



Conditions de travail et trajectoires professionnelles des scénaristes de télévision dans l'animation française

Rapport d'étude (Septembre 2019)

Maxime Besenval (Chercheur contractuel, Centre de Sociologie des Organisations/CNRS)
sous la direction de Gwenaële Rot (Professeur de sociologie à Sciences Po et membre du
Centre de sociologie des organisations/CNRS)

Table des matières

Introduction	5
1) Morphologie professionnelle et structure du marché du travail scénaristique	10
A. Les dynamiques de transformations du secteur et de la population	10
Esquisse du secteur de l'animation télévisuelle française.....	10
Une population masculine, diplômée et expérimentée.....	13
Une dynamique de forte augmentation des aspirants scénaristes	17
Des engagements productifs de plus en plus éphémères.....	18
B. De l'importance du capital social pour accéder à l'emploi	21
Un recrutement structuré par les relations interpersonnelles	21
Le système de cohorte autour des directeurs d'écriture et des producteurs	23
La porosité entre les milieux de formation et les milieux professionnels.....	27
C. Différentiels d'accès à l'emploi et polarisation de la profession.....	32
La rémunération des scénaristes : « pochette surprise et sables mouvants »	32
La structure pyramidale de la répartition des contrats et des rémunérations	35
Une tripolarisation de la profession	37
2. Quand l'indépendance mène à la fragilisation des parcours	41
A. L'incertitude comme condition d'existence	41
Une insertion professionnelle longue et incertaine	41
L'impératif de diversification en cours d'insertion.....	44
Quand l'expérience professionnelle ne protège pas de la précarité	50
Massification du travail non-rémunéré et conflits sur la valeur du travail.....	52
B. Face à l'incertitude, des stratégies de sécurisation des parcours	55
Le pluri-emploi comme rempart à la précarité.....	55
La double valeur du salariat pour pérenniser les parcours professionnels	61
La mobilisation de ressources personnelles	62
S'ancrer dans le collectif pour lutter contre la précarité.	62
La formation continue comme stratégie de redéploiement des réseaux.....	66
3. Vivre la fragmentation de l'activité	68
A. Comprendre le scénario pour appréhender le métier de scénariste	69
Des séquences productives normalisées pour une écriture distribuée et processuelle	69
Le scénario comme prototype : l'écriture comme déploiement d'un langage commun ..	72
Dissoudre l'écrit dans l'image.....	79
B. Considération et déconsidération de l'épreuve de travail.....	83
Un processus productif qui menace les possibilités d'appropriation de l'activité	83
Dissolution des contributions personnelles et déconstruction de la figure de l'auteur	85
Les moments de « vrai travail » comme horizon normatif de l'expérience professionnelle	91
La discontinuité temporelle du travail.....	94
C. Investir un travail fragmenté : les reconfigurations du rapport à l'écriture.....	96
La permanente renégociation d'une expérience valorisante	96
Les modulations de la distance à l'activité.....	100
S'investir dans l'écriture en sortant de la commande	107

Recréer le collectif de travail en son absence	109
Conclusion : vers une reconfiguration des attendus du travail et des ressources valorisables	114
Bibliographie :.....	117

Introduction

Le 26 Mars 2019, le Parlement européen a adopté la réforme de la directive sur le droit d'auteur, considérée comme une victoire politique forte pour les organisations de défense des auteurs du secteur audiovisuel français¹. Elle garantit notamment aux auteurs (scénaristes, réalisateurs, auteurs graphiques, etc.) la reconnaissance d'un droit à la rémunération proportionnelle dans toute l'Europe, et vient renforcer la responsabilité des plateformes numériques dans leur obligation d'informer les auteurs sur l'exploitation des œuvres et de les associer au succès économique de ces dernières. L'on voit se dessiner, en creux de cette réforme, deux enjeux fondamentaux de ce secteur d'activité : la transformation progressive d'un statut juridique d'abord, celui d'auteur, objet de controverses récurrentes compte tenu de son caractère nodal (nombre des problématiques afférentes aux conditions de travail et de rémunération de cette population étant tributaires de son évolution) ; mais également la reconfiguration d'une industrie face au vaste mouvement de transformations technologiques en cours, renouvelant tout à la fois les conditions de production et de diffusion des œuvres.

En France, les difficultés inhérentes à cette transformation de modèle se sont à nouveau matérialisées autour de l'annonce de la fermeture à l'horizon 2020 de France 4 en tant que chaîne de diffusion linéaire, pour être remplacée par une plateforme numérique de diffusion à la demande. Les instances de défense des auteurs (la SACD) et des producteurs (le SPFA) ont alors parlé d'une seule voix pour demander un moratoire sur cette fermeture², arguant de la nécessité de « développer une plateforme numérique de service public à destination de la jeunesse » tout en condamnant la temporalité et les modalités de cette transition. Aujourd'hui encore, la chaîne « assure la diffusion de près de 70 % de l'offre jeunesse et d'animation de France Télévisions » et « est regardée par 1 million des 4-14 ans tous les jours, 3 millions chaque semaine et 5 millions chaque mois »³. La crainte, qui touche particulièrement les auteurs de l'animation française, est celle d'une brutale chute des revenus et du potentiel de diffusion des œuvres. La préoccupation des auteurs au regard de

¹ SACD, 2019, Adoption de la directive sur le droit d'auteur : une grande victoire pour l'Europe et les créateurs, <https://www.sacd.fr/adoption-de-la-directive-sur-le-droit-dauteur-une-grande-victoire-pour-leurope-et-les-createurs>

² SACD, 2019, La SACD et le SPFA en faveur d'un moratoire sur France 4, <https://www.sacd.fr/la-sacd-et-le-spfa-en-faveur-dun-moratoire-sur-france-4>

³ Ibid

cette réforme audiovisuelle vient s'insérer dans un contexte de questionnement de cette forme d'encadrement juridique du travail, qui semble avoir de plus en plus de mal à assurer leur survie économique. La réflexion ministérielle prospective sur les auteurs et l'acte de création, lancée par Franck Riester en Avril 2019 et menée par Bruno Racine (à laquelle est associée certains représentants syndicaux des scénaristes), a pris acte, à ce titre, des évolutions des activités de création et de de la « lente dégradation des conditions économiques et sociales » des auteurs, faisant le constat d'un « appauvrissement progressif » et de la nécessité de repenser des solutions « au croisement des champs du droit d'auteur, du droit fiscal et du droit social »⁴. Dans le cas des auteurs de la télévision française, l'agencement marchand traditionnel de la distribution des produits audiovisuels (cristallisé autour d'accords interprofessionnels entre les créateurs, les producteurs et les diffuseurs) éclate progressivement et invite les acteurs à repenser leurs modèles économiques et leurs modèles de valorisation des œuvres.

Dans ce contexte, notre volonté est de mettre en lumière les enjeux fondamentaux de l'expérience de travail des scénaristes de dessin animé en France. Pour ce faire, plusieurs types de questionnements émergent et méritent d'être croisés. Ils sont relatifs, d'abord, aux conditions d'accomplissement de cette profession et à la structure de ce marché du travail : comment, dans le cadre d'une forme contractuelle impliquant des engagements productifs à très court terme, les acteurs sécurisent leurs parcours professionnels ? Face aux difficultés à se maintenir dans l'emploi, quelles sont les ressources et compétences nécessaires à la permanence dans l'activité ? Quels types de processus identitaires se déploient en pratique dans un environnement où les prises sur l'avenir professionnel sont instables et mouvantes ? Nos interrogations porteront également sur la nature du travail en pratique et la manière dont celui-ci est vécu et investi par les scénaristes : comment s'insère le travail d'écriture dans un processus créatif à l'intersection d'une forte pluralité de logiques d'action ? Quelles formes d'engagement se déploient dans la pratique d'une activité non linéaire ? Loin d'être dissociés, ces questionnements nous semblent au contraire s'articuler et devoir dialoguer pour appréhender les enjeux de l'expérience de travail fragmentée propre à la population étudiée.

⁴ Ministère de la culture, 2019, Lettre de mission à M. Bruno RACINE, <http://www.culture.gouv.fr/content/download/211641/2227367/version/1/file/Lettre%20de%20mission%20C3%A0%20M.%20Bruno%20RACINE.pdf>

Terrain et méthodologie d'enquête

Cette étude a été réalisée dans le cadre d'un partenariat entre la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) et le Centre de Sociologie des Organisations (CSO). Les observations et analyses livrées ici sur la profession de scénariste de télévision dans l'animation reposent sur une enquête de terrain menée de novembre 2018 à avril 2019, comprenant :

- Une partie qualitative, composée de 32 entretiens semi-directifs réalisés avec des scénaristes de l'animation télévisuelle (22 au total, sélectionnés en fonction de leur âge, de leur sexe, et de leur expérience afin que l'échantillon soit représentatif de la population totale), mais également avec les autres parties-prenantes du processus de fabrication (réalisateurs, producteurs, chargés de programmes, directeurs et coordinateurs d'écriture, agents de scénariste, représentants institutionnels, storyboarders) afin de comprendre le microcosme productif dans son intégralité et de respecter un principe de symétrie relative dans la matière récoltée. Une fois retranscrits, les entretiens ont fait l'objet d'un codage thématique systématique. Le volet qualitatif de l'étude comprend également l'analyse d'une forte diversité de documents relatifs à la profession, et en particulier aux échanges numériques réalisés entre les scénaristes et d'autres acteurs productifs. Les traces scripturales autour des cycles de transformation du scénario ont été centrales : versions successives du document en cours d'écriture, scénarios annotés par les autres acteurs productifs, fiches de « feedbacks », documents de production inférés à partir du scénario, etc. Enfin, plusieurs observations ethnographiques ont été menées dans des espaces de partage formels et informels, telles que des soirées regroupant des collectifs de travailleurs de cette industrie, des festivals dédiés à l'animation, ou des événements thématiques de débats autour de la profession.
- Une partie quantitative, basée sur un questionnaire administré sur internet (246 répondants), adressé exclusivement aux personnes ayant touché des droits d'auteurs (> 500 euros) pour l'écriture de scénario au cours des 5 dernières années, questionnant les caractéristiques sociodémographiques de cette population, les

points clés de la trajectoire scolaire et professionnelle, les conditions de travail ou encore les rémunérations. L'analyse statistique de ces données est complétée par celle de données fournies par la SACD portant sur l'intégralité des contrats passés par les scénaristes d'animation sur la période 2009-2017.

1) Morphologie professionnelle et structure du marché du travail scénaristique

Aborder l'expérience de travail et les parcours des scénaristes de l'animation française nécessite de mettre en lumière quelques éléments centraux permettant de comprendre la nature de cette industrie, ainsi que les traits caractéristiques de cette population (A). Dans ce mode d'organisation par projet, les transformations contemporaines du marché du travail ont entraîné de vastes transformations des modalités d'entrée et de permanence dans l'industrie, mettant au cœur de l'employabilité l'entretien et l'activation des réseaux à l'intersection des sphères scolaires, professionnelles et personnelles (B). Ces mouvements sont à mettre en relation avec la structure des rémunérations et la répartition de l'emploi, nous permettant de comprendre les racines du mouvement de tripolarisation de cette profession (C).

A. Les dynamiques de transformations du secteur et de la population

Esquisse du secteur de l'animation télévisuelle française

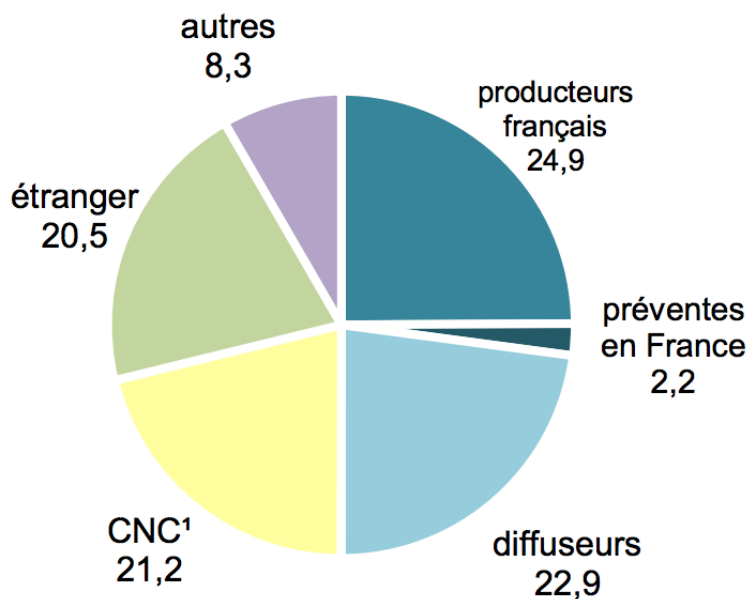
Depuis le « Plaidoyer pour une industrie française du dessin animé » publié par Jacques Mousseau (responsable de la programmation jeunesse de TF1 à la fin des années 1970) en 1982, l'industrie française du cinéma et de la télévision d'animation s'est transformée en profondeur. Alors ministre de la Culture et de la Communication, Jack Lang amorce en 1983 le « Plan Image », politique publique protectionniste dont l'ambition est de transformer le visage de ce secteur culturel. Avant cette date, en effet, 95% des séries animées diffusées sur les écrans français proviennent du Japon et des Etats Unis. Le plan de reconquête du marché intérieur est alors lancé, et nombreuses sont les mesures prises afin de transformer le visage de cette industrie : mise en place des premiers quotas de diffusion d'œuvres d'origine française (volume d'engagement minimal), crédits exceptionnels du CNC, création du Marché international du film d'animation (Mifa) en 1985, instauration d'obligations de coproduction pour les chaînes afin de fluidifier le financement du secteur, ou encore soutien à la création de formations spécialisées. Loin d'être abandonnée, cet interventionnisme public se poursuit aujourd'hui, et a été réaffirmé en 2016 avec une nouvelle réforme du soutien à l'animation et du crédit d'impôt audiovisuel, dont l'ambition est de favoriser la création originale en « valorisant le travail des auteurs et en

accompagnant la prise de risque des producteurs » ainsi que de « consolider et amplifier le mouvement de relocalisation sur le territoire français engagé depuis 10 ans », tout favorisant les ventes à l'international⁵. Aujourd'hui, l'offre d'animation à la télévision est majoritairement française avec 55,9% d'œuvres d'origine nationale diffusées, et l'animation est devenue le premier genre des programmes audiovisuels vendus à l'étranger (les ventes de programmes français d'animation à l'étranger ont établi un nouveau record à 75,6 M€ en 2017, la France étant désormais le 3ème exportateur mondial). Le secteur affiche également une dynamique positive au regard des emplois : il représente aujourd'hui plus de 7 000 salariés dans les entreprises de production uniquement, les effectifs ayant progressés de 31,4% entre 2015 et 2017, la masse salariale totale atteignant aujourd'hui près de 170,98 M€ (CNC, 2018). La France compte désormais de nombreux champions nationaux de la production de contenu, tels que Xilam Animation (dont le chiffre d'affaire a à nouveau augmenté de plus de 50% en 2018), On Entertainment - Method Animation ou Technicolor Animation Productions.

Le système de financement des programmes d'animation, élément clé pour appréhender les conditions d'exercice de l'activité scénaristique, est loin d'être assuré exclusivement par les entreprises de production :

Financement prévisionnel de l'animation (%), 2018, CNC

⁵ CNC, 2016, Réforme du soutien audiovisuel à l'animation, https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/reforme-du-soutien-audiovisuel--a-l-animation_229604



Il est polarisé autour de quatre sources principales : l'apport des producteurs français est estimé à 52,3 M€ en 2018 (soit 24,9% du total), et est suivi par celui des diffuseurs français (à hauteur de 48,1 M€), du CNC (30,5 M€) et des financements étrangers (les coproductions et préventes représentant 43M€). Deux éléments sont ici centraux pour la suite de notre étude : d'abord, le nombre de projets faisant intervenir des financements internationaux est désormais très élevé. Le CNC (2018) précise ainsi qu'en 2018, « 238 heures d'animation bénéficient d'un financement étranger (coproduction et prévente), soit 82,5 % du volume total produit ». Ensuite, les diffuseurs français, qui peuvent tout à la fois initier des programmes ou n'être que des diffuseurs secondaires, sont des acteurs fondamentaux du financement des œuvres. Seuls 5 acteurs couvrent la quasi totalité des financements de programmes télévisuels : France Télévisions (dont les chaînes participent à la production de 114 heures d'animation, initient 37,9 % du volume horaire total d'animation mis en production et représentent 41,0 % des investissements de l'ensemble des chaînes en 2018) ; Canal + (qui participe à la production de 48 heures de programmes d'animation) ; groupe Lagardère (53h de programmes); Groupe M6 (41h de programmes); et le groupe TF1 (39h de programmes).

Cette structure de répartition des financements de programme répond à la structure de marché de la diffusion télévisuelle française, oligopolistique et organisée autour de quelques

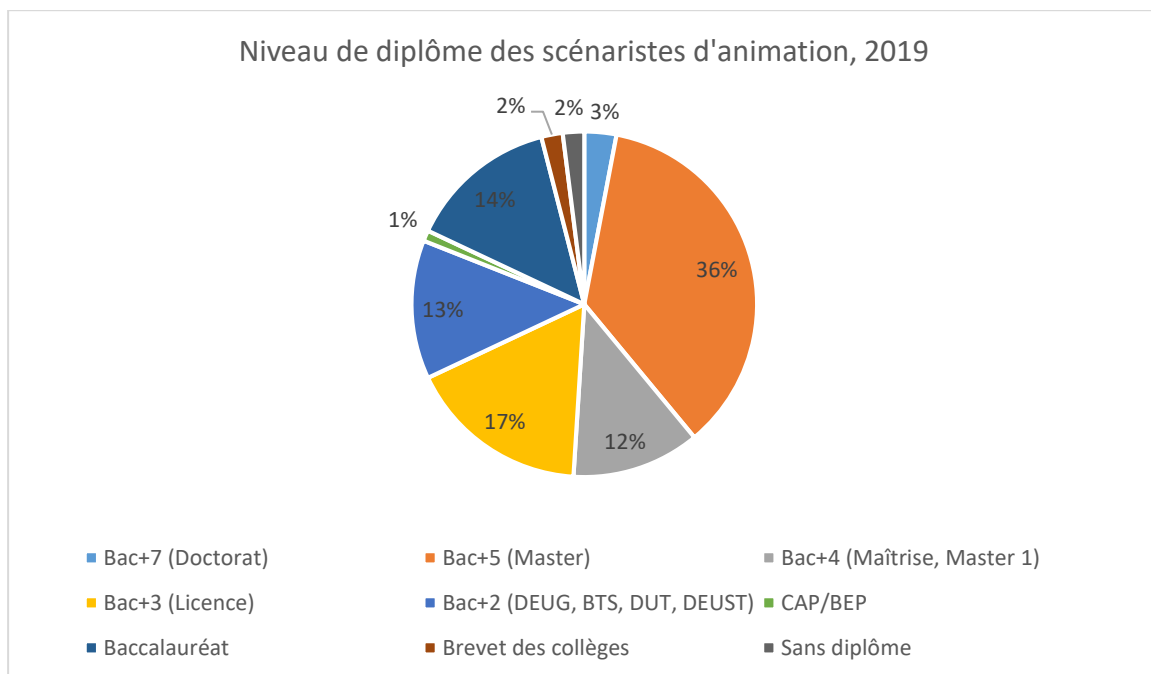
chaînes seulement (Gulli, France 4, France 3, France 5, TF1, M6 et Canal+ se partagent près de 95% du volume de diffusion des programmes d'animation français) (CNC, 2018). En effet, si les acteurs de la diffusion numérique délinéarisée progressent ces dernières années, 78 % du temps de vidéo des enfants reste consacré à la télévision linéaire⁶. Cette typologie de marché se retrouve également du côté des maisons de production, même si elle reste moins accentuée : en 2017, 7 entreprises (sur les 62 actives cette année-là) seulement produisent 50 % du volume horaire total d'animation (CNC, 2018). De plus, l'appariement entre les chaînes et les producteurs est très fort : en 2017, 82,8 % des entreprises (soit 48 entreprises) produisent des programmes d'animation pour une seule chaîne. Ces quelques éléments nous permettent dès à présent de comprendre comment cette industrie est structurée autour d'un nombre restreint d'entités malgré sa croissance et son volume d'activité.

Une population masculine, diplômée et expérimentée

Les scénaristes d'animation pour la télévision d'animation sont plus âgés que la population active française : en 2017, sur les 85 séries diffusées pour la première fois, leur moyenne d'âge est de 48,2 ans, contre légèrement plus de 40 ans dans le total de la population active. Ce chiffre s'inscrit cependant dans une tendance globale au rajeunissement rapide de cette population, puisqu'en 2009, la moyenne d'âge des scénaristes culminait à 55 ans, la diminution étant marquée par sa régularité (à quelques exceptions près, l'âge moyen diminue tous les ans). Autre caractéristique marquante de la profession : sa faible féminisation. En 2017, sur les 85 séries déclarées à la SACD, seul 33% des scénaristes étaient des femmes (contre 52,2% de femmes dans la population active totale (INSEE, 2019a)). La tendance est cependant à la hausse de ce pourcentage (on note, entre 2009 et 2017, une augmentation de 11 points, le ratio d'autrices augmentant de 22% à 33%), mais cette dynamique semble fragile et loin d'être immuable (le point haut de la courbe ayant été atteint en 2015, avec 35% de femme dans ce corps professionnel, pour ensuite redescendre d'un point sur les années suivantes).

Les diplômés du supérieur sont surreprésentés dans cette population : alors qu'en 2018 en France, 22,4 % de la population âgée de 25 à 64 ans possède un diplôme supérieur à bac + 2 (Insee, 2019b), c'est le cas de 68 % des scénaristes.

⁶ L'année TV 2017 - Médiamétrie - SNPTV



Le niveau master (bac + 5) est le plus récurrent chez les scénaristes français (36% de notre échantillon), quand les trajectoires universitaires longues (entre bac + 4 et bac + 7) représentent plus de 50% d’entre eux. À l’inverse, seuls 2,1% des scénaristes ayant répondu à notre enquête sont sans diplôme, alors que les non-diplômés représentent 20,7% de la population française des 25-64 ans. Parmi les diplômés du supérieur, cinq pôles de recrutement majeurs se dégagent : le domaine d’étude le plus fréquent reste les études spécialisées dans l’audiovisuel et le cinéma, 26% de la population ayant évolué dans ce type de cursus. Arrivent en seconde position les formations spécialisées dans l’écriture scénaristique qui représente 18% des répondants, suivies par les écoles de gestion (écoles

de commerce, sciences politiques, etc.) qui complètent le podium avec 14,2% des répondants. Enfin, les cursus de lettres et de langues ainsi que de sciences sociales représentent respectivement 11,8% et 10,2% des scénaristes diplômés du supérieur.

Une très forte majorité des répondants a également exercé un autre métier avant de débiter son activité en tant que scénariste. En effet, 82% des répondants déclarent avoir occupé d'autres positions professionnelles avant la signature de leur premier contrat d'écriture dans la série d'animation. Deux catégories socioprofessionnelles⁷ dominent très largement les trajectoires des scénariste :

- Les *Cadres et professions intellectuelles supérieures*, qui représentent 41% des emplois occupés avant l'entrée dans la carrière scénaristique. Parmi eux, la catégorie 35 de l'INSEE (*Professions de l'information, des arts et des spectacles*) domine le champ des expériences professionnelles antérieures des scénaristes (elle représente 86% des anciens cadres). Cette surreprésentation massive est une extension directe à la forte présence de cinq professions : les *Journalistes* (catégorie 352a de l'INSEE) ; les *Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes* (352b) ; les *Cadres artistiques et technico-artistiques de la réalisation de l'audiovisuel et des spectacles* (353c) ; les *Directeurs, responsables de programmation et de production de l'audiovisuel et des spectacles* (353b) ; et enfin les *Artistes dramatiques* (354c). On voit ainsi se dessiner un indicateur important sur la nature de la population des scénaristes d'animation : nombre d'entre eux ont occupé, avant leur entrée en activité d'écriture, d'autres fonctions dans les industries artistiques et culturelles. Qu'ils aient été réalisateurs, producteurs, comédiens, directeurs artistiques, responsables de départements créatifs (*storyboard*, animation, etc.) les cadres des mondes de l'art sont ainsi très représentés. De même, l'on retrouve ici des professions intellectuelles impliquant de fortes compétences scripturales, telle que le journalisme. La forte présence de la catégorie des *Auteurs littéraires, scénaristes, dialoguistes* (352b) dans les expériences précédant l'activité de scénariste d'animation repose sur les métiers d'auteurs (dans un secteur différent de celui de l'audiovisuel, comme la bande dessinée), de lecteur et de traducteur littéraire.

⁷ Nous nous appuyons ici sur la version 2018 de la nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles des emplois salariés des employeurs privés et publics publiée par l'INSEE, accessible sur <https://www.insee.fr/fr/information/2497958>

- Les *Professions intermédiaires*, qui représentent 40% des emplois occupés avant l'entrée dans la carrière scénaristique. Cette seconde catégorie dominante est quant à elle polarisée entre trois groupes professionnels. Les deux premiers sont là aussi relatifs aux industries culturelles, puisqu'il s'agit des *Assistants techniques de la réalisation des spectacles vivants et audiovisuels* (465b) et des *Concepteurs et assistants techniques des arts graphiques* (465a). On retrouve donc ici l'expérience professionnelle passée comme vecteur immersif dans les industries culturelles avant le début de l'activité scénaristique, mais dans des positions hiérarchiques plus subordonnées. Il s'agit surtout de techniciens de l'audiovisuel (monteurs, régisseurs, assistants de production, etc.) ou des arts graphiques (designers, graphistes, illustrateurs, coloristes, etc.). Le troisième pôle important comprend les métiers de *Surveillants et aides-éducateurs* (422) et d'*Animateurs socioculturels et de loisirs* (435b). Très éloignés de l'univers des industries culturelles, ce troisième pôle de recrutement des scénaristes parmi les professions intermédiaires repose sur des métiers de surveillance et d'animation, qui fonctionnent dans un premier temps comme travail d'appoint permettant d'accompagner le processus d'insertion professionnelle dans le milieu du scénario. Ils sont, cependant, régulièrement occupés pendant plusieurs années avant l'obtention du premier contrat d'auteur.
- Les autres catégories socioprofessionnelles, qui comptent pour légèrement moins de 20% dans le total des emplois occupés en amont de l'activité scénaristique, sont polarisées autour de métiers d'employés subordonnés. Les plus représentés sont ici les *Agents et hôtesses d'accueil et d'information* (541a) et les *Agents civils de sécurité et de surveillance* (534a) ; les *Serveurs et commis de restaurant* (561a) ; ainsi que les employés de commerce (catégorie socioprofessionnelle 55). Enfin, les emplois d'ouvriers rassemblent moins de 2% des métiers occupés avant l'entrée en activité.

Les trajectoires d'insertion dans le métier de scénaristes sont ainsi, dans la grande majorité des cas, structurées autour d'expériences préalables, principalement dans les industries culturelles. Nous verrons par la suite comment cette pratique peut répondre à des choix de diversification de la part d'autres acteurs de cette chaîne productive, ou à la nécessité de trouver des alternatives économiquement et socialement pérennes face aux difficultés rencontrées sur ce marché.

Une dynamique de forte augmentation des aspirants scénaristes

Le marché de l'emploi des scénaristes subit de vastes inflexions depuis le début des années 2000, qu'il est nécessaire de mettre en lumière afin de souligner les enjeux de la pérennisation des parcours professionnels. Forme archétypale du travail par projet, le métier s'inscrit dans un cadre juridique qui lie le scénariste aux entreprises de production le temps de l'écriture d'un épisode ou d'une bible littéraire, ce qui n'est pas sans conséquence sur les possibilités de s'inscrire durablement dans la profession.

Peu structurée jusqu'à la fin des années 1990, la formation spécialisée a historiquement reposé sur des unités d'enseignement ou des ateliers insérés dans des parcours universitaires plus généraux, créés à la fin des années 1980. Fondé en 1996, le Conservatoire Européen d'Écriture Audiovisuelle (CEEA) marque un tournant symbolique de l'institutionnalisation de la formation scénaristique en France. Soutenu par les acteurs majeurs de l'audiovisuel français (le CNC ; TF1, France 2, France 3, Canal +, Arte France, M6 ; la SACD ; ou encore de nombreux syndicats professions tels que le Procirep, l'USPA ou le SPFA), il délivre un titre professionnel au terme d'une formation continue de deux ans de niveau master 2, mais propose également des formations continues courtes (de quelques jours ou semaines). La rupture est ici double : il s'agit de la première formation exclusivement dédiée à la profession scénaristique, et dans le même mouvement de la première formation ouvrant le champ à une vision plus large de l'objet scénaristique, tournée tout à la fois vers le cinéma, mais aussi vers la télévision et l'animation. La création de cette formation concorde par ailleurs avec celle de l'Atelier Scénario de la FEMIS, formation professionnelle d'un an spécialisée dans l'écriture cinématographique, qui vient s'ajouter à la formation initiale de quatre ans déjà proposée par l'école (revendiquant cependant toutes deux une perspective cinématographique plus que télévisuelle⁸). Plus généralement, le début des années 2000 est marqué par l'explosion du nombre de formations au scénario, qu'elles prennent la forme de mention de masters universitaires plus génériques (tels que le parcours « Scénario et écritures audiovisuelle » du master Arts, lettres et langues de Paris Nanterre, le parcours « Métiers de l'écriture » du master Création

⁸ L'atelier scénario a pour objectif d'enseigner à ses élèves comment « *écrire un scénario de long métrage, tout en s'appropriant les techniques et savoirs liés à l'écriture pour le cinéma* », quand la

Littéraire de l'Université Toulouse Jean Jaurès, etc.) ou de formations dans des écoles spécialisées de niveau bac + 3 ou bac +5 (telles qu'à l'École Internationale de Création Audiovisuelle et de Réalisation (EICAR) ; au Conservatoire libre du cinéma français ; ou encore au département des Hautes Études Cinématographiques Scénario de l'ESRA). Cette massification de l'offre des formations tout autant que cette progressive apparition de l'écriture télévisuelle dans les enseignements est toujours en cours. En atteste la création en 2013 d'un nouveau programme de formation au scénario de séries télévisuelles par la FEMIS. À ces formations longues s'ajoutent également un grand nombre d'ateliers et de formations courtes (proposées par le CEFPF, l'INA ou encore le CIFAP), mais aussi de masterclass dispensées par des figures plus ou moins célèbres de l'écriture scénaristique (telles que Robert McKee ou John Truby). Sans disposer d'une métrologie précise du nombre annuel d'entrants sur le marché (les formations n'étant pas spécialisées dans l'animation), il est réaliste d'affirmer que plusieurs dizaines d'aspirants professionnels émergent chaque année sur un marché qui sollicite pourtant un peu moins de 500 travailleurs (chiffre subissant des variations annuelles corrélatives à la quantité de séries produites, mais n'augmentant pas tendanciellement sur les dix dernières années), ce qui explique en partie la baisse de l'âge moyen des scénaristes que nous avons évoquée, mais également la concurrence toujours plus forte sur ce marché de l'emploi.

Des engagements productifs de plus en plus éphémères

La contractualisation entre un scénariste et une entreprise de production pour l'écriture d'un épisode ou d'une bible de série porte sur la livraison du produit scriptural (rapprochant ainsi cette expérience d'une forme de travail à la tâche), et non, comme dans les formes salariales traditionnelles, sur un volume horaire fixe. L'amorce d'un projet d'écriture d'animation, pour un scénariste, prend deux formes typiques :

- Le développement d'un projet personnel qui sera « optionné » par une entreprise de production dans la perspective d'un potentiel financement. Il est ainsi question de l'écriture d'un projet de série ex-nihilo (communément appelé *speculative screenplay* ou *spec script*, à savoir des documents non commandés et non sollicités), qui peut être en mis œuvre par une ou plusieurs plumes, souvent accompagnées d'un auteur

formation initiale revendique une pédagogie articulée « *autour de l'écriture de quatre longs*

graphique. L'ambition sera alors de trouver un producteur le soutenant, qui sera en charge de la recherche de financements et d'un ou plusieurs diffuseurs afin que le projet voit le jour. Les scénaristes et le producteur sont alors liés par une « option », forme de contrat d'exclusivité qui garantit à ce dernier d'être le porteur exclusif du projet auprès des financeurs pour une durée déterminée. Lors de la négociation avec les producteurs, c'est également la place à venir des auteurs qui est négociée : certains souhaitent par exemple se voir octroyer un nombre spécifique d'épisodes à écrire, d'autres devenir les directeurs d'écriture de la série (à savoir assurer un rôle de coordination entre l'équipe d'auteurs et la production, le réalisateur, les éventuels ayants droit) ou encore se désengager de la suite du projet. La réalisation de *spec scripts* est une pratique plébiscitée par les scénaristes d'animation, une vaste majorité d'entre eux (72%) ayant déjà écrit des documents de ce type. Dans cette configuration, l'auteur porte le risque que le projet ne trouve jamais de financement, et doit par extension s'assurer une couverture financière afin de pouvoir assumer ces périodes de développement qui peuvent être longues, se comptant souvent en années. Les frontières de l'emploi sont ainsi poreuses, l'activité pouvant ou non se transformer rétrospectivement en travail rémunéré. Le financement par des bourses d'écriture est alors amplement sollicité. Le CNC, par exemple, propose diverses modalités d'accompagnement financier pour les phases d'écriture embryonnaires, dans l'ambition de favoriser la création originale, ces dernières permettant aux scénaristes qui les décrochent de pérenniser ces moments productifs. Elles peuvent s'adresser directement aux auteurs (littéraires et graphiques), comme les aides au concept (à hauteur de 10 000 €) et aides à l'écriture (entre 14 000 € et 20 000 € en fonction du format) ; qui sont à distinguer des aides au développement, versées aux entreprises de production pour le financement du développement de projets audiovisuels, pouvant aller jusqu'à 100 000 euros par projet⁹.

métrages » (Fémis, 2018, L'atelier scénario, <http://www.femis.fr/formationcontinue/scenario.html>)

⁹ CNC, 2019, Animation : fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle (aide à la création), https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/audiovisuel/aide-a-l-innovation/animation--fonds-daide-a-linnovation-audiovisuelle-aide-a-la-creation_191220#Aides--la-phase-dcriture

- L'obtention de contrats d'écriture peut également intervenir sur un projet déjà en cours de production. Il s'agit alors de proposer des « *pitchs* », qui seront ou non acceptés en vue d'écriture l'un des épisodes de la série. Aucune garantie n'est fournie au scénariste sur le nombre d'épisodes qui pourront être écrits, la continuité de l'engagement productif n'étant assurée que par l'acceptation d'un autre *pitch*.

