimited and the Kindle Owners' Lending Library.* »<sup>69</sup>

Samantha Bailly nous a indiqué lors de notre entretien que *La Marelle*, son texte auto-publié numériquement via plusieurs plateformes, dégage d'intéressants revenus : « *l'auto-édition, c'est une solution hyper intéressante, moi ça me fait un complément de revenus, parce qu'en numérique mine de rien La Marelle ça fait 200 ou 300 euros par mois qui tombent entre Kobo, entre Amazon, entre Bookedis, etc, donc c'est quand même des revenus substantiels pour juste une exploitation de l'œuvre en numérique* »<sup>70</sup>.

Dans sa vidéo « Pourquoi il faut tuer l'auto-édition », François Bon évoque la question en balayant les arguments éthiques qui pourraient lui être opposés : « *mais la différence entre Amazon et Le Seuil c'est qu'ils [NDLR : Amazon] paient tous les mois, c'est-à-dire que ça fait 10 ans que c'est comme ça, pour moi, et je n'ai jamais eu un pépin, ça fait réfléchir, les mecs, à quel moment vous accédez à la compétence, à quel moment vous accédez au respect de l'autre dans la relation commerciale. (...) Est-ce qu'il y a un truc éthique là-dedans, non mes trucs ils sont gérés entièrement par une chaîne robotisée, avec ces trucs je ne fais pas travailler des intérimaires sous payés (...) franchement si Le Seuil ne me paie pas depuis 3 ans, c'est plus noble qu'Amazon parce qu'ils s'appellent Le Seuil ?* »<sup>71</sup>

## **Motif 2 : expérimenter**

Le deuxième motif mis en avant lors des entretiens est la possibilité d'expérimenter. Martin Page en a témoigné durant notre entretien : « *je voulais aussi, même si je ne suis pas dessinateur, je voulais m'autoriser à publier sans que quelqu'un me dise ton dessin est moche, voilà, j'avais envie, c'est la primauté au désir en fait, y'a un geste, je pense, un truc qui est hyper important pour moi c'est le*

68 <https://www.thebookedition.com/fr/> consulté le 21 septembre 2019

69 [https://kdp.amazon.com/en\\_US/](https://kdp.amazon.com/en_US/) consulté le 21 septembre 2019

70 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019

71 BON, François. Il faut tuer l'auto-édition, *op.cit.*

*mouvement punk, à un moment tu as envie de faire de la musique, et ben tu prends une guitare, tu la branches, tu ne sais pas faire de la guitare, mais tu montes sur scène et tu fais de la musique (...). C'est important de proposer aussi d'ouvrir des chemins, d'ouvrir des voies, de montrer qu'il y a des alternatives possibles, d'inventer quelque chose. »<sup>72</sup>*

C'est le sens que met François Bon à son site, comme on l'a déjà évoqué. Le numérique, les GAFA, sont des outils accessibles directement et au service de la création : *« ben ça me permet quoi, ça me permet d'être libre, ça me permet d'être indépendant, ça me permet d'avoir mon labo de recherche »<sup>73</sup>.*

Le désir d'expérimenter n'est pas nouveau et s'est traduit dans les années 1970 par l'émergence des fanzines. Le rapport Lungheretti mentionne cette *« production alternative, marginale sur le plan économique, mais très inventive sur le plan artistique »*. Il note que les fanzines sont un espace d'expression pour les auteur·rice·s de BD et considère qu'avec les revues, la microédition ou l'auto-édition, ils sont *« insuffisamment pris en compte par les dispositifs de soutien publics »*.

### **Motif 3 : répondre à l'urgence**

Troisième motif identifiable, la maîtrise du temps nécessaire à l'ensemble du processus, de l'écriture à la mise à disposition du public. Élodie Gasnié (c'est un pseudonyme) a publié son premier roman par l'intermédiaire de The Book Edition en 2018. Certains éléments du livre sont autobiographiques. Bien qu'en germe depuis longtemps, le projet d'écriture s'est imposé à un moment particulier et dans l'urgence : *« parce que voilà, les évènements qui sont racontés dans le tome 1 ça faisait 20 ans, c'était la même date et je me suis dit, il faut que j'écrive (...). J'avais envie de sortir ce que j'avais en moi mais de le sortir de manière littéraire (...) et je me suis dit c'est maintenant, je savais que j'avais quelques semaines (...). Tout s'est retrouvé au même instant, l'envie était là, les idées venaient, les images qui allaient avec ces idées et donc le fil conducteur<sup>74</sup> »*. Pas question donc d'entrer dans une démarche de recherche d'éditeur·rice, de retravailler éventuellement son texte. L'auto-édition lui a permis de maîtriser le temps qu'elle avait à sa disposition.

---

72 Entretien avec Martin Page du 28 mai 2019

73 BON, François. *op. cit.*

74 Entretien avec Élodie Gasnié du 17 août 2019

#### ***Motif 4 : servir sa création, ne plus se voir refuser des projets***

Quatrième motif, faire vivre sa création sans filtrage, faire émerger les projets qui font sens dans l'œuvre de l'auteur·rice. Citons encore François Bon, évoquant un projet refusé par son éditeur et qu'il a choisi en conséquence de publier par sa propre maison d'édition, Tiers Livre éditeur : « *c'est-à-dire que bien sûr le gros déclin il est parti d'une détermination négative, moi c'était mon Commonplace book de Lovecraft, auquel je suis immensément attaché. Donc on travaillait avec Le Seuil sur une série de petits récits (...) et puis là c'est les carnets de recherche de Lovecraft, c'est ça qu'il faut mettre en avant, "ah oui, mais ça les gens connaissent pas", bon, donc moi j'ai basculé* ».

Cela fait aussi partie des motivations de Coline Pierré et Martin Page à créer une maison d'édition associative : « *tu te rends compte en fait que nos petits livres bizarres qui ont été refusés par des éditeurs en fait ils intéressent plein de gens*<sup>75</sup> ».

#### ***Motif 5 : ne plus être dans l'attente***

Le cinquième motif a été illustré par Martin Page, durant notre entretien, via la parabole de Kafka dans son roman inachevé *Le Château* : le narrateur est dans l'attente d'une certification concernant une prise de poste, qui doit lui venir du château, lieu investi d'une autorité que personne ne comprend vraiment et qui lui reste inaccessible durant tout le récit. L'attente, c'est donc celle de l'auteur·rice ayant soumis son manuscrit à l'éditeur·rice, espérant qu'il sera accepté, attendant ensuite qu'il soit publié. Martin Page, via sa maison d'édition associative, a voulu sortir de cette position d'attente : « *cette autorité existe parce qu'elle a le pouvoir de faire attendre (...) donc à un moment c'est se dire soit j'attends devant la porte que quelqu'un m'ouvre, soit à un moment j'ai un peu de fierté et j'ai une idée de ma vie comme étant la construction de relations égalitaires*<sup>76</sup> ».

#### ***Motif 7 : ne plus être pris dans une logique capitaliste***

Le dernier motif que nous avons identifié dans les entretiens et dans la vidéo de François Bon est encore lié au temps. Si l'œuvre doit pouvoir émerger dans une temporalité maîtrisée par l'auteur·rice, elle doit ensuite pouvoir rester disponible longtemps, pour rencontrer un public. C'est la logique du *long-seller*, par opposition au *best-seller* et à l'économie actuelle du monde de l'édition.

---

75 Entretien avec Martin Page, 28 mai 2019

76 Entretien avec Martin Page, 28 mai 2019

Naviguant entre ces deux logiques, Samantha Bailly les évoque sur son site au sujet de son ouvrage auto-édité, *La Marelle* : « *je n'ai jamais autant ressenti le besoin de prendre le temps. De m'extirper de cette course folle, de ces vagues de livres qui arrivent en rayons. Il y a les quelques-uns qui survivent, s'installent, et tous ceux qui vont au pilon. Pourquoi certains vivent longtemps alors que la majorité retombe dans l'oubli ? L'investissement de départ de l'éditeur, la chance, le plan marketing, le bouche à oreille, etc*<sup>77</sup> ».

C'est aussi réaliser un bel objet, un travail de qualité, qui durera dans le temps : « *Nos livres (...), c'est du beau papier, avec des rabats, (...) ils sont cousus, c'est-à-dire qu'ils sont solides, ils vont durer (...) ça, c'est un truc de l'industrie du livre qui est scandaleux, c'est-à-dire qu'ils font des livres de mauvaise qualité, alors maintenant c'est les éditeurs indépendants qui se remettent à faire des livres de qualité (...). Le retour à un livre de qualité, durable, écologique, qui pourra durer dans le temps, se transmettre aux enfants, tout ça, pour nous c'est un objectif fort* »<sup>78</sup>.

### ***En un mot : (re)prendre l'autorité***

Au travers de ces différents motifs évoqués par les auteur·rice·s, une notion émerge qui est celle du déplacement de l'autorité de validation de l'éditeur·rice vers l'auteur·rice. Ce processus, intimement lié au développement de l'internet et du numérique, a été étudié par Evelyne Broudoux, qui l'a nommé « autoritativité » et dont nous avons retenu cette belle définition : « *L'autoritativité peut donc être définie comme une attitude consistant à produire et à rendre public des textes, à s'auto-éditer ou à publier sur le WWW, sans passer par l'assentiment d'institutions de référence référées à l'ordre imprimé (...). L'autoritativité est une attitude créatrice sur un territoire quadrillé par la consommation et le filtrage socio-économique ; il s'agit toujours d'une réponse unique, qu'elle soit personnelle ou collective, qui prend corps dans l'occupation d'interstices de liberté. C'est la capacité à s'appropriier ou à se réapproprier sa propre vie, à créer, à prendre position à partir de soi, à se servir des institutions existantes sans être asservies par elles, à tailler son propre chemin et faire qu'il soit unique.* »<sup>79</sup>

---

77 <http://www.samantha-bailly.com/2357/la-marelle>. Consulté le 21 septembre 2019

78 Entretien avec Martin Page, 28 mai 2019

79 BROUDOUX, Evelyne. *Autoritativité, support informatique, mémoire*, 2003. Disponible sur : <[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001137/document/](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001137/document/)>.

### ***Cela a à voir aussi avec la capacitation***

À la lumière des entretiens et recherches sur les sites des auteur·rice·s, une deuxième notion peut être convoquée pour expliciter le désir d'indépendance de certains auteur·rice·s : c'est celui de capacitation ou *empowerment*.

