



HAL
open science

La politique éditoriale d'une maison d'édition indépendante de voyage comme définition du genre carnet de voyage

Séphora Markarian

► **To cite this version:**

Séphora Markarian. La politique éditoriale d'une maison d'édition indépendante de voyage comme définition du genre carnet de voyage. Sciences de l'information et de la communication. 2020. dumas-03165420

HAL Id: dumas-03165420

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03165420>

Submitted on 10 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UFR SITEC, Systèmes Industriels et
Techniques de Communication

Master 2 Sciences Humaines et Sociales
Mention : Métiers du livre et de l'édition
Parcours : Édition

Mémoire de recherches
Année universitaire 2019-2020

**La politique éditoriale d'une maison
d'édition indépendante de voyage comme
définition du genre carnet de voyage**

Séphora Markarian

Sous la direction d'Émeline Zougbedé

Christophe Blain, *Carnet de Lettonie*, Casterman, 2005.

La politique éditoriale d'une maison d'édition indépendante de
voyage comme définition du genre carnet de voyage

La responsabilité du présent document n'incombe en aucun cas
à l'Université mais à l'étudiante seule.

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué au succès de mon stage et qui m'ont aidée lors de la rédaction de ce mémoire, tout particulièrement Madame Émeline Zougbedé pour sa patience et sa pédagogie pendant ces trois années passées.

Je remercie également toutes les personnes – éditeurs, graphiste, carnettistes, ainsi que Madame Pascale Argod et Monsieur Marc Roudaire – qui ont alimenté ma réflexion autour du carnet de voyage en répondant à mes questions.

Enfin, je remercie tous mes proches, parents, amis et camarades, qui m'ont écoutée et soutenue du début à la fin.

INTRODUCTION

*« Quand je présente et vends mes carnets faits à la main, les gens me disent
“Waouh ! Génial ! On a l'impression d'acheter un vrai carnet” [...].
L'édition comme fait Charles¹, elle est pour un plus grand nombre ».*

D'après cet extrait d'entretien mené auprès d'une carnettiste publiée, le carnet de voyage, dans sa forme éditée, apparaît différent que dans sa forme manuscrite. Les « Rencontres du carnet de voyage »² de Bordeaux, auxquelles je me suis rendue en 2018, m'ont permis de faire une observation principale. Les carnettistes, qui exposent davantage leurs carnets manuscrits que leurs carnets publiés, présentent la plupart du temps leurs planches dessinées, disposées à la suite sur les tables ou affichées telles des œuvres d'art à part entière, parfois même mises sous verre et encadrées. Les carnets de voyage publiés, au contraire, sont davantage présentés sur les stands d'éditeurs, sur lesquels les carnettistes peuvent effectuer des dédicaces à partir des livres imprimés. Ces expositions d'œuvres originales ont beaucoup de succès auprès du public qui semble porter un plus grand intérêt aux dessins originaux qu'aux albums édités. Visuellement, il semble donc y avoir deux types de carnets de voyage : ceux qui sont des planches dessinées ou quelques pages de carnets, où figurent textes et dessins des carnettistes, et ceux qui sont publiés en des formats et selon des techniques similaires, souvent dans un grand format propre au beau-livre, avec un papier blanc et lisse et une couverture cartonnée. La différence entre le carnet de voyage manuscrit qui correspond parfois à des planches de dessins seules, et le carnet de voyage publié pose la question de la nature du carnet de voyage. Est-il un journal de bord, un journal intime, une œuvre artistique de dessinateur ou de peintre, un récit de voyage ? Dans sa forme éditée, est-il un beau-livre, un album, un livre d'artiste ? Elle pose également la question de la définition du carnet de voyage, dans sa genericité, c'est-à-dire par les critères qui permettent de l'identifier en tant que tel.

¹ L'éditeur de la maison d'édition au centre de cette étude. Les prénoms ont été modifiés.

² Les « Rencontres du carnet de voyage » de Bordeaux ont été créées en 2015 dans le but d'exposer des carnettistes et de mettre en avant les catalogues d'éditeurs sur le carnet de voyage. Des conférences sont organisées tout au long des deux journées de salon pour aborder des thèmes spécifiques du voyage.