Le maintien dans la profession est ainsi tributaire de la capacité de chacun à multiplier l'obtention de projets contractualisés, ceux-ci se juxtaposant dans le meilleur des cas pour garantir un niveau de revenu permettant la subsistance économique. Le recrutement devient alors une épreuve en permanence rejouée, épreuve qui semble aujourd'hui se durcir compte tenu des évolutions structurelles de ce marché de l'emploi.

En effet, si le nombre moyen de scénaristes par épisode reste stable entre 2009 et 2017, il n'en va pas de même pour le nombre moyen de scénaristes officiant sur une même série. Celui-ci augmente drastiquement, passant de 5 scénaristes pour chaque série en 2009, à 9 en 2017. Cette augmentation est tractée par deux formats d'épisodes, le 7 minutes et le 13 minutes, qui passent respectivement de 5 et 9 scénaristes en moyenne à 9 et 13. Le format 3 minutes est quant à lui stable (3 scénaristes en moyenne par série depuis 2009), le 26 minutes subissant plus de variations interannuelles sans tendance nette (entre 5 et 8 scénaristes en fonction des années). Transformation des temporalités productives et des enjeux financiers, augmentation du nombre de scénaristes sur le marché, volonté de diversification des plumes de la part des entreprises de production, les explications à ce phénomène sont multiples. Le corolaire de cette augmentation du nombre de scénaristes par projet est la logique diminution du nombre d'épisodes octroyés à chacun d'entre eux, la majorité des scénaristes interrogés n'écrivant qu'au mieux deux ou trois épisodes par série. Ces engagements « à minima », portant sur un nombre restreint d'épisodes, ne sont pas sans conséquence sur la nature même du travail, comme l'explique Bertrand (scénariste expérimenté de 55 ans) :

« Faire un ou deux épisodes, c'est une perte de temps pas croyable, parce qu'il faut assimiler la bible, lire les autres scénarios pour être sûr de pas proposer quelque chose qui a déjà été fait, il faut se projeter dans l'histoire, trouver le bon ton... les

premiers épisodes que t'écris sur une série, c'est souvent les plus mauvais, et pourtant en général, ça s'arrête là. » Bertrand, scénariste

Cette configuration productive entraîne ainsi une explosion du coût temporel de l'écriture des épisodes pour les scénaristes. Si elle peut dégrader fortement la possibilité de réaliser un travail considéré comme créativement satisfaisant (notamment chez les scénaristes les exerçant la profession de longue date, comme Bertrand), cette labilité peut cependant être perçue comme une opportunité favorisant l'expérimentation, permettant de varier les contextes productifs et les typologies de produits pour se découvrir un « style ».

B. De l'importance du capital social pour accéder à l'emploi

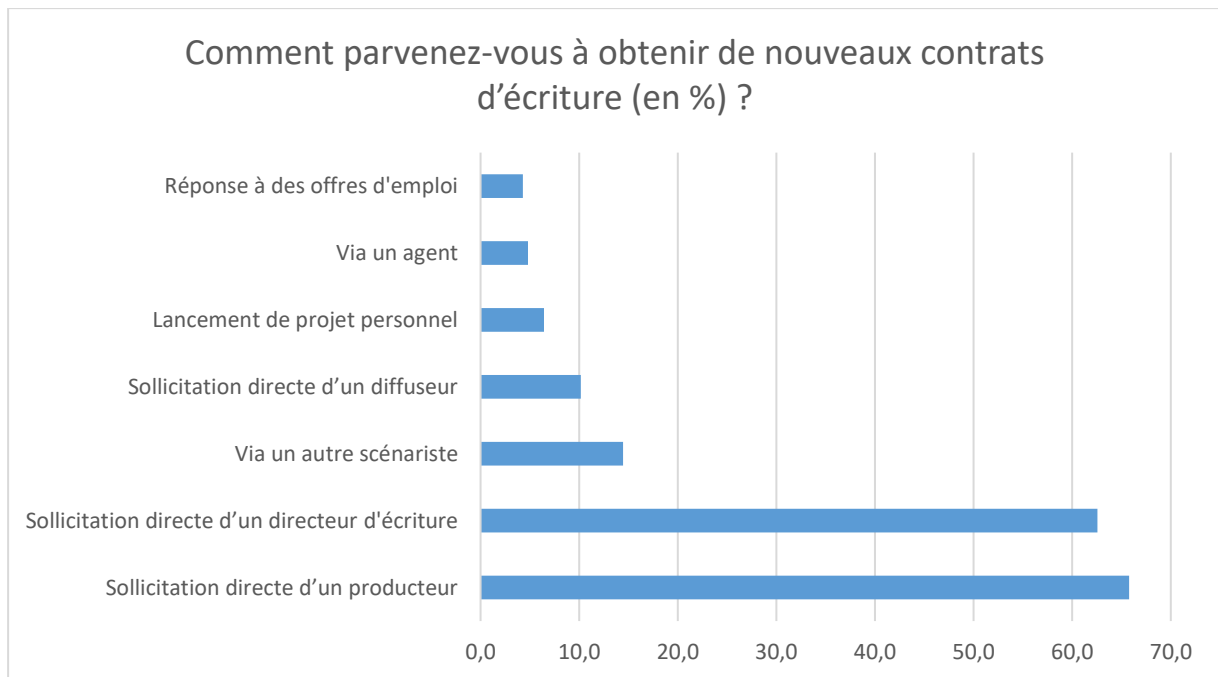
Un recrutement structuré par les relations interpersonnelles

La recherche des futurs contrats devient, dans ces conditions, une dimension propre de l'activité, dont il convient de caractériser la nature, comme le suggère Alice (scénariste en reconversion après une première carrière en tant que juriste), qui explique même l'intégrer à sa comptabilité personnelle : « que ça soit pour les soirées ou pour les festivals, je les inclus dans mes frais réels aux impôts. Parce que c'est vraiment une partie de... enfin je sais pas si d'autres scénaristes réussissent à travailler sans faire ça, mais pour moi c'est vraiment euh... une des choses essentielles à faire pour trouver... pour trouver du travail ». À l'instar du spectacle vivant pour les danseurs ou les acteurs (Menger, 1997 ; Paradeise et al., 1998 ; Sorignet, 2004), nous sommes en présence d'un marché sur lequel le déploiement et l'entretien de réseaux interpersonnels sont les seuls garants de l'employabilité future. Dans ces secteurs, la « récurrence des relations avec un nombre réduit d'employeurs structure fortement l'activité et la carrière des artistes » (Pilmis, 2007). Pour les scénaristes, l'inscription dans ces réseaux génère des espaces d'échange d'informations sur les projets à venir, et l'insertion professionnelle est tributaire de la proximité aux directeurs d'écriture et aux producteurs (qui assurent en règle générale le recrutement sur les séries). La circulation de l'information sur les projets en cours et la présence d'offres sur le marché du travail est ici structurée par le bouche-à-oreille : 90% des répondants de notre enquête disent passer par ce biais, quand la lecture de revues professionnelles ou la visite de sites internet ne sont que marginalement pratiquées (respectivement 12% et 10% de notre échantillon ont recourt

à ce type de pratiques). L'insertion dans les réseaux de sociabilité professionnelle est ainsi indispensable pour maintenir sa connaissance des espaces de recrutement potentiel, l'interconnaissance ayant le double avantage de pouvoir favoriser la prise de contact directe avec les acteurs en charge de la sélection des *pitchs*. Revenant sur sa trajectoire d'insertion dans le milieu, Olivier représente ainsi une figure archétypale des conditions de possibilité du maintien dans la profession :

« C'est vraiment par copinages parce que, je veux dire, au départ ben moi ce que je faisais c'est que j'envoyais des mails, alors j'avais un copain qui m'avait branché sur une série avec lui, et puis après je savais pas...comment dire...et il m'a dit : « Ben vas-y t'es dans le bain, nage. ». Donc après il m'avait donné tout une liste de directeur d'écriture justement à contacter. Je leur ai tous envoyés des mails et puis tout le monde me disait « Ben j'ai pas de places dans mon équipe. », en gros : « Je te connais pas ». Donc là je galérais, j'avais vraiment que dal de projets sur l'année. En ramant, j'ai fini par réussir à refaire une série, puis une autre, puis une autre et à force d'en faire on te connaît. Maintenant c'est bon, les gens m'appellent directement. Et sinon il m'arrive aussi de faire le tour des popotes, de me renseigner dans le milieu. Même des fois via Facebook : "- Tu sais pas ce qu'il y a en ce moment ? - Ah bah si, telle prod fait une série. - Qui dirige l'écriture ? - Ah c'est machin ? Ben attends je l'appelle ". Ça m'arrive. Mais de moins en moins quand même, ça fait des années maintenant plutôt que...fin ça fait des années que j'ai tendance plutôt à attendre qu'on m'appelle parce que voilà j'ai plus trop besoin maintenant de chercher. Mais quoique cette année, j'ai demandé à...je savais que j'avais un copain qui faisait les Zarcos, j'étais dans une période où je me disais : "il faut vraiment que j'ai du boulot", et je l'ai appelé. Mais en gros moi j'ai commencé à beaucoup bosser quand des potes m'ont dit : "Non mais attends là on est sur une nouvelle série, viens, on te présente le directeur d'écriture" » Olivier, scénariste depuis 15 ans arrivé dans la profession après une reconversion professionnelle

Cette tendance est confirmée par les statistiques concernant les pratiques déployées par les scénaristes pour trouver de nouveaux contrats.



Les pratiques actives de recherche de travail, comme la réponse à des offres d'emploi, sont très minoritaires dans le métier (moins de 5% des scénaristes). Ce sont les sollicitations directes de la part de deux acteurs de la chaîne productive, le producteur et le directeur d'écriture, qui font office de modalités de recrutement majoritaires (respectivement 66% et 63% des scénaristes trouvent de nouveaux contrats par ces biais). De plus, contrairement à d'autres secteurs, les agents ne sont ici que très rarement des vecteurs d'employabilité – malgré leur présence non négligeable (38% des scénaristes interrogés déclarent être représentés par un agent) –, mais bien plutôt sollicités en tant que support juridique et émotionnel dans l'accompagnement de la carrière. Le marché de l'emploi dans la profession est ainsi caractérisé par une forte absence de transparence, l'information sur la présence même d'opportunités ne pouvant être obtenue que consécutivement à la constitution d'un capital social ample et varié.

Le système de cohorte autour des directeurs d'écriture et des producteurs

Le recrutement dans la profession scénaristique de l'animation française est structuré par un système de cohorte autour des directeurs d'écriture, qui assurent la plupart du temps l'embauche des scénaristes aux côtés du producteur. La nature même de ce marché productif conditionne les modalités de recrutement scénaristique : nous l'avons vu, le marché de la diffusion est oligopolistique (pour rappel, 5 acteurs se partagent près de 95%

du volume de diffusion français), le degré de concentration étant également fort dans le secteur de la production (9 entreprises seulement produisent 50 % du volume horaire total d'animation), avec un appariement dense entre les deux (en 2017, 82,8 % des entreprises produisent des programmes d'animation pour une seule chaîne). Ces chiffres permettent de mettre au jour la densité des liens pouvant exister entre un nombre réduit d'acteurs structurant amplement l'expérience du recrutement des scénaristes. De plus, les directeurs d'écriture, en tant qu'intermittents du spectacle, ont eux aussi des modalités d'engagement par projet, et circulent fréquemment entre les entreprises de production au gré des lancements de série, ce qui leur confère un pouvoir de marché d'autant plus fort.

Les premiers scénaristes ayant connaissance des projets en émergence et étant sollicités pour envoyer des *pitchs* sont ainsi à trouver dans le cercle proche des directeurs d'écriture ou des producteurs qui, comme le raconte Bérénice (directrice d'écriture et scénariste), privilégie l'interconnaissance comme critère de constitution des équipes d'écriture :

« Moi j'appelle toujours des auteurs avec qui je m'entends. Je ne veux pas travailler avec des auteurs avec qui je vais me prendre la tête, avec qui ça va être agressif parce que je vais faire des retours. Je travaille toujours... enfin pas toujours, mais j'ai un groupe d'auteurs autour de moi, avec qui je m'entends bien, et avec qui je travaille depuis longtemps. Donc c'est vrai que quand j'ai besoin d'auteurs, c'est eux que j'appelle. » Bérénice, directrice d'écriture et scénariste expérimentée

Le régime de justification de ces pratiques est double : d'abord, il s'agit pour les directeurs d'écriture de configurer un environnement de travail dans lequel les relations professionnelles sont peu conflictuelles (le processus d'écriture d'un épisode de série d'animation étant sujet aux montées en tension des relations interpersonnelles), et où l'intercompréhension mutuelle permet de pacifier l'expérience de travail. La quasi-absence de coprésence entre les directeurs d'écriture et les scénaristes complexifie en effet la possibilité de tisser cette compréhension sur un seul projet. La continuité de la coopération est ainsi cherchée à travers la reproduction des expériences relationnelles réussies par le passé. Le second régime de justification est exclusivement productif : la position du directeur d'écriture est souvent fragile. Pris entre les contraintes productives de tous les acteurs de l'écriture, ce rôle de coordination est narré comme intense, tout à la fois

temporellement et émotionnellement, et fait d'ailleurs figure de repoussoir pour de nombreux scénaristes interrogés. Il s'agit alors pour les directeurs d'écriture de sécuriser leur propre position et de minimiser le risque d'échec productif, l'expérience commune étant le moyen le plus direct de ne pas sombrer dans une relation de coopération problématique qui viendrait surajouter une charge de travail.

« (...) C'est juste qu'à un moment... parce que, ben j'ai déjà bossé avec eux, c'est un plaisir. Donc, en tant que directrice d'écriture, je vais pas me mettre dans une situation, non plus, où je vais juste prendre machin, parce qu'il va pas bien. Non, j'ai besoin d'un scénariste, qui va être efficace, avec qui je vais réussir à bosser, parce que même moi, je vais être dans une situation de fusible, où je vais devoir faire le lien avec des scénaristes et la prod et le réal et les chaînes de télé et que si j'ai des... des baltringues, ben c'est moi, qui vais me taper tout le boulot. » Camille, coordinatrice d'écriture et scénariste depuis une dizaine d'années

C'est ici la nature même de l'activité et de la division du travail d'écriture, qui implique la possibilité de vastes chevauchements des activités scripturales entre acteurs productifs, qui fait peser sur le directeur d'écriture le risque de devoir absorber le travail du scénariste, ou au contraire la possibilité de se décharger de certaines de ses prérogatives. La dimension poreuse de l'écriture peut ainsi à la fois être une ressource et une contrainte, et entraîne une réactualisation permanente de la nature de la division du travail avec chaque acteur et ce dans toutes les séquences productives. L'on comprend, dès lors, l'importance de pouvoir capitaliser sur des pratiques coopératives et des solidarités professionnelles déjà mises à l'épreuve. Ces schémas d'appariement sont similaires à ceux des travailleurs indépendants des mondes de l'art mis en avant par Howard S. Becker, qui mettait la notion de confiance au cœur des dispositifs de recrutement : « un réseau de relations, c'est un certain nombre de personnes qui vous connaissent suffisamment pour remettre entre vos mains le sort d'une partie de leur projet. L'élément primordial de ce réseau, c'est la confiance » (Becker, 1988). La sélection des scénaristes conditionne la stabilité de la position professionnelle du directeur d'écriture, ainsi que la quantité de travail qui lui sera nécessaire de réaliser pour s'assurer de l'atteinte des exigences prescriptives. Conscients des problématiques de renouvellement des plumes inhérentes à ce mécanisme spécifique d'emploi, les

professionnels de la coordination d'écriture mettent en exergue leur volonté d'assurer une ouverture à de nouveaux entrants, tout en ne parvenant à le faire que marginalement dans la réalité professionnelle quotidienne :

« Moi, quand je suis directrice d'écriture, j'aime bien aussi faire rentrer un nouveau. L'air de dire, ben t'as des gens qui arrivent sur le marché, qui n'ont jamais bossé et à un moment, moi on m'a donné ma chance. Donc, je fais la même chose. Alors, je prends des gens, que j'aime bien ou qui sont bons, et je prends toujours au moins une personne qui a jamais bossé. Et... et je sais que s'il y a du temps que je dois mettre, c'est pour former cette personne là, et pour la former aux bonnes pratiques et pour lui donner les bons réflexes. » Camille, directrice d'écriture et scénariste

Le système fonctionne ainsi avec un noyau dur de « fidèles », avec à la marge des recrutements de nouveaux visages n'étant pas positionnés sur des postes stratégiques, permettant d'identifier de nouveaux talents et de régénérer graduellement le vivier. Le renouvellement est en effet tout à la fois un risque et une nécessité, puisque contrairement aux professions techniques dans lequel il n'est pas un enjeu fort, il est indispensable à l'écriture scénaristique compte tenu de l'impératif d'originalité et de nouveautés narratives des œuvres audiovisuelles. Loin de la situation des comédiens de l'audiovisuel français, qui sont un élément fondamental dans les processus de vente et de distribution (et peuvent ainsi être choisis dans le cadre d'un appariement spécifique entre une œuvre et un public) (Cardon, 2016), les scénaristes doivent cependant se reposer sur une visibilité et une interconnaissance exclusivement interne à l'industrie dans laquelle ils officient. Dans cet environnement où le futur professionnel semble être balisé par le tissage relationnel constitué par les expériences scolaires, professionnelles et personnelles passées, les moments de recrutement qui échappent à cette logique peuvent être perçus comme de véritables respirations permettant de recréer un lien entre les gratifications de la participation à un projet et l'acte de travail scriptural. C'est le cas d'Alain, lorsqu'il se souvient de l'expérience d'un recrutement sortant du cadre habituel de la routine professionnelle des scénaristes pour les projets de commande :

« Ce qui était bien, sur ce projet, c'est que la directrice d'écriture avait beaucoup ouvert les portes, à tout le monde. C'était quelqu'un qui débarquait de l'édition et qui avait envie de connaître le milieu. Du coup, elle a ouvert à tout le monde. Il y avait cette dimension, on sentait qu'on pouvait tenter notre chance. Sachant que c'est un peu moins long de lire un script de quinze lignes que de le faire. Mais moi, je préfère ça. D'abord, parce que ça oblige à produire. Il n'y a rien de pire que d'être confronté à une recherche où on est juste frotté à des contraintes sociales : si on a eu un bon feeling au téléphone... Fondamentalement, je préfère écrire, quitte à en écrire 5 ou 10 qui ne servent à rien, et avoir une réponse sur un projet, qu'une réponse sur un réseau. Je trouve que ce serait mieux. Mais de fait, ce n'est pas comme ça que ça se passe. » Alain, scénariste à temps plein depuis plus de 25 ans

La critique du travail porte ici sur les modalités même de la participation aux projets, qui génèrent une évaluation sur la personne plus que sur le produit de son activité. Cette configuration spécifique du marché du travail implique en effet un déplacement des compétences professionnelles permettant de rester en activité : au-delà de l'expertise narrative, il s'agit pour chacun d'entretenir sa visibilité professionnelle, de densifier ou d'entretenir un tissu de relations, et de faire preuve d'adaptabilité afin de mettre à profit les opportunités ouvertes dans l'interconnaissance. Ce qui est vendu lors du processus de recrutement s'avère ainsi relatif aux caractéristiques propres aux personnes et à leur réputation. L'on peut cependant faire l'hypothèse que les compétences sociales et techniques se renforcent de manière dialogique : le réseau est lui aussi source d'apprentissage sur les techniques d'écriture et leurs permanents renouvellements, d'autant plus dans une profession plébiscitant le mentorat comme modalité de formation (nombre des récits des enquêtés mettent au cœur de leur apprentissage une ou plusieurs figures de scénaristes reconnus les ayant accompagnés).

La porosité entre les milieux de formation et les milieux professionnels

Le mouvement d'institutionnalisation de la formation a de nombreuses conséquences sur les modalités d'insertion et de pérennisation des parcours professionnels. Il nous semble ici important de souligner l'une d'entre elle : la porosité de plus en plus grande des milieux

d'enseignement et des milieux professionnels. Le Conservatoire européen d'écriture audiovisuelle (CEEA) est un exemple archétypal permettant de mettre en lumière cette dynamique : ce sont effet les « professionnels de la fiction qui le dirigent, qui y enseignent, qui composent son conseil d'administration et son conseil pédagogique »¹⁰. Dès lors, les exemples de scénaristes ayant réalisés leur insertion professionnelle par l'intermédiaires d'un formateur rencontré durant leur scolarité sont légion. C'est le cas d'Alexis :

« C'est-à-dire qu'au Conservatoire, j'avais eu Mr Martin comme intervenant qui nous avait fait travailler... Enfin, il nous avait fait faire des écrits à blanc sur des...pour plusieurs séries, pas des vrais épisodes, mais voilà. Donc des épisodes de la première saison d'une série qui était en cours de production. Donc, ce qui s'est passé, c'est qu'en fait quand mon stage s'est terminé, un mois avant, il nous a contactés nous, les élèves qu'il avait eus pour nous dire qu'il y avait une saison 2. Et que... il nous proposait de lui proposer des pitches. Et en fait, ça s'est assez bien goupillé. » Alexis, scénariste en sortie d'étude

En dehors des relations tissées entre formateurs et élèves, l'administration de l'école assure également l'entretien d'un réseau d'interconnaissance permettant de constituer l'école comme une base de recrutement pour les entreprises, comme l'explique Patrick Vanetti, son directeur : « la réputation du conservatoire fait que les producteurs nous appellent en disant je cherche des auteurs comme-ci, comme ça » (Patrick Vanetti, directeur CEEA). De surcroit, le parcours scolaire est structuré par des épreuves de création permettant une interface supplémentaire entre les futurs entrants de ce marché du travail et de potentiels recruteurs :

« C'est une progression au fur et à mesure des deux ans, vers une autonomie professionnelle et une meilleure compréhension à la fois des contraintes en les ayant pratiquées et le rendez-vous final de ces élèves, il y en a trois en réalité. Il y a un pitch de série d'animation avec un épisode pilote, devant les producteurs, un pitch de série télé avec un épisode pilote, donc un épisode dialogué, devant les

¹⁰ Site du CEEA, Édito, <https://www.ceea.edu/le-ceea/edito.html>

producteurs et une soutenance d'un titre professionnel devant un jury avec un 90 minutes, donc un film de cinéma en général » Patrick Vanetti, directeur du CEEA

Ainsi, si tous les exercices de formation sont considérés comme de pures simulations, elles n'en restent pas moins un enjeu à double titre : montrer ses compétences réelles aux futurs employeurs, mais également, convertir directement la simulation en premier projet professionnel. Les cas de concrétisations directes d'un exercice d'étudiant semblent d'ailleurs loin d'être marginaux : « En juillet 2017, quand on a présenté les séries en pitch devant nos amis producteurs, il y avait six concepts de série, les six avec des pilotes sont en option et il y en a deux en développement » (Patrick Vanetti, directeur du CEEA).

Cette imbrication entre les réseaux de formation et de recrutement est également l'objet de pratiques volontaristes de la part de certaines des entreprises de production du paysage de l'animation en France, qui mettent en place des politiques d'intégration progressive des élèves des écoles de scénaristes dans l'objectif d'assurer une continuité à la formation scolaire. Il s'agit d'enseigner, par la mise en situation, tout à la fois les contraintes réelles dans lesquelles prend place l'écriture scénaristique des séries d'animation, mais également l'identité narrative propre à l'entreprise. Cette première intégration, réalisée sous forme de stage dans les entreprises de production, permet ainsi aux entreprises d'identifier les futurs talents scénaristiques tout en leur inculquant les pratiques, les normes et les valeurs régissant chacun de ces univers productifs :

« J'essaie de créer une liste de scénaristes qui comprend nos attentes, qui a choppé l'esprit de nos programmes et saura travailler en bonne intelligence avec le reste de l'équipe. Je prends autant que possible des stagiaires dans les cursus de scénario. Je trouve que c'est intéressant pour nous de bénéficier de leur bagage technique, et pour eux, de voir comment ça se passe en vrai. L'enseignement du conservatoire est extrêmement théorique, presque cérébral, par rapport au pragmatisme de l'écriture, telle qu'on la pratique ici : on a plein de contraintes, c'est très collaboratif. Du coup, c'est intéressant de compléter la formation de ceux que j'identifie comme de potentiels auteurs pour notre entreprise. Ils vont venir 6 mois et regarder comment ça se passe, participer au processus, pas en tant qu'auteur mais en tant que coordinateur d'écriture. Il y a deux choses qu'ils

n'apprennent pas pendant leurs études, c'est écrire en temps et en espace. (...) Il y a cet aspect qui me semble une grosse lacune de leur enseignement. J'essaie de les sensibiliser à ça en étant ici. Après, il y a aussi l'aspect travail de commande et être à l'écoute de la vision d'un réalisateur, et essayer de l'atteindre. Ils approchent ça de manière très théorique dans leur cursus. Et c'est un exercice. Ce n'est pas aussi concret qu'ici. Être partie prenante du processus d'écriture sans écrire soi-même, c'est aussi avoir un autre point de vue sur ce processus. Être mis au courant des choses aussi, parce que c'est moins organique. Tous les auteurs a priori écrivent un peu avec une part d'eux-mêmes. C'est difficile parfois de prendre de la distance pour essayer de comprendre quels sont les tenants et les aboutissants, et les attentes de chacun, les requis du texte qu'on attend au final. Ce qui est important pour nous, par rapport au studio, c'est que pour nous, l'écriture est une étape du processus narratif. On ne considère jamais un script comme étant figé dans le marbre, comme un aboutissement absolu de l'histoire. La mise en scène et jusqu'à l'animation contribuent énormément à l'aboutissement d'une histoire. Je pense que c'est important qu'ils comprennent ça, ce qui n'est pas toujours le cas. On voit beaucoup de scénaristes qui ont cette vision du script comme étant le graal, une référence absolue dont on ne peut pas changer une virgule parce que de toute façon, il n'y a qu'eux qui comprennent l'histoire, et qu'un storyboarder est incapable de la mettre en image de manière fidèle à ce qu'ils ont en tête » (Valentin, directeur éditorial)

De nombreuses entreprises de production affirment ainsi une volonté de singularisation d'une identité créative dont le contrôle passe par la constitution de réseaux de jeunes scénaristes pouvant assimiler *in-situ* les principes d'écriture spécifiques à ces organisations sans que ces derniers fassent valoir des rapports à l'écriture différents prenant origine dans l'expérience professionnelle. Il existe ainsi des effets de structure interne de réseau, en lien avec l'offre de formation, participant aux processus d'inclusion et d'exclusion, qui amplifient certaines inégalités dans l'accès à l'emploi (en particulier liées à l'âge et à la formation). L'idée que la formation au métier de scénariste est aussi, et peut être surtout, un apprentissage de l'écriture sous contrainte (déconstruisant l'image du scénariste

indépendant écrivant seul et hors contexte) est d'ailleurs au cœur de certaines des philosophies pédagogiques des écoles :

« Il faut donner des outils à ces gens pour qu'ils puissent intégrer ce métier qui est une industrie du format, tout en gardant ou en préservant leur regard sur le monde. Donc c'est comme ça que la pédagogie est construite (...). C'est un métier hybride entre, justement, une capacité artistique à poser un regard sur le monde, à l'exprimer en images et en actions, mais aussi à intégrer des contraintes techniques, des contraintes de production, des contraintes de durée, des contraintes économiques. » Patrick Vanetti, directeur du CEEA

L'imbrication entre les réseaux de formation et de production fonctionnent ainsi à partir de quatre modalités : entre les anciens élèves, entre les formateurs et les élèves, entre les jurys et les élèves, et enfin dans le cadre d'immersion en entreprise réalisées dans le cadre de stages. Ainsi les lieux de formation à l'écriture scénaristique prennent progressivement un rôle fondamental tout à la fois pour leur enseignement des techniques d'écriture propres aux différents formats, leur apprentissage des principes du travail de commande, mais également pour leur rôle socialisateur. Ce dernier point inscrit la formation scénaristique dans une dynamique propre à de nombreux mondes de l'art, comme Raymonde Moulin l'avait déjà montré concernant le rôle socialisateur des écoles d'art pour les artistes plasticiens (Moulin, 1993). Si Dominique Pasquier (1995, p.81) constatait, concernant les scénaristes de la télévision française il y a plus de vingt ans maintenant (dans un univers académique moins structuré), que le « succès d'un enseignement est surtout lié à sa capacité à établir des ponts avec l'industrie », force est de constater que cette dimension est restée prégnante, l'accès à ces réseaux étant un puissant facteur de facilitation de l'insertion professionnelle.

C. Différentiels d'accès à l'emploi et polarisation de la profession

La rémunération des scénaristes : « pochette surprise et sables mouvants »

Le travail d'auteur, dans le cadre de l'écriture d'un épisode ou d'une bible de série, est juridiquement encadré par un contrat de commande et de cession de droit. Il vient fixer l'obligation de cession exclusive par l'auteur au producteur des droits attachés au scénario qui sera utilisée pour la production de la série télévisée. Les droits cédés sont multiples : droit d'exploitation par télédiffusion, droit de reproduction et d'adaptation, droit de représentation, divers droits d'exploitations secondaires (exploitation dans l'édition littéraire ou graphique, droit de remake, sequel ou spin-off) et dérivés (merchandising, commercialisation d'objets et produits liés, utilisation comme élément publicitaire, adaptation en jeu, etc.). Le versement des droits d'exploitation par télédiffusion (principale et quasi-unique droit rémunérateur pour l'auteur) est médié par les sociétés d'auteurs (SACD, SCAM) lorsque celles-ci existent dans les espaces de diffusion nationaux. L'auteur se verra ainsi verser, à l'occasion de chaque diffusion du programme, les redevances associées à son travail, indexées sur des barèmes fixés statutairement par ces sociétés de gestion collective. Le producteur, cependant, va verser un à-valoir à l'écriture du scénario, qui constituera la rémunération minimum garantie à l'auteur. Celui-ci diffère en fonction des projets, mais aussi et surtout en fonction de la durée de l'épisode et de sa nature (scénario original ou adaptation) :

Paliers de rémunération des scénaristes

Scénario Original

	3'	7'	13'	26'
Inf. à 500€	69%			
Entre 500€ et 1K€	31%	49%		
Entre 1K€ et 1,5K€		9%		
Entre 1,5K€ et 2K€		15%		
Entre 2K€ et 2,5K€		11%	6%	
Entre 2,5K€ et 3K€		2%	62%	
Entre 3K€ et 3,5K€		13%	5%	
Entre 3,5K€ et 4,5K€			12%	14%
Entre 4,5K€ et 5K€			13%	14%
Entre 5K€ et 6K€				43%
Entre 6K€ et 7K€				21%
Entre 7K€ et 8K€			1%	
Entre 8K€ et 10K€				7%

Adaptation

	3'	7'	13'	26'
Inf. à 500€	39%	12%		
Entre 500€ et 1K€	27%	8%		
Entre 1K€ et 1,5K€	33%	48%	1%	
Entre 1,5K€ et 2K€		12%	7%	
Entre 2K€ et 2,5K€		21%	21%	
Entre 2,5K€ et 3K€			54%	
Entre 3K€ et 3,5K€			17%	
Entre 4,5K€ et 5K€				17%
Entre 5K€ et 6K€				54%
Entre 6K€ et 7K€				20%
Entre 7K€ et 8K€				9%

Rémunération = Minimum garanti + éventuelles primes (Opca, 2018)

Le paiement de cet à-valoir est échelonné à partir des différentes étapes contractuelles d'écriture du scénario. Le nombre d'étapes rémunérées varie en fonction des entreprises de production, mais la tendance est à la fragmentation des paiements, comme l'illustre le contrat suivant :

A titre de prime de commande pour 30% et de minimum garanti à valoir sur le produit des pourcentages prévus ci-dessus à revenir à l'Auteur pour 70%, le Producteur lui versera une somme globale de: **2 800 € (deux mille huit cent euros)**, payables selon l'échéancier suivant :

- 300 € (trois cent euros) à l'acceptation du pitch par le Diffuseur;
- 305 € (trois cent cinq euros) à la livraison du synopsis ;
- 305 € (trois cent cinq euros) l'acceptation du synopsis ;
- 945 € (neuf cent quarante-cinq euros) à la livraison de la première version du Scénario;
- 945 € (neuf cent quarante-cinq euros) l'acceptation du Diffuseur.