Cette notion dont l'origine est américaine, où elle accompagne le mouvement féministe, a été reprise en français par Isabelle Stengers (*La Sorcellerie capitaliste*), par Marie-Hélène Bacqué (*Le Pouvoir d'agir*) ou par Pascal Nicolas-Le Strat. Dans sa recension du livre de ce dernier, *Le Travail des communs*, Maryline Le Corre écrit : « L'auteur nous invite à nous défaire des impuissances à agir mises en place par une institution « qui distribue capacités et incapacités, qualifications et disqualifications » (p. 125), et à se réapproprier l'action collective. Pour lui, le processus d'*empowerment* ne se révélera pleinement que dans un moment de résistance à la fabrication de ces incapacitations. L'auteur propose alors d'opposer au modèle dominant « notre capacité collective à créer, innover, détourner, contourner... » (p. 143). Ce travail du commun à accomplir s'appuiera sur les nombreuses expériences autonomes qui se sont succédées depuis les années 1960. Fanzine, squat, logiciel libre, punk, autogestion ou Do It Yourself sont nés d'une même « résistance à l'esprit du temps, réengag[és] dans des conjonctures différentes mais confirmant l'existence d'un même adversaire : le conservateur, le possédant, le conforme ; [d'un même] goût de faire par soi-même et faire avec d'autres » (p. 152)<sup>80</sup>.

Pascal Nicolas-Le Strat explique que l'époque que nous vivons est propice à cette résistance et au processus d'*empowerment* pour deux raisons : d'une part les profondes mutations du travail impliquant une restriction de la parole du travailleur pouvant « provoquer une souffrance qui parfois se transforme en une aspiration à faire (autrement) », d'autre part l'expérience massive de la précarité : « Les travailleurs précaires vont ainsi, par nécessité, s'émanciper des systèmes établis desquels ils n'attendent plus rien, pour mettre en place des systèmes autonomes "sur la base d'une familiarité (amitié, complicité professionnelle, interdépendance)" ».

Il nous semble que cette analyse peut tout à fait être appliquée aux auteur·rice·s, qui peuvent se retrouver dans des situations implicites de subordination propres habituellement au travail salarié et connaissent une précarisation de leurs conditions de travail. Ils questionnent leur capacité à prendre en main de manière autonome le processus de création et de diffusion de leurs œuvres. Cette prise en main peut être individuelle ou s'exprimer de manière collective, par la création de maisons d'édition associatives, d'ouvrages collectifs, par les tutoriels ou articles dans lesquels les plus

---

80 FAVERO, Irène (sous dir.). *Neuf essentiels pour penser la culture en commun(s)*, Culture et Démocratie, 2017

expérimenté·e·s donnent à d'autres des conseils pour faciliter l'écriture et mieux vendre, etc. Par exemple, l'Association des auteurs indépendants du Grand Ouest s'est créée dans l'objectif de « *partager des connaissances du marché et du process éditorial, des bonnes pratiques d'auto-édition, de tisser un réseau pour la communication, dans l'optique de désenclaver chaque auteur et de le libérer de sa solitude professionnelle* »<sup>81</sup>.

Dans sa vidéo « Pourquoi il faut tuer l'auto-édition », François Bon explique longuement pourquoi et comment les auteur·rice·s doivent prendre en main l'édition de leurs ouvrages. Nous l'avons plusieurs fois cité et indiqué qu'il situe les enjeux tant à l'endroit du renouvellement de la création par le web et le numérique qu'à celui de la rémunération et de l'autonomie des créateurs. Du côté des moyens, il évoque aussi bien les logiciels que les formations universitaires de qualité qui se développent : « *il y a une instance, c'est la médiation technique, la médiation de la composition, de la typographie, alors oui, à nous de nous en saisir* »<sup>82</sup>.

François Bon concède que l'auteur·rice indépendant·e ne peut pas distribuer ses livres dans toutes les librairies. Cependant, il·elle a accès à la médiation par le web, en parlant de son travail dans des vidéos qu'il·elle peut réaliser facilement seul et poster sur YouTube.

→ *La crise du Renaudot a dévoilé au grand public les débats autour de l'auto-édition. Si des raisons financières expliquent les expériences de certain·e·s dans cette voie, bien d'autres motifs y concourent, qui convergent tous vers la reprise en main par les auteur·rice·s de l'autorité, c'est-à-dire de la compétence à décider quand un texte est prêt. Cela a aussi à voir avec un phénomène plus sociétal qui est celui de la re-capacitation, c'est-à-dire de la compétence à faire soi-même et collectivement, permise par les canaux du numérique et du web et faisant fi de la reconnaissance symbolique de l'éditeur·rice.*

\*\*\*

Les auteur·rice·s professionnel·le·s voient leur précarité augmenter. La surproduction éditoriale donne peu d'espace et de temps à leurs livres pour se vendre, tandis que le temps de la création est long et non rémunéré.

La situation devient intenable, suscitant deux réactions simultanées. D'une part, les auteurs et autrices s'organisent pour défendre le droit d'auteur et réclamer une meilleure prise en compte du créateur·rice dans les politiques publiques, indépendamment de ses liens avec l'éditeur·rice. D'autre

---

81 <https://auteur-rices-independants-go.org/> consulté le 27 octobre 2019

82 BON, François. *Il faut tuer l'auto-édition*, op. cit.

part, certains expérimentent l'auto-édition numérique, à la suite des auteur·rice·s de bande dessinée qui en ont été les pionniers.

Mais d'autres motifs conduisent les auteur·rice·s à expérimenter l'auto-édition, qu'on peut rassembler en deux ensembles : la maîtrise du temps (de la création, de la publication) et la maîtrise du choix des textes qui font sens (dans le parcours de l'auteur·rice, dans l'œuvre). La notion d'autoritativité rend compte de ce désir ou ce besoin de reprendre possession de sa création. Elle est à croiser avec la notion de capacitation ou *empowerment* c'est-à-dire le processus qui conduit au pouvoir d'agir des individus, seuls et collectivement, si besoin est dans la résistance aux institutions.

« *Le champ est ouvert* », nous a dit Samantha Bailly au sujet de la prise en compte par la Ligue des auteurs des auto-édités, mais les libraires se sentent menacés : quelle place le champ littéraire réservera-t-il aux auteur·rice·s auto-édité·e·s ? Leur indépendance sera-t-elle réellement garantie, lorsqu'ils auront massivement recours aux services des plateformes de l'auto-édition ?

Par ailleurs, au travers de tous ces exemples, on voit qu'en devenant auto-éditeur·rice, un·e auteur·rice doit aussi acquérir de multiples capacités techniques (composition, typographie, correction du texte), légales et comptables (gestion des droits, inscription aux organismes, fiscalité) et commerciales (promotion, gestion des ventes, facturation). Va-t-il·elle se noyer dans ces activités ancillaires ? Trouvera-t-il encore le temps de se consacrer à la création ?

Nous aborderons ces différentes questions dans notre dernière partie.



## **C. Vie et économie de l'auto-édition : un nouveau modèle en voie de s'imposer ?**

Notre fil conducteur pour ce mémoire est la recherche des raisons qui font que des auteur·rice·s expérimentent voire se tournent définitivement vers l'auto-publication. Nous avons d'abord vu l'impact des usages culturels, en particulier chez les jeunes, puis abordé la paupérisation des auteur·rice·s et leur désir de mieux maîtriser l'exploitation de leur œuvre. Nous verrons dans cette partie qu'une explication complémentaire réside dans l'activité même des plateformes d'auto-édition et la création d'un marché.

Il s'agit dans cette dernière partie de nous attarder sur les modèles économiques en place ou en construction, afin d'entrevoir ce que pourrait être, à moyen terme, l'impact du développement des pratiques autoritatives.

### **1. La relation commerciale se met en place entre les secteurs de l'édition et de l'auto-édition**

Dans cette partie nous présenterons différents modèles de plateformes d'auto-édition. Elles se distinguent notamment les unes des autres par leur positionnement vis-à-vis des auteur·rice·s et des éditeur·rice·s, et par le filtrage qu'elles opèrent sur les textes.

Nous verrons d'abord que, finalement, des liens se sont installés entre ces nouvelles actrices et les éditeur·rice·s conventionnel·le·s ; ensuite que les auteur·rice·s eux·elles-mêmes apprennent à jouer des avantages des un·e·s et des autres, selon la nature de leurs projets.

#### ***Typologie des sociétés d'auto-édition***

À la faveur du développement de l'auto-édition, un nouvel écosystème se met en place. Les auteur·rice·s indépendants ont en effet besoin de solutions pour concevoir, imprimer, mettre en ligne et diffuser leurs livres. De nombreuses sociétés leur proposent ces services, selon des modèles différents.

La première en titre est évidemment Amazon, géante du web, qui s'est d'abord développée autour de la vente de livres imprimés. Comme nous l'avons évoqué au travers du parcours de François Bon, Amazon permet aux auteur·rice·s, via Kindle Direct Publishing, de déposer un fichier numérique, de le transformer en livre numérique et de le commercialiser pour une lecture sur la liseuse Kindle. Il est également possible aux acheteur·euse·s de commander une impression du

livre : Amazon propose en effet un service d'impression à la demande et livre la·le client·e dans des délais imbattables, sans appliquer de frais de port. Aussi, l'entreprise du web concurrence-t-elle à la fois les éditeur·rice·s, les distributeur·rice·s et les libraires. En même temps, sa *marketplace* est incontournable. La menace qu'elle fait peser sur la chaîne du livre dans son ensemble est réelle et prise très au sérieux par les autorités qui s'efforcent d'amoindrir les conséquences de cette stratégie offensive. C'est ainsi qu'a été adoptée en 2011 la loi sur le prix du livre numérique. Comme la loi Lang, elle donne à l'éditeur·rice le pouvoir de fixer un même prix de vente pour tous les revendeur·euse·s, qu'il·elle·s opèrent depuis la France ou depuis l'étranger<sup>83</sup>.

L'entreprise met en avant le succès de nombreux auteur·rice·s auto-édité·e·s via sa plateforme : « *En 2017, plus de 1 000 auteurs auto-édités sur KDP ont touché plus de 100 000 dollars de redevances chacun.* »<sup>84</sup> Le discours de l'entreprise valorise l'investissement de l'auteur·rice dans la réalisation de la maquette du livre et sa promotion.