Pascale Argod (2010 ; 2012b ; 2014a ; 2014b ; 2014c ; 2016), chercheuse en information-communication et enseignante à l'Université de Bordeaux, qui a largement contribué à la définition du carnet de voyage, propose de le définir comme un genre artistique et littéraire dans lequel on trouve « *un récit autobiographique d'un déplacement où l'image est centrale, voire prédominante par rapport à l'écrit, un récit pictural de la découverte témoignant de la place du voyageur* » (Argod, 2012b, p. 5). Elle définit ainsi le carnet de voyage comme genre littéraire par la présence d'un récit, sous la forme d'un journal de bord, d'un journal intime ou d'un récit de voyage. Le genre artistique, quant à lui, s'y illustre par la place de l'image, qu'elle corresponde à du croquis, des esquisses, du dessin, de la peinture ou à des collages d'images et de photographies (*ibid.*). Pascale Argod définit également le carnet de voyage comme un genre éditorial puisqu'il fait partie d'une production éditoriale française et s'y constitue comme « *spécialité éditoriale* » (2012a, p. 17 ; 2012b, p. 5). La différence entre genre littéraire et genre éditorial repose sur le fait que le genre littéraire « *survit aux changements de supports en s'adaptant aux nouvelles formes de communication* » tandis que le genre éditorial « *est par définition encadré par l'éditeur qui sélectionne et agence les contenus selon les supports* » (Boudroux, 2008), ce qui signifie qu'il y a une distinction entre le fond et la forme d'une œuvre, la forme étant surtout pensée par l'éditeur. La spécificité du carnet de voyage est que sa forme peut au contraire être conçue par son auteur et qu'il ne s'agit donc pas d'un contenu à éditer, mais à reproduire. La mise en forme du carnet de voyage est, dans cette perspective, propre à l'œuvre manuscrite. Se peut-il alors que le carnet de voyage se définisse sans édition³ parce qu'il est un genre artistique, et qu'il y a une différence entre le support carnet de voyage (l'objet du carnet, qui peut prendre de multiples formes) et le carnet de voyage en tant qu'album édité et imprimé, autrement dit non original ? Cette différence permet-elle de définir le carnet de voyage comme un genre éditorial ? À titre de comparaison, le roman, s'il peut être écrit par le plus grand nombre sur des supports variés, n'entre dans la catégorie des romans que lorsqu'il est publié à un format spécifique et reconnu comme tel par l'ensemble de la chaîne du livre. Le carnet de voyage, dans cette perspective, est une œuvre en soi (Durand, 2017) qui n'a pas besoin d'être éditée pour exister et être reconnue comme telle ; sa définition repose au contraire sur son caractère unique, non reproductible, fait-main, car elle est le résultat d'une pratique de récolte des différents éléments qui composent l'expérience du voyageur.

Le carnet de voyage correspond donc à la fois à une pratique, qui se veut le plus souvent artistique, et à une niche éditoriale. Dans l'édition, le carnet de voyage a connu un grand succès à partir des années 2000 avant de subir un désintéressement de la plupart des grands éditeurs. Sa production est aujourd'hui, d'après l'éditeur étudié dans ce mémoire, majoritairement assurée par des éditeurs indépendants qui essaient de faire subsister le genre. En partant du constat qu'il y a

³ Pascale Argod, d'après nos échanges par mail en 2018.

une différence entre les carnets de voyage manuscrits – les carnets dessinés et les planches de dessins exposées par les carnettistes – et les carnets de voyage publiés en vente sur les stands d'éditeurs, il s'agit ainsi de focaliser la recherche sur la distinction entre genre littéraire et artistique et genre éditorial afin d'étudier la conception éditoriale du carnet de voyage. Plus précisément, il s'agit d'étudier une conception du genre par l'éditeur d'une maison d'édition indépendante de voyage.