La répartition du minimum garanti est éclairante pour appréhender le cadre juridique dans lequel prend place l'activité de scénariste, non loin de 50% de celui-ci étant centralisé sur la dernière étape de l'écriture. Cette fragmentation fait échos à un autre élément contractuel régissant la relation au producteur, celui-ci se réservant la possibilité de moduler la durée de la relation contractuelle. Les clauses peuvent, à titre d'exemple, stipuler « qu'au-delà de deux versions refusées par le producteur du scénario remanié par l'auteur, le producteur sera libre, s'il le juge nécessaire, de faire procéder à un travail de réécriture par un autre auteur de son choix » (contrat d'Olivier, scénariste, 2011) ; chaque étape pouvant être l'objet d'une rupture contractuelle, comme, par exemple, le synopsis : « En cas de désaccord persistant sur les modifications à apporter au synopsis, l'auteur accepte expressément que le producteur lui substitue provisoirement ou définitivement un autre auteur » (contrat d'Hélène, scénariste, 2017). Les rémunérations fixes pour les contrats d'écriture des bibles littéraires sont quant à elles plus importantes, mais également plus variables : elles oscillent entre 1 000 et 40 000 euros, les pics étant situés dans les fourchettes 10 000-15 000 euros et 20-25 000 euros (Opca, 2014). Enfin, notons que d'autres modalités contractuelles de rémunération existent, mais ont un impact mineur sur les sommes touchées par les scénaristes¹¹.

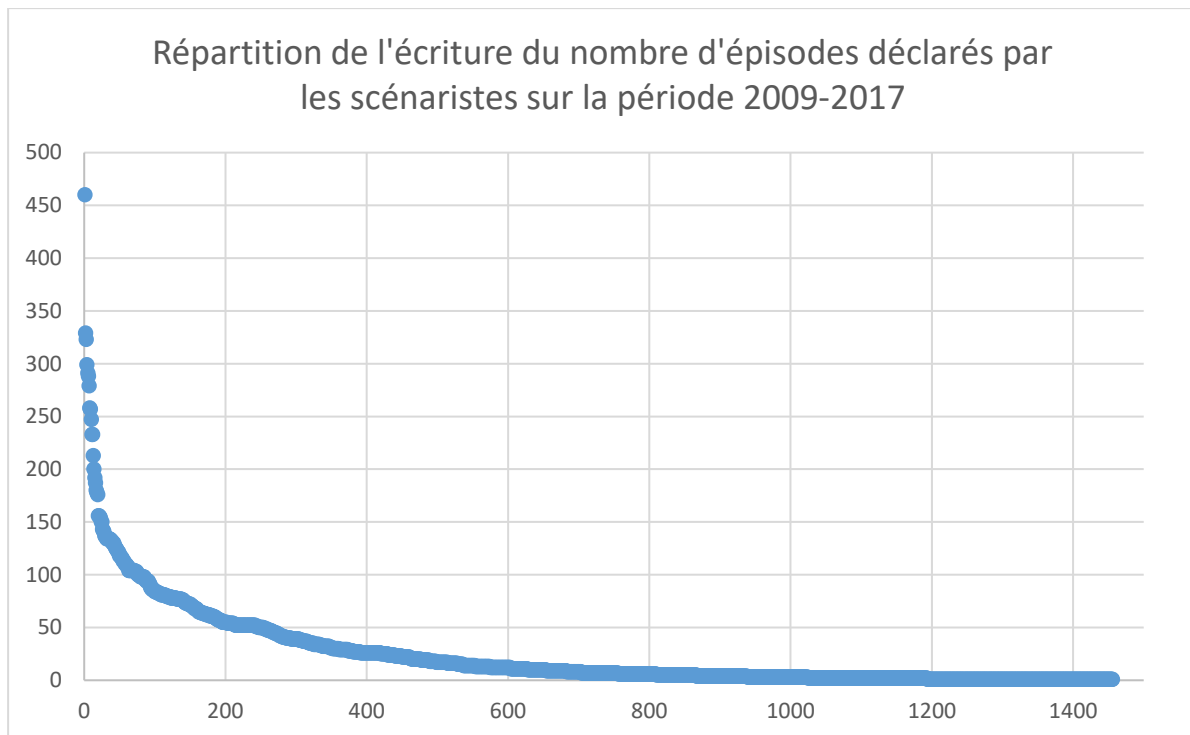
Cet encadrement contractuel a différentes implications pour les scénaristes : la rémunération, d'abord, présente un caractère *diffus*, les droits d'auteur étant indexés sur la fréquence de diffusion des séries. Ces droits, qui représentent plus de 50% de la rémunération totale pour un scénariste sur deux, sont ainsi touchés au long de la vie commerciale des séries, et peuvent intervenir des mois ou des années après l'effectuation du travail. En plus d'être diffuse, la rémunération est *instable* : corrélée aux périodes de diffusion des séries, elle varie drastiquement en fonction des mois et des années. Cette instabilité est d'autant plus forte lorsqu'il s'agit des projets personnels développés *on spec*, qui, malgré les possibilités d'obtention de bourses d'écriture auprès des institutions, offrent

¹¹ Citons ici l'intéressement ou « rémunération supplémentaire après amortissement du coût de l'œuvre » : l'auteur perçoit un pourcentage sur les RNPP (Recettes Nettes Part Producteur) - entre 0,5 % et 1,75 % des RNPP après amortissement du coût de l'œuvre – générées par l'ensemble des modes d'exploitation ; pourcentage qui s'avère indépendant de la rémunération proportionnelle (les sommes sont touchées au premier euro par l'auteur et ne vont pas en amortissement du minimum garanti). Cependant, cette modalité de rémunération est rarement existante en pratique : cela ne concerne que 4 séries de la base OPCA sur un total de 62 séries en 2018 (Opca, 2018).

des perspectives de rémunération très incertaines. Il n'est pas étonnant, dès lors, que seul 7,5% des scénaristes interrogés déclarent pouvoir anticiper le montant de leurs revenus à la fin du mois, ce qui amène une enquêtée à qualifier l'écriture comme étant « *le métier des sables mouvants et des pochettes surprises* ». Enfin, la rémunération des auteurs est également *dé-corrélée du travail effectué* : son montant fluctue en effet drastiquement en fonction de la réussite commerciale des œuvres et de ses modalités de diffusion, qui peuvent, aux deux bornes du spectre, ne jamais être diffusées ou au contraire être diffusées sur le temps long et sur de nombreux territoires, garantissant ainsi une forme de rente durable pour les auteurs.

La structure pyramidale de la répartition des contrats et des rémunérations

Conséquence des tendances esquissées, la répartition des contrats d'écriture dans la profession s'avère être inégale. Il existe en effet une forte concentration des épisodes déclarés entre les mains d'un petit nombre d'auteurs, créant une structure pyramidale dans la répartition du travail de ce corps professionnel. Sur la période 2009-2017, 17% des scénaristes (soit 253 d'entre eux) ayant déclaré au moins un épisode à la SACD ont participé à l'écriture (totalement ou partiellement) de 67% des épisodes déclarées. Sur ces huit années, ils ont participé à l'écriture de 94 épisodes en moyenne, et sont pour 77% d'entre eux des hommes. Un resserrement de la focale nous permet d'identifier une concentration extrême au sommet de la pyramide : sur cette période, 77 scénaristes (soit 5% d'entre eux) ont participé à l'écriture de plus de 100 épisodes (pour une moyenne à 155 épisodes) et couvrent 33% du total des œuvres, cette frange de la population étant encore plus masculine (82% d'hommes au total).



En ordonnée, le nombre d'épisodes déposés par le scénariste (sur la période 2009-2017, en nombre de participation, et non d'écriture de l'entièreté du script), en abscisse, les scénaristes (numérotés).

À l'opposé du spectre, le nuage de points nous montre que la vaste majorité des scénaristes se distribue un faible nombre de contrats. Les auteurs ayant écrit moins de 10 épisodes représentent 57% de la cohorte, et se sont ainsi partagé 8% du total des scénarios déposés à la SACD durant la période 2009-2017. C'est en bas de cette échelle de répartition que la population se féminise, avec « seulement » 67% d'hommes parmi ces 829 scénaristes. Le faible nombre de contrats déposés n'est pas exclusivement imputable à des trajectoires d'insertions problématiques, mais également à des individus faiblement spécialisés dans l'industrie de l'animation ou dans le métier de scénariste. Ces chiffres font échos avec ceux de la répartition du partage des droits, qui suivent une répartition similaire, quoi qu'encore plus asymétrique : en 2012 (derniers chiffres disponibles), 2% des auteurs se partageaient 25% des droits, quand 16% d'entre eux concentraient 75% (Opca, 2014, p.28).

La structure des rémunérations vient logiquement refléter cette répartition pyramidale du volume d'emploi. La rémunération (tous revenus d'écriture confondus)

moyenne nette des scénaristes (44 030 euros pour notre échantillon¹²) est supérieure au salaire moyen à l'échelle nationale (qui atteint 27 000 euros en 2015¹³), de même que la rémunération médiane des scénaristes (35 000 euros pour les scénaristes, contre 21 564 pour l'ensemble de la population active). L'écart important entre les rémunérations moyennes et médianes nous alerte cependant sur la forte dispersion de cette variable, le coefficient de variation élevé venant confirmer sa grande hétérogénéité. La pyramide des rémunérations est tirée par des revenus élevés, dépassant le seuil des 100 000 euros. Si la forte dispersion des revenus est propre à de très nombreuses professions artistiques, le modèle de *star system* est cependant moins marqué que dans d'autres industries culturelles (Rosen, 1981). Surtout, les inégalités traditionnelles des mondes de l'art, « à la fois très considérables, sujettes à la plus vive des fascinations, socialement acceptées et vigoureusement mises en spectacle » (Menger, 2002, p.35), se structure différemment chez les scénaristes d'animation. Elles sont principalement corrélées au nombre de contrats réalisés au cours de la carrière, plus qu'aux possibilités de négociation des rémunérations permises par une réputation ou un statut. Cette situation semble en partie liée à l'absence de médiation du public en tant qu'opérateur de l'évaluation du travail scénaristique. Le « nom » d'un scénariste de série d'animation n'a en effet que peu d'influence sur la réussite commerciale de l'œuvre, contrairement à d'autres professions dans lesquelles la notoriété des artistes-travailleurs est déterminante pour assurer le financement du projet et amoindrir les risques commerciaux, même quand le système de cotation de leur valeur reste purement intersubjectif (Cardon, 2016).

Une tripolarisation de la profession

Ainsi, malgré l'homogénéité sociale des scénaristes, la profession est polarisée autour de trois types idéaux. Il existe une *élite scénaristique*, caractérisée par son ancienneté dans la profession, sa forte spécialisation dans le monde de l'animation, sa capacité à activer un réseau ample et dense, bénéficiant d'une rente de droits de diffusion, et principalement masculine. À cette élite s'oppose une *population précarisée*, largement majoritaire,

¹² Ce chiffre doit cependant être considéré avec précaution, les scénaristes actifs ayant de fortes chances d'être surreprésentés dans notre échantillon, et les sources de rémunération étant, nous l'avons vu, souvent très diverses.

¹³ Insee, 2018

composée à la fois d'aspirants à l'insertion dans la profession et de scénaristes insuffisamment insérés dans les réseaux de recrutement pour maintenir des taux d'activité élevés, et bénéficiant de choix plus restreints sur les projets dans lesquels ils s'engagent. Le troisième pôle est concentré autour de *figures hybrides*, pour lesquelles l'écriture scénaristique dans l'animation est une activité secondaire. En effet, seuls 66% des scénaristes interrogés exercent ce métier en tant que profession principale. Les autres sont aussi des réalisateurs avant d'être scénaristes (14% d'entre eux), des directeurs d'écriture (10% d'entre eux), ou encore des producteurs (5% de la cohorte). Ces chiffres recouvrent deux réalités productives distinctes : dans un premier temps, la récurrence des pratiques d'écriture de la part d'autres parties prenantes (tous situés à des points nodaux du processus de la fabrication des épisodes), qui, compte tenu de leur position dans la chaîne productive (tout à la fois grâce à leur connaissance du projet et de leur pouvoir décisionnaire), peuvent s'octroyer l'écriture de quelques épisodes sur les saisons en cours de production. L'autre pratique récurrente est celle de la fragmentation de l'écriture entre plusieurs auteurs, le nombre moyen de scénaristes par épisode entre 2009 et 2017 étant de 3 (ce chiffre recouvre également la pratique de la coécriture réalisée par les duos de scénaristes). Plusieurs configurations sont ici possibles : un désaccord créatif aboutissant à l'exclusion du scénariste initial de l'épisode (le contrat d'auteur étant séquencé en étapes prédéfinies à l'occasion desquelles celui-ci peut être révoqué), régulièrement remplacé par le réalisateur ou le directeur d'écriture ; une indisponibilité du scénariste compte tenu de l'étirement des temporalités productives ; un autre acteur du processus se « réservant » les dernières étapes de l'écriture afin de conserver un fort contrôle sur l'ensemble de la chaîne productive ; etc.

Le mouvement de transformation de l'industrie amorcé par les pouvoirs publics depuis le milieu des années 1980 n'a ainsi pas été sans effets sur les trajectoires des professionnels de ce secteur, et en particulier pour les scénaristes. L'institutionnalisation de la formation et l'évolution de l'attractivité de l'animation ont entraîné une forte augmentation de la concurrentialité de la profession, ayant pour conséquence une diminution des durées des engagements productifs et par extension une transformation des manières de se stabiliser dans le métier. Dans ce marché structuré par un petit nombre

d'acteurs décisionnaires et par la nécessité de conjuguer présent et futur productifs, les ressources relationnelles et les capacités à les réactiver à bon escient sont indispensables. La nature même de l'activité scripturale, permettant de nombreux chevauchement entre acteurs productifs (faisant courir le risque de surcharge pour les coordinateurs et directeurs d'écriture), favorise à ce titre les pratiques de renouvellement modérées observées dans les manières de recruter des scénaristes, faisant du système de déplacement d'un projet à l'autre par cohorte une norme professionnelle. On pourrait, à ce titre, considérer l'expérience du travail scénaristique comme une forme idéal-typique de la structure d'engagement de la cité par projet définie par Luc Boltanski et Eve Chiapello (2011), basée sur des formats courts permettant de développer et de renforcer un réseau de connexions, et de favoriser l'émergence de futurs projets. Dans cette typologie d'expériences professionnelles, « *le projet est l'occasion et le prétexte de la connexion* » (Boltanski et Chiapello, 2011, p.170), considéré comme « *rassemblement temporairement des personnes très disparates, et se présente comme un bout de réseau fortement activé pendant une période relativement courte* ». Le réseau comme nouvelle exigence normative a été largement analysé dans le domaine des sciences (Callon, 1989) : l'acteur qui réussit à s'imposer, au-delà des expertises relatives au champ d'activité, est celui qui sait tisser et actionner des réseaux dont il contrôle les points de passage obligés, celui capable de les agencer pour permettre la facilitation de leur activation en situation (Chateauraynaud, 2006). Dans le champ scénaristique, ces dynamiques alimentent une répartition des contrats pyramidale à l'échelle de la profession, permettant de dresser une typologie d'expériences du métier : l'élite professionnelle se distingue d'une groupe de scénaristes précarisés (comptant tout à la fois les aspirants à l'insertion et des scénaristes expérimentés en situation de fragilité) et de profils hybrides pour qui l'activité scripturale dans l'animation n'est que secondaire.

2. Quand l'indépendance mène à la fragilisation des parcours

Pour la frange précarisée des scénaristes, la possibilité même de conserver un niveau d'emploi suffisamment rémunérateur permettant l'indépendance économique reste incertaine. 69% des scénaristes interrogés affirment ainsi avoir connu, au cours de leurs carrières, plusieurs périodes d'inactivité forcée. Il ne s'agit pas ici de simples moments de transition d'un projet à l'autre, mais de périodes forcées de mise en retrait professionnel s'échelonnant entre quelques mois et quelques années (la plus longue période d'inactivité forcée constatée étant supérieure à 3 ans). Nous nous intéresserons ici aux périodes de fragilisation des parcours et à leurs enjeux, ainsi qu'aux conséquences de cette précarité sur l'expérience même du travail scénaristique (A), avant de tourner vers les pratiques déployées par les scénaristes afin d'y faire face (B).

A. L'incertitude comme condition d'existence

Une insertion professionnelle longue et incertaine

Il n'est pas étonnant de constater que les jeunes scénaristes sont plus sensibles à cette forte instabilité dans l'obtention de contrats d'écriture. La trajectoire d'insertion la plus récurrente est en effet celle amenant les scénaristes sans expérience à vivre une période d'incubation plus ou moins longue (entre 2 et 7 ans) durant laquelle la rémunération d'auteur reste insuffisante pour assurer la subsistance économique. Ces périodes sont marquées par une forte discontinuité de l'activité, la difficulté étant alors d'enchaîner les contrats d'écriture, comme le suggère Albert :

« Après mon premier contrat, ça a trainé, pendant facilement une année et demi, plus, même. J'écrivais mes propres trucs, mais je n'arrivais pas à entrer dans l'industrie. J'essayais de toquer à toutes les portes, mais c'était jamais le bon moment, les équipes étaient bouclées, on me disait que mon profil était intéressant, mais pour le prochain projet. Du coup je suis allé chez Solar Planets, qui cherchait des scénaristes... et là-bas, il fallait juste mettre un mot après l'autre, et si ça fait une phrase, tu es content. Mais j'avais besoin de travailler. » Albert, scénariste d'une trentaine d'années

De plus, même lorsqu'elle est continue, l'activité peut être insuffisamment rémunératrice, tout à la fois à cause du caractère diffus de la rémunération (lié aux droits de diffusion), et de de l'aspect chronophage des premières expériences :

« J'ai travaillé sur ma première série grâce à un des intervenants que j'avais en cours. Il était directeur d'écriture sur une série d'animation, il a apprécié mon travail, et c'est lui qui m'a obtenu mon premier boulot. (...) Et derrière, ça s'est enchaîné. Ça a été immédiatement à temps plein. Maintenant, est-ce que je réussissais à en vivre, non. Donc c'était à temps plein, mais non nourrissant pendant plusieurs années. (...) Il faut dire, aussi, que je ne travaillais pas au même rythme que maintenant. » Alice, scénariste depuis quelques années (ancienne juriste d'entreprise)

La dynamique d'augmentation du nombre de scénaristes par projet transforme progressivement la nature des parcours professionnels des scénaristes étudiés, puisqu'elle implique une diminution structurelle du nombre d'épisodes écrits pour chacune des séries dans lesquelles ils s'insèrent. Les trajectoires d'entrée dans la profession typiques du début des années 1990, durant lesquelles un nombre conséquent d'épisodes d'une même série est écrit par un seul et unique scénariste, lui permettant d'asseoir son statut, d'accumuler des capitaux (économique, symbolique, social), disparaissent ainsi progressivement. C'était le cas de Stéphane (scénariste expérimenté ayant débuté dans les années 90), qui met en avant comment un unique projet fut opérateur de stabilisation de sa situation d'auteur :

« Ils ont fait une espèce de sélection de scénaristes, j'ai été retenu. Et je me suis mis à écrire pour eux. J'en ai écrit une première série de 6. Et ils m'ont dit : on aimerait bien t'en donner d'autres, on va en faire d'autres. Du coup, j'ai pris un congé sans solde de la boîte où je travaillais et j'ai écrit 6 autres épisodes. Donc, j'en ai écrit 12 au total. Et ça a démarré ma « carrière » de scénariste pour l'animation. » Stéphane, scénariste

Ce type de trajectoire n'a pas trouvé de correspondance dans les insertions plus récentes (à partir du milieu des années 2000) que nous avons étudiées. L'acceptation sur un

projet ne signifie ainsi plus la pérennisation de l'avenir professionnel, y compris à court terme. La difficulté à pérenniser un parcours professionnel en tant que scénariste est aujourd'hui d'autant plus forte pour les individus n'ayant pas suivi de formation spécialisée dans l'une des écoles prestigieuses, pour cause, nous l'avons vu, de la porosité entre les milieux de formation et les organisations professionnelles. Par extension, comme dans d'autres professions artistiques (Cardon et Pilmis, 2013), l'insertion sur le marché du travail est caractérisée par des engagements tous azimuts, tout à la fois dans des projets rémunérateurs et des projets impécunieux. Ces derniers, qui prennent souvent la forme d'écriture collective de « bibles » (qui n'iront que rarement jusqu'à une rétribution financière de la part d'un producteur), permettent de garnir un portfolio d'activité augmentant l'attractivité du travailleur et servant de démonstration en acte de son style, mais également de découvrir « ses propres potentialités expressives, ses appétences » sur le « mode ludique de l'aventure artistique » (Cardon et Pilmis, 2013). Concernant les engagements rémunérateurs, la nécessité de travailler « à tout prix » structure les arbitrages qui sont réalisés par les auteurs en vue de choisir les projets auxquels ils vont participer. Le période d'insertion implique souvent le sacrifice des exigences créatives et liées au conditions de travail au profit du simple fait de se voir octroyer une possibilité de participation :

« On a fait trois épisodes, sur XXX. Et ça, ça devait être en deux mille..... ouais, 2010-2011. Et c'est tout ! Donc, ça...vraiment, on a démarré là. Moi, j'avais du droit de formation, du coup, j'ai fait la formation de direction littéraire CEA. Et là, en fait, j'ai rencontré... par hasard, encore une fois, dans ma promo, il y avait une des productrices d'une entreprise de production réputée. (...) Alors, on a lancé des trucs, ça n'a rien donné et finalement euh... voilà, il y a un moment, il y a eu de la commande, tu vois, sur des... con... enfin, sur des...par exemple YYY Saison 2, des trucs à la con, où du coup, elle nous a donné notre chance, en faisant, bon ben voilà. Et donc c'était vraiment pour le point d'entrée, où euh... ben après, c'est toujours pareil, c'est quand t'as rien, t'as rien. Puis bon là, on avait trois épisodes de l'une des séries, et deux épisodes de l'autre. Du coup, quand tu te représentes, t'as des trucs à montrer, même si bon... ça reste un peu de la merde, mais, c'est des trucs à montrer. Et on a démarré comme ça. (...). Mais ça a pris... franchement, longtemps,

parce que je crois que c'est vraiment depuis 2015, qu'on est à temps plein, on va dire. Et encore, non, 2016, tu vois, ça fait vraiment pas longtemps » Camille, coordinatrice d'écriture et scénariste

L'on voit se dessiner, à travers ce récit, l'importance mineure accordée à la certification professionnelle, secondaire par rapport à la possibilité « d'avoir des trucs à montrer ». Dans ce type de configuration, la qualité des projets n'est plus un critère prépondérant des arbitrages réalisés pour s'engager sur une série, de même que la rétribution financière qui y serait associée. L'enjeu est ici la constitution d'un passif professionnel, qui viendra alimenter la base évaluative des futurs recruteurs et permettre d'affirmer l'appartenance au statu d'auteur (à la foi pour soi et pour les autres). La structure de ce marché fait ainsi naître un « *impératif d'activité* » (Cardon et Pilmis, 2014) pour de nombreux travailleurs, en particulier dans les périodes d'insertion, dans la mesure où la visibilité entretient la désirabilité du travailleur. La faculté de mise en visibilité dans un espace professionnel fragmenté et dans des instances d'insertion informelles devient alors une compétence essentielle, spécifiquement dans les moments de fragilisation du parcours.

L'impératif de diversification en cours d'insertion

La période d'insertion est également fondamentale en ce qu'elle participera à définir le champ des possibles professionnels au sein de la profession scénaristique. En effet, bien que les cursus scolaires d'apprentissage du métier ne soient que rarement spécialisés en fonction des diverses sous-disciplines (cinéma, télévision de fiction, animation, etc.), et que les scénaristes affichent dans leur vaste majorité (plus de 75% d'entre eux) la volonté d'écrire pour d'autres domaines que le dessin animé télévisuel, la porosité entre ces différents univers de l'audiovisuel semble faible. Seuls 17% des scénaristes de notre cohorte déclarent travailler très fréquemment dans d'autres domaines, alors qu'ils sont 25% à ne jamais l'avoir fait, et 45% à ne le faire qu'occasionnellement ou rarement. Pour nombre d'entre eux, les possibilités de diversification du champ d'activité sont déterminées par l'image catégorielle renvoyée au marché de l'emploi, elle même conditionnée par l'expérience professionnelle passée. À ce titre, la période d'insertion dans le métier représente un moment charnière. Il existe un effet d'inertie et d'auto-renforcement qui enferme progressivement les auteurs dans un secteur d'activité, rendant les transitions

d'autant plus difficiles que la carrière se cristallise. Dès lors, tout en essayant de stabiliser leur taux d'activité et de répondre à l'impératif du maintien en activité, les scénaristes en période de pérennisation des parcours doivent également veiller à la diversité de leurs engagements, comme Benoit :

« En ce moment ce que je prévois dans les six mois, huit mois à venir, et ce que je fais de mon côté, c'est des projets que je monte avec des potes pour aller travailler sur tous les autres formats possibles que l'animation. C'est jamais aussi fermé que ça mais si je passe cinq ans à faire que de l'animation, ça va devenir de plus en plus difficile pour moi de faire autre chose. Si j'ai envie... si l'envie me prend de faire autre chose d'être... de proposer une série de fiction pour France télévision, d'avoir envie d'écrire un long métrage en film, de faire autre chose. Pour plein de raisons, bah notamment mon réseau va se recentrer sur les gens qui sont que dans l'animation. Mon CV va se remplir avec sur cinq ans que des choses qui sont faites dans l'animation. Et plus le temps passe et plus en fait c'est... je me segmente un petit peu là-dedans, sans le vouloir, ça me spécialise » Benoit, scénariste et coordinateur d'écriture depuis deux ans

Cet impératif de diversification, comme on le voit ici, peut contraindre les auteurs à repenser leurs arbitrages professionnels, et les inciter à maintenir une activité dans des projets non-rémunérés ou déconsidérés afin de conserver une ouverture aux autres secteurs d'écriture potentiels. Cette dynamique est prégnante chez les scénaristes considérant l'animation comme un tremplin professionnel. L'activité dans le dessin animé permet d'accumuler tout à la fois de l'expérience, un capital social et un capital économique, mais elle n'est alors considérée que dans une perspective transitoire :

« Donc il faudra [pour passer de l'animation à la fiction live], pendant... au moins peut-être ma première année si ça prend un an, bah voilà aller écrire sur une série merdique, tu vois... pour essayer un peu déjà de brouiller les pistes, pour montrer que je sais faire autre chose que de l'anim. Et ce qui fait qu'un moment mon... mes lignes de CV comme ça en anim vont devenir une seule ligne tu vois. C'est comme

si...enfaite, tu soldes entre guillemets ce truc-là quoi. » (Rémi, scénariste depuis quelques années)

Il convient alors de marquer le plus rapidement possible une distance afin de ne pas se voir enfermer comme un auteur spécialisé.

Les rapports entretenus au secteur sont ainsi largement variables chez les scénaristes. L'expérience dans l'animation vécue comme un stigmate plutôt que comme une expertise valorisable et transférable est fréquente, en particulier lorsqu'ils se voient enfermés dans un sous-genre peu valorisé ou que l'animation n'était considérée qu'en tant que porte d'entrée dans la profession. Ce ressenti est alimenté par des expériences vécues sur le mode du rejet de la labilité à passer d'un secteur à l'autre, dont ils se revendiquent pourtant. C'est le cas de Remi (scénariste), qui nous raconte avoir essuyé le refus d'un projet à cause d'une trajectoire professionnelle exclusivement centrée sur l'animation :

« Le prod il me fait "ouais mais t'as fait de l'anim avant, en fait...", tu sais, c'est genre "ouais tu sais courir quatre fois 100 mètres mais est-ce que tu sais courir 100 mètres ?", "bah oui connard puisque j'ai fait quatre fois 100 mètres" (...). Mais désolé je m'entraîne tous les jours comme tout le monde j'exerce mon talent comme tous les autres, tous les jours, donc je ne vois pas où est le truc. Mais il va faire "ouais mais tu sais tu cours en dossard bleu et là il faudra courir en dossard rouge tu vois. » Remi, scénariste

Il existe ainsi, chez certains scénaristes d'animation une forme de honte professionnelle, qui pousse certains d'entre eux à considérer que l'effacement des expériences passées dans l'animation est préférable à leur valorisation. Cette déconsidération de soi prend racine dans des rencontres professionnelles durant lesquelles les scénaristes sont renvoyés à un statu d'infériorité compte tenu de leur spécialisation (choisie ou imposée). Ce cloisonnement est considéré comme un réductionnisme injuste de ce que peut être l'animation, les scénaristes ne se définissant eux-mêmes pas en rapport à cette catégorie :

« L'animation c'est quand même pas un genre en soit, c'est une technique, une prise de vue et même de vitesse, enfin voilà, c'est de l'image par image alors que ta

caméra, elle tourne quand c'est de la fiction. Mais t'as tous les genres en animation potentiellement en fait. On a tendance à associer ça à l'enfance, à la comédie tout ça, mais en fait, ouais en fait y a tout quoi. (...). Après peut-être qu'on peut raconter d'autres choses comme les images induisent un certain recul avec la réalité, peut-être on peut même parler de choses plus dures en fait, paradoxalement. Donc c'est peut-être ça qui change dans la manière décrire, mais finalement c'est pareil, enfin, c'est les mêmes problèmes dramaturgiques, comment on fait exister les personnages, comment on fait exister un univers, qu'est-ce que ça veut dire » Justine, scénariste de fiction et d'animation

La spécialisation est ainsi redoutée à deux égards : elle prive d'opportunités d'emploi potentielles, de la possibilité de s'inscrire dans un domaine d'activité dont la valeur symbolique est attractive, ainsi que de celle de diversifier le type d'écriture pratiquée (à la fois en termes de formats, de thématiques abordées, de tonalité, etc.). La vision transitoire de l'écriture d'animation, et spécifiquement du dessin animé pour enfant, ne recouvre cependant pas tous les profils de scénaristes s'engageant dans ce secteur. Le registre discursif vocationnel existe également, tout à la fois pour des scénaristes ayant des difficultés à travailler sur d'autres formats, mais aussi chez certains scénaristes les plus jeunes de notre cohorte. C'est le cas de Françoise :

« Moi l'animation c'était mon truc, je rentrais dans la formation je savais que c'était pour faire de l'animation. Ça allait me permettre de me forger à ce métier, j'étais pas du tout en train de me dire "je vais faire de la fiction". À cette époque là, ils avaient un pôle animation pas très développé encore, mais je savais que c'était là où c'était le plus développé. Mais moi je voulais écrire pour les enfants. Me mettre à leur portée, faire de belles choses, et travailler avec des dessinateurs, pouvoir former une équipe avec des gens qui n'écrivaient pas, mais pouvaient mettre mes histoires en image, ça me faisait rêver. » Inès, scénariste

Cette explication rétrospective de la spécialisation est représentative des deux éléments mis en avant pour justifier la vision vocationnelle de l'écriture scénaristique d'animation : son potentiel pédagogique, d'abord, puisqu'elle s'adresse la plupart du temps aux enfants, et

son articulation avec les arts graphiques pour lesquels ces scénaristes ont une appétence, et qui implique un mode d'écriture bien spécifique (sur lequel nous reviendrons).

Ces différences drastiques mettent en lumière la présence de hiérarchies professionnelles n'étant pas exclusivement relatives aux différents secteurs d'activité. Au sein même de l'industrie de l'animation, la très grande diversité des produits implique une forte variabilité des attentes et exigences professionnelles, générant des micromarchés professionnels et une division du travail correspondante. La structure des légitimités se dessine, au delà de la qualité artistique perçue, spécifiquement autour de l'âge des publics auxquels sont destinées les œuvres, l'animation recoupant tout à la fois des œuvres produites pour les nourrissons et très jeunes enfants (la catégorie « pre-school » correspondant aux enfants avant ou en début de scolarisation), les enfants et pré-adolescents (catégorie 3-6 ans et 7-14 ans), les adolescents et jeunes adultes (catégories 15-24 ans) et les adultes. Parmi ces publics, les enfants entre 4 et 10 ans constituent ainsi le public principal des programmes d'animation diffusés à la télévision (CNC, 2019), de même que les enfants sont surreprésentés dans le public des films unitaires (39,0 % du public des films d'animation). Cette pyramide des âges n'est pas sans conséquence sur le format même des œuvres, la durée des épisodes étant régulièrement tributaire du public cible. L'on comprend, en creux, la prégnance des formats courts, plus adaptés aux régimes d'attention des jeunes audiences¹⁴. La multiplicité des publics peut alors générer tout à la fois une diversité des compétences nécessaires à l'écriture, tout comme des valorisations différentielles portées aux séries. Dès lors, les stratégies de diversification de l'activité sont déployées au sein même du secteur de l'animation. Les scénaristes peuvent ainsi mettre en place des pratiques d'insertion reposant sur l'écriture de projet peu valorisés, dans l'espoir d'atteindre ceux considérés comme étant artistiquement prometteurs :

« Je ne suis pas fier de tous les épisodes que j'ai écrits, ça c'est une certitude. Mais à un moment donné t'as pas le choix, il faut trouver une porte d'entrée. Pour moi ça a été les pre-schools. Mais j'ai toujours fais gaffe à garder d'autres trucs sur le

¹⁴ La répartition des aides institutionnelles nous en donne un indice : en 2018, les séries de 11 à 13 minutes demeurent le premier format des programmes d'animation aidés par le CNC (55,7 % du volume horaire), devant les séries de moins de 8 minutes (36,2 %), les séries de 23 à 26 minutes (6,6 %) et les unitaires (1,5 %) (CNC, 2019).

coude, des projets perso, d'unitaires ou de séries plus...plus adultes, dans lesquelles j'étais capable de m'éclater en tous cas, parce que chez les tous petits, tu ne peux pas parler de grand chose. Et je ne voulais pas qu'on me mette dans cette case là, j'étais obligé de travailler à côté pour montrer que j'étais aussi capable de faire de l'aventure, du drame, les trucs que j'ai toujours aimé, et que je regarde moi même » Bertrand, scénariste

D'autres scénaristes, au contraire, peuvent s'assurer une forme de protection des aléas menaçant l'employabilité en se spécialisant dans les sous disciplines les moins demandées, devenant des points de référence importants pour les pourvoyeurs de travail sur ces micromarchés. La spécialisation prend alors une dimension protectrice, permettant de renforcer le capital réputationnel et la force des liens du réseau professionnel, et constituant un vivier d'emplois important. Plus que l'extension du réseau, c'est ici sa densification qui est recherchée. Cette stratégie n'est cependant pas sans risque, et expose bien plus drastiquement les scénaristes qui l'adoptent aux inflexions et transformations structurelles du marché de la diffusion :

« Je suis plus à l'aise dans certains types de récit...dans l'aventure, l'action. C'est pour ça que j'ai beaucoup travaillé à une époque où on faisait beaucoup de séries d'action-aventure, destinées à un public plus âgé, plutôt les 12-14 ans. Et c'est une cible qui a été à peu près complètement abandonnée par les chaînes de télé, qui ont décidé que les ados, ça ne les intéressait plus, que ce qui les intéressait, c'était le jeu vidéo ou la série live, ce qui n'est pas tout à fait faux. En même temps, si on ne leur en donne pas à voir, ils ne peuvent pas... Comme j'ai eu moins de choses comme ça à écrire, moins de commandes, ça m'a obligé à aller sur des territoires où je suis moins à l'aise. Il y a ça aussi qui contribue à ce que ce soit plus compliqué pour moi. » Stéphane, scénariste expérimenté

L'équilibre entre spécialisation et diversification est ainsi précaire, et doit en permanence être réactualisé, chacun des scénaristes devant trouver et maintenir sa propre zone de confort professionnelle à l'intersection des variables du secteur, du format, de la qualité des produits, des opportunités d'emploi, et de la rémunération.