Librinova revendique un positionnement à l'opposé du modèle Amazon. Fondée par d'anciennes éditrices, cette entreprise propose les habituels services aux auteur·rice·s indépendant·e·s mais en accompagne en plus certain·e·s vers l'édition conventionnelle, via un service d'agent·e·s littéraires. Le succès est au rendez-vous ; en 2018, l'entreprise est devenue la première plateforme de mise en relation entre auteur·rice·s et éditeur·rice·s. La même année, 47 contrats d'édition ont été signés, soit un auteur·rice sur 50 accédant à l'édition conventionnelle. Le prix plancher pour une publication numérique est d'une cinquantaine d'euros. Ce succès montre également que pour de nombreux auteurs et autrices, accéder à l'édition conventionnelle reste une perspective réjouissante, tant en terme de reconnaissance, que de revenus. Il y a tout un arc-en-ciel de motivations et de stratégies.

Entre les deux, les entreprises proposant leurs services aux auteur·rice·s sont nombreuses. La revue *Bibliodiversity*, dans son numéro consacré à l'auto-édition, relève les clés de leurs discours : « *la valorisation de l'indépendance, la gratuité, le potentiel hautement rémunérateur de la créativité sous forme de redevance, la rapidité du processus d'édition et la reconnaissance par le lectorat – le*

---

83 On notera toutefois qu'en expliquant que chaque version adaptée à chaque plateforme est différente, l'unicité du livre numérique lui-même est remise en cause.. et justifie donc des tarifs différenciés. Toutefois, la loi demande que l'éditeur·rice soit en accord avec le tarif appliqué sur chaque plateforme pour le livre numérique adapté (par ajout de DRM, par transformation de format...) ce qui leur permet de négocier (affaire Hachette/Amazon pour supprimer le prix fixe de 9,99 \$ imposé par Amazon pour tous les livres numériques). Voir notamment la présentation de la loi sur le site du Syndicat national de l'édition : <https://www.sne.fr/prix-unique-du-livre/prix-du-livre-numerique/> consulté le 26/10/19

84 Ainara Ipas, responsable pour la France de Kindle Direct Publishing (KDP), aux Assises du livre numérique organisées par le Syndicat national de l'édition, 3 décembre 2018

*tout sur fond d'une médiatisation très forte des succès, a fortiori lorsque les ouvrages auto-édités sont ensuite récupérés par un éditeur traditionnel. »<sup>85</sup>*

Certaines plateformes sont issues d'imprimeries qui se sont lancées dans le développement de l'impression à la demande. C'est le cas de The Book Edition, né il y a 10 ans. La plateforme, qui a pour slogan « *de la page blanche au best-seller* », revendique 35 000 auteur·rice·s, 21 000 livres et 150 000 lecteurs. Durant notre entretien, Guillaume Mercier, son directeur, est revenu sur les origines de l'entreprise : « *Le constat c'était que le monde de l'édition aujourd'hui ne laissait pas les portes ouvertes à des auteurs qui étaient soit pas connus, soit qui n'avaient pas leur ticket d'entrée dans les grandes maisons d'édition ou qui de toute manière ne seraient jamais acceptés dans les maisons d'édition parce que le livre n'était peut-être pas assez qualitatif, pas assez avancé* ». <sup>86</sup>

Guillaume Mercier souligne la spécificité de son entreprise qui gère tout le processus de réalisation d'un livre depuis le dépôt du fichier numérique jusqu'à la distribution du livre imprimé. Il indique également que tout le système de production et les services optionnels aux auteur·rice·s sont basés en France. Il se montre très critique vis-à-vis de l'édition conventionnelle : « *[l'auto-édition] a ses travers, parce qu'on va trouver des livres de très grande qualité sur le catalogue, et des livres qui peuvent être moyens voire carrément pas bons, mais l'objectif c'était de laisser complètement libre cours à la liberté d'expression. c'est-à-dire que ce site internet c'est ni plus ni moins qu'une photographie du monde qui nous entoure, quoi, de la France, c'est-à-dire que vous avez des gens qui savent écrire, d'autres qui ne savent pas écrire, et qui sommes-nous pour pouvoir à un moment dire non, non, toi t'as pas le droit de publier un bouquin (...) ? Les maisons d'édition aujourd'hui s'octroient ce droit et je trouve pas ça normal. (...) Ils reçoivent combien de livres par mois ? Combien de livres qu'ils ne lisent pas ? Combien de livres qu'on bloque dans des tiroirs ? Donc la liberté d'expression on en est très loin. On est plus proche de la dictature littéraire que de la liberté d'expression. (...) On a voulu casser les codes* ».

Nous avons choisi de reproduire cet extrait qui témoigne de la stratégie commerciale de cette entreprise et qui forme un discours très tranché, destiné à marquer fortement les esprits. On comprend que des auteur·rice·s n'ayant pas accès à l'édition puissent s'y montrer sensibles. Il importe toutefois de rappeler en parallèle que la fonction de l'éditeur·rice en tant que telle n'est pas de donner libre cours à la liberté d'expression mais de sélectionner les textes significatifs aptes à façonner une mentalité collective, un patrimoine commun. Dans la mesure où, pour remplir cette

<sup>85</sup> *Bibliodiversity*, janvier 2019, n° spécial Les Mutations du livre et de l'édition.

<sup>86</sup> Entretien avec Guillaume Mercier, 17 mars 2019

fonction, il investit des capitaux, il doit être également attentif à la viabilité économique du texte susceptible d'être publié.

Autre point de critique de l'édition conventionnelle formulé par Guillaume Mercier, par comparaison avec les pratiques de The Book Edition, la grande transparence vis-à-vis des auteur·rice·s concernant les ventes et la redevance afférente : « *en permanence, depuis son compte, l'auteur peut suivre les ventes de ses bouquins, il peut voir combien il en a vendu, à qui il les a vendus, puisqu'il voit les noms de ses clients, et il a une petite cagnotte qu'il voit augmenter ses droits d'auteur et il sait en permanence combien il va gagner de droits d'auteur dans trois mois (...). ça aussi c'est hyper important parce que du coup on crée une transparence qui aujourd'hui n'existe pas dans l'édition. (...) C'est le modèle du web, c'est-à-dire que dans le web vous avez besoin de tout piloter, de tout voir* ».

Élodie Gasnié nous a expliqué durant notre entretien les raisons pour lesquelles elle a choisi de réaliser ses deux premiers livres chez The Book Edition : « *c'était très pédagogique, dans la manière dont ils expliquaient, sur la couverture, les démarches à faire, parce que c'est pareil on pense je vais juste mettre le document, le « word » ou le « pdf », sur le site et après ils vont me l'imprimer, mais il y a la couverture, il y a toutes les mentions légales, comment obtenir un numéro ISBN, le dépôt légal à la BnF, tout ces choses qu'on connaît pas du tout, tout bêtes, comment on fait un code barre quand on a le numéro ISBN. Et ça c'est des choses que j'ai découvert par leur biais qui étaient bien expliquées, alors ça ma a plu* ». <sup>87</sup>

Les Éditions du Net ont un positionnement tout à fait différent. Henri Mojon, le directeur, se revendique pour sa part comme éditeur à part entière, faisant 97 % de ses bénéfices sur la vente de livres et choisissant les textes qu'il publie. Il propose un système de distribution mixte : l'auteur·rice a la possibilité de vendre ses livres lui·elle-même ou bien via les librairies. Sa rémunération varie selon qu'il ou elle opte pour l'une ou l'autre des solutions : il ou elle perçoit 40 % de redevance par la vente directe et seulement 10 % lorsque les livres sont vendus par les libraires. La différence provient des 30 % de remise aux libraires. Cependant, Henri Mojon indique que 70 % des livres qu'il édite sont vendus par des libraires. Il ajoute que la stratégie de la majorité des auteur·rice·s qui font appel à ses services est de trouver ensuite des débouchés dans l'édition conventionnelle : « *Mais ne nous trompons pas, tous les auteurs qui sont en auto-édition vont basculer dans l'édition, c'est d'ailleurs leur souhait (...) Mes auteurs ce qu'ils veulent c'est faire partie de l'édition, c'est toute la philosophie des éditions du Net* ». <sup>88</sup>

87 Entretien avec Élodie Gasnié du 17 août 2019

88 Entretien avec Henri Mojon le 17 mars 2019

Pour lui, l'auto-édition ne constitue pas un danger par elle-même, car elle est « *un phénomène de l'ensemble de l'évolution de l'édition* », pas plus qu'elle ne constitue en soi une révolution, car cela existe depuis longtemps et s'est popularisé avec l'invention de l'ordinateur personnel et du traitement de texte. Selon Henri Mojon, les victimes du développement de ce modèle hybride sont davantage les distributeur·rice·s et il fait le pari que les libraires vont être amené·e·s à renoncer aux retours systématiques : « *La vraie transformation qu'induit aujourd'hui l'auto-édition c'est qu'en effet l'auteur prend plus sur la part de l'éditeur. Et en fait il prend plus sur la part de la distribution. Et c'est là où il y a des évolutions qui, moi je les vois apparaître ici ou là, mais qui sont très difficiles à capter, ces évolutions c'est que le système de distribution traditionnelle, avec les mises en dépôts, les retours etc, tout ça c'est fini, voilà.* » Cependant, via une meilleure exploitation de la *big data*, des prévisions fines pourront être établies sur les débouchés économiques des livres, sur ce qui a la meilleure chance de se vendre, si bien que la prise de risque sera modérée tandis que la disparition des distributeur·rice·s permettra aux libraires de dégager une marge plus importante.

Lors de notre entretien, Henri Mojon a eu des mots durs vis-à-vis des « faux nez » qui, se revendiquant de l'auto-édition, réinventent en réalité le compte d'auteur, en faisant de gros bénéfices sur les services optionnels aux auteur·rice·s : « *L'auto-édition c'est pas du marketing, l'auto-édition c'est une réalité qui est permise par la technologie aujourd'hui qui est à notre disposition, l'auto-édition ça doit être gratuit, c'est du compte d'éditeur l'auto-édition.* »

Pour terminer ce rapide et sélectif tour d'horizon, citons la dernière née (en octobre 2019), la plateforme de la Fnac intitulée Kobo Writing Life. S'appuyant sur son système de liseuse Kobo, elle offre aux auteur·rice·s la promesse d'une mise en avant dans ses librairies, soit plus de 10 000 lieux de diffusion en France et à l'étranger, mais seulement à partir de 1 200 ventes<sup>89</sup>. Pour lancer ce service, la Fnac s'est associée à Hachette Livre. Le prix plancher pour accéder aux services de base, est de 49 euros.