Ce mémoire se propose tout d'abord de poser un questionnement sur la définition du carnet de voyage, du genre littéraire et artistique et du genre éditorial. Qu'est-ce qu'un carnet de voyage ? Quelle est son histoire ? Qu'est-ce qu'un carnet de voyage d'un point de vue intellectuel et commercial selon l'auteur, puis selon l'éditeur ? La recherche interroge également le rôle de l'éditeur et de sa politique éditoriale – ses choix éditoriaux en matière d'esthétique, de composition et de promotion du livre – dans la définition du genre éditorial du carnet de voyage. En effet, la politique éditoriale de l'éditeur, à travers les choix esthétiques, graphiques et littéraires concernant la disposition des éléments sur la couverture, la mise en pages à l'intérieur du livre, les couleurs, la typographie, mais aussi le papier, permettrait de révéler une conception du carnet de voyage en tant que genre. Dans quelle mesure la politique éditoriale de l'éditeur est une définition du genre carnet de voyage ? Comment le genre carnet de voyage se définit-il si le carnet de voyage manuscrit cohabite avec le carnet de voyage publié sur les stands de salons du livre ? Comment se définit-il s'il peut à la fois susciter l'intérêt des visiteurs à la recherche des « vrais » dessins comme du « vrai » carnet, et à la fois être édité selon les contraintes techniques propres à l'édition ?

Cette question du vrai carnet interroge le concept de genre, qui est central à cette recherche. Le problème majeur du carnet de voyage est qu'il semble avant tout fait pour rester manuscrit, car « *très brouillon* », d'après un carnettiste rencontré au « Rencontres du carnet de voyage » de Bordeaux, mais cette caractéristique ne se retrouve pas autant dans les carnets de voyage publiés. Cela tient au fait que le carnet de voyage manuscrit constitue une contrainte d'un point de vue éditorial. Le caractère inachevé et brouillon du carnet de voyage rend difficile la publication : comment publier un carnet de voyage qui a sa propre matérialité plastique (format du carnet ou des planches, feuilles assemblées, dessins, collages, découpages) ? Cette caractéristique, qui ne correspond pas nécessairement aux attentes des éditeurs, appelle un travail éditorial particulier qui modifie plus ou moins le projet initial de l'auteur. Ce serait l'éditeur, par son rôle dans la maison d'édition, qui définirait une conception éditoriale du genre à l'origine de la définition du genre éditorial du carnet de voyage. De fait, cette distinction entre œuvre manuscrite et œuvre publiée résiderait-elle dans la qualification du genre, qu'il soit littéraire, artistique ou encore éditorial ? Si le carnet de voyage correspond avant tout à une pratique en voyage qui se revendique artistique, et que la publication d'un carnet met en lumière des différences entre le carnet de voyage manuscrit

et le carnet de voyage publié, se peut-il que cette différence résulte davantage d'une définition du genre ? Qu'est-ce qu'un genre ? Qu'est-ce qui définit le genre carnet de voyage en tant que tel ? Y aurait-il une pluralité de genres ? Quelle est ainsi la conception éditoriale du carnet de voyage de l'éditeur ? Si le carnet de voyage peut se définir sans édition, comment se définit-il dans l'édition ?

Artistes, éditeurs et publics n'ont pas nécessairement la même conception du carnet de voyage. Les possibilités formelles de ce dernier, en planches, carnet manuscrit ou album publié, permettent de confronter différentes visions et définitions du genre. Le carnet de voyage est le fruit d'une rencontre entre différents mouvements artistiques et littéraires qui font appel à une vision d'artiste concevant entièrement le carnet de voyage. Cette conception d'artiste n'est, par définition, pas celle de l'éditeur. D'un côté, l'artiste réalise le carnet de voyage comme œuvre unique, ce qui correspond à une pratique artistique. De l'autre, le carnet de voyage, dans sa conception éditoriale, devient-elle autre, standardisée ? Le carnet de voyage publié est-il un « vrai » carnet de voyage ? Reste-t-il fidèle à la pratique artistique pensée par l'artiste en voyage avant de devenir produit commercial ? Le livre publié peut-il être considéré comme un carnet de voyage alors que ce dernier est par définition un objet en mouvement qui est une représentation des choses vues par l'artiste ? Dans quelle mesure l'éditeur, en éditant le carnet de voyage, propose une conception du genre ?

Étant donné que le carnet de voyage est un genre de niche difficile à définir, largement publié, mais qui connaît un désintéressement des éditeurs, il s'agit dans ce mémoire de se demander dans quelle mesure la politique éditoriale d'une maison d'édition indépendante de voyage permet de mettre en avant les conceptions littéraire, graphique et esthétique du carnet de voyage et de faire du carnet de voyage un genre éditorial à part entière ? L'hypothèse principale formulée en réponse à ce questionnement est que le genre éditorial du carnet de voyage correspond à une mise en scène du carnet de voyage manuscrit, dans sa forme éditée, qui résulte, par sa standardisation dans l'édition, d'une impossibilité du carnet de voyage édité.