Si Dominique Pasquier (1995, p.78) était amenée à considérer la télévision comme un pis-aller pour les scénaristes, il semble que la hiérarchie des produits culturels soit en déplacement. Parmi nos enquêtés, la fiction télévisuelle est en effet loin d'être une image repoussoir de ce que pourrait être le futur ou l'élargissement professionnel, de même que l'animation n'est que rarement un secteur vu comme exclusivement transitoire. L'enjeu est plutôt devenu, pour chacun, d'obtenir une forme de fluidité dans le passage d'un format ou d'un secteur à l'autre afin de conserver un ancrage dans l'emploi réticulaire permettant d'ouvrir un maximum d'opportunités valorisables, ou de s'insérer dans une niche d'emploi permettant la pérennisation du parcours, souvent au prix de la diversité des engagements.

Quand l'expérience professionnelle ne protège pas de la précarité

Loin de ne concerner que les aspirants scénaristes, la menace de la cessation de l'activité pèse sur l'ensemble de la carrière pour une large partie d'entre eux. La crainte de la perte d'activité est surtout relatée par les enquêtés comme celle de la sortie des réseaux d'interconnaissance liée à des moments de retraits du marché de l'emploi (à cause d'un projet rémunéré en cours, de l'écriture d'un projet personnel, ou encore d'accidents biographiques), comme pour Hélène (scénariste expérimentée) – « Les projets perso, ça t'empêche de travailler sur... pour gagner ta vie. (...) Et donc, ça fait qu'après, ça... le trou... le trou dans l'eau se referme très vite quand t'es pas là à nager au-dessus... Ça se referme très vite. Donc, après, faut ramer pour remonter » – ou Caroline (scénariste expérimentée) – « Parce je cherche pas de boulot, ou que je dis qu'on cherche pas de boulot, et bien c'est terminé, on m'appelle pas. Il faut réenclencher la recherche de boulot, être actif, se montrer, et parfois ça prend des mois avant de raccrocher » –. La problématique est ainsi également celle de la régulation des charges de travail, puisque la rythmicité imposée implique une absence de contrôle des moments où il sera possible de travailler.

Deux autres facteurs de fragilisation sont observables : le premier, relatif à l'appartenance au genre féminin, est un facteur aggravant au regard de la question de la facilité à se maintenir en situation d'emploi. Si l'inactivité forcée et régulière est déjà massive chez les hommes (64% d'entre eux), elle gagne 13 points pour les femmes, atteignant 77% d'entre elles. Les récits de périodes d'inactivité longues faisant suite à une grossesse sont nombreux, comme celui de Géraldine (scénariste) : « je suis tombée enceinte en 2004, j'ai dû déménager en banlieue, et tout ça a mis un grand coup de frein dans mon

travail. Plus personne ne m'embauchait, alors que je n'avais eu aucun souci, avant. J'ai mis quoi... deux ans, avant de retrouver du travail ? ». La tendance esquissée confirme les études déjà réalisées dans les années 1990 à propos des inégalités de genre dans l'industrie télévisuelle (Bielby et Bielby, 1992) ou filmique (Bielby et Bielby, 1996), qui mettaient en avant comment l'organisation même de la production (relation d'emploi basée sur une contractualisation à très court terme ; absence de critère mesurable de la qualité du travail ; succès tributaire de la réputation actuelle au sein de petites communautés productives ; prégnance des hommes aux postes de décisionnaire quant aux recrutements; fortes incertitudes commerciales des projets et déploiement de stratégies de sécurisation financière impliquant l'absence de prise de risque dans les recrutements ; etc) crée des désavantages cumulatifs pour les femmes de ces industries.

L'âge peut également être un facteur d'augmentation de la précarité professionnelle, consécutivement à la sortie des réseaux de recrutement, qui se polarisent de manière générationnelle avec l'arrivée des nouveaux entrants sortant massivement des écoles spécialisées. On retrouve ici les conséquences des transformations structurelles du marché du travail, à la fois plus concurrentiel mais également opacifié par les systèmes de réseaux qui créent des sous marchés fermés. Nos enquêtés les plus âgés nous expliquent ainsi que le départ à la retraite de leurs connaissances nodales entraîne de fortes difficultés à recomposer un réseau autour de nouvelles figures pourvoyeuses de travail. L'on comprend, en creux, comment l'institutionnalisation de la formation a également pour effet de fermer les possibilités d'insertion dans les réseaux constitués sur les lieux d'apprentissage. Ajoutons à cela qu'avec l'industrialisation de la fabrication, de nombreuses entreprises de production affirment une volonté de singularisation d'une identité créative dont le contrôle passe par la constitution de viviers de jeunes scénaristes pouvant assimiler *in-situ* les principes d'écriture spécifiques à ces organisations sans que ces derniers fassent valoir des rapports à l'écriture différents prenant origine dans l'expérience professionnelle passée.

La multiplication des moments de fragilité potentielle sur le marché de l'emploi n'est pas sans conséquence sur les manières dont les enquêtés vivent leur situation professionnelle. Comme dans d'autres professions indépendantes touchées par la précarité, telle que les pigistes, l'angoisse est l'un des sentiments les plus récurrents exprimé par les enquêtés à propos de leur situation : « peur de la discontinuité, peur de l'interruption, que le réseau s'enraye, que le marché se détourne d'eux, que les employeurs les ignorent, que leur

énergie leur fasse soudain défaut, que leur inspiration se tarisse » (Tasset, Amossé et Grégoire, 2013). C'est le cas de Louis :

« Des fois je me dis, quand même, ce serait plus facile si j'avais un job de bureau, des horaires, un salaire à la fin du mois...Là, j'en suis à un moment où je me dis, peut-être que le mois prochain il n'y a plus de boulot. Aucune sécurité, aucun filet, une visibilité à très très court terme. C'est une tension permanente, il faut démarcher pour trouver une nouvelle série, puis s'entendre dire que c'est trop tôt ou trop tard ou que les équipes sont déjà constituées ou que le directeur d'écriture a déjà fait son choix, faut rester informer, ça représente beaucoup d'énergie, il faut sortir tout le temps, aller dans des festivals, quand on a une vie de famille ça n'est pas forcément simple. Y'a rien qui est stable, quoi, on se pose en permanence des questions "Est-ce que je ne vais pas devenir has been avec tous ces jeunes qui arrivent sur le marché chaque année ?", "Combien de droits je vais toucher ce mois-ci ?", "Est-ce que le projet sur lequel je travaille depuis plus d'un an va aboutir ? ", "Est-ce que je vais retomber sur une série intéressante et un minimum originale ?", "Est-ce que le prochain directeur d'écriture ou prod avec lequel je vais bosser va être un tyran qui va me mener la vie dure ? " » Louis, scénariste depuis une dizaine d'années

Chez les scénaristes, cette peur est duale, portant tout autant sur les conditions d'emploi (et la possibilité qu'il perdure), mais aussi sur leurs propres capacités (sans système de certification assurant la qualité de scénariste, seule la confiance construite dans l'intersubjectivité permet de se projeter dans ce futur professionnel).

Massification du travail non-rémunéré et conflits sur la valeur du travail

Ces modalités d'entrée dans les projets ainsi que la morphologie du marché ont une conséquence majeure sur la profession : l'importance du travail non-rémunéré. Dans le cas des tentatives d'insertion dans un projet pour l'écriture d'un ou plusieurs épisodes réalisés à partir du *pitch*, les esquisses d'histoires envoyées mais finalement non sélectionnées par les producteurs ne sont pas rémunérées. Les taux d'acceptations très élevés (supérieurs à 80%) sont loin d'être majoritaires. Seuls 19% des répondants sont dans ce cas, et ces derniers

n'ont pas le profil type de notre cohorte : ils sont en moyenne plus expérimentés (leur premier contrat est signé en moyenne en 1998, soit 4 ans de moins que l'ensemble de la population), et sont plus nombreux (45% d'entre eux) à faire partie des scénaristes « hybrides » occupant principalement d'autres fonctions (réalisateurs, producteurs, et directeurs d'écriture). À l'extrême inverse du spectre, les auteurs ayant les plus faibles taux d'acceptation des *pitchs* (moins de 20%) sont plus exclusivement des scénaristes (74% d'entre eux). L'on voit ainsi que les conditions de réduction du travail hors-rémunération sont loin d'être universalisables, et semblent tributaires du degré d'insertion et de la position dans les réseaux de production des séries d'animation. De plus, s'il est inhérent à la nature du processus d'écriture que le *pitch* est le plus court des documents (quelques lignes parfois, une page tout au plus), cela ne signifie pas pour autant qu'elle est l'étape nécessitant la moindre quantité de travail. Pas moins de 29% des répondants déclarent en effet que le *pitch* est l'étape d'écriture d'un épisode la plus longue, requérant une projection de l'ensemble de l'histoire, à un niveau de détail conséquent, malgré le caractère très synthétique du document :

« Moi je me retrouve à devoir inventer dans ma tête tout l'épisode, chaque rebondissement, chaque petite trame. Comment ça va partir en sucette. A quel moment machin... Comment ça se termine. Et... en fait, j'ai tout, j'invente tout, je dois tout visualiser, et je pose sur le papier tout ça. Et ensuite seulement je résume sur une page. Ça, c'est un exercice qui est un peu ingrat. Parce que tu te dis : "Ben j'ai tout mais il faut tenir sur une page". Et ça, c'est pas payé. » Alexis, scénariste

Cette tendance est d'ailleurs renforcée par l'augmentation progressive des exigences requises pour l'acceptation d'un *pitch*, les scénaristes faisant universellement l'expérience d'attentes toujours plus grandes de la part des recruteurs. La forme traditionnelle du *pitch* se rapproche ainsi de plus en plus du synopsis, et le processus itératif d'écriture débute désormais dès cette étape non-contractualisée. Cette dynamique semble répondre aux stratégies de réduction des risques de la part des entreprises de production, qui, sur un marché structurellement déficitaire en offre de travail, peuvent ainsi s'assurer une forte diminution de l'incertitude sur l'écriture de l'épisode en faisant exploser les exigences avant la signature contractuelle. Il existe ici un conflit de mesure et d'évaluation important entre

d'un côté les maisons de production (qui indexent la rémunération du travail, en partie, sur le nombre de lignes) et de l'autre les scénaristes, tentant de faire valoir les détours productifs (et par extension le temps de travail effectif) nécessaires à l'obtention de ce résultat. L'on entrevoit ici toute l'ambivalence du travail « à la pièce », l'absence d'encadrement direct du travail rendant le contrôle du temps productif impossible, créant de fortes divergences d'appréciation de la valeur du produit entre les acteurs de part et d'autre du processus de fabrication.

Si le gain est potentiellement plus grand lorsqu'il s'agit de vente de projets personnels d'un scénariste auprès d'un producteur, le risque et la quantité de travail potentiellement non rémunérée est également plus conséquente. Notons, à titre d'exemple, que les scénaristes qui écrivent des projets personnels sans parvenir à les vendre représentent 30% de notre cohorte, quand ceux qui parviennent à vendre moins de 20% de leurs projets représentent 29% des répondants. Une très vaste majorité des projets écrits ne sont ainsi jamais optionnés (à savoir qu'aucun producteur ne signe de contrat d'exclusivité pour le projet) et n'engendrent aucun gain monétaire pour les scénaristes (sauf en cas d'obtention d'une bourse d'écriture). De plus, même lorsqu'ils parviennent jusqu'à cette étape, cela ne garantit en rien que la production de la série sera effective, ni que la diffusion sera assurée. Les scénaristes sont ainsi 47% à avoir vu leurs projets personnels optionnés mais jamais diffusés et 18% à avoir un taux de diffusion de moins de 20%. L'incertitude sur la rémunération du travail est ainsi forte, et d'autant plus en ce qui concerne la manne financière associée aux droits d'auteur.

B. Face à l'incertitude, des stratégies de sécurisation des parcours

Face à la précarité consubstantielle aux modalités de contractualisation de l'écriture scénaristiques et à la structure de ce marché de l'emploi, les acteurs élaborent des stratégies de sécurisation de parcours leur permettant de perdurer en tant que scénariste dans les moments de sous-emploi ou d'absence totale d'activité. Il s'agit pour chacun d'entre eux de trouver un moyen d'assurer leur subsistance économique tout en maintenant les efforts orientés vers la pérennisation de la carrière en tant qu'auteur. Cet équilibre est protéiforme, et repose sur des ressources (économiques, sociales, professionnelles, etc.) n'ayant que peu à voir avec de pures compétences scripturales. L'idiosyncrasique propre à chacune de ces stratégies de pérennisation de la carrière ne nous empêche cependant pas d'esquisser les principales formes d'agencements permettant de dépasser l'instabilité propre à ce métier.

Le pluri-emploi comme rempart à la précarité

74% des scénaristes interrogés déclarent avoir déjà pratiqué une activité en parallèle de celle de scénariste. Deux figures types se dessinent : le pluri-emploi intervenant principalement dans les premières années de la carrière de scénariste (34% des répondants déclarent avoir occupé une activité en parallèle de celle d'auteur exclusivement en début de carrière), et le pluri-emploi durable (51% des répondants déclarent avoir occupé une activité en parallèle de celle de scénariste pendant l'intégralité de leur carrière, et non pas à des périodes biographiques spécifiques).

Le pluri-emploi d'insertion, d'abord, est responsable de la quasi-intégralité des personnes pratiquant des professions parallèles d'employés et d'ouvriers de notre échantillon. Il s'agit ici de « petits boulots », souvent effectués à temps partiels, permettant de conserver une certaine disponibilité temporelle et une flexibilité horaire afin de permettre la poursuite de la recherche de contrats d'écriture ou la complétion de ceux-ci. Elles sont sans lien direct avec le secteur audiovisuel : vendeurs, manutentionnaires, assistantes maternelles, employés administratifs, secrétaires, agents de surveillance et de sécurité, la diversité des métiers comme des statuts d'emploi est ici conséquente. Thomas, aujourd'hui scénariste d'animation à temps-plein, a vécu cette trajectoire d'insertion dans le métier :

« Après avoir terminé la fac de ciné, j'ai écrit ce qu'ils appellent un spec script (une sorte d'échantillon en fait, qui est rarement produit, c'est surtout pour montrer aux gens que tu es capable d'écrire). J'ai commencé à envoyer ça un peu partout, à prendre contact avec les gens du milieu, à chercher des opportunités pour me montrer, à envoyer des pitches quand je savais que quelque chose se faisait. J'avais 26 ans à cette époque. Et j'étais le vrai cliché du soi disant artiste en train de galérer. J'étais un peu scénariste, barman, je faisais de la peinture de maison, j'ai travaillé sur des chantiers, j'ai été vendeur dans un nombre incalculable de magasin. Et donc tout ça pendant que j'écrivais, parce que ça ne me rapportait pas assez, c'était des petits contrats ici et là, pas forcément comme auteur. Ça a duré environs 3 ans...c'est assez rapide quand on y pense, j'ai commencé à vraiment écrire un gros nombre d'épisodes sur une série au bout de 3 ans, c'est assez rare. J'ai connu des gens qui ont galéré pendant 10 ans avant d'avoir une vraie opportunité. Donc j'ai eu beaucoup de chance, et j'ai sacrifié énormément de choses. » Thomas, scénariste d'animation.

Cette stratégie d'insertion portée par des engagements productifs courts dans des domaines variés, souvent par le biais de l'emploi intérimaire et peu qualifié, ne semble cependant plus être privilégiée par les aspirants scénaristes, et être propre aux récits d'insertion des scénaristes ayant débuté leur activité avant les années 2000. Nombre d'entre eux, aujourd'hui, privilégient l'industrie de l'audiovisuel, et en particulier le dessin animé, afin tout à la fois d'obtenir une rémunération plus stable que les balbutiements de l'écriture, de favoriser le développement d'un réseau d'inter-connaissance fort dans le milieu visé, et de monter en compétence par un apprentissage en interne de la chaîne de production télévisuelle. Les catégories « *Assistants techniques de la réalisation des spectacles vivants et audiovisuels* » (465b) et « *Concepteurs et assistants techniques des arts graphiques* » (465a) se retrouvent ainsi surreprésentées : elles comptent pour 60% des activités secondaires au sein des Professions Intermédiaires. Dans cette perspective, les opportunités de travailler en tant que coordinateur d'écriture pour une maison de production, ou en tant que lecteur pour une entreprise de diffusion, sont précieuses pour conjuguer les impératifs économiques et d'insertion dans le milieu. C'est le cas de Benoit, qui est parvenu à

décrocher plusieurs stages de coordination d'écriture après l'obtention de son diplôme, pour ensuite être embauché en intermittence sur un poste similaire :

« Et donc, en sortant du CEEA, j'ai eu ce premier rendez-vous avec... avec le directeur éditorial, qui m'a fait passer un entretien. Un... un de mes camarades avait un profil qui intéressait un petit peu plus à ce moment-là pour les fonctions qui étaient précises donc il m'a proposé de revenir six mois après, j'ai dit d'accord. Et après un mois où du coup j'ai bossé sur mes projets, j'étais un peu livré à moi-même, je... j'ai entamé un autre stage dans une autre boîte qui s'appelle Digital Pictures, qui m'ont engagé pendant trois mois pour faire ce boulot-là aussi, la coordination d'écriture. Et donc voilà. C'était mon entrée dans la profession, je faisais un premier pas là-dedans donc c'était pas directement un boulot d'auteur. C'était un des boulots satellites les plus faciles à obtenir en... qui est pas vraiment auteur, c'est-à-dire, et c'est un peu paradoxal, notre premier boulot qui nous est offert plus facilement que celui d'être auteur et donc proposer des idées, c'est celui de juger les auteurs et de retaper leurs idées. Ce qui... ce qui est un peu bizarre parce qu'on a l'impression qu'on bosse à l'envers mais le fait est qu'ils sont hyper contents d'avoir des juniors pour faire ce travail-là. Parce que les seniors ont en général un peu le flemme de le faire. (...) Ensuite, je suis rentré chez Solar Planets, en stage également, je faisais du développement, donc je suis venu pour les aider à concrètement mettre au propre et rendre le plus efficace possible les bibles, c'est-à-dire les documents de présentation des projets qu'ils avaient déjà pour les proposer à des chaînes ou à des salons sur lesquels ils vont participer. (...) Et derrière il m'ont dit « bah écoute sur un des projets sur lesquels t'as bossé je pense qu'avec le réal tu te sens vachement bien, vous avez... vous avez un peu une connerie en commun au niveau du ton et que ce sera chouette », donc j'ai dit ok parce que ça... le projet me plaisait vachement et que j'adore les gens avec qui je bossais. Et donc je suis toujours dessus maintenant. On est en train de terminer l'écriture. Ça a duré deux ans du coup, oh putain la vache, ouais ça a duré deux ans... dans lesquels on est en train de terminer d'écrire nos 52 épisodes de 13 minutes. Et... et là j'ai en plus de ça, qui [ne] me prend plus toute ma semaine maintenant parce qu'on avance seulement avec le réalisateur pour valider des

textes globalement. J'ai accepté un autre poste en plus pour lequel j'ai un avenant à mon contrat qui me donne une charge en plus, qui est en fait je suis l'assistant chargé de développement, du chef édito. Qui avait besoin de moi à ce moment-là parce qu'on a des projets sur le... sur le feu et puis on s'entend bien. C'est des projets un peu que je suis de loin ou que je connais un petit peu. Et du coup donc là je fais deux jours par semaine où je suis coordinateur pur et dur. Deux jours par semaine où je suis plutôt au service de développement et je fais ce que j'ai fait en arrivant en stage donc j'aide à finir des bibles, je discute des projets avec les auteurs pour voir comment on peut les simplifier ou les rendre plus clairs, les clarifier au maximum » Benoit, Scénariste, 28 ans.

On le voit ici, la pratique consistant à s'insérer dans l'écriture télévisuelle d'animation à travers un rôle de coordination ne réduit pas nécessairement le temps nécessaire à l'insertion définitive en tant que scénariste à temps plein et à l'écriture comme source exclusive de revenus. Elle garantit, cependant, la collaboration avec acteurs en position décisionnelle sur le recrutement des scénaristes, et avec des acteurs qui seront autant de potentielles sources d'informations sur les projets en cours de production (et par extension sur les potentielles opportunités d'emploi). La coordination d'écriture est également une opportunité privilégiée pour écrire ses premiers épisodes, qui constitueront un premier passif professionnel permettant de renforcer sa crédibilité et son employabilité sur le marché du travail. Elle assure également un apprentissage *in-situ* des méthodes collectives et itératives d'écriture, assurant une forme de garantie (principalement pour les futurs employeurs) sur la bonne compréhension des enjeux productifs pesant sur l'écriture. On le voit à travers le récit de Benoit cependant, ces professions peuvent s'avérer chronophage, et mettre en question la possibilité même de poursuivre une activité de scénariste en parallèle. Lorsqu'il est interrogé sur le temps alloué à l'écriture compte tenu de la charge professionnelle conséquente déjà assumée, le scénariste met en avant l'impossibilité juridique et temporelle de superposer les deux types de travail, et par extension la nécessité de reléguer l'écriture aux plages de temps libre en dehors des horaires réalisés en tant que coordinateur d'écriture :

« J'écris aussi les textes sur cette série mais j'ai pas le droit de le faire sur mes heures de travail [acquiescement], donc il faut que je le fasse... c'est là qu'on rentre dans des espèces de... de brouillons un peu bizarres où techniquement j'ai pas le droit d'écrire sur mes heures de travail parce que l'entreprise peut pas me payer pour à la fois corriger le texte, ce pour quoi je suis payé en salaire et en tant qu'auteur pour le texte que j'écris parce que ce serait me payer deux fois pour le même boulot. Du coup en fait j'écris soit le soir quand j'ai du temps libre, soit les week-ends. » Benoit, Scénariste, 28 ans.

Tous les jeunes diplômés et nouveaux aspirants au métier de scénariste n'ont cependant pas la possibilité d'occuper des fonctions connexes à l'écriture scénaristique. Si le métier de coordinateur d'écriture est ainsi un chemin d'accès privilégié par les jeunes scénaristes, certains opèrent des pratiques de rapprochement de l'écriture en s'insérant dans l'industrie audiovisuelle à travers d'autres types de métier, allant jusqu'à des formes de cumul de travail gratuit en vue de constituer un réseau professionnel :

« J'ai bossé beaucoup en boîte de prod, j'ai fait des stages, j'ai fait énormément de stages pas toujours rémunérés et tout, et sinon je bossais dans ma fac, j'avais un mi-temps de vacances dans ma fac au service culturel donc c'était, donc on faisait des trucs autour du cinéma, du théâtre et tout mais c'était pas du tout dans le milieu professionnel en tout cas. Et après en boîte de prod ouais j'ai vachement essayé de faire des stages et tout ça. Après moi le problème que j'avais c'est que je voulais vraiment écrire et être dans la création et donc tous les autres boulots liés à la prod et tout, c'était pas du tout ce qui m'intéressait et je ne voyais pas comment... parce qu'en fait quand on est dans les prod on est peu en contact avec les scénaristes et enfin donc je voyais pas comment passer de l'autre côté, c'était compliqué ouais. Mais voilà. Je dirais que ça a mis, pfff cinq ans au moins avant que je commence à travailler dans l'écriture vraiment à un rythme soutenu. » Justine

La prégnance des industries culturelles dans le pluri-emploi lors des périodes d'insertion dans le métier de scénariste s'explique également par des profils récurrents d'individus

occupant des « petits-boulots » à temps-partiel, sans pour autant souhaiter se distancier totalement des « mondes de l'art », comme Inès :

« Peu de temps après la sortie de l'école j'ai trouvé quelque chose, j'étais ouvreuse en fait, dans un théâtre. Et franchement c'était super, ça me permettait vraiment de...ben d'avoir un...quelque chose pour me dégager de ce métier, de faire...comment dire...déjà on voit des gens tout le temps, tout le temps, donc il y avait vraiment cet aspect là que j'aimerais bien aussi. Et qui est quand même aux antipodes du scénariste qui travaille seul. Je voyais environs 150 personnes par soir. Donc c'était vraiment...un peu trop justement peut être, paradoxalement. Et puis bon ça demandait du temps, c'était tous les soirs, c'était très prenant. Mais ça me gardait un pied, quand même, dans quelque chose d'artistique, parce que j'avais quand même, voilà, une bonne relation avec le directeur du théâtre, les artistes qui venaient jouer...il y avait quelque chose d'assez agréable, qui me maintenait quand même dans un cadre artistique. Ça a duré pendant 4 ou 5 ans. Ouais, bien pendant 4 ou 5 ans. » Inès, scénariste depuis moins d'une dizaine d'années

Derrière la nécessité économique émergent ainsi deux registres explicatif du choix : rester au sein de l'industrie culturelle permet de lutter, au moins symboliquement, contre un isolement qui peut s'avérer violent pour de jeunes scénaristes encore peu insérés dans les réseaux interprofessionnels ; mais également de rester immergé dans un univers créatif, proximité d'autant plus importante que l'identité professionnelle est encore fragile et non assurée. Le reste des professions intermédiaires est exclusivement représenté par des Formateurs et animateurs de formation continue et des Surveillants et aides-éducateurs des établissements d'enseignement, deux catégories de métier présentées par les scénaristes comme des métiers « *de complément* » afin de conserver une indépendance économique lors des périodes de faible niveau d'activité scénaristique, permettant « d'optimiser les revenus tirés des activités d'appoint en échange d'un niveau d'engagement compatible avec la préservation de l'identité attachée à l'activité centrale » (Coulangeon, 1999).

Le pluri-emploi plus durable, quant à lui, est amplement pratiqué par des *Cadres et Professions Intellectuelles Supérieures* (53,3% des activités occupées en parallèle de celle de

scénariste). Parmi les professions les plus représentées de cette catégorie, nombreux sont celles en rapport direct avec la production audiovisuelle d'animation : producteurs, réalisateurs ou responsables d'unité de production (tels que les chefs storyboards). On retrouve également massivement les autres métiers de l'écriture qu'ils soient associés à la production d'animation (directeurs d'écriture, lecteurs pour les entreprises de diffusion) ou non (journalistes, auteurs pour d'autres secteurs, traducteurs). Enfin, les métiers de l'enseignement associés à l'écriture scénaristique sont sans surprise présents (ils représentent 14% des secondes activités de *Cadres et Professions intellectuelles supérieures*) : les scénaristes sont en effet régulièrement amenés à intervenir dans les écoles spécialisées de manière plus ou moins récurrente, certains cumulant les postes de vacataires sur de très longues périodes (jusqu'à 13 ans dans notre échantillon). Le pluri-emploi est ainsi très majoritairement interne à l'industrie de l'audiovisuel.

La double valeur du salariat pour pérenniser les parcours professionnels

Le nombre important de scénaristes ayant bénéficié d'une allocation chômage (au cours des 5 dernières années, 34% d'entre eux déclarent en avoir bénéficié) constitue un indice de la double importance du pluri-emploi, qui permet tout à la fois d'obtenir une rémunération supplémentaire, mais également une ouverture de droit à l'allocation chômage dans les périodes d'arrêt de ces activités secondaires. De multiples configurations, dans lesquelles l'exercice d'un emploi salarié autorise l'obtention de ressources permettant de compenser la faiblesse des revenus d'auteur, ont été observées. C'est le cas d'Alice, qui après avoir été juriste pendant plus d'une dizaine d'années, tire parti du plan social à l'œuvre dans son entreprise pour opérer une reconversion dans le métier de scénariste : « J'avais quitté mon entreprise dans le cadre d'un plan social (...). Comme j'avais toujours une partie de mes indemnités de licenciement, je vivais avec, mais si je ne les avais pas eues, j'aurais dû trouver un autre travail en plus, pendant ma formation et aussi pendant peut être mes deux premières années en tant que scénariste » (Alice, scénariste). On comprend ainsi que pour des individus n'ayant pas de ressources financières familiales ou personnelles spécifiques, la seule possibilité d'échapper au pluri-emploi durant la période d'insertion dans le métier est d'obtenir une manne financière associée à une activité passée, que ce soit, comme le dit Sandrine, à travers des indemnités de licenciement, ou encore à travers l'obtention d'une allocation chômage consécutive à une rupture contractuelle. On comprend

ainsi que l'horizon salarial est indispensable à la sécurisation de la trajectoire d'un grand nombre d'auteurs.

La mobilisation de ressources personnelles

Les professionnels interrogés sont également nombreux à disposer de ressources financières en dehors de leurs activités professionnelles : 18% d'entre eux déclarent avoir bénéficié des ressources financières d'un(e) conjoint(e), 12% d'entre eux d'aides financières familiales, ou encore 6% d'entre eux du Revenu de Solidarité Active (RSA). Les conjoints et autres appuis familiaux se révèlent ainsi fondamentaux dans les périodes de pérennisation de la carrière scénaristique. Nombre d'entre eux soulignent qu'il leur aurait été impossible de débiter dans le métier sans ce support financier, principalement concernant la possibilité de se loger compte tenu du caractère diffus de la rémunération et du caractère fragmenté de l'emploi. Nous l'avons vu, la constitution d'un carnet d'adresse et la mise en visibilité dans les réseaux de sociabilité sont des dimensions centrales et des conditions *sine-qua-none* du maintien d'un niveau d'emploi suffisant pour vivre de son écriture. Il est, de fait, difficile de quitter les grandes agglomérations urbaines, et en particulier Paris (qui compte la majorité des entreprises de production). L'aide familiale, devient, dans cette configuration, une condition importante de l'insertion, et s'ajoute souvent à une activité secondaire, insuffisamment rémunératrice. C'est le cas de Clara (scénariste), qui nous explique avoir fait réalisé des emplois intérimaires en parallèle de son activité de scénariste, mais également avoir bénéficié de la présence de son conjoint pour rester à Paris : « j'avais la chance d'être en couple avec quelqu'un qui avait un CDI...donc je pouvais vivre à Paris, même avec un salaire vraiment ridicule, quoi. Parce que je vivais avec quelqu'un. Sans ça, ça aurait été impossible ». On voit ainsi comment la structure spécifique de ce marché du travail favorise l'homogénéité sociale de la profession, la possession de ressources personnelles et familiales étant un facteur de facilitation de l'insertion.

S'ancrer dans le collectif pour lutter contre la précarité.