### ***Des réservoirs à succès***

Face à la prolifération de ces plateformes et du nombre d'auteur·rice·s auto-édité·e·s, les éditeur·rice·s semblent aujourd'hui très tranquilles. Cela nous a marqué lors de la préparation de ce mémoire : en parcourant *Livre Hebdo*, nous avons constaté qu'une certaine normalité s'était établie

---

<sup>89</sup> GARY, Nicolas. Impression à la demande chez Fnac : l'édition à compte d'auteur est de retour [en ligne], *Actualité*, 7 octobre 2019. Disponible sur : <<https://www.actualite.com/article/monde-edition/impression-a-la-demande-chez-fnac-l-edition-a-compte-d-auteur-riche-de-retour/97203/>>. Consulté le 27 octobre 2019.

autour de l'auto-édition. Dans le dossier que la revue a consacré à ce sujet en mars 2018, des éditeur·rice·s ne cachent pas que les plateformes ont intégré leurs outils de veille à la recherche de nouveaux auteur·rice·s<sup>90</sup>. Le directeur général du Syndicat national de l'édition lui-même le concède : « *L'auto-édition n'est pas notre métier, mais nous y sommes très attentifs (...). C'est un formidable réservoir de succès, d'œuvres en construction, qui va prendre de l'ampleur et continuer à se professionnaliser.* »<sup>91</sup>

D'autant que les maisons d'édition elles-même investissent dans ces plateformes, ce que n'a pas manqué de relever Guillaume Mercier durant notre entretien : « *Finally, l'auto-édition aujourd'hui, c'est juste un nouveau modèle de l'édition, ce qui n'est pas faux, parce qu'il y a de plus en plus de maisons d'édition qui ont critiqué l'auto-édition il y a quelques années et qui aujourd'hui ont créé leurs propres sociétés d'auto-édition sous d'autres marques, sans forcément expliquer que c'est eux qui sont derrière, parce que sinon ça le fait pas trop, ils ont passé des années à nous mettre des bâtons dans les roues et puis ils se sont aperçu depuis quelques années qu'il fallait qu'ils fassent pareil* »<sup>92</sup>. Le tabou a été brisé dès 2012 lorsque Penguin a racheté la plus grosse société d'auto-édition au monde, Author edition.

Certains éditeur·rice·s acceptent par ailleurs que les auteur·rice·s puissent décider de publier certains titres de manière indépendante. Samantha Bailly a témoigné de cette normalisation durant notre entretien : « *c'est pas les éditeurs qui m'ont attaquée, bizarrement, c'est vraiment les libraires, franchement, je peux pas dire que ça leur a fait plaisir, mais ça ne m'a pas posé de problème pour continuer à m'éditer dans les maisons traditionnelles ; au contraire je pense que ça a plutôt été perçu comme une marque de quelqu'un qui sait ce qu'elle vaut. Ça m'a quand même permis de signer des très bons contrats par la suite, de continuer dans l'édition traditionnelle* »<sup>93</sup>. Selon elle, après une expérience d'auto-édition, les auteur·rice·s sont mieux armé·e·s pour négocier les conditions de cession de leurs droits. La posture de l'éditeur·rice s'en trouve modifiée : « *[les auteur·rice·s] sont beaucoup plus durs en négociation, ils obtiennent de meilleurs à valoir, parce que ils ont déjà eu leur reconnaissance par leurs mains propres, par leur communauté etc donc ça inverse un peu les rôles, et ça transforme la figure de l'éditeur qui n'est plus vraiment le défricheur, qui est dans une récupération, donc c'est quand même ambigu.* »

---

90 *Livre Hebdo*, 20 mars 2018

91 PERAS, Delphine. Autoédition: le succès si je veux!, *L'Express*, 5 novembre 2017. Disponible sur : <[https://www.lexpress.fr/culture/livre/autoedition-le-succes-si-je-veux\\_1957197.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/autoedition-le-succes-si-je-veux_1957197.html)>. Consulté le 27 octobre 2019.

92 Entretien avec Guillaume Mercier le 17 mars 2019.

93 Entretien avec Samantha Bailly du 21 mai 2019

## Hybridations

Le monde de l'édition conventionnelle et les plateformes de l'auto-édition sur le web se rapprochent. Nous citerons simplement trois exemples : le partenariat entre Hachette et Wattpad pour la production de livres audio<sup>94</sup>, l'intégration du catalogue d'Amazon par Datalib, l'interface logicielle entre les distributeurs et les libraires, le partenariat entre la bibliothèque de Lyon et Google livre pour la numérisation massive de documents<sup>95</sup>.

Ghislaine Chartron fait l'hypothèse du développement d'hybridations significatives entre le secteur de l'auto-édition et l'édition conventionnelle, qui s'appuie sur un quadruple constat :

- la forte croissance du secteur de l'auto-édition littéraire, particulièrement aux USA
- le développement du marché français ou francophone
- le développement des auteur·rice·s indépendant·e·s
- l'émergence d'acteurs significatifs: *Amazon KDP (dominant), KoboWritingLife avec la FNAC, Librinova, Lulu.com, Wattpad...* couvrant différents périmètres
- le développement de services complémentaires variables à l'auteur·rice : saisie, relecture, formalités administratives, juridiques, publicité, impression papier, diffusion numérique et libraires, mise en lien avec des maisons d'édition... Des services souvent facturés à l'auteur·rice, ce qui rapproche l'auto-édition de formules appartenant au monde de l'édition à compte d'auteur.

Dans leur parcours, les auteur·rice·s pourront ainsi naviguer entre l'auto-édition et édition conventionnelle : des œuvres publiées sur des plateformes numériques peuvent être repérées par des éditeur·rice·s conventionnel·le·s ; des auteur·rice·s peuvent décider, à un ou plusieurs moments de leur parcours, de publier de manière indépendante l'un de leurs livres.

Martin Page a évoqué ces allers-retours durant notre entretien, mettant tantôt en avant le partenariat intellectuel de qualité, tantôt la nécessité dans laquelle les auteur·rice·s se trouvent de publier via l'édition conventionnelle pour vivre. Rappelons que la raison principale qui l'a conduit, avec Coline Pierré, à créer la maison d'édition associative Le Montrograph est d'offrir des débouchés à des textes refusés par des éditeur·rice·s. Cependant, l'indépendance a ses limites et le partenariat avec un·e éditeur·rice peut être conclu après une première étape d'auto-publication. Martin Page est

---

94 DAHL, Raphaël. Partenariat autour du livre audio entre Hachette et Wattpad. In LETTRES NUMERIQUES [en ligne]. 12 mai 2017. Disponible sur : <<http://www.lettresnumeriques.be/2017/05/12/partenariat-autour-du-livre-audio-entre-hachette-et-wattpad/>> Consulté le 27 octobre 2019.

95 Il fut un temps envisagé de mettre en place un tel partenariat avec la Bibliothèque nationale de France. Voir ce dossier sur le site du Sénat : <https://www.senat.fr/rap/r09-338/r09-3385.html> consulté le 31/12/2019.

aujourd'hui confronté au succès de certains titres publiés par sa maison d'édition associative : « *en fait, jusqu'à présent, on avait trouvé notre équilibre. Jusqu'aux Artistes, mais là en fait ça commence à prendre trop d'ampleur et nous on est pas salariés, on n'est pas payés par la maison d'édition, on ne touche pas de droits d'auteur du tout, tout l'argent reste dans les caisses de l'association pour refaire des tirages et tout ça* »<sup>96</sup>. Nous apprenons en rédigeant ces lignes, et donc quelques mois après notre entretien avec Martin Page, qu'un des titres sera repris par un·e éditeur·rice indépendant·e en 2020.

L'indépendance a donc notamment pour limite celle que se fixent les auteur·rice·s dans la part de temps réservée à la création, par rapport à celle qui correspond à toutes les tâches qui reviennent habituellement à l'éditeur·ice. Dans ce cas précis, l'expérience a permis de retenir l'attention d'un·e éditeur·rice qui a pu apprécier les bonnes garanties de débouchés en terme de ventes, au vu des chiffres produits par le Montrograph (cet exemple est à cet égard à rapprocher du « recrutement » d'auteur·rice·s via les plateformes de livres numériques). C'est un *deal* « gagnant-gagnant » puisque Coline Pierré et Martin Page bénéficieront aussi de meilleurs débouchés via le circuit de distribution en librairie que permet le partenariat avec un·e éditeur·rice.

François Bon n'exclue pas davantage de travailler avec des éditeur·rice·s : « *en tant qu'auteur, en tant que créateur, oui, je continuerai de proposer des livres à des éditeurs, et même je pense tout à fait possible que des éditeurs reprennent avec Tiers livre éditeur un contrat sur un titre (...), j'y suis prêt, commercialement* »<sup>97</sup>. De même, on peut supposer que Samantha Bailly, qui a toujours pratiqué l'écriture sur le web et entretient une importante communauté de lecteur·rice·s, alternera à l'avenir les livres auto-édités et les parutions dans l'édition conventionnelle.

Inversement, l'autrice amatrice de notre panel, Élodie Gasnié, s'interroge sur l'opportunité future de chercher des débouchés dans l'édition conventionnelle pour ses romans. À la faveur de l'intérêt qu'ont suscité les deux premiers tomes de son livre, ses propos démontrent qu'elle s'installe dans une posture d'écrivaine et n'exclue pas de proposer ses textes à un·e éditeur·rice afin de « *développer la commercialisation et puis sur l'aspect gestion, parce que c'est lourd mine de rien l'envers du décor de l'auto-édition* ». Par ailleurs, la médiation des librairies et des bibliothèques est essentielle pour elle, même si, dans son analyse, cela la prive de certains débouchés en terme de ventes<sup>98</sup> : « *je me voyais pas faire sans eux, il sont un relais important, au point de vu commercial*

96 Entretien avec Martin Page du 28 mai 2019

97 BON, François. Il faut tuer l'auto-édition, *op.cit.*

98 C'est en effet une analyse que l'on rencontre chez certains auteur·rice·s et encore chez certains libraires, rappelant pour ces derniers les débats mouvementés qui avaient cours dans les années qui ont précédé et suivi la loi Lang. Il a fallu construire un discours explicitant le lien non concurrentiel, complémentaire entre l'auteur·rice, la librairie et la



*c'est pas négligeable et puis même si ça me rapporte moins (...) parce que finalement les lecteurs ils vont pas l'acheter puisqu'ils vont le lire à la bibliothèque, mais peu importe si ça peut faire du bien à 30 personnes et les faire voyager, sortir de leur quotidien, mon objectif il est atteint. »* Elle ne rencontre pas de difficulté à promouvoir ses livres en librairie ou en bibliothèque, sans doute parce ses livres ont un lien fort avec le territoire où elle a ses liens familiaux.