Afin de traiter le sujet et de répondre aux questionnements émis, un plan de recherche a été établi. Tout d'abord, l'enquête ethnographique et l'observation participante ont été privilégiées pour étudier l'organisation du travail et la relation entre les travailleurs d'une maison d'édition indépendante de voyage située dans le 18^e arrondissement de Paris comptant un éditeur, un graphiste et une éditrice jeunesse. Ensuite, des entretiens ont été menés avec l'éditeur, le graphiste et deux carnettistes publiées dans cette maison d'édition pour analyser les représentations de chacun sur cette organisation et cette relation. Enfin, la recherche a été complétée par de nombreuses lectures sur le carnet de voyage papier, la relation entre l'éditeur et l'auteur, la théorie des genres et la sociologie du travail, domaine de recherche dans lequel se situe cette recherche. Elle permet de mobiliser les concepts d'organisation, de division du travail, de relation professionnelle, de négociation mais un emprunt à la sociologie des arts permettra également

d'étudier la définition du genre et du travail éditorial sous l'angle de la production collective des œuvres artistiques.

L'objectif de ce mémoire est de montrer que l'éditeur, par ses choix, ses collaborations et l'organisation de son travail, définit le genre éditorial du carnet de voyage et que celui-ci est une mise en scène du carnet de voyage manuscrit. Il s'agit alors d'analyser les conceptions littéraire, graphique et esthétique proposées par l'éditeur dans sa collection de carnets de voyage qui doivent permettre de comprendre les lois qui définissent le genre éditorial.

Quatre chapitres serviront à étudier l'objet de recherche de ce mémoire, à savoir la politique éditoriale de l'éditeur comme définition du genre carnet de voyage. Dans un premier chapitre, je situerais davantage ma recherche au carrefour de différents domaines sociologiques. Plus précisément, je mobiliserai des travaux en sociologie du travail pour analyser la relation professionnelle qui lie l'auteur à l'éditeur puis l'éditeur à ses autres collaborateurs dans la maison d'édition. J'aborderai ainsi ce qui caractérise la relation professionnelle à savoir la confiance, la négociation et le conflit. Dans une moindre mesure, je mobiliserai le concept de travail collectif pour expliquer l'influence de la maison d'édition sur la définition de l'œuvre et du genre. Les références sur lesquelles s'appuie la réflexion conduite dans ce mémoire seront également étudiées sur les thèmes de la définition du carnet de voyage et de la relation entre l'éditeur et l'auteur. La méthodologie de l'enquête ethnographique sera présentée à la suite de cette première partie de l'état de l'art. Dans un deuxième chapitre, je poursuivrai l'état de l'art en m'attachant à dégager une présentation détaillée de l'histoire du carnet de voyage, qui permettra de comprendre comment est né le genre artistique et littéraire du carnet de voyage puis comment s'est développé le genre éditorial en France. Cette présentation sera suivie d'une réflexion sur le concept de genre. Le questionnement de recherche, les hypothèses ainsi que l'objectif de cette recherche sont développés à la fin du deuxième chapitre. Les troisième et quatrième chapitres sont une restitution des résultats de la recherche. Je montrerai tout d'abord que la relation éditeur-carnettiste permet de donner des informations sur les représentations de l'éditeur, du graphiste et des carnettistes sur chacun de ces métiers. Chaque travailleur a une vision et des exigences particulières de son métier et du métier des personnes avec qui il collabore et qui permettent d'entrevoir les réalités des métiers dans la maison d'édition au centre de cette étude. J'expliquerai ensuite dans le quatrième et dernier chapitre comment cette relation s'articule avec une organisation précise du travail qui repose sur des critères techniques, graphiques et esthétiques à l'origine de la politique éditoriale de la maison d'édition.

