FAIR' UN LIVRE POUR ENFANTS, MON PTI FRÈRE Y FAIT PAREIL !

Gaëtan Dorémus,
illustrateur

FAIR' UN LIVRE…

Faire un livre pour enfants. C'est quoi, *faire* ? C'est faire un album. *Faire*, c'est faire du jus de cervelle pour trouver une idée, c'est faire une histoire, faire des gribouillis sur des carnets, c'est voir si une histoire en émerge, voir si c'est exploitable livresquement, c'est se dire que oui, c'est en faire le récit, c'est découper le texte s'il y en a un, c'est faire en sorte qu'il y ait le moins de mots possible parce que *dire moins raconte plus*, c'est faire un chemin de fer pour se faire une idée globale de ce que ça peut donner, c'est faire une maquette au format, c'est faire le tour des éditeurs dans sa tête pour deviner à qui ça pourrait plaire, c'est faire la queue à la poste pour envoyer la maquette à l'éditeur choisi, c'est attendre parfois très longtemps, c'est faire le pied de grue au téléphone pour parfois entendre oui, parfois non, ou parfois une réponse de normand, c'est souvent retravailler la maquette, c'est refaire le parcours poste-pied-de-grue, c'est dire que je veux négocier le contrat et essayer d'avoir autant qu'il y a dix ans, c'est faire tout de suite le choix du format, du papier, du type de coupe – parce que ça se fait vachement à l'avance, comme ça, ça peut être imprimé en Chine ou groupé avec d'autres livres, ou je sais plus les bonnes raisons industrielles, mais on peut pas revenir en arrière par la suite –, c'est faire l'idiot ou sa Cosette pour arriver à ses fins contractuellement même si ça arrive rarement, c'est faire honte au métier presque en acceptant parfois d'être sous-payé, de guerre lasse, c'est faire les images en vrai avec ses mains, c'est faire des courses de matériel au milieu du livre et tenter de trouver une couleur de gouache approchante de celle que j'ai déjà utilisée sur la première moitié parce que y'en a plus dans le tube et passer des coups de fil dans les usines, passer des annonces, c'est faire du boucan pour 20 centilitres de gouache bleu-gris, c'est trouver une solution, finir le livre et l'envoyer à la poste – ils me connaissent bien maintenant :
Ah, monsieur Dorémus, vous pensez quoi de Titeuf, mon fils adore – ou aller à Paris pour pas que la sous-traitance de la poste perde les dessins, c'est écouter sans moufter les critiques railleuses de sa chérie qui dit : Quoi, t'as passé deux mois sur ce livre et t'as pas touché l'équivalent du SMIC, donc c'est faire des dessins ailleurs pour mettre du beurre fondant sur les haricots-beurre, puis c'est faire les réglages de texte avec l'éditeur ou une (toujours des filles) « assistante d'édition », c'est faire les correc' et réglages des images avec le « pôle graphique d'édition » – en vrai des gens souvent sympathiques au téléphone – devant un ordinateur, c'est faire le malin pour que le grammage du papier augmente ou qu'il y ait du vernis sur la couverture ou des bords ronds parce que j'avais oublié qu'on pouvait pas revenir en arrière – mais c'est vrai que le budget du livre est pas extensible, je sais, oui je sais –, c'est le livre qui part à l'imprimerie et qui revient plus tard par la boîte aux lettres, c'est faire tout de suite le lien entre les coquilles de texte ou d'image et le fait qu'il fallait se dépêcher, c'est le ranger sur une étagère, le laisser reposer pour le digérer, puis s'attaquer à un autre livre ou faire des « animations » dans les classes, aller dédicacer dans des Salons du livre pour échanger avec les mômes et faire durer un peu la vie de ses livres. C'est faire de tout cela un tout cohérent et logique. C'est faire qu'en dépit des apparences, faire un livre ne peut se réduire à la somme de toutes ces actions, c'est faire qu'un livre doit faire sens et monde. *C'est ça faire un livre pour enfants*, un album, pour moi aujourd'hui.
C'est faire un métier que je trouve passionnant malgré tout.