Les plateformes de l'auto-édition se saisissent par ailleurs des instances classiques pour promouvoir leur activité et légitimer leurs auteur·rice·s, en développant par exemple des prix littéraires. Amazon a créé le sien en 2015 : décerné uniquement aux auteur·rice·s d'e-books de sa plateforme, il est issu d'une sélection de dix titres sélectionnés par quelques personnes de l'entreprise et en fonction des commentaires des clients.<sup>99</sup>

*→ les relations entre les éditeur·rice·s et les acteur·trice·s de l'auto-édition se normalisent, des passerelles se créent qui peuvent s'avérer profitables aux auteur·rice·s. Les entreprises de l'auto-édition peuvent fournir des tickets d'entrée dans l'édition conventionnelle, peut-être moins aléatoires, pour les auteur·rice·s, que les services de manuscrits de cette dernière.*

## **2. Les stratégies conquérantes des géants de l'offre de lecture numérique**

L'auto-édition est intrinsèquement liée au numérique. Les plateformes, réseaux sociaux, blogs ou sites qui se développent sur le web offrent de multiples canaux pour une diffusion numérique des textes qui peuvent ensuite, via des services intégrés, devenir des livres imprimés.

Si nous avons relevé les bénéfices que peuvent en retirer les auteur·rice·s et les éditeur·rice·s, il ne faut pas négliger les risques liés en particulier à la domination du marché par Amazon qui entend renverser la table et capter l'essentiel du marché via le développement de services faciles à mobiliser pour les auteur·rice·s et les éditeur·rice·s et l'éviction des libraires.

### ***Risques***

Dans ses travaux sur les modèles de publication sur internet, Ghislaine Chartron met en évidence les risques de la stratégie monopolistique des GAFAs qui maîtrisent les flux via la puissance de leurs algorithmes et la complémentarité de leurs services. Elle entraîne une relation de dépendance des

---

bibliothèque. En écho aux propos d'Élodie Gasnié, rappelons que plus de 16 000 bibliothèques existent en France (selon les chiffres du ministère de la Culture), et qu'à ce titre la lecture publique représente un réel débouché commercial pour les éditeur·rice·s et les auteur·rice·s.

<sup>99</sup> AUBENAS, Florence. L'auto-édition, cheval de Troie d'Amazon, *Le Monde*, le 14 octobre 2015.

producteur·rice·s de contenus. Plus spécifiquement dans le domaine du livre, Amazon et Google Livres sont aujourd'hui incontournables par la visibilité qu'ils permettent, la puissance de leur catalogue, de leur système de diffusion et de leurs algorithmes.

Une évolution récente de la stratégie des GAFAs est à relever : après l'avoir axée sur la diffusion de contenus, elles l'élargissent désormais à la production de ces contenus pour enrichir leurs plateformes, gonfler la quantité de données et ainsi générer davantage de visites. Pour Ghislaine Chartron, cette évolution intervient certainement alors que le modèle de la rémunération par la publicité a atteint la limite de sa croissance. Le modèle se réoriente vers les contenus en ligne et la valorisation des données utilisateurs<sup>100</sup>. Pour le moment, cette évolution touche essentiellement l'audiovisuel et la valorisation des données repose toujours sur la publicité comportementale.

Cependant, des évolutions dans le positionnement des plateformes sont visibles qui démontrent cette volonté d'exploiter les données collectées pour produire de nouveaux services marchands. Ainsi Wattpad a lancé une maison d'édition d'un nouveau genre, au sein de laquelle les textes ne sont plus choisis par un comité de lecture mais par un logiciel couplé à un algorithme et doté de technologies d'apprentissage automatique (*deep learning*). Ce logiciel doit permettre d'analyser le contenu de textes et en « comprendre » le sens. Il a la capacité d'analyser la structure des phrases, le vocabulaire et la grammaire, puis de les combiner aux chiffres d'audience et au temps de lecture des internautes.<sup>101</sup>

La puissance de ces entreprises du web est telle qu'il n'est pas exagéré de penser que cette stratégie sera efficace et que les ouvrages auto-édités seront de plus en plus présents sur le marché, réduisant l'espace des éditeur·rice·s conventionnel·le·s qui n'auront sans doute pas les moyens de lutter. Quant aux auteur·rice·s indépendant·e·s, ne se retrouveront-il·elles pas, au final, dans une autre situation de dépendance, cette fois-ci à des entités du web, qui maîtrisent les canaux de diffusion ?

---

100 CHARTRON, Ghislaine. *Édition et publication des contenus : regard transversal sur la transformation des modèles*, 2017. Disponible sur : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01522295/document/>>.

101 La plate-forme de romans et de nouvelles Wattpad lance sa maison d'édition, *Le Monde*, 6 février 2019

## ***Le secteur du livre numérique encore faiblement investi par les éditeur-riche-s : un risque de disruption ?***

L'étude Kurt Salmon de 2015<sup>102</sup> montre que la mutation numérique du livre est encore modérée par comparaison avec la musique (en 2015, le ratio de l'offre numérique était de 15 % pour le livre, contre 50 % pour la musique). On note que les prix restent très élevés : tandis qu'aux États-Unis le livre numérique est à peu près 50 % moins cher que le livre imprimé, la différence n'est que de 20 % en France<sup>103</sup>. Cela peut expliquer un moindre attrait du livre numérique.

Cécile Rabot et Gisèle Sapiro y voient plutôt la conséquence d'usages qui peinent à se développer : « *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. (...) 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. (...) Elle reste cependant très limitée si on la compare aux pratiques de lecture papier des Français. (...)* ».<sup>104</sup>

Une autre explication avancée par la recherche tient dans des stratégies datées en matière d'accès numérique : « *Certaines entreprises qui adoptent une démarche user centric et apprenante, notamment Amazon avec ses tests A/B, sont devenues dominantes. D'autres, comme les éditeurs français représentés par le Syndicat national de l'édition (SNE), sont plus conformistes et restent attachés à leur exception culturelle et au statut dominant qu'elle leur confère. Le design thinking leur apparaît aujourd'hui encore largement exotique. On ne peut pas prétendre qu'adopter cette démarche innovante est une panacée. Mais ignorer la perception des utilisateurs, qu'ils soient auteur-riche-s et/ou lecteurs (ce sont de plus en plus les mêmes à tour de rôle), leur fait courir le risque d'une disruption par un nouvel entrant, comme celle que fait subir Uber aux taxis, ou d'une désaffection comme celle qu'exprime la montée de l'auto-édition vis-à-vis des éditeurs, avec le soutien technologique et logistique d'Apple ou d'Amazon.* »<sup>105</sup>

---

102 *La filière culturelle et créative aurait-elle trouvé la formule pour se développer à l'ère du numérique ? Vers une nécessaire hybridation des modèles économiques pour soutenir et favoriser la culture*, Étude du cabinet Kurt Salmon, 2015. Disponible sur : <<https://drive.google.com/file/d/0B9jNEdk4qRXKMIZVeHpfckNteUE/view/>>. Consulté le 28 octobre 2019.

103 LE BÉCHEC, Mariannig, BOULLIER, Dominique, CRÉPEL, Maxime. op. cit. p. 205

104 RABOT, Cécile, SAPIRO, Gisèle. op. cit.

105 SOUBRET, Jean-Louis. « Design thinking et édition, réflexions d'un éditeur indépendant », *I2D – Information, données & documents* 2017, volume 54, page 67. Disponible en ligne sur : <<https://www.cairn.info/revue-i2d->

## *Émergence de l'auto-édition dans le débat sur les politiques publiques*

Rémi Gimazane, chef du département de l'économie du livre au Service du livre et de la lecture (ministère de la Culture) confirme dans notre entretien<sup>106</sup> que la thématique de l'auto-édition est « un élément de contexte » à prendre en compte : « la problématique de l'auto-édition, de l'auto-publication, est une thématique qui est évoquée par les organisations avec lesquelles Bruno Racine [NDLR : chargé d'une mission sur le statut des artistes-auteurs] s'entretient. C'est un élément du paysage assurément. » Les organisations d'auteur·rice·s attendent de cette mission qu'elle permette l'émergence d'autres leviers de soutien à la création, notamment par le soutien à la création indépendante.

En France, les politiques publiques du livre sont fondées sur le soutien à la chaîne du livre, depuis l'auteur·rice jusqu'à la bibliothèque, depuis la création jusqu'à la diffusion des œuvres auprès du public. L'image de la chaîne montre la notion d'interdépendance des acteurs du livre. L'État est attaché au rôle de filtre que joue l'éditeur·rice, dont le rôle est de faire en sorte qu'un texte devienne un livre, et de permettre que s'établisse un « *pacte de confiance ou de rapport du lecteur au livre qui fait qu'en prenant un livre dans les mains, en prenant un livre dans une librairie, dans une bibliothèque, on tient entre les mains un texte qui n'est pas n'importe quel texte, qui me garantit un degré minimum de qualité, c'est un texte dont on a estimé qu'il était digne de devenir un livre* ».

Rémi Gimazane distingue deux catégories d'auteur·rice·s : celles et ceux de textes qui n'ont jamais été édités et qui recourent à l'auto-édition à défaut de trouver un·e éditeur·rice, et les auteur·rice·s édité·e·s qui, à un moment de leur parcours, ont recours à l'auto-édition. Il invite cependant à considérer les succès obtenus par certains auteur·rice·s auto-édité·e·s comme étant le fruit de la renommée précédemment acquise auprès du public à travers la diffusion des œuvres dans les librairies : on ne peut donc en tirer une règle pour l'auto-édition. Les plateformes tireraient ainsi profit des efforts et investissements des circuits conventionnels et des institutions publiques qui les soutiennent.

Déjà, le rapport de Bruno Patino sur *Le Devenir numérique de l'édition* en 2008<sup>107</sup> invitait la ministre de la Culture à la plus grande prudence vis-à-vis des opérateur·rice·s du numérique. Ils et elles montrent une forte tendance oligopolistique et instrumentalisent les œuvres dans l'objectif de vendre, par exemple, des terminaux de lecture. Il est essentiel de veiller à ce qu'ils·elles ne captent

---

[information-donnees-et-documents-2017-1-page-67.htm](#)>. Consulté le 27 octobre 2019.