Une autre pratique courante de protection contre les aléas de l'instabilité associée à la forme contractuelle « à la pièce » de l'activité d'auteur repose sur la constitution de collectifs de scénaristes. La forme la plus récurrente, mais non exclusive, de cette collectivisation du risque sur l'employabilité est la co-écriture, pratique consistant à écrire à

quatre mains les textes contractualisés et à diviser par la suite la rémunération de ce travail. Elle peut intervenir à l'échelle exclusive d'un projet, mais les scénaristes forment bien souvent des « *couples* » qui perdurent des années durant, partageant la quasi-totalité des textes écrits, et se présentant aux maisons de production comme une entité indissociable. La pratique est répandue : seuls 13% des scénaristes de notre échantillon déclarent n'avoir jamais travaillé en duo, quand 87% y ont recourt (dont 32% sur la quasi-intégralité de leurs contrats d'écriture, et 68% seulement en fonction des projets). La co-écriture, pour certains, peut représenter un appui constitutif de la période d'insertion dans le métier, comme ce fût le cas pour Hélène :

« Donc, à cette formation, il y avait un garçon...avec qui j'ai sympathisé. (...) Mais donc lui, a eu envie de travailler avec moi. Il me l'a proposé parce que c'est quelqu'un qui n'aime pas écrire seul. Il m'a proposé. Donc moi, je suis plutôt indépendante. Mais j'ai accepté. Voilà. Parce que c'était bien aussi d'écrire et d'être à 2. Et on a très vite commencé à travailler avant même d'être sorti de l'école parce qu'il connaissait quelqu'un, lui, qui était dans une boîte...ça a facilité les choses. Et donc, on a fait un 26 minutes pratiquement en sortant de l'école » Hélène, scénariste expérimenté ayant vécu une reconversion professionnelle

Le couple d'écriture est cependant loin d'être privilégié exclusivement dans les périodes d'entrée sur le marché de l'emploi scénaristique. Nombre de ces duos adoptent ainsi des modalités idiosyncrasiques de partage du travail de recherche d'emploi tout au long de leurs carrières, que ce soit en partageant les temps de présence dans les réseaux de sociabilité professionnelle, en démultipliant les démarches de mise en visibilité de la disponibilité professionnelle, ou encore en mutualisant les points d'ancrage du réseau de recruteurs potentiels. La répartition des activités de recherche de contrat est, du reste, loin d'être nécessairement réalisée à parts égales, certains membres des duos pouvant supporter de manière asymétrique cette charge, comme nous l'explique Hélène :

« Par exemple, nous, à notre époque ce qu'on faisait quand on n'avait pas de travail, on se mettait à côté du téléphone et puis, on appelait les boîtes. Enfin, moi, j'appelais les boîtes. Ce n'était pas lui. Et voilà ! On disait : « Voilà, on est des

scénaristes. Est-ce qu'on peut vous rencontrer ? On a un projet. Et j'essayait de tisser un réseau, comme ça, je forçais les rencontres » Hélène, scénariste

Le regroupement en collectif d'écriture est cependant loin de se limiter à la constitution de duo. Protéiformes, les groupes de travail peuvent être plus amples, et recouvrir des formes d'association aux enjeux pluriels. On retrouve, cependant, dans les discours, le registre argumentatif de la mise en commun des réseaux d'employabilité et du potentiel de fluidification des recherches de financement et d'emploi. L'exemple d'Albert, scénariste depuis quelques années, est à ce titre représentatif :

« Et aussi, avec mes anciens collègues, on a créé une sorte de faux collectif. On se voit chaque semaine pour écrire nos propres séries, et ensuite les pitcher. On pitch un peu partout, en espérant que certaines puissent se vendre. J'écris aussi à côté, tout seul, mais c'est vrai que c'est plus facile en groupe, parce qu'on connaît plus de monde, c'est plus facile d'aller sonner aux bonnes portes quand on est plusieurs. On couvre pas mal des boîtes de production à Paris, parce qu'on a chacun travaillé ici ou là, on s'est fait des connaissances. » Albert, scénariste

Notons, enfin, que la constitution en collectif n'a pas pour exclusive utilité la densification du réseau ou le partage du temps de recherche d'emploi. Elle est également précieuse en tant qu'opérateur de régulation des charges de travail, permettant ainsi de gagner en fluidité dans l'articulation entre différents contrats. Devant les difficultés à refuser les projets se présentant et les problématiques de surcharges de travail temporaires inhérentes à la profession, la collectivisation du travail permet le maintien d'une plus forte continuité dans l'activité et autorise une forme de nivellement des irrégularités. Face à la nécessité d'afficher une disponibilité continue, et l'impossibilité d'anticiper le volume de travail, la possibilité de se reposer sur des partenaires d'écriture constituant de véritables relais d'activité est ainsi un atout précieux. C'est ce qu'illustre Camille lorsqu'elle est interrogée sur sa possibilité de prendre des vacances :

« Nous, y'a jamais de coupure, en fait. Même quand je pars... là, pour la première fois depuis cinq ans, que j'ai réussi à partir en vacances, sans ordinateur. Je suis

partie un mois, sans ordi (...). Mais les cinq jours au début et les cinq jours à la fin, j'ai quand même... je me suis quand même démerdée pour trouver un ordi, dans la guest-house, tu vois... pour faire des trucs, quoi, parce que c'était trop long. Et encore, c'est parce qu'on est deux. Donc, c'est ma co-auteur, qui a pris le relais et puis après, elle est partie en vacances et c'est moi qui ait pris le relais, tu vois. »
Camille, coordinatrice d'écriture et scénariste

Ici, c'est ainsi le collectif qui vient alimenter la capacité à l'auto-organisation (Bidet, 2017 ; De Terssac, 2016), mêlant vie privées et professionnelles avec une forte porosité, dans un faisceau dense de projets et de sources prescriptives parallèles (Bidet, 2017 ; De Terssac, 2016). Loin de se réduire aux périodes de vacances, cette augmentation des possibilités de modulation des efforts productifs est au cœur de l'organisation quotidienne du travail des duos de scénaristes :

« Alors ça aussi c'est un truc, c'est que des fois tu te retrouves... à travailler sur cinq séries ou quatre séries et bon quand... quand les délais sont... tu arrives à jongler, tu travailles sur l'une en attendant les délais, les retours sur l'autre, et cetera, et cetera, et cetera, ça va. C'est aussi parce qu'on est deux. Quand on travaille sur de la série je travaille presque toujours avec lui, donc des fois y'en a un qui se met sur un truc et un qui se met sur l'autre » Hélène, Scénariste

Ainsi, si ses appariements collectifs se révèlent stratégiques dans les moments d'insertion, les scénaristes sont nombreux à les prolonger plus tard dans la carrière afin de bénéficier de leurs avantages au niveau de l'organisation du travail, mais également pour bénéficier de la transformation du rapport à l'activité qu'ils peuvent permettre (nous y reviendrons). Les départs des collectifs sont bien souvent associés à la pérennisation économique de la trajectoire, lorsque les droits d'auteur assurent une partie non-négligeable du revenu et permettent seuls de faire face à l'alternance des périodes d'activité rémunérées et non-rémunérées.

La formation continue comme stratégie de redéploiement des réseaux

Le recours à la formation continue est une autre pratique récurrente dans les stratégies de sécurisation de parcours observées. Un peu moins d'une personne sur deux (47%) affirme avoir suivi une formation après l'obtention du premier diplôme et l'insertion dans le monde professionnel. Pour une écrasante majorité (90% des répondants), il s'agit de formations spécialisées dans l'écriture scénaristique. Soulignons ici que les scénaristes ayant réalisé ce type de formations continues ne se contentent en général pas d'un seul atelier ou formation courte : 60% d'entre eux ont réalisé deux formations ou plus, et ils sont encore 44% d'entre eux à avoir réalisé trois formations ou plus. Il s'agit toutefois de noter la grande diversité des formations suivies : elles peuvent être des ateliers ou *masterclass* ne durant que quelques jours ou semaines (formations courtes du CEEA, du CEFPP ou encore de Mille Sabords!, Master Class de Robert McKee ou John Truby, etc.), ou être des reprises d'étude en formation continue durant jusqu'à trois ans. Ces études ne sont que très rarement financées par les employeurs des auteurs (c'est le cas de seulement 13,6% d'entre elles), les modalités de financement de la formation privilégiées étant l'autofinancement (36% des scénaristes ayant eu recours à ce type de formation l'ont financée eux-mêmes), mais surtout par l'Assurance Formation des Activités du Spectacle (AFDAS), organisme paritaire collecteur agréé par l'État, chargé de mettre en œuvre la politique de formation définie par les partenaires sociaux des secteurs de la culture, de la communication, des médias et des loisirs (68% des répondants ayant suivi une formation secondaire ont utilisé ce moyen de financement). Au-delà des bénéfices en termes d'expertise narrative, les scénaristes sont conscients du potentiel de consolidation des réseaux d'employabilité que fournissent ces moments d'apprentissage (spécifiquement pour ceux n'ayant pas réalisé de formation initiale spécialisée), comme l'explique Clara (scénariste) : « Après j'ai fait une formation vraiment en animation, qui est une formation courte d'une semaine (...) Et cette formation, en fait, j'ai eu de la chance parce que j'ai rencontré plein de gens avec qui j'ai bossé par la suite. Donc ça a été vraiment le début de mon réseau. Ma co-autrice, je l'ai rencontrée à cette formation, et plein d'autres personnes, et du coup après en les recontactant, tout ça... J'ai commencé avec les coauteurs que j'avais rencontrés à cette formation ».

La forme contractuelle encadrant le travail de scénariste n'est ainsi pas sans conséquences sur les trajectoires de ces travailleurs. L'insertion est une période de fragilité longue et récurrente, mais la menace de la désinsertion continue de peser sur une vaste partie des scénaristes les moins insérés dans les réseaux de recrutement et de sociabilité professionnelle. Face à l'obligation de multiplier les engagements productifs afin d'asseoir leurs positions professionnelles, une variété de stratégies idiosyncrasiques de spécialisation et de diversification (pouvant tout à la fois être interne à l'industrie et au métier, périphérique, ou externe) sont déployées par les scénaristes. À l'instar des musiciens de jazz ou de nombreuses autres professions des mondes de l'art, la « combinaison optimale des activités consiste en quelque sorte à neutraliser les désagréments de chaque activité par les bénéfices de l'autre » (Coulangeon, 1999). En plus des multiples approches par la diversification ou la spécialisation, d'autres pratiques sont déployées, telles que la constitution en collectif ou la multiplication des formations afin solidifier l'insertion dans les réseaux, de même que les ressources personnelles sont mobilisées pour dépasser les aléas propres à l'engagement éphémère par projet.

3. Vivre la fragmentation de l'activité

Le renouvellement de l'attention portée à la place décisive des objets dans l'action déployé en anthropologie des sciences laisse envisager tout le potentiel heuristique d'un mouvement similaire dans la création artistique et culturelle. En tant qu'objet scriptural positionné à l'intersection des différents corps professionnels engagés dans la réalisation d'un épisode de série d'animation, le scénario se révèle être un objet de coordination fondamental de ce processus productif. Appréhender sa généalogie, sa circulation et ses évolutions – tout à la fois dans sa morphologie et dans son contenu – permet alors de mettre en lumière les enjeux des réseaux sociotechniques qui se déploient dans la fabrication des épisodes, et par extension ceux des travailleurs de ces écosystèmes (A). Il s'agira de considérer l'activité comme un « processus d'élaboration sensible et signifiante d'une orientation de l'action, comme réponse à l'indétermination sociale » (Dujarier, 2016), ayant une importance décisive dans la constitution d'un rapport au monde à l'intersection de multiples logiques d'action : « en rapportant le travail à l'activité humaine, il s'agit de ressaisir deux dimensions du travail précédemment négligées : sa temporalité et sa technique, entendue comme le rapport opératoire au monde qui noue continûment l'acteur au milieu par lequel il vit autant qu'il le façonne » (Bidet, 2006, p.6). Dans cette perspective, la relation entretenue avec l'acte productif devient problématique dès lors que la possibilité d'en tirer un sens pour soi est rendu impossible : ici, la répétition des critiques de l'expérience de travail scénaristique nous alerte sur la manière dont cette expérience de travail peut générer des formes d'atteinte à la subjectivité des travailleurs. La fragmentation (prescriptive et temporelle) de l'écriture, pris dans un processus productif empli d'interdépendances collectives et de contraintes hétéronomes, n'est pas sans effet sur les possibilités de se reconnaître et de s'investir dans l'activité, processus qu'il conviendra de mettre en lumière (B). Loin de se traduire exclusivement par des comportements d'*exit* dans la typologie d'Albert Hirschman (2011), les réponses aux troubles professionnels se cristallisent dans une grande variété de pratiques idiosyncrasiques, qui sont elles-mêmes tributaires des ressources détenues par chacun et des positions occupées dans le champ professionnel de l'écriture scénaristique (C).

A. Comprendre le scénario pour appréhender le métier de scénariste

Des séquences productives normalisées pour une écriture distribuée et processuelle

L'écriture des scénarios au cours de la production des épisodes télévisuels d'une série d'animation répond (depuis l'industrialisation du secteur de l'animation en France) à un processus stabilisé s'étant imposé comme une norme professionnelle. Les étapes de transformation du document se succèdent dans un ordre défini et a priori inaltérable (le paiement du scénariste est indexé sur la livraison du document aux différents stades de son développement). Chaque épisode repose sur une matrice narrative et visuelle, la « bible », document dont la nomination religieuse renvoie à son caractère originel. C'est en effet à partir de ce document qu'un projet de série peut trouver un financement (via une maison de production, qui se chargera de chercher de potentiels diffuseurs et coproducteurs) et ainsi être produite puis aboutir à une diffusion télévisuelle. La bible contient une description du concept de la série et de la direction créative souhaitée, les premières représentations graphiques, des éclaircissements sur les personnages et les décors, des notes d'intention (à propos de la tonalité de la série, des thématiques abordées, de la structuration narrative des épisodes, de la progression dramatique globale de la série, des relations entre les personnages, du rythme des récits, etc.), l'explicitation du parti pris visuel, le signalement de potentiels éléments méta-narratifs (site internet, jouets, etc.), des indications sur le format, la durée ou encore le genre et la cible. En tant que fœtus de la série, la bible présente ainsi un micro-monde et les lois qui le régissent. On comprend dès lors qu'elle autorise et facilite tout à la fois la multiplication du nombre de scénaristes travaillant sur un même projet : elle permet à chacun d'entre eux d'appréhender le projet narratif, ses règles, sa trame de fond, ses personnages, son rythme, sa tonalité ; participant ainsi à garantir la cohérence de l'écriture malgré la pluralité des plumes. À partir de cet élément central à l'échelle de la série, les scénarios des épisodes sont jalonnés par quatre étapes principales : le pitch, d'abord, résumé synthétique de l'épisode ne s'attardant que sur les éléments principaux de l'histoire, forme de mise en intrigue de la direction vers laquelle la narration pourrait s'orienter, qui s'avère également être l'argument de vente de l'épisode pour le scénariste. À l'instar des directeurs de castings face au scénario de cinéma étudiés par Vincent Cardon (2016), l'activité de lecture de la bible, pour le scénariste qui proposera un pitch, est une activité de cadrage (Goffman, 1991), au sens où elle va lui permettre d'assimiler (et par la suite, par l'écriture, de co-construire) les schèmes d'interprétation permettant à tous les

acteurs du développement « *d'organiser la configuration et la signification des activités* » (Cefaï et Perreau, 2012, p.234). Il s'agit ainsi de s'approprier la grammaire commune de la série, l'acceptation du pitch pouvant être vue comme la sanction de la réussite de l'opération de cadrage. Le synopsis, vient quant à lui étoffer le pitch avec la structuration détaillée du récit et des événements qui vont jaloner la narration. Il s'agit à cette étape de poser l'articulation des péripéties de l'histoire et la trajectoire des principaux personnages de l'épisode. C'est la première étape contractualisée du processus d'écriture scénaristique. Il est suivi du séquencier, squelette de l'histoire avec le plus haut degré de détail avant l'intégration des dialogues dans le scénario, composé de l'enchaînement ordonné de l'intégralité des scènes (spécifiées par des lieux, des personnages, une temporalité, des situations, etc.) qui formeront la narration de l'épisode. Des premiers éléments de dialogues peuvent être présents, la tonalité de l'écriture est retravaillée, et des indications de mise en scène sont ajoutées (avec une variabilité idiosyncrasique en fonction des appétences de chaque scénariste). Enfin, la dernière étape de l'écriture, la continuité dialoguée, n'est autre que le scénario dans le vocabulaire profane. Il contient la description détaillée des actions des personnages dans chaque séquence de l'épisode, ainsi que les dialogues que ceux-ci seront amenés à prononcer, et des indications de mise en scène nécessaires à la transformation du scénario en storyboard¹⁵.

Au cours de ce processus, l'écriture scénaristique peut être qualifiée de distribuée et processuelle. Bien loin de la vision de l'auteur solitaire travaillant son texte en toute indépendance, la rédaction du document fait intervenir un nombre conséquent d'acteurs,

¹⁵ Notons cependant que les tentatives de subversion de ce processus sont de plus en plus fréquentes. Certaines entreprises de production opèrent en effet certaines inflexions du modèle traditionnel d'écriture, par exemple en réunissant un nombre réduit de scénaristes (en compagnie du directeur d'écriture et du réalisateur), dans le même espace de travail, transformant les relations productives et les solidarités techniques à l'œuvre. C'est le cas sur la série à succès *Miraculous*, les aventures de *Ladybug* et *Chat Noir* : « *On fonctionne différemment de la plupart des autres séries. Ça ne se pratique pas du tout en France où on a l'habitude de fonctionner avec un seul scénariste par histoire, ce qui fait que pour une série où il y a beaucoup d'épisodes, il peut y avoir beaucoup de scénaristes. Ainsi, plus il y a de monde qui écrit, plus il y a d'histoires différentes et c'est difficile de garder la cohérence. Pour Miraculous, tout a été écrit à cinq et ce n'est pas chacun son épisode, c'est vraiment tous les cinq sur chaque épisode. On ne peut donc pas dire que tel épisode a été écrit par untel, c'est collectif. (...)* » (Thomas Astruc, réalisateur, interview du 08 Juillet 2018, <http://www.onirik.net/Conference-avec-les-scenaristes-de>)

dont les pratiques s'articulent autour d'un processus de formulation de propositions (par le scénariste) auxquelles répondent des « retours », qui sont autant de demandes de modifications majeures ou incrémentales. Plusieurs catégories d'acteurs peuvent être à l'origine de ces notes, les plus récurrents étant le directeur d'écriture (employé de l'entreprise de production de la série, sa mission professionnelle est d'encadrer les différents scénaristes d'un projet afin de maintenir la cohérence globale de l'écriture et d'assurer la circulation et la livraison des textes dans les temporalités imposées), le producteur, les chargés de programmes (employés des chaînes sur lesquelles sera diffusée la série) et/ou le réalisateur. La transformation progressive du pitch en script va donc être réalisée à travers une série de réorientations, de précisions, d'inflexions, de reformulations, de suppressions ou d'ajouts (et ce à chaque séquence susmentionnée), qui feront ou non l'objet de discussions et de controverses en fonction de l'importance que chaque acteur leur accorde. Les remarques réalisées par un directeur d'écriture sur le séquencier des Aventures de Zum permettent d'illustrer le fourmillement de ce processus. Elles peuvent porter sur le style d'écriture (« ce passage est un peu trop littéraire ») ; sur les intentions narratives des séquences (« On irait plus loin : il la prend, il la croque, il avait l'espoir qu'elle ait un goût de bonbon... il peut même fondre en larmes, même si c'est exagéré bien sûr ») ; sur la tonalité des dialogues (« Plus outrée, plus estomaquée », « le dial pourrait être plus tac au tac ») ; sur la cohérence du scénario avec la caractérisation plus générale de la série (« faut le faire en deux fois, y a trop d'infos, elle va trop vite dans sa déduction, on dirait une adulte ») ou la cohérence interne du texte (« Petite incohérence : un peu plus tôt, il a mangé son premier bonbon, puis a voulu en attraper un autre mais a été stoppé. À ce moment précis, il n'a donc logiquement plus de bonbon sur lui... ») ; sur sa précision et les possibilités de compréhension pour le spectateur (« Sans dial, faut qu'on comprenne qu'elle réfléchit, qu'elle cherche, et même à fond, elle le voit dans son dos ») ; sur des éléments en trop ou manquants (« Ce dial est de trop, on peut le supprimer » ; « on comprend pas trop ici pourquoi il dit ça, surtout que la dernière fois qu'on l'a vu en voiture, il était nauséux ») ; etc. Le processus de création répond à une logique interactionnelle dans laquelle les parties prenantes devront trouver un accord minimal sur l'orientation à donner à l'écrit à travers la multiplication de micro-décisions. Pour le scénariste, il est question, à chaque nouvelle itération, de trouver un compromis acceptable entre sa vision du scénario et celle des autres parties prenantes. Ces échanges sont réalisés à distance (les scénaristes ne sont que très

rarement conviés à travailler au sein des bureaux des entreprises de production, le lieu d'effectuation de l'activité restant à leur discrétion), et dans la grande majorité des cas par e-mail, des explications téléphoniques accompagnant parfois les commentaires textuels. Il s'agit, une fois les retours reçus, de réamorcer un moment productif d'écriture solitaire, retrait permettant la transformation de l'artefact scriptural jusqu'à la production d'une version jugée suffisamment fertile pour être réexposée aux autres acteurs, cet aller-retour se répétant jusqu'à la satisfaction des acteurs décisionnaires (et ce pour toutes les étapes de la production du scénario). Il y a ainsi passages répétés entre deux régimes d'écriture : celui du scénariste (solitaire), et celui du scénario (nécessairement collectif) prenant place dans un espace interactionnel dans lequel le texte devient l'objet intermédiaire (Vinck, 2009). Dans le cycle itératif, le document change ainsi subtilement de statut, engendrant une reconfiguration dynamique des prises potentielles de chaque acteur.

Le scénario comme prototype : l'écriture comme déploiement d'un langage commun

La dimension itérative et distribuée de ce processus s'explique en grande partie par la nature même de l'objet scénaristique. Compte tenu du faible coût budgétaire de la révision du document (d'autant plus que le temps de travail du scénariste n'est pas rémunéré, celui-ci étant payé uniquement à la livraison des différentes versions du texte), le scénario est l'étape prototypique de la fabrication d'un épisode de série. L'objet possède en effet une matérialité particulièrement malléable : il est souvent exclusivement numérique, reproductible à l'infini, plusieurs de ses versions peuvent coexister, sa modification n'est soumise à aucun autre coût d'entrée que celui de la possession du document et la faculté d'écrire. Cette malléabilité permet la récurrence itérative inhérente à la production des textes : le format numérique, en facilitant les possibilités de modifications, offre par extension une ouverture permanente à la transformation, phénomène également observé dans d'autres industries artistiques (Maresca, 2014). Sa matière n'offre aucune résistance, elle n'est pas un opérateur de stabilisation de l'écrit. Il s'agit, pour les entreprises de production, de tirer profit de cette malléabilité en ouvrant un moment d'indétermination généralisée et en adoptant un fonctionnement par essai-erreur, l'erreur étant ici sans autre conséquence que le temps passé par le scénariste à transformer le texte (qui, nous l'avons vu, n'est pas rémunéré en tant que tel, puisque son salaire est indexé sur la livraison du produit). Notons également que la malléabilité associée à cette matérialité numérique

favorise l'invisibilisation (Denis et Pontille, 2012) des traces du travail scriptural effectué : chaque nouvelle version du scénario remplace définitivement la précédente, effaçant par la même occasion toute trace du travail itératif effectué antérieurement. Pas de rature, pas de mot barré, de très courtes périodes de superposition du texte et des retours effectués, pas de marqueur standardisé des différentes temporalités de l'écriture : l'indicateur exclusif de la récurrence des transformations du document repose finalement dans son titre. Chaque nouvelle version significative du document est ainsi titrée de manière incrémentale (v1, v1,5, v2, etc.), et ce sans norme professionnelle stricte (ce qui représente une nouvelle version du document est donc à géométrie variable et arbitraire). De plus, à l'instar des compositions de musique à l'image (Adenot, 2008 ; 2012), chaque demande de modification entraîne de nécessaires refontes structurelles plus ou moins importantes pour conserver la cohérence de l'ensemble, opérations difficiles à mettre en visibilité pour les scénaristes. C'est ici l'absence d'instruments métrologiques précis (Vatin, 2013) permettant d'évaluer la quantité du travail à (re)faire qui laisse une place prépondérante à l'intersubjectivité comme manière de reconnaître le travail réalisé. L'épaisseur du dossier, qui constitue dans le cas des écrits dont la matérialité n'est pas numérique la trace du processus de modifications répétées – comme les « dossiers d'œuvres » étudiées par Yaël Kreplak (2018) ou les scripts étudiés par Gwenaële Rot (2014) – laisse ici place à un simple renommage de dossier. Le nombre de versions du document (souvent important, plus de 40 versions dans certains cas) et la quantité d'échanges effectués sur celui-ci deviennent ainsi les seuls indicateurs objectifs de la densité de circulation du scénario dans sa phase d'écriture.

L'écriture du scénario est ainsi une période où l'inertie productive est faible, facilitant l'anticipation des écueils à venir (il est un support cognitif de projection dans l'avenir) par l'ouverture d'un premier espace de confrontation et de coordination entre les logiques professionnelles qui seront à l'œuvre dans la production imagée de l'épisode. Celles-ci peuvent diverger sur des questions narratives, et ce à plusieurs niveaux. D'abord, à l'échelle de l'épisode, à propos de son originalité, des qualités de sa structure, de ses dialogues, de sa cohérence interne, ou encore de sa facilité de compréhension :

« Quand je lis un texte, il faut qu'il réponde à quelques questions correctement. Est-ce qu'il est singulier, c'est-à-dire qu'il apporte quelque chose à la grande masse des scénarios d'animation, qu'il soit pas comme un million de ceux que j'ai déjà

vus ? Est-ce qu'il est lisible de A à Z et qu'il se tient en termes dramaturgiques ? Est-ce qu'il est dans le bon ton ? Est-ce que c'est assez parlé ? » (Benoit, coordinateur d'écriture)

L'incertitude sur la qualité du travail des scénaristes guide ainsi les pratiques des coordinateurs et directeurs d'écriture. Les conceptions de la narration qui viennent contraindre l'écriture à ce stade prennent également racine dans la projection imagée de ce que sera l'épisode. La notion de gestion des espaces, par exemple, est primordiale dans la rédaction du document. Elle doit être intégrée dès l'étape textuelle, et représente un objet d'attention prioritaire dans les diverses lectures du scénario :

« Sur l'épisode que je suis en train de lire, une scène se déroule dans un palais dont j'ai le plan, et le type qui est dans la pièce dit : oui, j'étais en train de bouquiner et je l'ai vu rentrer dans la cuisine ! Ben là je me dis : non, la cuisine est là, s'il est en train de bouquiner, il ne peut pas l'avoir vu rentrer dans la cuisine, ça ne marche pas. Ce n'est pas parce que c'est pour les petits qu'on fait n'importe quoi. On a des pièces, des plans, des logiques à respecter. » (Diane, directrice d'écriture expérimentée et scénariste, ancienne productrice)

La narration visuelle, toujours latente dans l'écriture, implique ainsi une spatialisation permanente de l'écriture, qui s'appuie sur une multiplicité de documents annexes. L'incertitude est ainsi double, portant d'une part sur la qualité du travail scénaristique, et d'autre part sur la qualité du projet final, dont les enjeux ne se superposent pas toujours, d'où les multiples dynamiques de traductions croisées. Les exigences narratives ayant des conséquences sur l'écriture portent également sur la cohérence de l'épisode avec le reste de la série. À l'instar des feuilletons de fiction, « tout au long du processus de production, des efforts sont fournis pour harmoniser l'écriture, les dialogues, la réalisation, le montage afin de créer une œuvre collective qui ne garde pas la trace des individualités qui y participent » (Mille, 2013, p.29). C'est l'une des prérogatives du directeur d'écriture, en charge de l'harmonisation des épisodes sur l'intégralité d'une saison, comme Benoit :

« Je me casse le cul pour avoir...un vrai ton cohérent, soit en faisant des retours, soit je mets les mains profondément dans tous les textes pour les travailler autant que j'ai envie, les retoucher. Faut qu'on ait un ton cohérent sur la série et que tous les épisodes se ressemblent et que les personnages soient pas différents d'un épisode à un autre et qu'on ait quelque chose qui se tienne. Au fur et à mesure que les épisodes sont écrits, on comprend mieux les personnages, et y'a des trucs qui paraissent pas naturels. Si j'ai un épisode avec mon perso qui a la phobie des araignées, et le suivant il joue avec, ça veut rien dire. » Benoit, coordinateur d'écriture

Une tension est ainsi en permanence présente entre la nécessité de singularisation de la plume du scénariste (qui est invité à s'approprier le texte dans l'ambition de créer un épisode singulier), et un processus de désingularisation de l'écriture afin que les particularités jugées excessivement divergentes disparaissent au fur et à mesure de la complétion du scénario.

Les contraintes ne se limitent cependant pas exclusivement à des éléments purement narratifs. Certains acteurs peuvent également faire intervenir des logiques d'action extra-narratives qui viendront contraindre le récit. Un chargé de production ou un directeur d'écriture pourra par exemple réaliser des opérations de comptage et de catégorisation des éléments présents dans le texte (objets, personnages, décors, effets visuels), afin de s'assurer de leur existence en tant qu'entité dont la modélisation (en 2D ou en 3D) est déjà planifiée pour le projet. Les qualités narratives du document importent peu au cours de cette lecture : il s'agit ici souvent d'une opération d'extraction, de transformation du format (d'un document linéaire vers un tableur rassemblant les éléments par catégorie) et de comparaison mettant en jeu le texte et une base de donnée propre à l'intégralité du projet, pour en repérer les écarts et chiffrer le coût de ceux-ci, alimentant ainsi les arbitrages sur leur maintien ou leur suppression. Cet impératif budgétaire fait entièrement partie de la liste des critères et questionnements de Benoit face à un texte lorsqu'il coordonne l'écriture d'une série : « Autre question que je me pose quand je lis : est-ce que ce décor-là je l'ai ? Si non, ça va être la galère, par contre j'ai tel décor qui peut remplir la même fonction sans transformer la scène, et va vachement nous arranger la vie derrière... pareil pour les perso, les props ». Au-delà des questions budgétaires, la nécessité de respecter les normes propres

à chacun des diffuseurs est également au cœur des lectures et des demandes de correction réalisées sur le document. Elles peuvent être propres à des territoires, à l'instar des chartes en vigueur sur le territoire français :

« Là où on est très consciencieux, au-delà de la qualité de l'histoire, c'est toutes les chartes qui nous sont données par le CSA. La spécificité française, c'est la charte alimentaire et la promotion de l'exercice physique. Encore sur notre dernier projet, on a eu un perso qui mangeait des glaces devant la télé. Ça c'est non, on remplace par un fruit. » (Sabine, conseillère de programmes d'une chaîne de télévision)

Mais ces normes peuvent également provenir directement des diffuseurs qui participent au financement du projet :

« J'étais sur une série diffusée sur Disney, et eux sont très stricts par rapport à leur cible, à leur vision de la série, par rapport à la vision de ce qu'ils sont en tant que chaîne. Ils ont une grille, un cahier des charges, il y a plusieurs volets : comportements reproductibles dangereux, protection de la faune et de la flore, libre de droit, moralité, etc. Bon ben chez eux, un enfant peut pas s'adresser directement à un adulte, ça fait partie des normes, on ne peut s'adresser à un adulte que si c'est un représentant de l'ordre, de l'autorité. Mais un enfant ne peut pas adresser la parole à un quidam dans la rue, c'est interdit, et l'histoire d'un des épisodes reposait sur ce genre de rencontre...c'était génial, mais j'ai dû dire au scénariste de tout changer » (Fabrice, directeur d'écriture)

L'impératif de composer avec la pluralité des logiques d'action de chacun des financeurs des projets est, du côté des scénaristes, l'objet d'une critique forte en ce qu'elle déprécierait la qualité des textes produits :

« Les producteurs ont tendance à déprécier les textes, enfin casser les textes. Au lieu de se dire : « Tiens mais si on rajoutait ça, ce serait un peu fou, un peu inattendu. », on a tendance à toujours normer les choses et ça, c'est parce que les producteurs ont besoin de vendre leur série dans le monde entier et chaque pays a

un petit peu ses petits tabous, ses petites exigences, par exemple je sais pas, en France, bon on fait surtout gaffe au côté « Sécurité » par exemple. Alors un enfant, quand il fait du vélo, faut qu'il mette un casque, il peut pas grimper aux arbres, il peut pas prendre un ascenseur tout seul... fin j'ai déjà eu la remarque comme ça : « Ah non, non, il prend un ascenseur tout seul, on pourra jamais le faire. ». Un enfant peut pas mentir, des trucs comme ça, même s'il ment positivement, par exemple mentir pour offrir un cadeau à son ami, c'est un mensonge quand même, on pourra pas le faire. Il y a d'autres pays où ils sont très regardants sur la maltraitance animale, par exemple, en Allemagne, si jamais dans ton histoire tu fais...si le gamin est poursuivi par un chien méchant et il prend des orties et il lui frotte sur le nez, moi ça m'est arrivé et on m'a dit : "Attention c'est de la maltraitance animale". Oui, enfin c'est un gros molosse qui le poursuit et qui va le mordre quoi, enfin je veux dire à un moment il peut se défendre. » Olivier, scénariste expérimenté

Aujourd'hui poussé à son paroxysme, le mouvement d'industrialisation des productions télévisées (impliquant la parcellisation des tâches et l'accroissement des liens d'interdépendance) déjà amorcé dans les années 1990 (Pasquier, 1999, p.71-72), participe à l'accroissement des logiques d'action en présence dès l'étape de l'écriture. La multiplication des partenaires financiers et diffuseurs internationaux, entraîne, à ce titre, une prolifération des contraintes d'écriture, chaque texte se devant de respecter les chartes de diffusion propres aux divers financeurs et espaces nationaux, dont les implications s'immiscent dans les moindres détails de la narration.