…POUR ENFANTS…

Un livre pour enfants n'est pas un livre pour adultes qui aurait été policé, sucré et rosifié pour que ça passe. Ce n'est pas un livre pour un enfant en particulier (sinon il suffit de lui donner l'unique exemplaire), ce n'est pas un livre pour tous les enfants en général (attention au pudding livresque indigeste qui aligne les lieux communs). Ce n'est pas un livre pour « l'Enfant », sinon je plonge dans les bouquins pédagogicosociodécorticodoltofreudopsychologiques, je m'ennuie, j'ennuierai le lecteur parce que c'est pas mon truc. Moi je fais mes livres pour enfants pour… moi. Et pourtant je ne suis plus un enfant. Ce qui fait qu'un livre est pour enfants, c'est qu'un enfant est en train de le lire !
C'est donc peu dire que la responsabilité de l'auteur qui sait que son album a plus de chances d'être lu par un enfant que *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez est importante. Et parfois écrasante.
Avec la naissance d'un projet d'album apparaît simultanément une foultitude de questionnements, que je ne peux pas toujours gommer d'un geste définitif. Quand je conçois un album, j'essaye par exemple de me souvenir que la limite perceptive d'un lecteur peut être différente de la mienne. Que ce territoire de perception est délimité par l'âge, les possibilités mentales ou la culture. L'enfant du livre pour enfants est juste l'autre.
Une contrainte forte pour que le livre soit accessible aux enfants dans toutes ses dimensions est de ne pas dire « je ». L'auteur se cache derrière ses mots, ses formes et ses couleurs.[1] La notion d'auteur n'existe pas pour le lecteur enfant, il ne peut pas se dire : « Qu'est-ce que l'auteur veut me dire à travers ce livre ? » Tant mieux, si je veux retranscrire le vide, je ferai une page vierge, et si j'ai l'idée d'un ouvrage qui remue, je ferai un livre-uppercut !
Cela pousse à affirmer d'autant plus ses partis pris ! Tant mieux si la sensibilité, l'originalité ou l'exagération doivent être enfourchées avec entrain si je veux parvenir à mes fins. Tant mieux si je dois retranscrire par les artifices du dessin et des mots cette spontanéité, cette limpidité, ce plaisir des changements de rythmes, cette attente joyeuse de « surprises », cette conception ludique de la vie – pourtant le jeu, ça peut être très sérieux[2] –, ce plaisir de l'expérimentation, cet enthousiasme débordant, ce funambulisme du concret à l'abstrait, ce « trop » (le trop du : « c'est trop bien »), ces sens cachés derrière le sens commun (parce qu'un livre est lu et re-relu) ! Bref, ces caractéristiques de l'enfance que je suppose.
Et souvent me torturent des interrogations : moi qui adore les histoires désespérées ou mêmes horribles, si je fabrique un album de ce tonneau-là, dois-je faire scintiller à un moment du livre une petite loupiote d'humanité, d'humour, histoire que mon jeune lecteur n'ait pas le moral à zéro dès l'âge de six ans ? Parfois j'ai des doutes sur l'utilité d'un livre (objectif : ne faire que des livres essentiels pour soi, que mes *Moby Dick* ou mes *Mauss*). Pas envie, par exemple, de faire des livres durs, sur la misère ou le monde qui-est-tout-pourri, si ces livres ne servent qu'à mettre à distance la réalité de ces violences ; les mettre en livre, ce peut être servir un adulte qui, pour ne pas affronter un problème avec un enfant par la parole, lui dit : « Tiens, voilà un livre qui en parle. » Marre de mon lectorat d'enfants de bobos : j'aimerais ne pas faire des livres uniquement lus par la middle-caste dominante, mais pour les enfants qui n'en lisent pas. Pour autant je me refuse à fournir du pré-mâché putassier ou du sur-mesure anodin. D'autres s'en chargent déjà en pensant sincèrement être « dans le juste ». Je veux que ce soit bien, j'aimerais que mon lecteur anonyme se sente respecté.
Pour moi, le respecter c'est être exigeant, hésiter longtemps, soupeser, ne pas bâcler tout en assumant ses faiblesses, refaire si besoin, ou laisser en l'état si besoin, et essayer de faire ressentir ainsi ma démarche, qui se veut la moins malhonnête possible envers lui.

… MON PTI FRÈRE Y FAIT PAREIL !