CHAPITRE 1

Carnet de voyage et édition indépendante : une identité et des pratiques professionnelles comme objet de recherche

Le premier chapitre de ce mémoire sert à présenter une lecture approfondie et critique des références bibliographiques en rappelant les différents acquis dans les domaines de recherche convoqués dans la présente étude : la sociologie du travail et dans une moindre mesure la sociologie des arts. Les questions relatives à l'édition du carnet de voyage et à la relation éditeur-auteur sont également abordées. Située au carrefour de ces domaines de recherches et thèmes, ce premier chapitre a pour but de comprendre le rôle de l'éditeur en tant que professionnel du livre dans l'élaboration du genre éditorial du carnet de voyage. L'état de l'art de ce mémoire est divisé en deux parties. La première, dans ce premier chapitre, aborde quelques pistes concernant la définition complexe du carnet de voyage, qui fait appel à des questions précises sur l'organisation du travail nécessaire à sa publication. En s'appuyant sur les recherches de Pascale Argod (2014a), les travaux d'autres chercheurs sont listés pour confronter les différentes définitions du carnet de voyage en tant que genre qui a ses propres lois. La seconde partie de l'état de l'art, qui se concentre sur la question du genre en particulier, permet d'approfondir la définition du carnet de voyage et fait l'objet du chapitre 2 « Le carnet de voyage, entre genre artistique et genre éditorial ». Le questionnement de recherche à la fin de ce deuxième chapitre englobe par conséquent tous les points abordés dans les deux premiers chapitres de ce mémoire.

Les carnets de voyage édités, et la façon dont l'éditeur intervient dans la définition du genre, par son travail, son organisation et la relation qu'il entretient avec le carnettiste sont les objets de cette recherche. Sachant que le carnet de voyage est un genre de niche difficile à définir, largement publié, mais qui connaît un désintéressement des éditeurs, il s'agit alors de questionner le rôle de l'éditeur, sa relation avec le carnettiste, l'organisation de son travail, pour comprendre sa politique éditoriale du carnet de voyage et comment celle-ci permet de définir ce genre complexe. Dans quelle mesure la politique éditoriale de l'éditeur est une définition du genre carnet

de voyage ? Cette question pose le problème de la définition d'un genre littéraire qui peut être une construction commune et qui sera développé dans le chapitre suivant. L'hypothèse principale formulée en réponse à cette question est que le genre carnet de voyage existe sans édition et que l'édition ne serait qu'une mise en scène du carnet de voyage manuscrit. Enfin, la méthodologie utilisée dans ce mémoire est explicitée à la fin du chapitre. L'objectif de cette recherche étant de comprendre le rôle de l'éditeur dans la conception éditoriale du carnet de voyage, les recherches s'appuient sur une méthode qualitative. La méthodologie est alors celle de l'enquête ethnographique. Cette étude est le résultat d'une enquête effectuée en tant que stagiaire au sein d'une maison d'édition indépendante de voyage située à Paris qui compte un éditeur, un graphiste et une éditrice jeunesse. Un directeur artistique et une comptable travaillent également à distance pour l'éditeur. Une observation participante a été effectuée pendant un stage d'une durée de cinq mois et des entretiens ont été menés à l'issue du stage : deux entretiens semi-directifs auprès de l'éditeur et de son graphiste et deux autres auprès de deux carnettistes publiées par cet éditeur.

1.1. Le carnet de voyage et l'édition indépendante au carrefour de la sociologie du travail et des arts

Le premier point de ce chapitre fait l'état des connaissances existantes sur l'objet d'étude de ce mémoire, à savoir le rôle de l'éditeur dans la conception du genre carnet de voyage. Il est établi en fonction de la question centrale de cette recherche qui est la suivante : comment un éditeur indépendant de voyage conçoit le genre carnet de voyage par sa politique éditoriale et la façon dont il travaille avec les carnettistes ? Une bibliographie aussi complète que possible a été construite en relation avec les objets d'étude mentionnés. Des ressources variées (articles de revues scientifiques ou non scientifiques, mémoires, thèses, livres) sur le genre carnet de voyage papier, plus généralement sur la poétique et le genre, ont été privilégiées pour commencer cette recherche mais font l'objet du deuxième chapitre, sur l'histoire du genre et la définition du concept de genre (voir Chapitre 2, « Le carnet de voyage, entre genre artistique et genre éditorial »). D'autres ressources sur l'édition, la relation entre l'éditeur et l'auteur, la théorie des genres, la sociologie du travail et la sociologie des arts ont été étudiées en parallèle d'ouvrages et d'articles sur la méthodologie en sociologie, l'objectif de ce chapitre étant de proposer une synthèse des informations pertinentes récoltées pendant ces lectures de recherche et d'élaborer une méthodologie qui puisse répondre à la question formulée dans cette étude.