106 Entretien avec Rémi Gimazane du 12 juillet 2019

107 PATINO Bruno. *Le Devenir numérique du livre*, 2008. Disponible en ligne sur : <<https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/084000381.pdf>>. Consulté le 28 octobre 2019.

pas des parts trop importantes du marché pour protéger la diversité éditoriale, car ces entreprises de l'internet recherchent le plus court chemin vers la vente, donc la répétition via la recommandation par l'algorithme (« vous avez aimé ceci, donc vous aimerez cela »). En conséquence, il est également important de résister aux « discours que sèment les grandes plateformes de l'internet et qui sont repris par un certain nombre de personnes qui ont l'impression d'avoir un discours très progressiste »<sup>108</sup>.

Pour Rémi Gimazane, « beaucoup d'officines de l'auto-édition abusent du désir prématuré de l'auteur d'un texte de voir son œuvre reconnue ». Elles promettent le succès aux auteur·rice·s qui ont recours à leurs services et font des déçu·e·s. Il témoigne du nombre important de courriers de réclamations émanant de personnes très mécontentes d'avoir dépensé beaucoup d'argent sans obtenir le résultat escompté en terme d'audience.

Pour toutes ces raisons, les politiques publiques ont jusqu'à récemment observé l'auto-édition via les plateformes numériques avec beaucoup de précautions. Rémi Gimazane rappelle que les aides publiques ne sont ouvertes qu'aux auteur·rice·s édité·e·s, « aux auteurs de livres et pas aux auteurs de textes ».

Le soutien aux acteurs du livre s'inscrit juridiquement dans le contexte d'exception culturelle, qui justifie l'apport d'aides publiques dans les traités internationaux et fait du modèle français un cas atypique dans le monde. Le socle du soutien publique à la filière du livre reste la loi dite Lang de 1981 sur le prix unique du livre, qui a permis le maintien d'un réseau très important de libraires. À la faveur du développement considérable de l'économie numérique, elle a été complétée par la loi sur le prix du livre numérique de 2011. Cependant et bien que la directive sur le droit d'auteur ait été adoptée en 2019 dans un sens favorable à la rémunération des créateur·rice·s par les plateformes du web, il est à craindre que le développement du marché unique numérique, qui est une priorité de l'Europe, justifie à l'avenir l'adoption de textes moins favorables à la création.

→ *Les grandes plateformes de l'auto-édition ne se contentent plus de générer du profit par la diffusion et la distribution des contenus, elles veulent désormais valoriser ces contenus et produire des best-sellers. Leurs critères de sélection reposent sur l'audience et l'examen des textes par des algorithmes qui favorisent davantage la reproduction des « recettes » du succès plutôt que la nouveauté et en tout cas la diversité. Pour s'en prémunir, les éditeur·rice·s semblent s'en remettre à la puissance publique et restent majoritairement engagé·e·s dans des modèles favorisant le livre imprimé.*

---

108 Entretien avec Rémi Gimazane du 12 juillet 2019

### 3. Les nouveaux·elles entrant·e·s de l'autorité

Le monopole de l'autorité de l'éditeur·rice est remis en cause par certain·e·s auteur·rice·s, désireux·ses de contrôler eux·elles-mêmes la maturité de leur projet artistique, de déterminer le moment où il est prêt à être partagé ou mis sur le marché. Mais l'indépendance des auteur·rice·s ne signifie pas qu'ils et elles sont seul·e·s devant leurs lecteur·rice·s : les nouveaux acteur·rice·s de l'auto-édition entrent dans le champ. De nouvelles tensions se devinent dans le « faire auteur » en dehors de l'édition conventionnelle. Les acteurs de l'auto-édition ne sont pas seuls à prendre une part de cette autorité : les universités développent en effet des formations diplômantes sur le modèle des universités américaines.

#### *Distorsions dans le champ littéraire*

Des chercheurs mettent en évidence le fait que les modalités techniques de la publication sur le web et leurs fonctionnalités, qui offrent de nouvelles façons de naviguer dans le document, révolutionnent l'écriture et la lecture telles que les femmes et les hommes la connaissent depuis le codex. En outre, la prise en main de plus en plus aisée de ces outils, bientôt à la portée de tous puisque les premiers enfants issus de la génération Y auront bientôt 40 ans, permet de publier en totale autonomie – pas tout à fait, évidemment, puisque ces moyens de publication et de promotion sur le web sont détenus par des entreprises dont l'objectif est de générer du profit. Il ne s'agit pas ici d'affirmer la disparition programmée du livre imprimé, affirmation qui n'aurait aucune base sérieuse, mais de supposer que l'auto-édition numérique se développera et que l'effet générationnel y contribuera.

On l'a vu, l'auteur·rice qui veut exister en tant que tel·le, dans le champ littéraire établi depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, doit d'abord obtenir la reconnaissance des acteurs et actrices de ce champ, en premier lieu des éditeur·rice·s. [Mais avec la généralisation de l'internet et le développement des pratiques autoritatives, des auteur·rice·s s'émancipent du champ et participent peut-être à la création d'un autre.](#)<sup>109</sup>

Selon Gisèle Sapiron et Cécile Rabot, dans une étude publiée en 2016, plusieurs éléments empêchent les entreprises de l'auto-édition numérique – ou pure players – de faire autorité dans le champ : « *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*

---

109 NEEMAN, Elsa. *op. cit.*

*(les premières éditions pure players émergent dans les années 2000), leur faible capital social (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. »<sup>110</sup>*

Or, le contexte a beaucoup changé :

- cela fait aujourd'hui 20 ans que les premiers textes ont été publiés sur le web : pour les adultes de la génération Z, la publication numérique s'installe et s'installera comme la norme,
- de très gros succès changent la donne pour ce qui est de leur faible capital social,
- leur présence (très visible) sur Livre Paris, ou encore la participation du responsable des Éditions du Net au SNE montre que leur présence tend à se normaliser,
- l'affaire Renaudot montre que leur exclusion des prix littéraires les plus réputés n'est plus assurée.

Aussi, les acteurs et actrices de l'auto-édition sont-il-elle-s certainement en passe d'obtenir la légitimation qu'ils et elles recherchent et une part de l'autorité qui permet de « faire » les auteur·rice·s. Des lors, les auteur·rice·s qui utilisent leurs services comme cadre de leur indépendance, pourraient demain se retrouver dans une nouvelle relation de dépendance.

### ***La reconnaissance par la formation universitaire***

Nous pouvons envisager que les formations universitaires auront un rôle à jouer dans la redistribution de l'autorité du « faire auteur ».

Les formations universitaires qui se développent timidement en France s'inspirent des États-Unis, où les *workshops* – ateliers d'écriture – ont fleuri dès les années 1870 « avec l'idée de recréer l'expérience du travail au sein d'une maison d'édition ou d'un journal »<sup>111</sup>. En 1936 est créé le premier diplôme de *creative writing* qui s'acquiert en 2 à 3 ans. Il s'agit du Iowa Writers' Workshop, aujourd'hui encore le plus prestigieux. Trois cent cinquante masters en *creative writing* existaient en 2004 aux États-Unis. Les effets sont importants à différents endroits : « 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

---

110 RABOT, Cécile, SAPIRO, Gisèle, *op. cit.*

111 BEDECARRE Madeine, Apprendre à écrire ? Des formations de *creative writing* aux États-Unis aux masters de création littéraire, in RABOT, SAPIRO, *Profession écrivain, op. cit.*

*américaine.* »<sup>112</sup> Par exemple, la nouvelle étant une forme très travaillée dans ces ateliers, les anciens élèves ont tendance à continuer à privilégier cette forme après leurs études. Raymond Carver lui-même s'est formé dans les *workshops* universitaires et c'est une université qui l'a publié pour la première fois.

De la même façon qu'en France l'animation d'ateliers d'écriture participe, avec d'autres revenus dits accessoires, à la rémunération de l'écrivain·e, les interventions dans les *workshops* des universités constituent pour les auteur·rice·s américain·e·s une ressource financière importante. Par ailleurs, être sollicité·e par l'une des prestigieuses universités délivrant un diplôme de *creative writing* participe de la reconnaissance de l'écrivain·e : « *Elles détiennent le pouvoir de définir et de reconnaître la valeur littéraire* ». <sup>113</sup>

En France, en 2016, Madeline Bedecarré recensait 8 formations universitaires diplômantes en écriture créative, qui très largement forment les auteur·rice·s à d'autres carrières que celle d'auteur·rice de livres. Nous avons cité à cet égard la formation dispensée par Poitiers, qui oriente ses étudiant·e·s vers l'écriture rémunératrice et donc transmédia. À Paris VIII, on constate que nombre d'ancien·ne·s étudiant·e·s parviennent à compléter leurs revenus par l'animation d'ateliers d'écriture, exercice qu'ils et elles ont maintes fois expérimenté durant leur formation. À noter également le développement d'écoles de scénario, très importantes au moment où les séries ont le vent en poupe, et où il serait question de faire vivre une génération de scénaristes et *showrunners* « à la française » : nous avons évoqué plus haut les perspectives de développement des œuvres transmédia développées dans le rapport Lungheretti.

Ces formations ont été longtemps décriées, avec des arguments centrés sur l'idée que la capacité à écrire et à toucher le·la lecteur·rice relève d'un don. D'autres raisons pourraient se nicher dans le fait que reconnaître le bien-fondé de ces formations reviendrait à remettre en cause la compétence fondamentale de l'éditeur·rice : « *Grâce à ces programmes, l'université et ses acteurs 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.* » Ces formations se font un chemin : des écrivain·e·s reconnu·e·s dans le champ y

---

112 *op. cit.*

113 *op. cit.*



contribuent, notamment l'écrivain François Bon qui évoque sur son site et ses vidéos les cours qu'il dispense à l'école d'art de Cergy Pontoise<sup>114</sup>. Elles pourraient bien changer la donne à moyen terme.

→ *De nouvelles relations de subordination guettent les auteur·rice·s auto-édité·e·s car leur activité dépend d'entreprises qui possèdent les moyens de production. La légitimité qu'elles pourront demain décerner aux auteur·rice·s qu'elles choisiront de mettre en avant pourra être pour partie contrebalancée par le développement de diplômes délivrant la compétence à écrire.*

---

114 <https://www.u-cergy.fr/fr/formations/schema-des-formations/master-lmd-XB/arts-lettres-langues-ALL/master-lettres-parcours-metiers-de-l-ecriture-et-de-la-creation-litteraire-et-recherche-en-creation-litteraire-program-mecl.html>.

Consulté le 27 octobre 2019.