Il est juste de constater que les moyens graphiques mis en œuvre dans certains livres peuvent se rapprocher de dessins de notre pti frère, et ainsi induire en erreur l'adulte néophyte. Cet adulte qui imagine Picasso ou Dubuffet concourir pour la palme de l'artiste dessinant comme un pied…
Il s'agit pour moi de faire cohabiter un relatif savoir-faire technique et une maladresse revigorante, maladresse qui peut évoquer le dessin enfantin.[3] Parce que les enfants ont ce sens du droit au but et cette absence de complexes lorsqu'ils dessinent ou s'expriment, que j'essaye vainement de plagier.
Ainsi l'habileté nécessaire à la maîtrise de la conceptualisation et à la réalisation de l'image ne m'est utile que pour mieux la planquer derrière de réelles ou feintes maladresses techniques. Ces maladresses qu'il me faut exploiter pour éviter la maîtrise froide, et alors peut-être laisser transparaître un peu de sensible, d'universel.
Quand les enfants font des dessins, ce sont parfois des « cadeaux » pour tel ou tel, le souvenir de cette attitude doit me pousser à être le plus honnête possible dans mon boulot, à tenter de m'approcher de la générosité désarmante de l'enfant.
Mon pti frère dessinait peu, en revanche j'ai toujours eu cet appétit pour le dessin, que j'ai appris à dompter, en recopiant les dessins des livres qui me passaient sous la main, de mes T-shirts. Lorsque les enfants racontent, les adultes admirent souvent comment ils jonglent entre une logique narrative et le coq-à-l'ânisme et une foi dans le récit qu'ils ont perdue lorsqu'ils ont découvert le doute. Aujourd'hui je cherche à retrouver ces sensations muettes, mon activité d'auteur-illustrateur doit être aussi plaisante et essentielle que lorsque je m'imagine raconter et dessiner enfant. ■

1 · Un auteur qui masque sa vie par les artifices de son art pour le transcender, en somme tout l'inverse de la littérature nombriliste autofictionelle ou de la nouvelle chanson française qui raconte ses samedis à Ikea ! – **2** · Comme le note Anne de Marnhac à propos de Paul Cox : « Cette approche ludique de la narration dans les livres dits "pour enfants" les préserve de l'écueil si répandu de l'édification. Car ce « pour » – note d'intention ou d'exclusion – a censuré bien des écritures : soit par un ensemble de choix stylistiques, lexicaux ou thématiques limitatifs, soit par une sélection, au demeurant peu réaliste, des destinataires… » (dans *Coxcodex 1*, Seuil, 2003). – **3** · Ouf ! Je n'ai pas besoin d'épater la galerie avec du « dessin bien fait », ce dessin néoréaliste qui squatte la BD pour ados attardés.

ORDILLUSTRATION

Gaëtan Dorémus, illustrateur

En illustration, l'informatique a modifié les processus de fabrication d'images, les images elles-mêmes et les rapports que nous entretenons avec elles.

ET L'ORDINATEUR APPARUT

Les groupes éditoriaux et de communication sont des pouvoirs qui vivent de la maîtrise de la parole, de la pensée et de l'image. Accompagnant leur expansion, l'iconographie s'est développée ; photographe, graphiste ou illustrateur sont devenus des métiers. Ainsi le dessin est à la lisière de ces enjeux économiques, idéologiques, et de ses prétentions esthétiques et culturelles. Les outils ont naturellement évolué jusqu'à l'apparition de l'informatique : en France au début de la décennie 1990 l'ordinateur devient l'outil principal du maquettiste, quelque dix ans plus tard l'illustrateur se l'est approprié à son tour. Il s'impose assez facilement (malgré son coût élevé au début), sa vitesse d'exécution supposée ou réelle correspond en tous points avec ces années où aller « plus vite, plus loin et plus fort » est un style de vie à adopter. De nouveaux rendus plastiques se révèlent, une esthétique de l'image techniquement assistée naît, les capacités de stockage de données augmentent, la rapidité de transmission d'informations aussi avec l'arrivée d'internet, l'ordinateur devient un support de diffusion d'images au même titre que l'affiche, le livre ou le cinéma… L'image est partout, abondante.