Le scénario est ainsi un « bien singulier », type de produit dont « la réalité peut rester jusqu'au bout ambiguë », et sur lequel pèse une multitude de dispositifs de jugement (et par extension de connaissances et de représentation) (Karpik, 2009). C'est en circulant entre les acteurs productifs que le scénario diffuse une représentation de ce que sera l'histoire, et autorise la création d'une grammaire permettant l'intercompréhension, qui sera progressivement enrichie d'éléments scripturaux et oraux au fil des échanges. Médiation indispensable de la coordination productive, le scénario constitue la matière temporaire de la négociation et de l'intercompréhension du produit entre des acteurs dont les intérêts peuvent diverger. Il rend possible la communication entre les parties prenantes possible,

permettant une stabilisation minimale (qui se solidifiera progressivement) en proposant une définition potentielle de l'histoire à partir de laquelle la négociation entre les mondes productifs pourra avoir lieu. Les caractéristiques du scénario qui se révèlent pertinentes sont d'ailleurs loin d'être universelles et intemporelles : elles sont ancrées dans des situations de travail locales et tributaires de visions professionnelles (Goodwin 1994) spécifiques. L'objet scénaristique est ainsi un appui conventionnel (Dodier, 1993) permettant la constitution d'un référentiel et d'un langage communs, devenant le support des actions productives. Dès sa première matérialisation (le pitch), c'est « à partir » du scénario que les acteurs de son développement parleront et s'en serviront comme point d'appui ou de contrepoint à l'argumentation. Ce langage commun de représentations ne changera qu'au moment de la dissolution de l'écrit dans l'image (opération sur laquelle nous reviendrons).

Le processus d'écriture peut alors être considéré comme une dynamique d'augmentation de la tangibilité – définie comme « ce qui résiste aux variations perceptuelles, instrumentales et argumentatives auxquelles le soumettent des acteurs dotés de représentations et d'intérêts divergents » (Chateauraynaud, 2004, p. 168) – du texte aux yeux des acteurs clés de la production de l'épisode. Le travail itératif réalisé est celui d'une régulation progressive des divergences perceptuelles (sur ce que devrait être l'histoire, les personnages, les péripéties, les dialogues) et de normalisation du langage collectif du microcosme productif se créant autour de l'épisode. Il s'agit de générer un artefact scriptural « résistant », au sens où il aura agrégé la vision des différentes parties prenantes décisionnaires, le rôle de scénariste étant ici de faire coexister ce vaste spectre perceptif au sein d'un seul et même document. Si des inflexions sont toujours possibles à la marge une fois le scénario finalisé, il s'agit d'obtenir un état stabilisé dont les inflexions ne pourront plus être que mineures. Le scénario est ainsi un support de clôture des éventuelles controverses quant à la nature de l'histoire, à l'instar des documents produits par les scriptes analysés par Gwenaële Rot (2014), tout en étant, au stade embryonnaire, le vecteur de l'ouverture des controverses sur ce que sera l'histoire (il faut discuter « à partir de quelque chose » pour aboutir à quelque chose de tangible). En tant qu'objet intermédiaire (Vinck, 2009), le scénario participe à la structuration des activités productives, et est le siège de processus de représentation (il matérialise les intentions des concepteurs, leurs habitudes de travail ou de pensée, leurs rapports et leurs interactions, leurs perspectives et

les compromis qu'ils ont établis) autant qu'un véhicule d'une vision en cours de cristallisation à partir duquel les acteurs projettent leurs actions.

Dissoudre l'écrit dans l'image

S'il est un prototype de l'œuvre en devenir, le scénario est également un objet à la portée performative qui deviendra la pièce maîtresse de l'environnement prescriptif de toute la chaîne de production en aval. Les scénarios, comme Sabine Chalvon Demersay (1994) le constatait déjà, sont en effet bien autre chose que des œuvres romanesques : ils « délivrent des instructions écrites et relèvent d'un genre littéraire qui s'apparente davantage à un mode d'emploi qu'à un récit romanesque », ce qui implique qu'ils « ne cherchent pas à ouvrir un domaine d'évocation et d'associations libres dans l'esprit du lecteur » mais bien au contraire à « le brider pour limiter au maximum les interprétations possibles » (Chalvon Demersay, 1994, p.16). Cette dimension de l'objet est, du reste, parfaitement connue des scénaristes, comme Mathias (scénariste), qui n'assimilent en aucun cas le scénario à une œuvre à part entière : « Ce qu'on écrit, c'est une note de service pour le réalisateur. Ce n'est pas un texte qui a vocation à être imprimé. C'est comme un plan de bagnole. C'est la différence entre une voiture et son plan d'ingénieur. Le plan d'ingénieur n'a aucune vocation comme objet, que de servir de note de service ». En tant qu'objet référentiel, le scénario final va ainsi subir de multiples traductions que chacun des acteurs va réaliser pour s'approprier le document en fonction de sa propre logique professionnelle. Il participe ainsi à la constitution de l'environnement prescriptif du reste de la chaîne productive, ce qui lui confère son importance décisive. La vie du texte ne s'arrête ainsi que rarement lorsque le travail du scénariste se termine. Loin d'être considéré comme un « plan » à respecter par les acteurs en aval de la chaîne d'écriture, le document continue de subir de vastes opérations de singularisation, largement transformatrices :

« Je regarde vraiment visuellement pour que ça s'enchaîne bien, que ce soit évident, que ce soit fluide, de scène à scène. Ça m'arrive souvent de supprimer des scènes qui ne servent à rien, ou de mixer des scènes parce qu'en fait, ça dit la même chose. Je vérifie aussi le format, le nombre de dialogues. Sur 11 minutes, on est entre 130 et 150 dialogues. Il y a un nombre de pages. Et je rajoute pas mal de dialogues. Par exemple : Edgar

tire Yasmine en arrière. Moi, je sais techniquement que j'ai besoin d'avoir un « hey ! » parce qu'elle va être tirée en arrière. Donc, je le rajoute dans ce que j'appelle la version board, qui est le script final que je fais après qu'on m'ait livré le script validé, parce que je sais que je vais devoir enregistrer ça. Or, si vous n'avez pas le « hey », elle ne va pas ouvrir la bouche. Donc, je le rajoute comme dialogue. Mes scénarios V-board que je donne aux storyboarders, qui eux-mêmes récupéreront les voix témoins qui ont été enregistrées à partir de ce script, auront beaucoup plus de dialogues parce qu'il y aura plus de petites réactions. C'est hyper nécessaire. Ça veut dire qu'il faut se projeter le film dans sa tête. » (David, réalisateur expérimenté)

La continuité dialoguée est ainsi loin d'être la version définitive de l'artefact scriptural, celui-ci continuant de vivre dans les étapes ultérieures de la fabrication de l'épisode, au fil des pratiques des acteurs se saisissant de l'objet. Réalisateur, storyboarders, acteurs de doublage ou encore traducteurs continueront ainsi de donner des inflexions à l'écrit en l'absence du scénariste, en fonction des habitudes professionnelles propres à chacun.

Les transformations textuelles ne sont cependant pas les seules modifications réalisées en aval du travail du scénariste. Le scénario en tant qu'objet scriptural n'est en effet pas équivalent au scénario en tant que narration de l'épisode, sa version écrite n'en étant qu'une matérialisation. Réalisateur et storyboarders ont la tâche de dissoudre l'écrit dans l'image, opération qui fera changer la matérialité de la narration. Cette adaptation du texte dans un langage visuel recouvre nécessairement de nombreux décalages et libertés prises par les opérateurs en ayant la responsabilité. Le scénario et l'œuvre finale n'entretiennent ainsi pas une homologie parfaite (des bifurcations, plus ou moins marginales, peuvent encore être réalisées dans les opérations de traduction de l'écrit vers l'image et le son). Si, dans la prise de vue réelle, de fortes divergences entre l'état scriptural et l'état imagé naissent au moment du tournage (comportant son lot d'indéterminations et de créations sur le vif), dans l'animation, celles-ci prennent racine à l'étape du *storyboarding*, première esquisse dessinée des plans et du montage de l'épisode. Cette étape débute, elle aussi, pour la plupart des professionnels, avec une forme de brouillon pour ensuite se cristalliser à travers un processus itératif : « D'abord, on commence par un pré-découpage rapide. Avec

ça, on voit le réalisateur, on se met d'accord, et ensuite on clean progressivement. Un pré-découpage, c'est dessiner en bonhomme patate tous les plans. Pour du 22 minutes, on a 380 plans. Dessiner plan par plan en bonhomme patate, très rapidement : voilà comment je voudrais raconter mon histoire » (Edouard, *storyboarder*). Après ce premier pré-découpage, interviennent des passes successives de « *cleaning* », dans lesquelles le niveau de détail du dessin augmente jusqu'à devenir le *storyboard* définitif, des éléments narratifs continuant d'être ajoutés au gré des échanges ou des libertés prises sur le vif :

« Ça doit rester vivant, c'est on change ça, on vire ça, on garde ça, on va modifier, ça c'est plus drôle, ça sera plus intéressant, ça, ça ne marche pas... Il n'y a pas, de mon côté, un script standard pour tout le monde, une version à laquelle il ne faudrait pas toucher. En ce moment, je suis sur une prod où c'est ça : vas-y, l'important, c'est que ça fonctionne et je te fais confiance, si tu as besoin de changer un dialogue, d'épurer un truc, fais-le, je te fais confiance, l'important c'est que ça marche. (...) Par exemple, sur Yasmine le premier épisode de la saison 1, à un moment, pour justifier que le grand-père acceptait d'accueillir le perso, elle lui disait : je suis très propre (autrement dit, je ne fais pas pipi dans ma culotte). Je trouvais ça d'une pauvreté, ça suffisait pas. On a discuté avec le réalisateur et on a fini par trouver que ce qui était important, c'était que le chien du grand-père aille vers elle, qu'il y ait un mouvement d'affection du chien vis-à-vis d'elle ; que le chien symbolise le grand-père, puisqu'il y a une osmose importante entre les deux, que l'acceptation se fasse comme ça à travers le chien. » (Edouard, *storyboarder expérimenté*)

Des décalages, parfois loin d'être marginaux, peuvent ainsi survenir au cours de cette opération transitive de l'écrit vers l'image. Le scénario n'est ainsi pas un « objet fermé », fortement codifié, réduisant totalement les capacités de recréation pour les acteurs productifs en aval (Vinck et Jeantet, 1995). La mise en image est elle-même une recréation prenant appui sur le texte, mais ne se résume pas à une traduction littérale de celui-ci dans le langage visuel, opération à laquelle le scénariste n'est pas amené à participer.

Esquisser les modalités d'écriture du scénario des épisodes de série d'animation télévisée permet de mettre en lumière la place décisive qu'un objet scriptural intermédiaire peut occuper dans un écosystème productif. Processus collectif et itératif, au sens où l'évolution du projet s'articule autour d'un schéma de circulation par allers-retours entre les différentes parties prenantes, chacune introduisant des intérêts spécifiques dans ce mouvement vers l'aboutissement. Support de coordination principal des premières étapes de développement d'un épisode, ce texte est un objet de coordination productive et un support de réduction de l'incertitude sur l'identité de l'œuvre, permettant le déploiement d'une grammaire commune facilitant la convergence des logiques d'action. Il permet d'ouvrir et de clôturer (au moins temporairement) les controverses sur la nature et les détails de la narration de l'œuvre, opérant alors en tant que vecteur de la concrétisation progressive d'une vision collective. Objet transitoire, le scénario est enfin amené à se dissoudre dans une autre forme de matérialisation, faite d'images et de sons, étape impliquant elle-même d'innombrables micro-opérations de réappropriation et de singularisation en vue de l'achèvement définitif de l'épisode. Ce processus est cependant loin d'être pacifié, de nombreuses asymétries régissant la performativité potentielle de chaque acteur, certains étant moins à même de participer à la définition de sa forme définitive.

B. Considération et déconsidération de l'épreuve de travail

Un processus productif qui menace les possibilités d'appropriation de l'activité

L'observation détaillée des modalités de circulation du scénario ainsi que des conditions de travail des scénaristes, au-delà de nous autoriser une meilleure compréhension de l'activité d'écriture dans l'animation audiovisuelle, nous permet également d'appréhender plus en finesse la manière dont les scénaristes vivent ces diverses épreuves de travail. Dans cette organisation de l'écriture, des parties de l'activité peuvent en effet faire l'objet de valorisations très diverses, nous incitant à questionner ce qui alimente cette pluralité des rapports à l'action scripturale.

L'écriture itérative et distribuée est une des racines récurrentes des critiques exprimées par les scénaristes sur leur expérience de travail, et est citée par les enquêtés comme l'une des sources principales de conflit et de dégradation des relations professionnelles. D'abord, parce qu'elle fait peser une forte incertitude sur la durabilité du résultat de l'activité, ce qui n'est pas sans conséquence sur la possibilité pour les scénaristes de donner sens aux actes productif. Le fonctionnement par essai-erreur, que nous avons analysé comme inhérent à la nature prototypique du scénario, engendre en effet une permanente possibilité de révision du travail déjà effectué. Cette ouverture permanente à la recréation (et par extension à la suppression du produit de l'activité passée), au-delà d'être une norme professionnelle implicite, est inscrite dans les liens contractuels qui unissent les producteurs aux scénaristes. Les contrats analysés portent ainsi toujours des clauses octroyant un inaltérable droit de révision au producteur, telles que « L'auteur devra se conformer, pour le travail qui lui est confié, aux indications qui lui seront données par le producteur. Le producteur demeurera entièrement libre d'accepter ou refuser les travaux qui lui seront ainsi remis » (contrat d'Olivier, scénariste, 2011), ou encore « Le producteur aura la faculté de demander à l'auteur d'apporter à ses travaux toutes modifications, suppressions ou additions qu'il jugerait utiles » (contrat d'Hélène, scénariste, 2017). Chacun des entretiens réalisés au cours de notre étude a fait émerger, non sans amertume, des anecdotes décrites comme traumatiques à propos de situations où plusieurs semaines de travail ont été remises en cause suite à un changement de décision créative ou à l'arrivée de nouveaux acteurs en cours de production (un nouveau diffuseur, par exemple). Une crainte permanente pèse alors sur l'activité des scénaristes lorsqu'ils ont multiplié les moments productifs considérés comme « perdus ». La situation de Bertrand, scénariste depuis plus de 20 ans, est à ce titre

significative. Il nous raconte avoir été usé par un travail instable et trop soumis à l'arbitraire des décisions d'autres parties prenantes pour être réalisé « *correctement* » :

« Le truc c'est que tout peut changer d'un mail sur l'autre. On te dit de partir dans telle direction, puis finalement non, on a changé d'avis, faut plutôt aller dans l'autre sens. Et c'est encore pire quand tu as un nouvel interlocuteur qui arrive en cours de route. Ça m'est arrivé encore il y a pas longtemps. On en était à finaliser le script, et là tu as une petite chaîne câblée allemande qui vient de dire ok pour participer au financement. En production, ils sont contents, ils se font une petite fête de prod, le mec apporte le million qu'il manque. Moi je savais ce que ça voulait dire, et ça n'a pas loupé : soudainement le scénario ne convenait plus, ils avaient leurs petites exigences qu'il fallait ajouter ici et là. Le problème c'est que les petites exigences impliquent de reprendre des choses dont ils n'ont pas conscience, c'est épuisant, parce qu'on a toujours peur que l'étape précédente parte à la poubelle sur un coup de tête. Les validations, c'est à géométrie variable » Bertrand, scénariste.

L'on comprend, en creux de ces récits, comment le caractère fuyant et instable des tâches peut empêcher de donner une continuité à l'action, et peut contribuer à instaurer une incertitude sur sa signification. Ce trouble semble lié à l'impossibilité de totaliser l'acte de travail comme ayant un début et une fin, et dont les conséquences seraient tangibles. C'est alors tout le rapport à l'activité qui est transformé par la répétition d'expériences vécues comme peu respectueuses du travail effectué. L'épreuve n'est plus considérée comme une arène où il s'agit de répondre aux impératifs des solidarités techniques ou de mettre en scène sa virtuosité. Elle ne répond plus qu'à la nécessité de se protéger d'une nouvelle expérience de déconsidération du travail effectué.

La représentation que se font les employés du processus itératif est, de surcroît, tributaire de facteurs qui viennent complexifier l'appréhension du phénomène. Dans un premier temps, l'étape d'écriture durant laquelle intervient l'itération modifie sa perception par les scénaristes. Si une croyance partagée existe quant à la nécessité des modifications incrémentales du document, les prescriptions d'ordre itératives rencontrent cependant une résistance aussi bien pratique que verbale lorsqu'elles interviennent dans des phases de

production plus avancées (supposées être dédiées à affiner le texte), ou lorsqu'elles interviennent sur des éléments ayant déjà fait l'objet d'une validation préalable. Le type de réactions aux prescriptions itératives est également tributaire des justifications qui sont apportées aux demandes de modification exigées. On note en effet la prégnance d'une volonté de comprendre pourquoi les changements sont demandés, qui alimentera un jugement sur leur légitimité, comme chez Louis :

« (...) Mais ça peut aussi être abominable. Personnellement, modifier un scénario quand c'est pour l'améliorer, ça ne me pose jamais de problème. Le problème c'est qu'on est dans l'arbitraire le plus total. Là ce matin, je reçois une note, je vois en marge d'une des séquences : "Pas terrible, on préférerait que le perso fasse ci plutôt que ça". Pourquoi ? Qu'est-ce que ça apporte ? Pourquoi c'était bien avant, et plus maintenant ? Pareil, là, je travaille sur un projet, le directeur d'écriture a pas arrêté de me dire que l'humour était trop second degré, que ça risquait de pas être compris des enfants. Et que ce serait bien de trouver des blagues à hauteur d'enfant. Dès qu'on a commencé à avoir des retours de la chaîne, c'était l'inverse à chaque remarque. Ça peut rendre fou, à force ». Louis, scénariste depuis une dizaine d'années

Ainsi, dès lors qu'elle est perçue comme purement arbitraire et incohérente, l'évolution répétée de la tâche prescrite est ressentie comme une injustice et une négation de l'importance du travail effectué. L'activité n'est donc jamais vécue comme pure exécution technique, mais fait au contraire l'objet de tentatives en permanence réactualisées de totalisation et de légitimation.

Dissolution des contributions personnelles et déconstruction de la figure de l'auteur

L'écriture scénariste est ainsi un acte distribué, dans lequel le scénariste doit agréger une multitude de points de vue potentiellement divergents tout en faisant perdurer sa propre vision de l'artefact scriptural. Nombre des scénaristes interrogés mettent en avant un sentiment d'impuissance face aux inflexions données au texte, comme Olivier (scénariste), qui explique être incapable de se reconnaître dans les scénarios finaux : « Ça m'arrive souvent à la fin, même quand on a validé des textes et puis ça y est c'est parti, c'est diffusé,

on se dit vraiment, quand on regarde l'histoire, on se dit : franchement, c'est quand même pas génial... ». Le désarroi ici décrit est ainsi associé à une asymétrie dans la possibilité de déterminer le contenu du scénario. Les échanges numériques comme ici, entre Stéphane (scénariste expérimenté) et Sophie (directrice d'écriture), portent la crainte de voir la qualité narrative dévoyée par la multiplication des demandes de modifications, au fil des allers-retours productifs :

« Disons que certaines remarques ne m'ont pas paru indispensables, voire infondées. Par exemple le bonbon qui est piqué dans la pyramide et qui est transformé plus tard ne me posait aucun problème tel que c'était décrit depuis le synopsis (et apparemment ça n'en posait à personne jusqu'ici). Je n'y voyais aucune "incohérence" : il prend un bonbon alors qu'elle l'entraîne, il veut essayer d'aller en chercher un autre, elle le rappelle à l'ordre, et finalement son unique prise est transformée en rose = grosse déprime. Ce n'est qu'un exemple. Pas compris non plus l'intérêt de mettre le perso en OFF sur l'establishing du building (un procédé que j'aime bien mais qui me paraît visuellement moins intéressant dans ce cas précis). Etc. D'autant qu'on sait que la chaîne va demander une autre version. Il y a un parti pris qui donne cette structure, et c'est ça qui me fait le plus peur, qu'on continue de nous emmerder au nom d'une orthodoxie scénaristique mal digérée, et que ça dénature tout. » Stéphane, scénariste expérimenté

La critique de l'expérience de travail porte ici non pas sur les conditions de travail ou sur la mise en visibilité du travail effectué, mais sur l'impossibilité d'infléchir un processus souvent perçu par les scénaristes comme venant amoindrir la qualité du produit de l'activité, et par extension de ce que le public pourra voir. L'amertume qui surgit dans les récits scénaristiques prend pour objet l'impossibilité d'imposer leur vision de la qualité du texte, et ainsi de bien faire son travail. Régulièrement mis en position d'intégrer au document des retours dont ils ne partagent pas la pertinence, nombre de nos enquêtés assimilent ce processus d'écriture à une nécessaire mise en retrait de leur raison d'être dans ce schéma productif :

« Moi maintenant là...je suis sur une petite série... il y a 5 diffuseurs de pays francophones, il y a le producteur, il y a le réalisateur, j'ai fait une proposition de texte, tout le monde intervient sur... " je préférerais qu'il y ait ci ", " elle si elle disait ça ce serait plus rigolo ", " le dialogue ah tiens si on pouvait plutôt le mettre comme ça "... et en fait moi je me retrouve à intégrer les commandes et les commentaires de tout le monde, et je ne négocie pas du tout sur ce que je voulais y mettre, parce qu'en fait c'est tellement compliqué, il y a tellement de gens, que t'essayes juste de correspondre à toutes les demandes, de faire au minima, donc tu tires vers le bas, pour avoir un truc qui au final va a tout le monde. (...) J'avoue que j'ai du mal, maintenant, à y mettre du cœur, parce que je sais tellement au final que voilà, il va pas en rester grand chose... » Nicole, scénariste expérimentée

On entrevoit ainsi comment, dans le quotidien du travail de commande, l'imaginaire typique de l'auteur est écorné par une activité qui s'inscrit dans un cadre de quasi-subordination qui relève de situations propres au salariat. Cette sensation de dépossession est accentuée, chez les scénaristes d'animation, par l'internationalisation du financement des œuvres (et leur industrialisation), qui impliquent l'arrivée de nouveaux acteurs aux prises de position contraignantes pour le scénariste. L'expérience d'Alain (scénariste) est représentative de cette tendance :

« Un coproducteur, au cours de production a décidé de rentrer – très bien pour la réalisation – mais c'est un diffuseur allemand qui considère par exemple qu'une petite abeille qui va être trop complice d'un gros lucane, ces gros insectes, ça peut relever d'une forme de pédophilie larvée. Après, on peut se poser des questions sur la santé mentale des lecteurs, mais voilà, ils considèrent que trop de proximité entre une petite abeille blonde et un gros lucane – qui avait été choisi juste du fait qu'il était très gros et un peu costaud... C'est ce genre de détails, partout, tout le temps. » Alain, scénariste expérimenté

À la déposition de la responsabilité de l'écriture peut ainsi s'ajouter la sensation de dissolution de l'activité dans un réseau socio-technique sur lequel il est difficile de garder prise. À l'instar des observations réalisées par Nicolas Auray (2003), c'est ici la « *dissolution des décisions personnelles dans un réseau des rectifications collectives* » et leur « *distillation dans un réseau complexe de connexions* » qui engendre la perte du lien entre l'acte de travail et sa possible traduction sociale. Le risque est alors celui de ne plus se reconnaître dans un produit final qui refléterait l'expérience de travail, et ainsi de voir sa contribution personnelle disparaître dans un indissociable magma d'interdépendances collectives. La plupart des scénaristes, pourtant, revendiquent réaliser ce métier afin de pouvoir véhiculer une vision du monde, et expriment ainsi une grande insatisfaction devant l'effritement progressif de celle-ci au gré du processus d'écriture collectif et itératif. Une majorité des scénaristes interrogés ne souhaitent d'ailleurs pas regarder les épisodes qu'ils ont écrits, refus alimenté par le regret du dévoiement de leur vision de l'œuvre.

Les scénaristes peuvent ainsi se voir empêchés de participer à la controverse légitime sur la qualité et l'orientation du scénario, malgré la position nodale qui est la leur. Ces situations professionnelles d'absence de débat et de critères communs sur la qualité peuvent alors finir par dévitaliser l'action (Clot, 2010, p.58). La nécessité d'apporter une contribution effective à des actes réprochés peut en effet transformer l'activité en véritable expérience de la compromission de soi, considérée comme pathogène dans la perspective de la psychodynamique du travail (Dejours, 2016). Les problématiques dont les scénaristes rendent compte sont ainsi associées à une « *épreuve entachée* » (Dodier, 1995, p.322) dans laquelle les « *qualités révélées par l'épreuve sont elles-mêmes déconsidérées* », ce qui met en tension les possibilités d'accomplissement de soi dans l'activité. L'on retrouve ici l'idée de « *qualité empêchée* » (Clot, 2010, p.58), qui intervient lorsque la controverse légitime sur la qualité de l'activité est révoquée par une structure organisationnelle empêchant la mise en débat de la « bonne » conduite du travail. C'est de la « *possibilité d'instituer entre les choses des liaisons à son initiative* » (Clot, 2016) que l'activité peut être amputée (au moins partiellement), la faisant ainsi basculer dans une hétéronomie difficilement supportable, devenant pure prescription et se heurtant à la représentation d'une activité perçue comme créative. De cette confrontation découle une difficile recreation d'un accord entre le geste et le travailleur, qui prévient alors la possibilité de se reconnaître et d'être reconnu dans

l'activité. Les scénaristes rencontrés nous ont fréquemment exposé cette sensation d'absence de reconnaissance de leur expertise, à l'instar de Stéphane :

« ...c'est ça qui est fou, tu es censé avoir une expertise et tout le monde s'en tape, ils savent mieux que toi. Tu imagines, tu fais venir un plombier et tu passes ton temps à venir lui dire que ce n'est pas comme ça qu'il faut souder les tuyaux. À un moment, il faut arrêter ! Tu peux lui dire : je préférerais que ça passe là, qu'on les cache à tel endroit, je préférerais mettre du cuivre plutôt que du plastique, ok, tu es le client. Mais après, tu lui laisses faire son boulot ! Là, ils te font chier sans arrêt, sur tout. Je suis terrifié à l'avance. (...) L'écriture... tout le monde sait écrire. Tout le monde a écrit une rédaction quand il était en 4^e, donc tout le monde pense savoir écrire. C'est un des grands drames de notre métier. (...) L'écriture, c'est : moi, j'aurais plutôt écrit ça ! J'ai fait lire à ma femme de ménage, elle a trouvé que c'était pas terrible ! C'est ce qu'on raconte en déconnant, mais il y a des fois, c'est limite ça quand même ! Ça rend fou » (Stéphane, scénariste expérimenté)

Ainsi, si l'accomplissement de soi n'est possible que dans la mesure où l'activité a un sens pour celui qui l'accomplit et que la reconnaissance de ce sens (Bernoux, 2011) dans l'environnement professionnel est effective, il peut à l'inverse s'amorcer une dynamique de déqualification de l'épreuve de travail au point de vouloir s'en dissocier pour ne pas subir ses extensions pathologiques. L'écriture peut ainsi basculer dans une hétéronomie difficilement supportable lorsqu'elle se résume à l'agrégation des avis (qui, bien souvent, ne convergent pas) des autres acteurs de la chaîne productive et que les tensions entre les régimes de valorisation du produit sont fortes. Avoir la capacité de faire face à la pluralité des instances d'évaluation, régulièrement divergentes, devient donc une compétence essentielle de la profession scénaristique. Ce qui se joue ici, en creux, est un déplacement de la nature de l'activité de scénariste, convergeant avec les évolutions plus générales de la nature de l'expérience de travail, aujourd'hui « principalement soumise à des exigences de plasticité et de réactivité », devenant un « travail d'interface ou de gestion d'aléas » (Bidet, 2011). Tout autant qu'une expérience de création, les auteurs narrent en effet leur expérience comme

étant celle d'un équilibriste contraint en permanence de réaliser des arbitrages sur le texte à partir des horizons normatifs de tous les autres acteurs du processus. L'incertitude propre à la création se déplace : elle n'est plus exclusivement celle du créateur face à son texte, mais provient au moins autant également de la multiplicité des prescripteurs extérieurs qu'il sera nécessaire de faire coexister au sein du document. Si, comme nous avons tenté de le montrer, le scénario est un objet intermédiaire faisant office d'interface entre les logiques productives à l'œuvre dans la fabrication d'une série, alors le scénariste porte en partie la responsabilité de la bonne tenue de cette coexistence.

Dans ces situations, c'est la possibilité même de se définir comme auteur qui est ébranlée, l'identité professionnelle étant vécue sur le mode du trouble. Le phénomène est d'autant plus fort dans un univers professionnel où les procédures d'évaluation sont poreuses et fragmentées. Compte tenu du caractère éphémère des liens contractuels les rattachant aux entreprises de production, de la multiplicité des appartenances se chevauchant, de la labilité des engagements, l'évaluation officielle du travail ne peut prendre place dans les structures de production. En l'absence d'instance à l'échelle du corps professionnel qui assurerait une forme d'accompagnement du parcours, les procédures formelles d'évaluation des scénaristes sont ainsi rares où inexistantes dans les carrières scénaristiques. L'absence de ces procédures formelles n'implique cependant pas l'absence de moments d'évaluation, mais leurs reconfigurations, leurs déplacements dans d'autres espaces-temps professionnels dans lesquels l'évaluation intervient comme enjeu supplémentaire. Ne pouvant se jouer dans des moments formels, la dialectique de l'évaluation prend ainsi place dans d'autres moments professionnels qui prennent une place fondamentale en tant que vecteur de l'identité professionnelle. La forme contractuelle auctoriale et les conditions d'exercice de ce métier implique un processus dialogique de construction identitaire par activation d'affiliations plurielles en permanence soumises à la reconfiguration et la reconfirmation. L'évaluation, pourtant, est un enjeu fondamental de la reconnaissance professionnelle, et à travers elle des possibilités de développement professionnel. C'est bien par la médiation de l'évaluation qu'« un parcours peut devenir, ou ne pas devenir, une carrière » : « l'impact du jugement d'évaluation est d'autant plus grand qu'il est susceptible d'être adossé comme valeur pour soi par le travailleur qui n'est pas à même de le contester et ainsi devenir une composante à part entière de son assurance ou de sa défiance envers lui même, de sa capacité d'action dans le présent et de sa projection

dans le futur » (Zimmermann, 2014, p.76). Dès lors, dans le cas des scénaristes d'animation, nous sommes en présence d'une forme d'économie de la reconnaissance qui se polarise sur quelques entités clés, qui sont les interlocuteurs de travail les plus fréquents dans l'exercice quotidienne du métier, les directeurs d'écriture et les producteurs. On comprend, dans le contexte que nous venons d'exposer, comment les interactions avec ces parties-prenantes sont investies d'une épaisseur affective d'autant plus forte qu'elles polarisent l'octroi ou le déni de reconnaissance professionnelle.

Les moments de « vrai travail » comme horizon normatif de l'expérience professionnelle

Cette situation est vécue d'autant plus négativement qu'elle est mise en parallèle avec d'autres moments d'écriture, considérés comme le « vrai travail » (Bidet, 2011a) des enquêtés. C'est le cas, notamment, des contextes dans lesquels le nombre d'acteurs productifs est réduit et la place du scénariste plus centrale, comme lors du développement initial des séries : « le développement, c'est la phase où on définit ce que va être la série avec la chaîne. C'est un moment privilégié, c'est ce que je préfère, où je me sens privilégié puisqu'on va définir nous-mêmes (ou un peu plus, on est en général 2 ou 3) ...c'est un moment très bien, c'est très différent parce que tout est possible. S'il y a une bonne idée, c'est là qu'il faut l'avoir parce qu'elle va irradier sur tout... » (Alain, scénariste). Ces expériences valorisées reviennent régulièrement en tant qu'horizons normatifs de ce que devrait être l'expérience de travail. Elles sont, pour beaucoup, liées à des périodes productives spécifiques, en amont de l'écriture des épisodes, lors du développement de la bible littéraire des séries.

« On a pu poser des sujets de fond qui étaient intéressants : la marginalité, les artistes, il y avait de la poésie. Ce sont des personnages assez intéressants par rapport à ce qu'on peut avoir dans le tout-venant. Là, ce qui était génial, c'est qu'on avait un prod qui souhaitait que les scénaristes et les réalisateurs travaillent ensemble. J'ai rencontré les réalisateurs dès le début. Les personnages sont tellement puissants qu'en fait, on a trouvé des histoires assez vite, le développement s'est fait en 3 mois, ça été de la rigolade. C'était fluide, on échangeait en permanence, on sentait qu'on allait tous dans la même direction. »

Alain, scénariste

Tout à la fois par l'importance qu'elle donne à la compétence scénaristique (une bonne idée va « irradier sur tout ») et par la configuration socio-productive qu'elle génère (nombre de parties-prenantes restreintes, proximité directe entre les diverses expertises, densité des interactions plus importante), l'étape du développement des séries est ainsi une temporalité productive régulièrement valorisée par les scénaristes. On retrouve finalement les tensions entre les phases d'innovation et celles de la production en série, qui transforment la nature de l'activité en rigidifiant le cadre prescriptif et en rendant plus routinier son contenu. Si ces moments de félicité professionnelle peuvent être liés à des périodes productives spécifiques (comme le développement de la bible), elles peuvent également prendre racine dans le quotidien de l'écriture de commande lorsque le tissu relationnel qui structure le processus permet d'en éviter les écueils. À cet égard, les scénaristes les plus expérimentés se distinguent des professionnels les plus jeunes, en ce qu'ils ont connu une période productive durant laquelle le nombre de parties prenantes de l'écriture était réduit, comme Stéphane :

« Sur cet épisode, j'ai écrit plus de 12 versions du scénario, j'ai jamais été démoralisé, c'était super bien. Je bossais avec le réal, avec le producteur, toute l'équipe technique, je connaissais tout le monde dans le studio. On bossait ensemble, c'était un vrai travail ensemble et on essayait ensemble de faire le meilleur épisode possible, avec les moyens techniques, avec l'univers, avec les contraintes qui sont liées à l'écriture audiovisuelle. Forcément, tu es contraint, ce n'est pas de l'écriture libre. Mais j'étais content de le faire, parce que les gens justifiaient leur demande, m'expliquaient leur problème, on pouvait discuter de tout, en parler, ils me disaient là, je ne le sens pas parce que ci ou ça. » Stéphane, scénariste.