## Conclusion

On a d'abord vu dans cette rapide étude que le terme d'auto-édition renvoie à une grande diversité de situations et d'auteur·rice·s. Les auteur·rice·s concerné·e·s sont lecteur·rice·s-écrivain·e·s, amateur·rice·s ou professionnel·le·s. Leurs motivations peuvent être matérielles (liées à leur rémunération) ou davantage intellectuelles (liées à l'intégrité de la création). Les entreprises qui proposent des services d'auto-édition sont issues de l'internet, de l'imprimerie ou de l'édition conventionnelle ; leurs modèles économiques vont de la simple prestation rémunérée à un intéressement fonctionnant sur une redevance calquée sur le droit d'auteur.

Outre la diversité des profils, le terme d'auto-édition dissimule la réalité des tâches qui incombent à l'auteur·rice indépendant·e et qui empiètent nécessairement sur le temps de la création : correction d'épreuves, impression, dépôt légal, vente (diffusion et distribution)...

Le champ à étudier est vaste et encore mouvant, car les technologies et les modèles économiques évoluent sans cesse. Dans le cadre de cette étude, nous avons maintenu une focale large. Un travail plus approfondi devrait s'appuyer sur des mesures objectives des auteur·rice·s et des œuvres auto-éditées, de la place du transmédia dans la création littéraire numérique, des revenus dégagés ou encore des conséquences économiques sur l'édition conventionnelle. Il conviendrait également de collecter des éléments de comparaison avec d'autres pays, notamment ceux qui ont une pratique plus ancrée et reconnue de l'auto-édition et un réseau plus faible de libraires.

L'auto-édition ne peut plus être qualifiée de phénomène conjoncturel. Depuis l'échec de l'expérience d'auto-édition de Stephen King en 2001 (*The Plant*, sous forme de livre électronique), nombre d'immenses succès comme, en France, celui d'Aurélié Valogne ou d'Alain Damasio (70 000 exemplaires des *Furtifs* vendus en trois semaines) témoignent qu'il est possible, pour un·e auteur·rice auto-édité·e, de rencontrer son public voire le succès. Le monde du livre compose aujourd'hui avec l'auto-édition, parfois pour dénoncer avec force la main-mise d'Amazon, parfois pour en tirer profit lorsque, par exemple, elle permet de recruter des auteur·rice·s prometteur·euse·s en terme de ventes. Par ailleurs, une nouvelle écologie de la relation entre auteurs, autrices, lecteurs et lectrices s'est mise en place, dans laquelle la médiation d'un tiers n'est plus indispensable.

Cependant pour les auteur·rice·s professionnel·le·s de l'écrit, elle relève encore essentiellement de l'expérimentation ou de pratiques ponctuelles, et le désir des auteur·rice·s est toujours de trouver

des débouchés dans l'édition conventionnelle. Les allers-retours entre les deux systèmes peuvent permettre que se reconfigurent les relations dans un sens plus partenarial et, pour les auteur·rice·s, de mieux négocier les contrats.

Les organisations professionnelles d'auteur·rice·s voient dans l'auto-édition une perspective sérieuse à étudier pour repenser les conditions de la création : dans la semaine qui a précédé la rédaction de cette conclusion, le nouveau président de la Société des gens de lettres (SGDL), Mathieu Simonet, a fait connaître ses « 20 mesures pour remettre l'auteur·rice au cœur de la société », plaçant à la 13<sup>e</sup> place une réflexion sur l'auto-édition. Du côté du ministère de la Culture, si le soutien à la diversité éditoriale et à la préservation d'un tissu dense de librairies sur le territoire national restent des priorités des politiques publiques, l'auto-édition est considérée comme un paramètre à prendre en compte pour repenser la rémunération de la création. Elle est mentionnée dans le rapport Lungheretti et devrait figurer dans le rapport Racine à paraître en novembre 2019.

Cela signale peut-être l'imminence d'une prise de conscience commune, au sein de la chaîne du livre, d'arriver au bout des débats sur le partage de la valeur. Dans le système tel qu'il existe, la négociation sur les marges semble peu prometteuse. L'hybridation des modèles ouvre peut-être de meilleures perspectives pour une rémunération plus juste de la création et le maintien de la diversité éditoriale.

## Bibliographie

### Monographies :

*Baromètre du numérique 2017*, Paris, CREDOC, 2017

BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.). *Les Mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012

BROUDOUX, Evelyne. *Autoritativité, support informatique, mémoire*, 2003. Disponible sur : <[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001137/document/](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001137/document/)>.

BROUDOUX, Evelyne, GRÉSILLAUD, Sylvie, LE CROSNIER, Hervé, LUX-POGODALLAAL, Véronika. *Construction de l'auteur-riche autour de ses modes d'écriture et de publication*. Disponible sur : <[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001552/document/](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001552/document/)>.

CHARTRON, Ghislaine. *Édition et publication des contenus : regard transversal sur la transformation des modèles*, 2017. Disponible sur : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01522295/document/>>.

DONNAT, Olivier. *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Paris, La Découverte/ ministère de la Culture et de la communication, 2009

DONNAT, Olivier. *Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre. 2007-2016*. Culture – Études. Paris : ministère de la Culture – DEPS.

FAVERO, Irène (sous dir.). *Neuf essentiels pour penser la culture en commun(s)*, Culture et Démocratie, 2017

*Guide de l'auteur-riche de livres*, CNL, SGDL, FILL, 2019. Disponible sur : <<https://fill-livrelecture.org/wp-content/uploads/2019/05/Guide-des-auteur-rices-de-livres-2019-CNL-SGDL-FILL-1.pdf/>>.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York, New York University Press. 2006.

LAHIRE, Bernard. *La Condition de l'écrivain. La double vie des écrivains*, La Découverte, 2006

LE BÉCHEC, Mariannig, BOULLIER, Dominique, CRÉPEL, Maxime. *Le Livre-Échange. Vies du livre & pratiques des lecteurs*, C&F éditions, 2018

LE CAM, Stéphanie. *L'auteur·rice professionnel, entre droit d'auteur·rice et droit social*, de Stéphanie Le Cam, IRPI/LexisNexis, 2014

*Les Chiffres de l'édition 2017-2018*. Syndicat national de l'édition [en ligne]. Juin 2018. Disponible sur : <[https://www.sne.fr/app/uploads/2019/06/RS19\\_Synthese\\_Web01\\_VDEF.pdf](https://www.sne.fr/app/uploads/2019/06/RS19_Synthese_Web01_VDEF.pdf)>. Consulté le 27 octobre 2019.

Les États Généraux de la Bande Dessinée. *Enquête auteur·rices 2016. Résultats statistiques*. Disponible sur : <<http://www.etatsgenerauxbd.org/etat-des-lieux/enquete-auteur-rices/>>. JENKINS, Henry, ITO, Mizuko, BOYD, Danah. *Culture participative. Une conversation sur la jeunesse, l'éducation et l'action dans un monde connecté*, C&F éditions, 2017

Ligue des auteur·rices professionnels. *Quel statut pour les auteur·rices du livre ? Le constat*, octobre 2018. Disponible sur : <<https://ligue.auteur-rices.pro/documents/statut-le-constat/>>.

LUNGHERETTI, Pierre. *La Bande dessinée, nouvelle frontière artistique et culturelle. 54 propositions pour une politique nationale renouvelée*, janvier 2019. Disponible sur : <<https://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-bande-dessinee-nouvelle-frontiere-artistique-et-culturelle>>

MENGER, Pierre-Michel. *Du labeur à l'œuvre : portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, 2003

MOLLIER, Jean-Yves. *Une autre histoire de l'édition française*, La Fabrique éditions, 2018

POLIAK, Claude F. *Aux frontières du champ littéraire. Sociologie des écrivains amateurs*, Economica, coll. « Études Sociologiques », 2006

RABOT, Cécile, SAPIRO, Gisèle. *Profession ? Écrivain*, CNRS, 2016. Disponible sur : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01354231/document/>>.

SCHIFFRIN André, *L'Édition sans éditeur*, La Fabrique édition, 1999

VINCENT GÉRARD Armelle, *Les Jeunes et la Lecture*, IPSOS/CNL, 2016. Disponible sur : <[https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p\\_ressource/13787/ressource\\_fichier\\_fr\\_les.jeunes.et.la.lecture.syntha.se.2016.06.27.ok.pdf/](https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p_ressource/13787/ressource_fichier_fr_les.jeunes.et.la.lecture.syntha.se.2016.06.27.ok.pdf/)>.

VINCENT GÉRARD Armelle, *Les Jeunes et la Lecture*, IPSOS/CNL, 2018. Disponible sur : <[https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p\\_ressource/14848/ressource\\_fichier\\_fr\\_les.jeunes.adultes.et.la.lecture.2018.06.15.ra.sultats.da.tailla.s.ok.pdf/](https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p_ressource/14848/ressource_fichier_fr_les.jeunes.adultes.et.la.lecture.2018.06.15.ra.sultats.da.tailla.s.ok.pdf/)>.

VINCENT GÉRARD Armelle, CHOMET Natacha, *Les Français et la lecture*, IPSOS/CNL, 2017. Disponible sur : <[https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p\\_ressource/13913/ressource\\_fichier\\_fr\\_les.frana.ais.et.la.lecture.2017.03.20.ok.pdf/](https://www.centrenationaldulivre.fr/fichier/p_ressource/13913/ressource_fichier_fr_les.frana.ais.et.la.lecture.2017.03.20.ok.pdf/)>.

#### Articles :

AUBENAS, Florence. L'auto-édition, cheval de Troie d'Amazon, *Le Monde*, le 14 octobre 2015.

*Babelio : un entretien avec Pierre Frémeaux*. In *Livre, lecture, numérique et bibliothèques*. Disponible sur : <<https://livreetlecture.wordpress.com/2011/11/10/333/>>. Consulté le 29 juillet 2019

BAUDOIN, Valérie. De la publication à la conversation. Lecture et écriture électroniques, *Réseaux*, 2002, vol. 116, n°6, pp. 199-225. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2002-6-page-199.htm/>>.

BESSART BANQUY, Olivier. De l'auto-édition en littérature française. Mise en perspective historique d'une pratique éditoriale multiforme, *Bibliodiversity*, janvier 2019, pp. 16-30

*Bibliodiversity*, janvier 2019, n° spécial Les Mutations du livre et de l'édition.

BIGOT, Violaine, MAILLARD DE LA CORTE GOMEZ, Nadja. Processus de différenciation langagière dans les chroniques facebook, *Bulletin suisse de Linguistique appliquée*, Neuchâtel : Institut de linguistique de l'Université, 2017, *Processus de différenciation : des pratiques langagières à leur interprétation sociale*, pp.117-128. Disponible sur : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01319904/document/>>

BIGEY, Magali. 50 nuances de Grey ; du phénomène à sa réception, *Hermès, La Revue*, 2014, n°69, pp. 88-90. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-88.htm/>>.