UNE UTILISATION FACILE

Aujourd'hui chacun peut *faire* une image, qu'il soit professionnel de l'image ou non, les ordinateurs sont partout. Et tout le monde en fait ! La relative facilité de maîtrise des logiciels de dessin laisse croire à tout un chacun qu'il est illustrateur. Pourtant les bornes fixées par les concepteurs de ces logiciels sont restrictives et les logiciels assez monofonctionnels. On *peut* toujours *tout faire* avec une nouvelle version de logiciel, c'est-à-dire faire ce que l'on a pensé à notre place ; pour se construire un logiciel sur mesure, il faut se tourner vers les logiciels libres et posséder de solides compétences informatiques. Dès lors, on consomme du prêt-à-l'emploi, on ne sait pas *comment* ça marche mais on ose utiliser la bête. « Moi je sais le faire ! » Quand survient un problème technique, pas de problème : un technicien s'en occupera, et vous encouragera à posséder la dernière version – qui est bien meilleure, et que vous achèterez forcément un jour parce que lorsque tout le monde l'aura, il vous faudra bien l'acquérir aussi pour continuer à échanger des fichiers.
Un problème informatique se règle souvent par une prestation, par l'argent. En voilà une *facilité* toute néolibérale ! Voilà donc un outil universel que pourtant bien peu savent domestiquer…
C'est donc « l'ordi qui travaille », la Technique est magique ! Pourtant une attitude moins aliénée vis-à-vis de cet outil pourrait permettre d'en tirer parti, une attitude à rapprocher du rapport qu'entretient le motard du *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*[1] avec sa machine et le monde : il sait réparer, utiliser sa moto et philosopher en roulant, sa moto correspond parfaitement au mode de vie qu'il a choisi, il la trouve même jolie. Qui peut en dire autant de son rapport à son ordinateur ? Écoutons Miguel Benasayag élargir le propos : « Avec le progrès technique nous savons toujours à peu près ce que l'on gagne, mais nous ignorons ce que l'on perd. Il ne s'agit pas de regagner ce que nous avons perdu, ou de renouer avec ce que nous avons perdu, position passéiste et toujours à court terme réactionnaire, mais de trouver dans la situation actuelle, et pour la situation actuelle, les fissures, frontières et tangentes par lesquelles le désir de lien, de pensée, de création déborde la normalisation unidimensionnelle technique.»[2]

UN CONDITIONNEMENT TECHNIQUE

L'illustrateur informatique doit donc disposer d'une solide connaissance de l'outil pour anticiper ce que donnera l'illustration imprimée. Combien de fois n'ai-je pas entendu : « Ah… C'était mieux sur mon écran » ou « L'ordi m'a fait ci ou ça » parce que l'outil et ses paramétrages nous dépassent. C'est que, par nature, l'image informatique n'a pas de format et par conséquent les ersatz d'outils d'un Photoshop non plus ; c'est que le rapport au sensible est amoindri, si l'on compare même un stylet infographique à un crayon gris ou un pinceau, si l'on évoque des nuances de couleurs sur écran ou à la peinture ; c'est qu'en « illustration papier » la définition pixellaire de l'image n'existe même pas ; c'est que l'interface de l'écran ne nous rend pas palpable la qualité de l'image, il nous faut zoomer pour essayer de l'évaluer, nous ne pouvons qu'évaluer son devenir ; c'est que la fatigue visuelle que peut procurer l'écran par sa luminosité continue n'aide pas à la concentration du créateur ; c'est que l'œil a tendance à lire l'image sur écran comme il lirait un mail, c'est-à-dire trop rapidement ; c'est que l'œil regarde l'écran et non une main qui agirait directement sur une surface ; c'est enfin la possibilité de revenir quasi indéfiniment aux étapes antérieures de création, qui laisse imaginer qu'une idée d'illustration passable, passée à la moulinette informatique, donnerait une bonne image automatiquement, il n'en est rien et ce type de processus non réfléchi (que la *facilité* de l'outil peut engendrer) conduit à des images vides, privilégiant les effets et l'épate graphique ; c'est que le libre et permanent accès aux étapes antérieures de construction d'une image (comme si en peinture on pouvait enlever la dernière couche et refaire une autre peinture en marge de l'autre) aboutit à des images dont l'auteur ne saurait jamais dire avec certitude si elles sont finies ou non, elles peuvent toujours être retravaillées, ou alors… elles sont considérées comme finies à tout moment. L'outil informatique et ce non-achèvement de l'image contaminent jusqu'aux illustrations papier puisqu'une fois scannées, celles-ci peuvent toujours être retouchées informatiquement…
L'outil informatique incite donc à mettre son cerveau de côté, puis à être en pilotage automatique, parce que l'ordinateur a de faux pouvoirs illusionnistes sur le créateur d'images.