Ces modalités d'insertion du scénariste dans le processus d'écriture constituent ainsi une référence de ce que pourrait être l'activité productive, et alimentent la déconsidération des schémas contemporains classiques de la progressive fabrication des textes. Elles inscrivent le scénariste dans une logique dialogique où les prescriptions peuvent être explicitées et justifiées par leurs émetteurs, et dans lesquelles les instances normatives sont peu nombreuses, rendant possible l'instauration d'un échange permettant une inter-

compréhension que la multiplication des acteurs de l'écriture, dans l'organisation traditionnelle de la production des textes, complexifie.

Il existe également de fortes divergences dans la perception de ce processus productif en fonction des biographies professionnelles des scénaristes. La multiplicité des interventions d'autres parties prenantes, si elle peut être une contrainte venant amputer les possibilités d'investissement dans l'activité, peut également être une ressource, par exemple lors des phases d'apprentissage professionnelles :

« J'ai eu des pas mal de retouches à faire en... de mises en scène. Ça, moi, c'est là où, personnellement, j'ai le plus de difficultés, le réal me le dit. Heureusement d'ailleurs, parce que c'est lui qui le refait derrière. Mais... des détails de mises en scène... dans les déplacements, notamment. Lui il visionne tout de suite ce qu'il va pouvoir faire, en fonction des décors, comment il va pouvoir le dessiner en fait, le mettre en scène. Et moi, c'est... ça, c'est souvent des trucs où, ben... j'ai moins de compétences là-dessus. Donc, du coup, ça va être un déplacement... par exemple, elle ne peut pas passer derrière le muret parce que... ben, c'est pas possible, physiquement, la pièce le permet pas. Donc, il faut qu'elle passe autre part. Ou moi, j'ellipsais aussi, des fois. Euh... Tel personnage s'en va. L'autre le suit. Et je prenais la séquence d'après, elle elle était devant. Ben non, on me disait : " Il faut qu'on la voit la doubler. Parce que sinon... pour les jeunes téléspectateurs, ça va être difficile d'assimiler, et de comprendre ce qui s'est passé ". Donc, c'est souvent des détails à ce niveau-là. Et aussi notamment, par rapport aux... tous les autres épisodes. C'est-à-dire que moi, j'ai tendance à terminer par des courses poursuites souvent. Et lui, il disait : "Attention parce que... il y a... on en a déjà beaucoup. Donc, il faut limiter les courses poursuites. On n'en a pas besoin. C'est pas nécessaire à chaque épisode". Il avait une connaissance de toute la saison que j'avais pas. » Alexis, scénariste diplômé il y a moins d'un an

Le processus itératif, loin d'être caractérisé comme une contrainte privant le scénariste d'une liberté dans l'activité, est ici considéré en tant qu'appui cognitif décisif dans l'amélioration du produit par une sédimentation progressive des différentes expertises à l'intérieur du texte.

La discontinuité temporelle du travail

Dans cette organisation du travail, des rapports différenciés aux temporalités productives sont également notables. L'attente des retours des différentes parties prenantes est en effet bien souvent vécue sur le mode de l'angoisse professionnelle. En effet, si certaines entreprises de production mettent un point d'honneur à fixer une rythmicité prédéfinie (par exemple, en garantissant que les retours soient effectués dans les 5 jours ouvrés), aucune norme professionnelle ne garantit cette stabilité, ce qui implique une très forte variabilité des situations : nombreux sont les récits de scénaristes se voyant obligés d'attendre plusieurs semaines, voire plusieurs mois avant l'obtention des retours sur leurs travaux respectifs. L'attente avant la reprise de l'activité est ainsi à la fois imposée (le scénariste ne contrôle pas la temporalité de son activité dans le cadre de la commande d'épisode, puisqu'elle est soumise à l'attente des retours itératifs) et imprévisible : le scénariste ne possède pas d'autre moyen que les relations interpersonnelles pour appréhender la temporalité à laquelle il pourra poursuivre son travail. La signification de l'attente est, de plus, trouble : la nature même de ce qui est attendu (des retours sur un travail créatif) module ici l'appréhension de l'attente. En effet, elle peut se solder par un contentement (la validation de l'étape du scénario en cours de rédaction), une insatisfaction (la nécessité de revoir certains passages sur lesquels un accord préalable avait été établi), par une quantité infime ou massive de travail à (re)faire, par l'obtention de nouvelles orientations ou la consolidation de celles déjà engagées, etc. L'attente doit ainsi être appréhendée comme recelant une forte incertitude, ce qui semble contribuer à sa perception négative par les scénaristes.

Cette discontinuité temporelle de l'expérience de travail est loin d'être anodine. D'un point de vue créatif, d'abord, dans la mesure où la profession est caractérisée par un impératif d'immersion narrative dans l'histoire écrite. Sous ce terme se cache une multiplicité d'opérations d'appropriation des éléments de l'univers narratif dans lequel prend place l'écriture, et de transformation des régimes d'attention (Piette, 2013) afin d'être capable de se projeter dans l'histoire pour en poser sur le papier la structure et les détails, opération chronophage qu'il est nécessaire de réactualiser si les temporalités des retours sont trop étirées. Du point de vue de la gestion des charges de travail, également, puisque cette rythmicité imposée implique une absence de contrôle des moments où il sera possible

de travailler : il devient dès lors indispensable de s'engager dans plusieurs projets, risquant la possibilité que les retours créatifs de plusieurs d'entre eux interviennent au même moment, entraînant l'alternance de périodes de surcharges productives et de périodes d'attente. Ces possibilités de surcharge sont d'ailleurs propres à la nature même de l'activité scénaristique, qui permet le cumul des projets, aussi bien d'un point de vue juridique (le contrat d'auteur ne définit pas d'horaires de travail ni d'exclusivité) que pratique (l'effectuation de l'activité hors des bureaux des entreprises de production permettant l'auto-organisation de plusieurs projets parallèles).

Si l'on considère, dans la perspective de Dewey, qu'une activité devient expérience – ces moments où « tout s'imbrique et se mêle » (Dewey, 2010, p.53), « forme de vitalité plus intense », « interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements » ou « commerce actif et alerte avec le monde » (Bidet, 2011) – lorsque l'acteur est à même de lui imprimer une continuité temporelle ordonnée, un rythme permettant « que chaque pas en avant vienne en même temps résumer et faire aboutir ce qui précède, et que chaque dénouement recèle une tension anticipant une suite » (Dewey, 2010, p.289), l'on comprend comment les caractéristiques temporelles du métier de scénariste peuvent être une menace à l'appropriation positive du travail. S'il ne s'agit pas de dire ici que la discontinuité est en soit pathologique – Alexandra Bidet (2011) nous rappelle en effet que la continuité relève autant de « moments de focalisation, de concentration, d'absorption, que de repos, de relâchement, de flou cognitif » – notre enquête nous amène à envisager la discontinuité imposée et instable comme fortement problématique pour les acteurs qui la subissent. Il existe, pour autant, une véritable diversité des manières dont les scénaristes font face à l'attente imposée, des manières dont ils la transforment, dont l'attente peut rester attente ou bien au contraire se reconfigurer en périodes d'activité. Parmi nos enquêtés, l'une des pratiques les plus courantes pour faire face à cette fluctuation des temporalités productives est d'utiliser chaque période d'attente comme un moment productif tourné vers des projets personnels, permettant de poser les premières pierres de l'employabilité future, ainsi que d'ouvrir les possibilités d'entretenir un rapport différent à l'activité, en retrait des collectifs se créant autour des épisodes commandés. Ces projets personnels peuvent prendre la forme de scénario d'une hypothétique série (qui devra être vendue à un producteur), mais également de nombre d'autres types d'écriture (nous y reviendrons). On constate, dès lors, que la perception de l'attente productive est tributaire des possibilités de projection dans un

futur professionnel valorisable. Les positions professionnelles les plus fragilisées, marquées par la discontinuité de l'activité rémunérée et la difficulté d'insertion dans des projets valorisés, sont ainsi plus enclines à laisser apparaître des rapports angoissés à l'attente productive plutôt qu'une valorisation du temps autonome consubstantielle au métier. Pour ces scénaristes, elle est vécue sur le mode négatif de la distance temporelle inaltérable, d'une temporalité diffractée et allongée car subie, de la réaffirmation de leur absence de contrôle sur le processus d'écriture, et par extension sur le mode du trouble en permanence réactualisé sur la possibilité même de se définir en tant qu'auteur.

C. Investir un travail fragmenté : les reconfigurations du rapport à l'écriture

La permanente renégociation d'une expérience valorisante

Face à la double menace de la sortie d'activité et de la déconsidération des expériences productives, les rapports au travail que l'on voit se déployer se révèlent variés, et tributaires des ressources détenues par chacun des scénaristes. La gestion des parcours par projet implique une pluralité des logiques pour lesquelles l'engagement est souhaité et valorisé. Mais l'accessibilité à ces différentes catégories d'expériences professionnelles est loin d'être également répartie. Nous l'avons vu, si certains scénaristes sont dans des situations d'impératif d'activité, d'autres possèdent au contraire une latitude de choix leur permettant de reconfigurer en permanence l'expérience de travail pour l'aligner aux exigences personnelles. Consolider les parcours professionnels, pour les scénaristes, implique ainsi la possibilité de réintroduire progressivement d'autres critères de sélection des projets que le simple maintien en activité. Bérénice, directrice d'écriture et scénariste officiant depuis une vingtaine d'années, est représentative de ces situations stabilisées par un capital réputationnel et socio-professionnel permettant de gagner en fluidité dans l'enchaînement des projets : « Je n'ai pas de problème à trouver des projets, les choses se sont enchaînées ces dix dernières années. J'ai eu beaucoup de chance, quand une série se termine, on m'appelle pour la suite ». La manière dont elle aborde les engagements productifs et dont elle valorise les expériences de travail est ainsi structurée par cette pérennité professionnelle :

« Ce que je préfère maintenant, c'est développer des projets, je les démarre, je les lance, j'écris la bible, les premiers épisodes, je dirige les auteurs sur quelques épisodes au départ, pour poser la série, lancer des auteurs, et après je m'en vais. Quand ça rentre dans un rythme, ça m'intéresse moins. La direction d'écriture c'est très mal payé, y'a pas vraiment d'intérêt à la faire. Je la laisse à quelqu'un qui a envie de le faire, il y a toujours quelqu'un, un directeur d'écriture qui prend le relais avec plaisir. Et puis moi je continue si possible d'écrire des épisodes sur la série, mais en solo. Je suis plus dirigée, parce que je connais bien la série. J'ai pas besoin d'être dirigée par le nouveau directeur d'écriture. Je fais ma propre direction d'écriture. Je suis en parallèle de lui. Ce fonctionnement, je l'ai adopté sur les 4 ou 5 dernières séries, et c'est bien. » Bérénice, scénariste et directrice d'écriture

On voit se dessiner, à travers ce récit, plusieurs enjeux récurrents de la symétrisation de la concurrence entre les offreurs et les demandeurs de travail sur ce marché :

- L'augmentation de la durée des engagements productifs, à travers la possibilité de réaliser plusieurs épisodes d'une même saison de série (si le nombre d'épisodes qui seront écrits est toujours tributaire de l'acceptation des pitches, la possibilité d'être introduit sur les projets très en amont permet de multiplier les propositions), mais aussi et surtout à travers la multiplication des projets développés par le scénariste dès l'étape de la bible. Certains scénaristes, en consolidant leurs réputations, peuvent ainsi s'extraire (plus ou moins partiellement) du schéma de commande d'épisodes, et privilégier les développements en amont des projets. C'est le cas de Bérénice, qui, au moment de notre rencontre, peut se concentrer exclusivement sur les développements de séries sur le temps long, seul moment productif dans lequel elle estime « pouvoir trouver la bonne énergie ».
- L'augmentation du contrôle créatif sur les productions textuelles devient également cruciale au moment de réaliser les arbitrages entre les projets, et n'est pas sans lien avec les durées d'engagement. Il s'agit alors de négocier des marges d'autonomie créative dans l'intersubjectivité des parties-prenantes de l'écriture des séries, négociation jouée pour chacun des engagements compte

tenu du changement permanent d'interlocuteurs productifs. L'exemple de Bérénice est à ce titre emblématique : elle « fait sa propre direction d'écriture », et sort ainsi du schéma de circulation traditionnel des épisodes en supprimant l'intermédiaire principal de ce processus ; et elle peut concrétiser sa préférence pour les développements de projets en amont. Se faisant, elle reconfigure au moins en partie l'expérience de travail typique de l'écriture scénaristique en réduisant le nombre de parties prenantes du processus, et en s'octroyant la possibilité de défendre les idées qui lui tiendraient à cœur : « Si je ne suis pas d'accord, je peux toujours appeler les chaînes. Et il y a toujours une discussion, toujours un dialogue » (Bérénice, directrice d'écriture et scénariste). Amenée à partager un souvenir d'écriture plaisant, elle met tout spécialement en avant la manière dont ses idées ont résisté au déroulement de l'ensemble de la fabrication des épisodes : « l'énergie qu'ils ont ressentie dans la bible que j'ai écrite, et qu'ils ont réussi à garder au fur et à mesure que le projet a avancé. Et ça c'est hyper satisfaisant, on sent qu'on travaille ensemble, c'est beau » (Bérénice, scénariste). La sensation d'avoir une véritable influence sur la narration du projet, loin d'être partagée, devient ainsi un critère de valorisation de l'expérience de travail. Pour elle, la possibilité de modeler la série à son image en conservant la main sur la tonalité de l'écriture est la condition même de sa participation à un projet : « Pour moi le plus important c'est cette liberté. C'est soit on m'appelle et j'ai une liberté de création, voilà, on m'a appelé moi, et je donne de moi. Soit ça ne me correspond pas, les relations se tendent, tout se tend, et je n'arrive plus à écrire, donc c'est pas la peine de venir me chercher. Ça arrive que je la perde, cette liberté. Sur XXX par exemple, un producteur m'appelle... moi, j'ai grandi avec une série comme ça, j'étais heureuse qu'on m'appelle. J'ai développé le projet avec le cœur, en me disant que je ressentais ce qu'il fallait faire, j'étais en phase avec le projet. Tout se passait très bien. Et là, sont arrivés des producteurs internationaux. Et se sont impliqués dans le projet, et n'ont pas du tout aimé ce que j'ai fait. Il y avait trop d'émotions, trop de...il fallait quelque chose de plus formaté, de moins libre...voilà, XXX devait mettre un casque quand il faisait du vélo, il devait pas parler comme ça à sa maman, il devait dire ça à telle minute du scénario, il devait faire ci et ça...je me suis

retrouvée avec des règles, des règles, et des règles, qui m'ont enfermées dans mon écriture, et j'ai pas voulu continuer. J'ai passé la main, j'étais plus du tout sur le projet. Il ne me ressemblait plus du tout, au final, donc c'est pas la peine. ». Il n'est ainsi pas ici question de travailler pour se maintenir en activité, mais de travailler sur des projets dans lesquels un certain degré de contrôle créatif peut être maintenu dans les mains du scénariste face aux autres parties prenantes de l'écriture.

- La possibilité de choix des projets et des positions productives en fonction de qualités liées à l'emploi et aux conditions de travail. Le poste de directrice d'écriture est par exemple écarté par Bérénice compte tenu de sa faible rémunération, tout autant que du manque d'intérêt qu'elle porte à réaliser le suivi des autres scénaristes aux différentes étapes de l'écriture : la situation n'est ainsi plus celle d'un « *impératif d'activité* », mais d'un arbitrage dans lequel la traduction monétaire de la valeur du travail doit être à la hauteur des exigences du scénariste, et la nature de l'activité considérée comme enrichissante. Notons que l'arbitrage sur les rémunérations est réalisé de manière spécifique pour le métier de scénariste : il est moins question d'une négociation sur les tarifs fixes, que d'une anticipation réalisée sur la future réussite commerciale de l'œuvre (celle-ci détermine en effet amplement le montant total de la rémunération du scénariste, à travers le système de droits d'auteur). De fait, le jugement porté sur le produit devient en partie indistinct du jugement porté sur les conditions d'emploi, et spécifiquement sur la rémunération. Il s'agit alors, pour les scénaristes, de parvenir à identifier des signaux crédibles leur permettant d'affiner ces anticipations. Parmi ceux-ci reviennent régulièrement les chaînes impliquées dans le financement (et par extension les conditions de diffusion de l'œuvre, chaque diffuseur ne rémunérant pas de la même manière les droits d'auteurs en fonction des accords passés avec les organismes de gestion collective), ainsi que l'identité des producteurs de la série. Ces anticipations sont au cœur des réflexions des scénaristes lors des arbitrages sur les engagements productifs, comme pour Sabine (scénariste) – « La télé est en train de mourir et donc ce système de droits de diff est en train de claquer et n'existe pas sur Internet. Par exemple si

ma série, ce qui risque d'arriver avec la nôtre malheureusement, n'est pas diffusée à la télé mais plutôt sur Internet, bah je perds moi en tant qu'auteur 40% de mon... quasiment 40% de mon salaire » ou Bruno (scénariste) – « Pour moi c'est plus intéressant de se placer sur des séries qui sont diffusées sur TF1 parce que... littéralement t'as un rapport de un à dix par rapport à France 4 niveau droits, la différence a été énorme sur mes projets précédents » –.

- La possibilité de choix des projets en fonction des qualités attribuées au produit. Là encore, l'expérience de Bérénice, qui diffère de celle de Camille (pour qui il fallait « avoir des trucs à montrer »), nous renseigne sur la manière dont la position professionnelle transforme les attendus de l'expérience de travail. « Les séries sur lesquelles je travaille, ça doit être des rencontres. Par exemple, la dernière sur laquelle j'ai travaillé, c'est un producteur qui m'appelle parce qu'il va faire XXX... la question ne s'est pas posée, j'ai grandi avec cette série, j'étais heureuse qu'on m'appelle, je savais que j'allais pouvoir le développer avec le cœur, en me disant que je ressentais ce qu'il fallait faire, j'étais en phase avec l'univers ».

La position du scénariste sur le marché de l'emploi conditionne ainsi sa faculté à façonner une expérience de travail répondant à ses propres exigences professionnelles. Le registre d'anticipation de ce que sera une bonne expérience de travail est tributaire de la liberté de choisir entre les différents projets professionnels, liberté elle-même conditionnée par la détention de certaines ressources clés. La profession est ainsi marquée par une permanente renégociation des positions productives, dont les enjeux peuvent différer pour une même personne : des logiques de portefeuille d'activité sont en effet régulièrement déployées, certains projets étant plutôt sélectionnés pour leur potentiel rémunérateur, d'autre pour les possibilités d'épanouissement qu'ils octroient.

Les modulations de la distance à l'activité

Nous l'avons vu, cependant, tous les scénaristes ne possèdent pas les ressources financières, sociales et réputationnelles pour choisir leurs projets exclusivement en fonction de ce qu'ils considèrent être une activité valorisable. Face à la répétition des expériences de déconsidération ou de déni de reconnaissance, se mettent en place une multitude de

pratiques permettant de faire face aux épreuves de travail entachées. Le sentiment d'étrangeté du scénariste au scénario, de rupture de l'appartenance et de l'appropriation, entraîne de nécessaires réactualisations des formes d'engagement (Dodier, 1995, p.221) spécifiques à chaque scénariste. Prenant rarement la forme de pratiques contestataires explicites, elles se logent plutôt dans les reconfigurations permanentes des manières d'être et des attachements portés au travail, en fonction de l'adéquation de l'expérience avec l'horizon normatif que se donne chacun des travailleurs.

L'une des réponses les plus fréquentes au processus de déqualification de l'activité repose sur la fluctuation des formes d'engagement dans le travail et des investissements affectifs portés aux actes productifs. La mise à distance émotionnelle du scénariste envers ses textes est l'une des plus récurrentes. Elle est observable dans deux catégories de population : les jeunes scénaristes, d'abord, qui acceptent souvent plus facilement les contraintes et le caractère distribué de l'écriture d'épisode à la commande, cette partie de l'activité pouvant être considérée comme transitoire avant l'ouverture des possibilités de production d'œuvres valorisées. Les autres, plus expérimentés, sont des auteurs dont les possibilités de projection dans d'autres secteurs ou types de projet sont amoindries par la répétition des expériences d'échec dans la réalisation de cette transition ou l'obtention de conditions de travail en adéquation avec leur conception du rôle de scénariste. La mise à distance de l'activité, pour ces scénaristes, est alors accompagnée d'un éloignement progressif de la représentation de soi en tant qu'artiste à l'origine de l'acte d'écriture. Le récit d'Olivier (scénariste) à propos de l'émergence de sa nécessaire neutralité affective lorsqu'il écrit un épisode de commande nous permet de mettre en lumière ce type transformation du rapport à l'acte d'écriture :

« L'erreur que je faisais au début, c'est de mettre beaucoup d'émotion dans les textes, je m'investissais beaucoup émotionnellement, je me fixais l'objectif de toujours trouver des supers histoires. Et en fait le problème c'est j'ai été souvent déçu, souvent cassé, souvent...donc ça, ça peut briser. Alors le truc c'est qu'effectivement faut essayer de mettre le moins de...faut essayer de...d'être le plus détaché possible et se dire que c'est un travail de commande, que c'est un travail que tu fais en collaboration quand même avec un réalisateur et un directeur d'écriture, et un

producteur et un diffuseur, et que tout le monde va s'en mêler donc il faut...Il faut vraiment se détacher psychologiquement du truc en se disant... "bon après tout, ben si je faisais des sandwiches au MacDo, ça serait peut-être pareil". C'est un peu ma façon de faire des sandwiches au MacDo et de mettre des fromages sur des steaks quoi, enfin tu vois ...(je fais souvent des analogies avec la bouffe). En fait je pense que c'est triste à dire mais il faut se dire qu'on est en train de travailler au MacDo et qu'on est pas en train de travailler à la Tour d'Argent en train de préparer des nouvelles recettes quoi, c'est pas ça. En fait, c'est pas ça être scénariste d'animation. Donc effectivement pour se protéger, faut prendre beaucoup de distance. Il faut essayer d'être détaché de ça et de se dire : "c'est pas grave"...mais c'est parfois tellement difficile... » (Olivier, scénariste expérimenté)

Suite à la répétition des situations de travail dans lesquelles l'auteur doit perpétrer des actes d'écriture qu'il dévalorise, c'est donc ici un refus de se projeter dans l'acte productif qui est privilégié. On le voit chez Olivier, la distanciation affective s'accompagne de la transformation du régime de justification de l'activité. Comme le constatait déjà Dominique Pasquier (1999), le scénariste, « tant qu'il est seul face à son texte, vit dans cette illusion de l'immunité de la création qu'a imposé l'idéologie romantique du siècle dernier. Or, il va être confronté à des interlocuteurs qui vont les uns après les autres lui renvoyer une image désenchantée de son métier d'auteur » (Pasquier, 1999, p.122). S'en suit alors une nécessaire adaptation qui passe par l'adoption de rhétoriques permettant de « minimiser l'investissement que l'auteur est prêt à mettre dans son œuvre » (Pasquier, 1999, p.122). Deux d'entre elles sont récurrentes :

- D'abord, comme chez Olivier, une forme de cynisme. Il n'est pas, ou plus question de considérer le travail de commande comme un espace d'expression de sa liberté créatrice, mais plutôt comme une activité rémunératrice se réduisant à un strict respect des prescriptions provenant des autres acteurs de la chaîne productive. L'écriture est réalisée au nom du gain monétaire potentiel, et non pas valorisée en tant qu'activité gratifiante ou émancipatrice.

- L’affichage d’une conception artisanale du métier est également récurrent : le jugement sur l’activité porte sur la performance technique nécessaire à l’écriture scénaristique (tout à la fois en termes de compétences scripturales, relationnelles et interfacielles), et non sur la qualité de l’œuvre et la liberté créatrice. Une opposition catégorielle est alors opérée entre deux identités productives : d’un côté, l’artiste, qui renvoie aux moments productifs les plus distanciés des contraintes hétéronomes des autres parties prenantes, et de l’autre, l’artisan ou le technicien, statut permettant d’embrasser la part purement prescriptive du métier, qui peut être l’objet de valorisation en tant que tel. Nombre des scénaristes affichent explicitement cette identité professionnelle duale, même si les modalités d’enchevêtrement entre les deux catégories peuvent varier comme pour Nicole (scénariste) – « dans l’industrie de l’animation, je me vois comme technicien de l’écriture, et dans tout ce que je fais à côté, je me vois comme artiste » – et Stéphane (scénariste) – « Le paradoxe de l’auteur, c’est qu’il est à la fois un auteur et un technicien. Pour beaucoup d’interlocuteurs, mais surtout les producteurs, on est surtout des techniciens. Le côté "auteur", ça les fait chier » -.

De surcroît, la modulation de la distance à l’activité a des extensions allant au-delà des transformations des régimes de justification du travail. Elle se matérialise dans les actes productifs eux-mêmes, différentes pratiques pouvant être déployées afin de minimiser ou moduler l’investissement de soi dans l’écriture. L’une des plus récurrentes est la mise en retrait de soi dans le processus productif à travers le maintien d’un rapport à l’acte productif sur le seul mode la prescription :

« Puis bon j’ai compris que ça servait pas à grand-chose que j’essaye d’y mettre du mien pour que le scénario soit au moins correct. Le producteur était une vraie passoire, il disait oui aux demandes de tous les diffuseurs, donc ça partait dans tous les sens, l’épisode a perdu toute sa cohérence, vraiment, ça voulait plus rien dire, mes personnages étaient pas du tout consistants dans la manière dont ils réagissaient. Donc j’ai pas cherché, j’intégrais les remarques telles quelles, je cherchais même pas à expliquer les conséquences sur la structure, pourquoi est-ce que je me ferais chier avec

quelqu'un qui respecte pas mon avis ? C'est leur projet, après tout ». Sophie, scénariste expérimentée

Les actes répétés de distanciation à l'activité sont ici autant de tentatives de préservation face à une épreuve dont le succès ne peut amener qu'une représentation négative de soi. Le processus à l'œuvre est celui d'une dévitalisation de l'activité faute de pouvoir lui donner sens, engendrant bien souvent des processus de délégation du jugement sur le texte aux autres parties prenantes de l'écriture. Il ne s'agit plus d'essayer d'impressionner et de réaffirmer une compétence, mais au contraire de « dissocier totalement activité et action, c'est-à-dire à extraire toute notion d'épreuve de soi de l'échec ou de la réussite de l'activité », qui devient une « non-action » (Dodier, 1995, p.328). Dans ces situations, le sentiment d'appartenance de l'auteur à son texte disparaît progressivement, comme pour Stéphane, ouvrant aux autres interlocuteurs de l'écriture d'un épisode (particulièrement sujet aux modifications itératives) la possibilité d'écrire directement dans le document :

« Ce n'est pas de la flemme de ma part, mais il y a des corrections que vous pourriez faire directement sans que j'en prenne ombrage. Certains choix (dialogue, humour, "hauteur d'enfant") sont très subjectifs, et je ne suis pas forcément d'accord avec vos choix. Dans ce cas il vaut mieux que je n'ai pas à réécrire moi-même, parce que ça me force à écrire quelque chose que je ne sens pas sans avoir d'argument autre que mon ressenti pour ne pas le faire. » Stéphane, scénariste expérimenté

Une autre pratique repose sur le changement du rapport à l'activité à travers le refuge dans des « formules d'écriture », qui sont autant de recettes (concernant les structures narratives, les typologies d'histoires, la construction des personnages) éprouvées, qui permettent la minimisation des efforts cognitifs consentis dans la réalisation de l'activité : « On peut être tenté, souvent par dépit, de recycler un peu, quand on nous donne pas les moyens de travailler correctement. C'est le principe du pastiche, quoi, on applique un thème, une structure qui marche bien, on prend un dispositif narratif connu et on va l'introduire dans l'épisode. J'en suis pas fier, mais je l'ai déjà fait, avec le thème du double

par exemple, le protagoniste rencontre un alter-ego qui va le confronter à lui même, bon, c'est pas glorieux, mais parfois on a pas le choix » (Bertrand, scénariste).

La fin de la réponse d'Olivier (« Il faut essayer d'être détaché de ça et de se dire : "c'est pas grave"...mais c'est parfois tellement difficile... ») nous incite cependant à ne pas considérer ces inflexions dans le rapport à l'activité comme stabilisées. Les formes d'engagement et de désengagement sont multiples et évolutives, elles ne sont pas à comprendre comme un changement définitif de rapport au travail, mais comme une dynamique permanente de flux et reflux qui se construit de manière processuelle dans le dialogue entre le travailleur et son environnement professionnel. Les auteurs, à l'instar d'autres typologies de travailleurs, apprennent ainsi à tempérer leurs engagements et à équilibrer (ou déséquilibrer) leur investissement afin de préserver un quant à soi, leur permettant de maintenir la distance entre « la personne et le personnage à tenir » (Alter, 2010, p.179). On suivra ici la mise en garde de Jean Daniel Reynaud (2005), qui considère qu'un engagement n'est jamais la même chose qu'un accord total, ramenant ainsi tout rapport réel au travail comme « un engagement modéré, un engagement avec réserve, sous bénéfice d'inventaire ». Cela est d'autant plus vrai pour une profession encadrée par un statut juridique qui implique l'absence d'appartenance durable à une organisation et la superposition des projets, et par extension la nécessité de réévaluer en permanence le rapport à entretenir à l'activité et aux relations professionnelles. L'engagement s'avère ainsi être à géométrie variable, les motifs de satisfaction et exigences étant toujours relatifs à l'ensemble des projets existants et potentiels. Dans un univers où la pluralité des activités et des employeurs est la norme, l'engagement contenu doit ainsi également être pensé comme une « économie de soi », et peut être une manière de se protéger de l'épuisement inhérent à l'engagement passionnel privilégié pour certaines œuvres.

La modulation de la distance à l'activité, fréquente chez les scénaristes, est une pratique souvent conscientisée par les entreprises de production, qui peuvent tenter d'y apporter des réponses par elles-mêmes lorsqu'elles considèrent qu'une forte implication affective dans l'écriture est consubstantielle à la production d'un texte de qualité, comme Benoit (coordinateur d'écriture) : « Pour qu'un texte soit bon, faut qu'il soit sincère. Pour qu'un texte puisse être sincère faut que t'ais pu te rendre vulnérable à l'intérieur, mettre de toi dans le scénario ». Pour lui, « le pire auteur qu'il y aura en face de toi c'est un mec qui se sent pas à la hauteur et pas bien et pas marrant. Et il va te renvoyer un truc scolaire en mode

"ouais je fais ce que vous m'avez demandé mais machin". Et nous on cherche au maximum à avoir des gens qui sont en force de proposition en face de nous, à ce que ça reste un dialogue dans lequel ils y mettent du leur » (Benoit, coordinateur d'écriture). Cette modalité d'encadrement des auteurs, qui exige une forte implication affective de chacun dans les textes, ne va pas sans un corollaire ayant de vastes conséquences dans le processus de production : « le truc, c'est que plus t'es vulnérable, plus t'es sensible à ce qu'on te répond dessus » (Benoit, coordinateur d'écriture). Dès lors, certains directeurs d'écriture vont jusqu'à considérer qu'il est de leur responsabilité de créer et de maintenir un cadre productif permettant au scénariste de « se rendre vulnérable » et se projeter dans le texte, comme Benoit : « Je pense qu'un bon dialogue avec des auteurs c'est jamais, jamais, jamais les faire se sentir mal avec ce qu'ils ont fait » (Benoit, coordinateur d'écriture). Ils se positionnent ainsi en tant que médiation affective dans le processus d'écriture collective, opérant comme traducteur des prescriptions productives venant des diffuseurs ou des producteurs afin que les scénaristes puissent conserver leur investissement dans l'activité : « Je ne leur transmets jamais les notes que je reçois des diffuseurs, sauf les compliments. Les notes négatives, je ne les retransmets jamais » (Fabienne, directrice d'écriture) ; « Les notes des diffuseurs passent toujours par moi. Mon boulot justement pour que l'auteur soit jamais démoralisé, soit toujours en état d'écrire, je dois servir de tampon et encaisser pour l'auteur » (Benoit, coordinateur d'écriture). On comprend, dès lors, comment les relations professionnelles entrelacent en permanence les régimes de la familiarité domestique et du professionnel. Interrogés sur la manière dont cet environnement créatif est favorisé, de nombreux directeurs d'écriture exposent le nécessaire enchevêtrement des sphères : « c'est exactement comme quand tu rencontres des gens et tu t'en fais des amis en soirée ». La prescription, dès lors, fonctionne sur une logique d'adhésion plus que de disciplinarisation : « En direct quand tu leur dis "écoutez les gars on va être sincère, on comprend l'idée de ce que vous avez fait, on aime bien les thèmes que vous nous proposez, mais la façon dont vous le faites là, on le sent pas trop pour telle et telle raison. Voilà ce qu'on s'est dit, voilà ce qu'on vous propose. On le ferait comme ça, comme ça et machin". Et si tu vois que ça les fait rire, qu'ils sont chauds, qu'ils sont "ah putain ouais on pourrait le faire comme ça" et qu'ils rebondissent avec toi, alors marche » (Benoit, coordinateur d'écriture).