BOIS, Géraldine, SAUNIER, Émilie, VANHÉE, Olivier. La promotion des livres de littérature sur Internet. L'agencement du travail réputationnel des éditeurs et des blogueurs, *Terrains et travaux*, 2015, vol. 26, n°1, pp. 63-81. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2015-1-page-63.htm?contenu=resume/>>.

CHARTIER, Anne-Marie. Lire et écrire, c'est toute une histoire, *Esprit*, 2010, n°1, pp. 17-34. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-esprit-2010-1-page-17.htm>>.

COMBET, Claude. Meilleures ventes du 19 au 25 juin 2017 : phénomène : pure fantasy, *Livres Hebdo*, 30 juin 2017, n°1136, p. 47

DE LEUSSE LE GUILLOU, Sonia. *Parler livres sur internet*. In AGENCE REGIONALE DU LIVRE PROVENCE ALPES COTE-D'AZUR [en ligne]. Disponible sur: <<https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/nos-actions/les-influenceurs-une-opportunite-pour-le-livre-et-la-lecture/parler-livres-sur-internet-76/>>. Consulté le 28 juillet 2019.

FLOOD, Alison. *Amazon hits back at claims it is to blame for falling author earnings*. In THE GUARDIAN [en ligne]. 16 janvier 2019. Disponible sur : <<https://www.theguardian.com/books/2019/jan/16/amazon-hits-back-author-earnings-authors-guild-survey/>>. Consulté le 12 septembre 2019

GALAKOF, Alexandra. In BUZZ LITTÉRAIRE. *Wattpad : l'usine à histoires au succès statistiquement programmé* [en ligne]. 2019. Disponible sur : <<http://www.buzz-litteraire.com/wattpad-lusine-a-histoires-statistiquement-correctes/>>. [Page consultée le 27 octobre 2019]

GARY, Nicolas. Impression à la demande chez Fnac : l'édition à compte d'auteur·rice est de retour [en ligne], *Actualité*, 7 octobre 2019. Disponible sur : <<https://www.actualite.com/article/monde-edition/impression-a-la-demande-chez-fnac-l-edition-a-compte-d-auteur-rice-de-retour/97203/>>. Consulté le 27 octobre 2019.

KAUFMANN, Jean-Claude. Voyeurisme ou mutation anthropologique ?, *Le Monde*, 10 mai 2001

*Le prix Babelio 2019*. In BABELIO [en ligne]. Disponible sur : <<https://babelio.wordpress.com/2019/04/15/le-prix-babelio-2019/>>. Consulté le 29 juillet 2019

*Les statistiques (Watt Analytics)*. In WATTPAD [en ligne]. Disponible sur : <<https://www.wattpad.com/257083370-wattpad-pour-les-nuls-les-statistiques-watt>>. [Page consultée le 27 octobre 2019]

NEEMAN, Elsa (en collaboration avec MEIZOZ, Jérôme et CLIVAZ, Claire). Culture numérique et auctorialité : réflexions sur un bouleversement, *A contrario*, 2012, n° 17, pp. 3-36

NORMANT, Jean-Yves. Et vous, quel est votre profil ? 2016. Disponible sur : <<https://www.bookelis.com/content/96-et-vous-quelest-votre-profil-d-auteur-ric-e-autoedite/>>.

OCTOBRE, Sylvie. Les enfants du numérique : mutations culturelles et mutations sociales, *Informations sociales*, 2014, vol. 181, n°1, pp. 50-60. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2014-1-page-50.htm/>>.

PARMENTIER, Stéphanie. Les auteur·rices auto-édités sur Kindle Direct Publishing. Motivations, identités, pratiques et attentes, *Bibliodiversity*, janvier 2019

PERAS, Delphine. Autoédition: le succès si je veux!, L'Express, 5 novembre 2017. Disponible sur : <[https://www.lexpress.fr/culture/livre/autoedition-le-succes-si-je-veux\\_1957197.html/](https://www.lexpress.fr/culture/livre/autoedition-le-succes-si-je-veux_1957197.html/)>. Consulté le 27 octobre 2019.

*Sélection : Collection Exprim' aux Éditions Sarbacane.* In DÉPARTEMENT DE LA LOIRE [en ligne]. Disponible sur : <[http://www.loire-mediatheque.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=EXPLOITATION&PORTAL\\_ID=portal\\_model\\_instance\\_selection\\_-\\_collection\\_exprim\\_aux\\_editions\\_sarbacane.xml/](http://www.loire-mediatheque.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=EXPLOITATION&PORTAL_ID=portal_model_instance_selection_-_collection_exprim_aux_editions_sarbacane.xml/)> [Page consultée le 27 octobre 2019]

SERY, Macha. Les libraires furieux contre Amazon et le jury Renaudot, *Le Monde*, 21 septembre 2018.

SOUBRET, Jean-Louis. Design thinking et édition, réflexions d'un éditeur indépendant, *I2D – Information, données & documents* 2017, volume 54, page 67. Disponible en ligne sur : <<https://www.cairn.info/revue-i2d-information-donnees-et-documents-2017-1-page-67.htm/>>.

Consulté le 27 octobre 2019.

VAN CUYCK, Alain, BELISLE Claire. Pratique de lecture et livre numérique, *La Lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives*, Presses ENSSIB, 2004.

WOITIER, Chloé. After, le phénomène littéraire téléchargé un milliard de fois, *Le Figaro*, 2 janvier 2015. Disponible sur : <<https://www.lefigaro.fr/medias/2015/01/02/20004-20150102ARTFIG00273--after-le-phenomene-litteraire-telecharge-un-milliard-de-fois.php/>>.

Communication :

CHARTRON, Ghislaine. Modèles de publication hybridations, valeurs, communication, Conférence APDEN, Grenoble, 22-23 mars 2019.



## Liste des entretiens

\_Maroqueen\_, les 24 juillet 2019 et 2 août 2019.

Samantha Bailly, le 21 mai 2019

Martin Page, le 28 mai 2019

Élodie Gasnié, le 17 août 2019

Henri Mojon, le 17 mars 2019

Guillaume Mercier, le 17 mars 2019

Rémi Gimazane, le 12 juillet 2019

## Table des matières

<b>Remerciements.....</b>	<b>4</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>5</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>6</b>
<b>A. L'impact du numérique : nouveaux usages culturels, nouveau lectorat-auteur.....</b>	<b>10</b>
1. L'évolution des pratiques de lecture.....	10
<i>La place des écrans dans les pratiques culturelles.....</i>	<i>10</i>
<i>Lire et écrire, en dehors des circuits traditionnels.....</i>	<i>11</i>
<i>Les jeunes cherchent de nouveaux récits et les produisent elles-eux-mêmes.....</i>	<i>12</i>
<i>« Des écritures inventives, urbaines et sonores ».....</i>	<i>14</i>
<i>Considérer autrement la question de la qualité.....</i>	<i>16</i>
2. Les nouvelles médiations.....	17
<i>La lecture, une sociabilité reconfigurée par le numérique.....</i>	<i>17</i>
<i>L'effet « pair à pair » des nouvelles médiations.....</i>	<i>18</i>
<i>La professionnalisation des influenceurs et influenceuses.....</i>	<i>21</i>
<i>Les limites de la convergence des formes traditionnelles et nouvelles de la médiation.....</i>	<i>21</i>
3. Nouveaux usages du numérique par les auteurs et autrices.....	22
<i>Des auteurs et autrices qui deviennent animateurs et animatrices de communautés.....</i>	<i>22</i>
<i>La conversation, l'écriture sur l'écriture, comme parties intégrantes de l'œuvre.....</i>	<i>23</i>
<i>L'émergence du transmédia dans les pratiques des auteurs et autrices de livres et nouveau marché.....</i>	<i>24</i>
<b>B. Auteur, autoritativité, auto-édition.....</b>	<b>28</b>
1. La condition de l'auteur, de l'autrice.....	28
<i>La construction de l'auteur·rice par la loi.....</i>	<i>29</i>
<i>Situation de dépendance et reconnaissance symbolique.....</i>	<i>30</i>
<i>La reconnaissance professionnelle par le droit social et le champ littéraire.....</i>	<i>31</i>
<i>Activités de la reconnaissance et double vie des écrivain·e·s.....</i>	<i>32</i>
2. La crise du statut de l'auteur·rice.....	34
<i>Une situation devenue intenable.....</i>	<i>34</i>
<i>La nécessité de défendre le principe de sa rémunération.....</i>	<i>35</i>
<i>Mobilisation et espoirs des auteur·rice·s.....</i>	<i>36</i>

<i>Ruptures : le passage à l'auto-édition, l'exemple de Maliki</i> .....	38
3. Reprendre l'autorité.....	40
<i>La crise du Renaudot</i> .....	40
<i>Motif 1 : gagner plus d'argent</i> .....	41
<i>Motif 2 : expérimenter</i> .....	42
<i>Motif 3 : répondre à l'urgence</i> .....	43
<i>Motif 4 : servir sa création, ne plus se voir refuser des projets</i> .....	44
<i>Motif 5 : ne plus être dans l'attente</i> .....	44
<i>Motif 7 : ne plus être pris dans une logique capitaliste</i> .....	44
<i>En un mot : (re)prendre l'autorité</i> .....	45
<i>Cela a à voir aussi avec la capacitation</i> .....	46
<b>C. Vie et économie de l'auto-édition : un nouveau modèle en voie de s'imposer ?</b> .....	<b>49</b>
1. La relation commerciale se met en place entre les secteurs de l'édition et de l'auto-édition .....	49
<i>Typologie des sociétés d'auto-édition</i> .....	49
<i>Des réservoirs à succès</i> .....	53
<i>Hybridations</i> .....	55
2. Les stratégies conquérantes des géants de l'offre de lecture numérique.....	57
<i>Risques</i> .....	57
<i>Le secteur du livre numérique encore faiblement investi par les éditeur·rice·s : un risque         de disruption ?</i> .....	59
<i>Émergence de l'auto-édition dans le débat sur les politiques publiques</i> .....	60
3. Les nouveaux·elles entrant·e·s de l'autorité.....	62
<i>Distorsions dans le champ littéraire</i> .....	62
<i>La reconnaissance par la formation universitaire</i> .....	63
<b>Conclusion</b> .....	<b>66</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>68</b>
<b>Liste des entretiens</b> .....	<b>73</b>