UNE UNIFORMISATION PARESSEUSE

La masse considérable d'illustrateurs utilisant les mêmes potentialités d'un logiciel de dessin au même moment amène à des phénomènes de similarité graphique frisant le clonage. Des familles de « styles » graphiques. Tant et si bien même que le « style » ne serait plus qu'un « truc » qu'aurait trouvé tel ou tel illustrateur, qui souvent a été juste malin un peu plus tôt que les autres en utilisant les capacités d'un outil. Il faut réhabiliter le style. Pour moi, le style est bien moins superficiel, il est fait : d'émotion, d'un langage, de compositions, de thématiques, de couleurs, d'une technique de représentation, de vibrations, d'un ensemble qui fait monde. Le style, c'est un univers. Ce ne sont pas les dernières petites hachures faisables à la tablette graphique que chacun va reprendre, par *facilité*, ou les courbes néo-rétro que l'on peut faire sur Illustrator que l'on voit partout un an ou deux.[3] Ces gimmicks graphiques se démultiplient avec la technique informatique et rangent de fait les images dessinées dans le *graphisme*.
Ces gémellités sont encouragées aussi par les commanditaires d'image, dans une logique de court terme très actuelle, que l'informatique a rendue possible par ailleurs. On croit donc au « truc graphique à la mode », au sens du vent, on use les filons et les auteurs de ces images, puis on les jette à la benne à papier : la mode quand ça paraît c'est déjà périmé, c'est bien connu ! Des illustrateurs, inconsciemment ou non, guidés par des nécessités pécuniaires ou par une soif de reconnaissance de leur public et surtout de leurs pairs (le fameux PIF, Paysage Illustratif Français : autres illustrateurs, éditeurs, critiques, exposants) s'autoplagient tant dans leurs thèmes que dans leurs dessins, leurs ambiances, leurs formats. « Il faut en faire un autre », sous-entendu « un autre pareil », leur dit-on, ils deviennent des labels individualisés. L'outil informatique amplifie ces phénomènes de mode par sa vitesse, son immédiateté d'accès sur internet et son usage généralisé. Néanmoins certains « ordillustrateurs » durent dans le temps, innovent, utilisent intelligemment l'informatique, et rendent noble l'utilisation de cet outil assez barbare.[4]

UNE CONSIDÉRATION ARTISANALE DE L'ORDINATEUR

Comment cultiver sa singularité d'illustrateur au milieu de ce maelström d'images bien faites, comment ne pas faire une croix sur l'ordinateur définitivement ? Rétrospectivement, j'identifie mes stratégies de contournement du problème.
– Je suis tout d'abord auteur de mes histoires, ce qui me permet de proposer un tout qui dépasse mon artisanat plus ou moins séduisant d'illustrateur.
– Je n'ai ni la patience ni l'envie de maîtriser complètement l'outil informatique, par peur de tomber dans le *commun*, j'assume mon amateurisme informatique en dessinant en vrai, puis à l'ordinateur je superpose et colorie, comme de la sérigraphie virtuelle, je n'utilise pas de tablette graphique. Je veux conserver les approximations de mes gestes, les erreurs dans mes productions assistées par ordinateur.
– J'essaye, quitte à me planter, de changer d'outil de dessin le plus souvent possible, en sorte que la technique soit adaptée à chaque projet (ordinateur, crayons de couleur, papiers découpés, gouache, encres de couleur, plume). Les expériences techniques se nourrissent entre elles, changer d'outil permet de ne pas m'ennuyer en travaillant, et peut-être de ne pas ennuyer mes lecteurs.
– J'essaye de multiplier les collaborations avec différents éditeurs (et vu ce qu'on est payé, on n'a de toute façon pas le choix), ainsi les rapports humains, les envies de livres, les méthodes de travail évoluent.
– En parallèle de cette conduite irréprochable, je tente vainement d'ignorer les librairies pour ne pas me laisser influencer par de jolis livres. Illusoirement mon panthéon d'illustrateurs devrait se peupler en quasi-marge de l'illustration contemporaine… Qu'il soit composé autant de films, de romans, que de belles idées, de mémoires de lieux, d'émotions, de souvenirs d'un jour venteux ou d'un monsieur croisé dans un tramway.
Dur métier, hein ? ■

1 · Robert Pirsig, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes* – Seuil, 1998. – **2** · Dans Angélique Del Rey et Miguel Benasayag, *Plus jamais seul* – Bayard, 2006. – **3** · Par respect et par crainte de me faire casser la gueule, je ne citerai pas de noms pour illustrer mon propos. – **4** · En vrac, mais la liste n'est pas exhaustive : Anouck Ricard, Blexbolex, Marc Boutavant, Paul Cox, Séverin Millet, Mandana Sadat, Régis Lejonc, Janik Coat, Jean Lecointre, Chris Ware, Gwenola Carrere.