S'investir dans l'écriture en sortant de la commande

Lorsque le cadre productif de la commande de scénario sur des séries d'animation ne permet que trop rarement la projection souhaitée dans le travail, de nombreux scénaristes réinvestissent d'autres espaces d'écriture afin de faire exister et perdurer un rapport à cette activité qui s'exprime sur le registre passionnel. L'activité d'écriture d'épisodes peut alors n'être justifiée qu'en tant qu'emploi « alimentaire », permettant « d'acheter » du temps de travail considéré comme créatif, comme pour Nicole :

« L'industrie de l'animation est quand même quelque chose de très normatif au niveau de la commande. Maintenant, il y a tellement de gens qui relisent, qui t'expliquent ce que tu dois faire, il faut rentrer dans les...ça lisse, les textes deviennent de plus en plus...même pas une écriture collaborative, parce qu'enfaite tu réponds à des demandes. Donc ce qu'il y a de toi dans un texte, c'est difficile de le garder. Moi j'ai plus l'énergie de faire ces propositions-là, je préfère la mettre dans mes romans. Donc j'ai fait un gros break et je me suis offert presque 2 ans d'écriture de roman. Donc voilà, j'ai écrit une trilogie, qui a été éditée, et là je suis en train de revenir. Mais voilà j'ai attrapé le virus, donc j'essaye de continuer à écrire un roman par an, plus mon travail d'animation. » Nicole, scénariste expérimentée et romancière

Le choix de l'écriture littéraire intervient chez elle après de nombreuses années de recherche d'une activité qui pourrait lui permettre d'entretenir le rapport désiré à l'écriture. L'arrivée dans l'univers de l'édition est vécue comme une respiration, en ce qu'il est présenté comme l'exact opposé de l'écriture scénaristique de commande. Ce qui génère la déconsidération de l'épreuve de travail, à savoir la prégnance des cycles itératifs faisant intervenir un grand nombre d'acteurs sur le document, disparaît au profit de plages d'écriture solitaire plus longues, et d'un réseau de dépendances bien moins ample (qui se réduit à sa relation avec son éditeur) :

« Ce que j'appelle la création, c'est la possibilité d'expression de soi. La place pour créer. Où est ma place dans ce monde. J'ai ça qui est vivant en moi, et je peux pas le partager. Je cherche sans arrêt des solutions pour le partager, parce que c'est ce

qui donne du sens à ma vie, et j'ai de moins en moins d'espace pour lui donner vie et le partager. (...) Et l'édition, ben t'es tout seul face à ton truc, y'a qu'une personne, l'éditeur. Ça a posé un truc, une respiration, je me suis dit ça existe quoi, j'ai eu l'impression que ce qui était important pour moi arrivait enfin à prendre corps, que je me mettais à exister. » Nicole, scénariste expérimentée et romancière

Pour elle, il y a le « travailler rentable », et « ses trucs », constitués de tous les projets lui permettant de sortir du réseau de contraintes de l'écriture scénaristique et de conserver le contrôle sur le contenu de l'œuvre :

« Je travaille tout le temps, en fait. Je prends jamais de vacances, par exemple. Ça c'est pas un choix, c'est parce que j'ai pas assez d'argent pour. En fait quand j'ai de l'argent, je m'arrête de travailler « rentable », et j'écris mes trucs. Dépenser de l'argent pour aller en vacances, ça veut dire me priver de la période où je peux faire ce que je veux sans que ce soit rentable. Donc voilà, pas de vacances, et c'est pareil sur tout le reste. » Nicole, scénariste expérimentée et romancière

Il est alors question de minimiser le temps passé à la réalisation de l'activité rémunérée ayant perdu son potentiel d'accomplissement, afin de maximiser le temps passé sur les projets d'écriture personnels. Le désengagement de soi prend alors la forme d'une mise en retrait la plus poussée possible au sein même du processus d'écriture, afin de fluidifier la production du document, l'absence de friction impliquant la minimisation du temps passé sur les itérations :

« Bon, dans ce cas là, je fais ce qu'on me dit, je vais pas en plus ajouter mon grain de sel. Si ça me permet de dégager de l'argent pour aller créer mes propres trucs, ça me va. Après ce qui me va pas, c'est si ça me prend tout mon temps car je dois réécrire plein de textes, que j'y passe un temps fou, qu'au final je gagne pas beaucoup d'argent parce que j'ai pas réussi à en écrire beaucoup, alors je me dis là, j'ai tout perdu. J'ai même plus la place pour faire ma création, et en plus je me suis épuisée dans un truc où j'ai aucune valeur. » Nicole, scénariste expérimenté et romancière

Une pluralité de rapport à la même action (l'écriture) se déploient ainsi en parallèle en fonction des contextes d'écriture, entre effacement et investissement de soi. Mais contrairement aux ouvriers spécialisés étudiés par Nicolas Dodier (1995), la stratégie ne consiste pas à « couper l'existence en deux domaines », opposant le travail où « l'accomplissement est fondamentalement vicié » et les loisirs où « s'ouvriraient les possibilités d'un réel accomplissement » (Dodier, 1995, p.328). C'est l'expérience de travail elle-même qui est structurée de manière duale, l'une « rentable » mais exigeant le maintien d'une partie de soi à l'écart de l'acte d'écriture, l'autre « à soi » permettant un investissement de son être dans l'acte. La littérature est cependant loin d'être le seul espace d'écriture réinvesti par les scénaristes face aux épreuves de travail entachées. Pour beaucoup, celle-ci ne permet pas de sortir des contraintes de l'écriture de commande, comme pour Stéphane : « J'ai écrit un roman qui a retenu l'attention de Grasset et j'ai eu le même genre de problème avec l'éditrice qui voulait aussi que je réécrive tout. Et j'ai fini par laisser tomber. Elle m'a dit que j'écrivais bien, que j'avais une super bonne idée mais à part ça, il fallait tout changer ! Finalement, je me suis dit : c'est pareil dans l'édition. Et j'ai abandonné ». Ces éléments permettent également de comprendre pourquoi les périodes d'attente, inhérentes au type d'activité, n'ont pas la même signification pour tous les scénaristes. Plus que l'âge des enquêtés, le facteur déterminant dans la possibilité de reconfigurer l'attente semble être la capacité à se projeter dans un futur professionnel valorisant, projection permise par la manière dont étaient surmontées les épreuves professionnelles passées.

Recréer le collectif de travail en son absence

Les reconfigurations du rapport à l'écriture sont pourtant loin de se limiter exclusivement à des transformations du régime de justification de l'activité, du rapport affectif à celle-ci, ou à des stratégies de réinvestissement dans d'autres domaines. Toutes ces solutions ont en commun d'être des modalités individuelles de réagencement des manières de se rapporter à l'acte productif. À l'inverse, nous avons pu observer des pratiques de reconfiguration de l'activité par sa collectivisation, qui apportent une autre typologie d'appuis mobilisés dans les épreuves de travail.

Les « duos » de scénaristes ayant recourt à l'écriture à quatre main, que nous avons déjà évoqué, peuvent être considérés comme tels. Si cette pratique n'émerge pas nécessairement et exclusivement d'une volonté d'altération du régime d'engagement dans l'activité (nous l'avons vu, elle peut être utilisée pour remédier à la fragilité professionnelle sur le marché de l'emploi), la présentation de la co-écriture comme moyen d'atténuer la potentielle frustration associée au processus d'écriture de l'industrie télévisuelle est fréquente :

« C'est plus confortable pour te prendre des coups durs parce que t'en as marre des fois et... c'est bien d'en avoir un autre qui te... tu vois, si y'en a un qu'a pas le moral c'est l'autre qui le remonte. Et puis parce que pour travailler tu rebondis et puis parce que ça te permet, quand tu as des retours des fois... déplorables, de... de pouvoir discuter en disant : « Ouais, c'est tous des salauds ». Tu vois ça t'éponge un peu le... ça t'éponge un peu les sentiments et... c'est vrai que c'est pas désagréable. Moi, je préférerais travailler seule mais je me suis bien habituée à travailler avec lui, voilà... » (Hélène, scénariste)

La collectivisation de l'écriture permet de créer un environnement de réception des remarques itératives dans lequel la mise à distance subjective est facilitée par la verbalisation et la mise en commun de l'insatisfaction. Elle permet de cristalliser des antagonismes qui permettront d'éviter de transformer les critiques sur le texte en critiques sur soi, en servant de support de distanciation entre le produit de l'activité et celui qui la réalise. Son utilité semble cependant aller au-delà du partage des retours itératifs jugés dégradants, et prendre une place décisive dans l'anticipation de ceux-ci. La co-écriture peut alors être considérée comme une pratique de recréation du processus itératif, à plus petite échelle, de manière plus dynamique, et dans espace contrôlé :

« En termes de travail, ben c'est un... un confort... un super confort pour être sûr de rendre quelque chose qui... qui ait un plus, enfin, c'est-à-dire que... quand on écrit seule dans son coin, on n'a pas forcément de recul sur ce qu'on écrit. Si moi je fais lire quelque chose à quelqu'un, c'est que je l'ai écrit du mieux que je pensais et donc je vois pas comment le modifier pour

l'améliorer, alors que la personne en face va forcément voir des choses que moi j'ai pas vues. Et inversement, c'est-à-dire que mon co-auteur, que je trouve très talentueux et que j'adore, ben y'a parfois je lui dis : « Non là, ça ce que t'as fait, c'est pas bon, quoi ». Je lui dit pas comme ça, plus gentiment, mais euh... ça lui a permis de... de rebondir sur mes remarques et d'améliorer ce qu'il avait écrit et ainsi de suite. Et donc on est... à deux on est quasiment assurés d'avoir moins de versions à faire et moins de remarques, moins de retours négatifs du... du directeur d'écriture, que quand on écrit seul. ». Sandrine, scénariste

La co-écriture permet ainsi d'anticiper l'exposition au jugement des acteurs du processus créatif, en créant un premier espace d'échange intersubjectif, qu'il soit purement oral ou écrit et en permettant une première « sortie de soi » par la confrontation au regard du partenaire. Le jugement extérieur, que l'on a décrit comme synonyme de contrainte, devient au contraire ici un appui à l'activité qui est décrit sous le vocable de la liberté, comme chez Alain (scénariste) : « C'est facile de partir en boucle sur une idée, bon je la jauge, mais comme je l'ai eue, je suis encore sous le charme. Si on est deux, on envoie la balle et on voit la façon dont elle revient, si c'était une bonne idée ou pas. On peut se la prendre dans la gueule, ou alors ça fait plouf, elle ne revient jamais ! Mais au moins, il n'y a pas que moi, je suis pas constamment en train de m'autoévaluer, je peux être plus libre. ». La possibilité d'échanger devient un appui fondamental de l'écriture et un opérateur de réduction des charges de travail en permettant l'anticipation des potentielles remarques sur le texte une fois celui-ci envoyé aux entreprises de production. La pluralisation des avis sur le texte peut d'ailleurs dépasser le cadre de la co-écriture, de nombreux échanges de ce type prenant place dans les lieux et temps de socialisation personnelle. Louis (scénariste), quant à lui, n'a jamais eu recours à la co-écriture, mais possède un groupe d'amis auteurs avec lesquels il peut recréer cet espace d'échange professionnel :

« On se voit souvent pour boire un verre, et on s'aide tous, je peux leur balancer des idées à n'importe quel moment. Tu vois, "hey, regarde cette idée", "qu'est-ce que tu penses de ça", tu vois, ça rebondit, la première chose qu'on fait en arrivant au bar c'est parler boulot, "je fais tel script", "tu as déjà vu quelque chose dans ce

genre", "c'est un peu pareil que ci ou ça, "et si tu testais ça" ...c'est des partenariat non-officiel, avec autant de partenaire que tu as de potes. Et seulement après ça, on commence à arrêter de parler boulot, et à parler de nos vies » (Louis, scénariste depuis une dizaine d'années)

Qu'ils soient réalisés dans le cadre d'une co-écriture ou d'un groupe de proches, ces échanges partagent la caractéristique de rejouer le processus d'écriture itératif, mais dans d'autres conditions. Il est dédramatisé, en ce que les enjeux de reconnaissance, de rémunération ou d'employabilité disparaissent dans l'intimité d'une relation qui dépasse toujours le cadre professionnel, et il est non-contraignant, car à l'initiative de l'auteur lui-même.

L'activité scénaristique s'éloigne ainsi des épreuves de travail traditionnelles du salariat pour d'autres raisons que l'indépendance statutaire octroyée par le statut d'auteur. Ici, les attendus du travail sont définis non pas a priori mais tout au long de l'avancée du projet dans une logique dialogique entre une pluralité d'instances d'évaluation. Ce mode de contrôle du travail, reposant sur des règles qui ne sont pas connues d'avance, peut être un puissant facteur d'insécurisation des scénaristes dans leur rapport à l'écriture, pouvant les reléguer à une activité d'interface venant se heurter à une représentation du travail souvent baignée par l'imaginaire de l'auteur indépendant. Loin de n'être qu'un rapport au travail fantasmé, les moments de félicité professionnelle existent, en particulier dans les phases les plus en aval de la production textuelle des séries (le développement) ou dans des activités d'écriture parallèles à celle de l'activité scénaristique de commande. Ces expériences constituent alors un horizon normatif de ce que devrait être le travail scriptural, alimentant les processus de déconsidération des épreuves d'écriture de commande d'épisodes. Si le propre du vivant est « de se faire son milieu, de se composer son milieu » (Canguilhem, 1965, p.143), dès lors, les opérations de « resingularisation permanente des situations de travail » qui induisent le déploiement d'« efforts pour construire une activité qui fasse sens » (Bidet, 2011a, p.241) sont, nous l'avons vu, complexifiées par un environnement productif changeant et l'absence de ressources collectives instituées. Alors que l'incertitude peut être

une « occasion essentielle de développement des processus de création » (Lhuilier, 2016), elle peut également participer à dévitaliser l'activité lorsqu'elle vécue sur le mode exclusif de la contrainte, et ainsi source de fragilisation personnelle et professionnelle. Face à ces dynamiques, de nombreuses pratiques de reconfiguration de l'activité sont déployées, telles que la modulation de la distance affective à l'activité, la recréation de formes de solidarités (tout autant techniques que sociales) et de coopération professionnelles, ou encore les structurations individuelles de parcours permettant de négocier les positions productives les plus valorisées.

Conclusion : vers une reconfiguration des attendus du travail et des ressources valorisables

La profession des scénaristes de série d'animation est très homogène socialement : principalement masculine, plus âgée en moyenne que la population active française, elle est également caractérisée par son haut niveau de diplômes et par la récurrence des expériences professionnelles précédant l'activité scénaristique. Malgré cette homogénéité sociale, le métier est structuré par sa tripolarisation entre une élite scénaristique, une majorité précarisée (composée tout à la fois d'entrants sur le marché et d'individus plus expérimentés en situation de fragilité) et des profils hybrides pour lesquels l'écriture scénaristique est une activité secondaire. Par ailleurs, de profondes dynamiques traversent aujourd'hui ce marché du travail : la spécialisation et l'institutionnalisation de la formation entraînent une augmentation des aspirants sur un marché désormais structuré par une forte concurrence et par l'aspect éphémère des engagements productifs, ainsi que par un système de recrutement par cohorte autour des directeurs d'écriture et des producteurs de séries. Dans ce cadre, les situations de précarité sont récurrentes, en particulier durant les périodes d'insertion et de vieillissement dans la profession, ainsi que pour les femmes. De nombreuses stratégies de sécurisation des parcours sont alors mises en place par les scénaristes, qui nous permettent de comprendre comment le système auctorial s'adosse à des formes d'emploi plus traditionnelles (relevant du salariat ou de l'intermittence), ainsi que sur les solidarités personnelles et professionnelles.

Les dynamiques sectorielles que nous avons mises en lumière, ainsi que la forme juridique même du contrat d'auteur, ne sont pas sans conséquences sur les qualités attendues et sollicités dans le métier. Exister en tant que scénariste requiert, au-delà de l'expertise narrative, de nouvelles compétences clés, et en premier lieu la faculté à entretenir un capital social ample et dense. L'expérience de travail, à ce titre, possède une triple valeur : au-delà d'être une source de rémunération présente et future permettant de pérenniser le parcours professionnel et une réaffirmation en acte des compétences de travail, elle est aussi une possibilité d'activation ou de renforcement de liens interpersonnels. Dans un univers dans lequel ces relations régissent la possibilité même d'accéder à l'activité rémunérée, l'ampleur et la solidité du capital social devient une ressource fondamentale pour mettre à profit les opportunités existantes de manière latente

dans le réseau d'organisations pourvoyeuses de contrats d'écriture scénaristique. Dans ce contexte, tous les réseaux ne se valent pas : ils sont tributaires du prestige des collaborations passées, mais également de leur diversité, la multiplication des ancrages sectoriels étant la seule garantie aux possibilités de diversification de l'activité. La constitution des réputations auprès des pairs est ainsi le seul système de certification face à la labilité des engagements et des attachements aux organisations productives. L'adaptabilité, la faculté à se mettre en visibilité ou celle de déterminer l'espace professionnel sur lequel il sera pertinent de capitaliser deviennent ainsi autant de compétences nécessaires à la réussite des parcours professionnels. La pérennisation des parcours, est, de plus, tributaire d'appuis à l'action prenant racine dans la trajectoire sociale des auteurs ou qui se cristallisent au cours des carrières : ressources financières extra-professionnelles, faculté à cumuler les activités, capital réputationnel ou encore formation scolaire sont autant d'éléments structurants pour faire face aux nouvelles insécurités professionnelles. Ces caractéristiques illustrent à nouveau frais comment les professions et trajectoires artistiques impliquent la combinaison « *des caractéristiques propres aux professions et des compétences et pratiques propres à l'indépendance entrepreneuriale* » (Menger, 2009).

En pratique, le travail scénaristique est distribué et structuré autour d'un processus itératif dans lequel le scénariste n'a que rarement l'autorité créative, ce qui participe à la déconstruction de l'imaginaire traditionnel de l'auteur indépendant. Au-delà de sa portée narrative, le scénario est un objet intermédiaire dont la cristallisation progressive répond à une confrontation de multiples représentations de l'artefact scriptural, le scénariste participant largement à réaliser ce travail de coexistence des logiques d'action au sein même de l'objet. Ce processus n'est pas sans causer de nombreuses difficultés relatives à l'appropriation de l'activité, à la rythmicité imposée du travail d'écriture ou encore à leur reconnaissance professionnelle fragile. Dans ce contexte, entretenir un rapport valorisé à l'activité implique de permanentes négociations sur les positions productives, et entraîne de nombreuses pratiques de modulation des formes d'engagements dans les différents projets, ainsi que des tentatives de reconfiguration des épreuves de travail (à travers la pluri-activité ou la recomposition de solidarités collectives). L'on comprend également comment ce processus productif actualise les compétences nécessaires à la réussite dans le métier : au-delà des compétences scripturales, l'adaptabilité à des situations changeantes, la tolérance à

l'ambiguïté prescriptive, la capacité à moduler la distance affective au travail, la faculté à absorber les subjectivités des autres parties prenantes sans effacer la sienne, la capacité à l'auto-organisation dans un faisceau dense de projets et de sources prescriptives parallèles, deviennent autant d'éléments décisifs pour l'entretien d'un rapport valorisé à l'activité. Les ressources pour tirer parti de ce modèle transactionnel, caractérisé par un flux incessant de péripéties et de situations professionnelles segmentées (Périlleux, 2001, p.79), sont ainsi largement individuelles. L'inscription dans le collectif, pour devenir une ressource, doit être activée et en permanence réactualisée.

L'autonomie offerte par l'indépendance auctoriale, tout comme l'image fantasmée du rapport passionnel au travail qui accompagne ce statu, ne sont ainsi que des potentialités, nous permettant de réaffirmer à nouveaux frais que la liberté négative (qui représente une absence d'entrave à l'action) ne se superpose pas à la liberté positive (le pouvoir d'agir effectif des individus) (Sen, 2003). Nous l'avons vu, face au dispositif de recrutement et au processus traditionnel de travail du métier scénaristique, beaucoup sont livrés à de récurrentes situations de fragilité ayant de fortes résonances subjectives. Si la possibilité de développer un rapport passionnel à l'activité, de lui donner sens, est un nouveau critère de structuration du monde social, il semble indispensable d'être attentif aux lignes de fuite que chacun dessine à l'intersection de ses ressources et d'un environnement aux appuis instables, afin de se rendre capable de comprendre les nouvelles formes de vulnérabilité.

Bibliographie :

- ADENOT, P., 2008, *Les instrumentistes d'orchestre symphonique – De la vocation au désenchantement*, Paris : L'Harmattan.
- ADENOT P., 2012, « De l'orchestre au logiciel. L'impact des technologies numériques sur l'activité des compositeurs de musique à l'image », *Réseaux*, vol. 172, no. 2.
- ALTER N., 2010, *Donner et prendre. La coopération en entre prise*, Paris : La Découverte, 238p.
- AURAY N., 2003, « Le sens du juste dans un noyau d'experts. Debian et le puritanisme civique » in CONEIN B., MASSIT FOLLEAT F., PROULX S. (sous la dir. de), *Internet, une nouvelle utopie limitée. Nouvelles régulations, nouvelles solidarités*, Québec : Presses de l'Université de Laval, p.109-130.
- BECKER H.S., 1988 [1982], *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.
- BIDET A., DATCHARY C., GAGLIO G. (dir), 2017, *Quand travailler c'est s'organiser. Le travail à l'ère numérique*, Paris : Presses des mines (coll. Sciences Sociales).
- BIDET A., 2011a, *L'engagement dans le travail. Qu'est-ce que le vrai boulot ?*, Paris : Presses Universitaires de France (coll. Le lien social).
- BIDET A., 2011b, « La multi-activité, ou le travail est-il encore une expérience ? », *Communications*, vol. 89, no. 2, pp. 9-26.
- BIDET A., 2006, « Introduction », in BIDET A. et al. (dir), *Sociologie du travail et activité. Le travail en acte, nouveaux regards*, Paris : Octares Editions
- BIDET A., 2017, « Être « contraint de s'organiser » : la multi-activité, entre situations de travail et formes sociales » in BIDET A., DATCHARY C., GAGLIO G. (dir), *Quand travailler c'est s'organiser. La multi-activité à l'ère du numérique*, Paris : Presses des Mines.
- BIDET A., BOUTET M., 2013, « Pluralité des engagements et travail sur soi Le cas de salariés ayant une pratique ludique ou bénévole », *Réseaux*, vol.6, n° 182, p. 119-152.
- BIDET A., VATIN F., 2016, « Travailler, c'est produire : activité, valeur et ordre social », in M-A. DUJARIER, C.GAUDART, A.GILLET, P.LENEL (dir.), *L'activité en théorie – Regards croisés sur le travail*, Toulouse : Octarès Editions.
- BIEBLY WT., BIEBLY D., 1992, « Cumulative Versus Continuous Disadvantage in an Unstructured Labor Market: Gender Differences in the Careers of Television Writers », *Work and Occupations*, vol.19, n°4.

BIEBLY WT., BIEBLY D., 1996, « Women and Men in Film : Gender Inequality among Writers in a Culture Industry », *Gender & Society*, vol.10, n°3, p.248-270.

BOBILLIER CHAUMON M-E, 2017, « Transformation numérique et charge de travail : comprendre les liens », *Les Cahiers des RPS*, vol. 28-30.

BOLTANSKI L., CHIAPELLO E., 2011 [1999], *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.

BOUTET, 2011, « Un rendez-vous parmi d'autres. Ce que le jeu sur internet nous apprend du travail contemporain », *Ethnographie.org*, n°23. URL : www.ethnographiques.org/2011/Boutet.

BREGMAN D., 1997, « Nouveaux entrants dans l'industrie cinématographique. Le court métrage comme voie d'apprentissage ». *Réseaux*, vol. 15, n°86, pp. 39-58.

CALLON M., 1989, *La science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques*, Paris : La Découverte, 214p.

CANGUILHEM G., 1965 [1952], *La connaissance de la vie*, Paris : Vrin.

CARDON V., 2016, « Produire « l'évidence ». Le travail d'appariement et de recrutement dans le monde du cinéma », *Sociologie du travail*, Vol. 58 - n° 2 | 2016, p.160-180.

CARDON V., PILMIS O., 2013, « Des projets à la carrière: Les artistes interprètes et leurs anticipations des contreparties du travail, une perspective biographique », *Sociétés contemporaines*, vol.91, n°3, p.43-65.

CARDON V., PILMIS O., 2014, Travailler à tout prix: Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique, *L'Observatoire*, vol.1, n° 44, pp.24-26.
<https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2014-1-page-24.htm>.

CASILLI A., CARDON D., 2015, *Qu'est-ce que le Digital Labor ?*, Paris : INA.

CEFAI D., PERREAU L., 2012, *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*, Paris : CURAPP-ESS/CEMS-IMM, 466 p.

CHALVON-DEMERSAY S., 1994, *Mille Scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris : Métailié.

CHASSERIO S., 2007, « Les nouvelles formes organisationnelles et la persistance des effets de genre dans les services technologiques aux entreprises », *Femme et gestion*, vol. 20, n°1.

CHATEAURAYNAUD F., 1991, *La faute professionnelle : une sociologie des conflits de responsabilité*, Paris : Métailié, 1991, 482 p.

CHATEAURAYNAUD F, 2004, « L'épreuve du tangible. Expériences de l'enquête et surgissements de la preuve », in KARSENTI B., Quéré L. (sous la dir. de), *La croyance et*

l'enquête. Aux sources du pragmatisme, Paris : Éditions de l'EHESS (coll. « Raisons pratiques), 349 p.

CHATEAURAYNAUD F., 2006, *Les asymétries de prise. Des formes de pouvoir dans un monde en réseau*, En ligne, GSPR : gspr.ehess.free.fr/docs/FC/doc/doc-FC-2006-Asymetries-de-prises.pdf

CHIAPELLO E., 1998, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris : Métailé, 258p.

CINGOLANI P., 2015, *Révolutions précaires. Essai sur l'avenir de l'émancipation*, La Découverte

CLOT Y., 2010, *Le travail à coeur. Pour en finir avec les risques psychosociaux*, Paris : La Découverte, 190p.

CLOT Y, ROCHEX J-Y et SCHWARTZ Y., 1990, *Les caprices du flux : les mutations technologiques du point de vue de ceux qui les vivent*, Paris : Éditions Matrice, (Points d'appui)

CNC, 2018, *Le marché de l'animation en 2017*, https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/le-marche-de-lanimation-en-2017_555667

CNC, 2019, *L'écriture des films et séries en France*, URL : <https://www.sacd.fr/une-etude-cnc-sacd-sur-lecriture-de-longs-metragés-et-de-series-français>.

CONDRIY I., 2013, *The Soul of Anime : Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*, Durham : Duke University Press, 241 p.

CORTELL D., ZIMMERMANN B., 2007, « Capacités et développement professionnel », *Formation emploi*, vol. 98, no. 2, 2007, pp. 25-39.

COULANGEON P., 1999, « Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat. Le cas des musiciens de jazz français », *Revue française de sociologie*, vol.40, n°4, pp. 689-713.

DARRE Y., 2006, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 161-162, no. 1, pp. 122-136.

DE TERSSAC G., 2016, « L'activité dans le travail : un point de vue sociologique », in DUJARIER M-A., GAUDART C., GILLET A., LENEL P., (Eds.), *L'activité en théorie – Regards croisés sur le travail*, Toulouse : Octarès Editions, p.187-222.

DEJOURS C., 2016, « La référence à l'activité en psychodynamique du travail », in M-A.

DENIS, J. ; PONTILLE, D, 2012, « Travailleurs de l'écrit, matières de l'information » *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 6, n°1. URL : <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2012-1-page-1.htm?contenu=resume>.

DEWEY J., 2010 [1934], *L'art comme expérience*, Paris : Gallimard (coll. Folio Essais), 608p.

DODIER N., 1995, *Les hommes et les machines. La conscience collective dans les sociétés technicisées*, Paris : Métailié, 388p.

DODIER N., Les appuis conventionnels de l'action. Éléments de pragmatique sociologique », *Réseaux*, 1993, n°62, p. 65-85.

DUJARIER M-A., 2016, « Apports d'une sociologie de l'activité pour comprendre le travail », in M-A. DUJARIER, C.GAUDART, A.GILLET, P.LENEL (Eds.), *L'activité en théorie – Regards croisés sur le travail*, Toulouse : Octarès Editions.

GOFFMAN E 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 576 p.

GOODWIN C. 1994, « Professional Vision », *American Anthropologist*, vol. 96, n°3, p. 606-633.

HIRSCHMAN A., 2011 [1970], *Exit, voice, loyalty : Défection et prise de parole*, Bruxelles: Université de Bruxelles, 160p.

INSEE, 2019a, Population selon le sexe et la catégorie socioprofessionnelle en 2018, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2381478>

INSEE, 2019b, Diplôme le plus élevé selon l'âge et le sexe en 2018, URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2416872>

KARPIK L., 2009, « Éléments de l'économie des singularités », in STEINER P., VATIN F., *Traité de sociologie économique*, Paris : PUF.

KREPLAK Y., 2017, « Des documents dociles. Propositions pour une lecture de la documentation des collections », *Document Bilingue. Réserve et collection : un autre Mucem*, Paris : Manuella Editions, 2017, p.69-80.

KREPLAK Y., 2018, « On Thick Records and Complex Artworks: A Study of Record-Keeping Practices at the Museum », *Human Studies*, vol. 41, n°4, pp. 697-717.

LHUILIER D., 2016, « L'activité, dans et au-delà du monde du travail » in M-A. DUJARIER, C.GAUDART, A.GILLET, P.LENEL (Eds.), *L'activité en théorie – Regards croisés sur le travail*, Toulouse : Octarès Editions.

MARESCA S., 2014, « Nouvelles relations de travail en régime numérique. Le cas de la photographie professionnelle », *Réseaux*, vol. 186, n°4, pp. 199-220.

MARESCA S., 2014, *Basculer dans le numérique. Les mutations du métier de photographe*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, (coll. « Le sens social »).

MENGER, P.-M., 1997, *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris : La Documentation française.

MENGER P.-M., 2009, *Le Travail créateur. S'accomplir* MENGER P.-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Suil (coll. La République des Idées).
dans l'incertain, Paris, Le Seuil/Gallimard.

MILLE M., 2013, *Produire de la fiction à la chaîne : sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, Thèse soutenue sous la direction de Sabine Chavlon-Demersay (EHESS).

MILLE M., 2016, « Le processus collectif de création d'un feuilleton télévisé. Une division du travail d'auteurs », *Sociétés contemporaines*, vol. 101, no. 1, 2016, pp. 91-114.

MOULIN R., 1993, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 437p.

OPCA, 2014, *Rapport Animation*, en ligne:
https://www.sacd.fr/sites/default/files/opca_2014_rapport.pdf

OPCA, 2018, *Rapport Animation*, en ligne:
https://www.sacd.fr/sites/default/files/opca_2018_v2_rapport.pdf

PASQUIER D., 1995, *Les scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris : Nathan/INA, 220p.

PASQUIER D., 2008, « Conflits professionnels et luttes pour la visibilité à la télévision française », *Ethnologie française*, vol. vol. 38, n°1, pp. 23-30.

PARADEISE C., CHARBY J., VOURCH J., 1998. *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris : Presses universitaires de France.

PERILLEUX T., 2001, *Les tensions de la flexibilité. L'épreuve du travail contemporain*, Paris : Desclée de Brouwer.

PILMIS O., 2007, « Des "employeurs multiples" au "noyau dur" d'employeurs : Relations de travail et concurrence sur le marché du travail des comédiens », *Sociologie du travail*, vol. 49, no 3, p. 297-315.

REYNAUD J-D., 2005, « Ce que produit une négociation collective, ce sont des règles », *Négociations*, vol. 4, n°2, 2005, pp. 139-159.

ROSEN S., 1981 *The Economics of Superstars*, *American Economic Review*, vol. 71, no 5, p. 845-858.

- ROT G., 2014, « Noter pour ajuster. Le travail de la scripte sur un plateau de tournage », *Sociologie du travail*, vol. 56 - n°1, p.16-39.
- SEN A., 2003 (1990), "La liberté individuelle: une responsabilité sociale" in L'économie est une science morale, Paris: La Découverte, pp.43-76.
- SORIGNET P-E., 2004, « Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine », *Genèses*, vol. 57, pp. 64–88.
- TASSET C., AMOSSE T., et GREGOIRE M., 2013, « Libres ou prolétarisés ? Les travailleurs intellectuels précaires en Ile-de-France », Rapport n°82 du CEE, En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00966696/document>.
- TROMPETTE P., VINCK D., 2009, « Retour sur la notion d'objet-frontière », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 3, n°1, pp. 5-27.
- VATIN F., 2013, « Introduction : Evaluer et Valoriser » in VATIN F. (dir), *Evaluer et valoriser, une sociologie économique de la mesure*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- VINCK D., 2009, « De l'objet intermédiaire à l'objet-frontière. Vers la prise en compte du travail d'équipement », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. vol. 3, 1, no. 1, pp. 51-72.
- VINCK D., JEANTET A., 1995, « Mediating and Commissioning Objects in the Sociotechnical Process of Product Design : a conceptual approach » dans Vinck Dominique, Maclean Donald et Saviotti (sous la dir. de), *Designs, Networks and Strategies*, Bruxelles : EC Directorate General Science R&D, vol. 2.
- ZIMMERMANN B., 2014 [2011], *Ce que travailler veut dire – Une sociologie des capacités et des parcours professionnels* ; Paris : Economica (coll. Etudes Sociologiques, 2^e ed.).