ESPÈCES D'ILLUSTRATEURS

Christian Heinrich,
illustrateur,
président du GRILL
Groupement des illustrateurs auteurs et scénaristes de la région Alsace

Ils sont un peuple nomade de quelques milliers, survivant sur le vaste territoire de l'édition, de la presse, de la publicité, du web, du fanzine… chasseurs de commandes, cueilleurs d'opportunités, coureurs de cachetons. Leurs pratiques, leurs outils, leurs méthodes, leurs objectifs ont subi des bouleversements importants. Ils sont dits indépendants, sont créatifs, ambitieux, animés de projets et d'idées, isolés ou regroupés en ateliers, alternativement corvéables et exigeants. Passionnés mais inquiets. Débordés et quelquefois aigris ou légitimement « fatigués ». C'est la tribu des illustrateurs. Leurs rétributions sont plutôt négligeables. Ils s'en plaignent souvent et cherchent à démontrer à leurs « employeurs » la réalité de ce fait. Mais ils le font mal, car cette démonstration emprunte davantage au vocabulaire des contes de fées qu'à une vraie réflexion économique.
Les éditeurs placés dans le rôle des méchants, exploitant les gentils auteurs asservis, restent souvent l'unique cible de leur pensée critique. Or, le rôle de l'éditeur est d'être encore le rempart intellectuel aux marchands et aux agents littéraires. À l'heure où il est de bon ton de s'extasier sur la diversité et la bonne santé avérée du marché de la littérature jeunesse,[1] on peut avancer plusieurs raisons qui contribuent à la paupérisation « entretenue » des illustrateurs.

1 – Il faudrait en réalité pouvoir établir, sur la base des candidats formés depuis plus de trente ans dans le domaine de l'illustration, combien sont restés sur le carreau, combien subsistent avec un RSA, un SMIC ou grâce à un second métier dont l'exotisme ou la pénibilité ajoute à leur mérite. Il ne serait pas moins passionnant de mesurer l'apport continu de talents, d'idées, d'approches, de regards et de projets nouveaux que ces illustrateurs déversent continuellement dans les tiroirs des maisons d'édition.

1 · **Le déficit d'une « culture économique »** tout d'abord, qui doit impérativement interroger les écoles de formation. Nous savons qu'il faut instruire l'œil pour rendre les images nourrissantes. Il paraît urgent aussi d'instruire le tempérament, le caractère des « affaires », dont l'absence chez l'illustrateur implique toute une série d'attitudes, parmi lesquelles on peut relever :
– la « servitude volontaire ». Parce qu'on a peur de perdre son travail, ou le lien tissé avec son interlocuteur, on accepte sans retenue des conditions indignes.
– la « compensation par accumulation », qui consiste à épouser l'âme d'un mercenaire croulant sous la charge voulue d'un excès de commandes. L'attitude prolifique compense alors les faibles rémunérations. Mais n'en doutons pas, sous des apparences de solidité économique, s'agite en fait une vision à court terme, manifestement opportuniste et irrationnelle, mettant en péril autant la qualité du travail que celle de la vie privée, laissant le champ libre à tous les excès futurs.
– la méconnaissance des enjeux économiques (coûts, investissements, contrats de cession). Prendre connaissance du mystérieux « trésor de guerre », au sein de l'édition en général, semble encore appartenir au tabou.

2 · **La perte réciproque d'une mémoire collective des rémunérations.** Si l'on se place dans un rapport de production, la rémunération du travail fourni est fonction du résultat de l'activité et de la production qu'elle engendre. En vingt ans, les conditions de rémunération se sont singulièrement dégradées. L'activité a augmenté sans que les bénéfices liés à cette agitation aient pour autant accru.

3 · **L'ignorance mutuelle des risques et des difficultés de chacun.** D'un côté, l'illustrateur s'indigne des faibles à-valoir ou des forfaits insignifiants et reste perplexe devant le schéma de répartition des coûts. De l'autre côté, l'éditeur se montre irrité par les revendications des auteurs et des illustrateurs qu'il imagine trop volontiers indifférents aux risques économiques de l'édition. Il tient à chacun d'éclairer les chemins ignorés par l'autre ou volontairement obscurcis.

4 · **L'effondrement généralisé de la croyance** en la qualité culturelle et formelle du livre. Les exigences de qualité, que recouvre cet objet qui informe, divertit, éduque à l'esprit critique et ouvre à des champs de réflexion, sont trop souvent battues en brèche par des circonstances liées au manque d'approfondissement de ses contenus, à l'urgence de sa réalisation. Et pour cause, toutes ces négligences sont dictées aux acteurs concernés par le faible taux de rémunération, par l'altération des droits d'auteur, et surtout par une politique d'exploitation fondée sur une rotation rapide des ouvrages, leur offrant une trop courte durée de vie.

5 · **L'enthousiasme irrationnel** face à la commande d'un travail d'illustration. Comment expliquer en effet qu'un travail d'illustrateur, si modeste soit-il, de dessin, d'invention, de gestation, de scénario… puisse provoquer chez son auteur un renoncement, un abandon si fort de la partie économique ? La réponse, presque toute la réponse, tient dans la JUBILATION. Dans le plaisir qu'il y a à gérer sa liberté, à cultiver une indépendance de création, on trouve aussi celui d'avoir été retenu et désigné comme LE prestataire de services. On renoue avec la perpétuation d'un acte profondément ancré dans l'enfance. Vus sous cet angle, les journées à rallonge, les veilles, les bas salaires seraient un moindre mal, voire le prix à payer pour prolonger ce plaisir, le tout se doublant de la chance d'être édité. Cette jubilation a hélas, pour se maintenir, comme effet de produire un aveuglement volontaire : « Je ne veux pas voir, encore moins savoir à quelle sauce je suis cuisiné, de peur qu'un déséquilibre révélé sur la balance de ce travail ne réduise ou ne me prive de ce plaisir. » Toute entrave de nature autre que créative deviendrait paralysie. D'autant plus que dans l'absolu, on pourrait ne jamais arrêter de travailler et la tentation rester grande de toujours reprendre ses papiers, son écran, ses carnets, donc son… plaisir. Il y a l'exigence d'une performance continue d'une part, la jouissance éprouvée dans le dépassement de toute limite, d'autre part. Cette dimension chez l'illustrateur, presque immatérielle, révèle une chose : la réalisation de soi est plus forte et plus essentielle que la recherche des aspects matériels.
Cette dernière observation est l'autre explication de ce faible rapport à l'économie. Pour ce professionnel, l'idée que la valeur d'une œuvre se mesure à l'argent est très peu développée. Être dans une singularité, et obtenir une reconnaissance pour cela, reste prioritaire par rapport à la quête d'un improbable succès.[2]

2 – Cet univers a, comme le précisait Bourdieu, un certain intérêt au désintéressement. Peut-être parce que dans le milieu artistique français, le succès entraîne toujours une suspicion. Ce qui plaît devient populaire, donc moins singulier, plus « facile ». Et du coup la singularité de l'auteur s'en trouve aussi réduite. Dans une exigence d'évolution et de contemporanéité, il persiste dans la critique une confusion consistant à apprécier les ouvrages « difficiles à lire » plutôt que ceux considérés comme faciles ou classiques mais qui n'en restent pas moins « difficiles à faire ».

6 · **Le phénomène d'isolement** chez l'illustrateur. Le sentiment d'appartenance à un monde commun développe en général une conscience politique, plus particulièrement par les temps de crise. Or c'est la singularité comme il a été dit, l'originalité, la créativité de l'individu et de son univers, qui fait exister l'illustrateur. Il agit à son rythme, le plus souvent isolé dans son « laboratoire », et s'il se soumet à des débordements fréquents lorsque son carnet de commandes se conjugue à l'urgence, il tentera toujours de rester fidèle à son univers. À l'inverse, le fait d'être un rouage de l'immense machine rassure. Car, plus une manière d'être est partagée, plus elle paraît justifiée à ceux qui l'ont adoptée. Si on est malmené avec les autres, on a moins la conscience d'être malmené.[3]
En face, **le phénomène de segmentation** dans l'édition. L'édition : un corps hiérarchisé,