Le carnet de voyage n'est pas un sujet très documenté en France. Très peu d'ouvrages, d'articles ou de thèses ont été produits sur la question. Il est pourtant considéré comme une spécialité artistique et éditoriale française (Argod, 2012b, 2014a). Seules les recherches de Pascale

Argod, enseignante-chercheuse en sciences de l'information et de la communication à l'université de Bordeaux et spécialiste du carnet de voyage, et celles de Nadine Durand pourront servir de ressource complète en la matière. La thèse de Nadine Durand (2017), intitulée *Le carnet de voyage : œuvre en soi ?* est récente et permet d'étudier la façon dont l'artiste voyageur produit son carnet de voyage avec ses moyens et outils. Son hypothèse principale est que le carnet de voyage est conçu par l'artiste en tant qu'œuvre à part entière. En regard de cette thèse, si certains aspects concernant l'intention de l'auteur sont abordés dans ce mémoire, il s'agit plutôt d'étudier la façon dont le carnet de voyage est produit, non pas par l'auteur, mais par l'éditeur. Ensuite, Pascale Argod a écrit la thèse *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique*, soutenue en 2009, qui a donné lieu à la publication de divers ouvrages et articles dont *L'Art du carnet de voyage*, tiré de cette dernière, en 2014. Cette thèse, qu'il a été impossible de consulter pendant ces recherches, a pour but de définir le carnet de voyage en tant que genre en établissant une typologie des carnets à partir de l'étude d'un corpus de huit cents titres publiés. En retraçant l'histoire complexe du carnet de voyage dans *L'Art du carnet de voyage* (2014), Pascale Argod définit le carnet de voyage comme un genre multiple, hybride, comme un croisement entre différents arts plastiques favorisant l'interculturalité et la médiation culturelle. L'apport de ses recherches a permis une première définition scientifique du carnet de voyage. Ses approches – historique, sémiologique puis pédagogique –, en plus de ses études sur le carnet de voyage numérique, ne sont pas les approches de ce mémoire. Bien que Pascale Argod ait étudié un pan conséquent de la production éditoriale du carnet de voyage avant 2009, et qu'elle ait identifié les caractéristiques du genre artistique par le prisme de l'édition, elle n'a pas étudié le « passage » ou la transformation du genre artistique au genre « éditorial » et la façon dont ces changements permettent d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'éditeur propose ou impose un ensemble de lois qui permettent de définir le genre éditorial du carnet de voyage, différent du genre artistique et littéraire tel qu'il est conçu par l'auteur. C'est pourquoi cette étude a été réalisée selon une approche éditoriale et sociologique, afin de comprendre quel est le rôle de l'éditeur dans ce processus et comment la rencontre entre un carnetiste et un professionnel du livre permet l'émergence du carnet de voyage destiné au public, proche ou différent du carnet de voyage manuscrit, comme outil et support de voyage. Seul le carnet de voyage papier est pris en compte dans cette approche. Il est alors indispensable de reprendre, dans un premier temps, les résultats de recherche de Pascale Argod qui propose une définition du carnet de voyage. Viennent ensuite s'ajouter à ces travaux majeurs l'apport de divers auteurs et chercheurs au sujet du carnet de voyage, afin de comparer les différentes positions possibles au sujet de ce genre perçu comme œuvre multiple complexe.

1.1.1. Définition du carnet de voyage

Le carnet de voyage est un genre artistique et littéraire qui connaît de multiples définitions. La majorité des définitions dans le sens commun sont des tentatives proposées par des blogueurs de voyage, des personnes tenant un carnet de voyage, ou carnettistes, des vendeurs de carnets de voyage vierges – qui permettent de souligner que le carnet de voyage est avant tout un support, et donc un carnet de voyage, en tant que genre littéraire et artistique, potentiel – ou encore des personnes souhaitant donner des conseils pour débiter un carnet de voyage. La définition de ce genre n'apparaît pas dans les dictionnaires les plus populaires en tant qu'unité sémantique. Il existe la définition d'un *carnet* en tant que support – « *petit cahier de poche* → *agenda, calepin, répertoire. Carnet de notes. [...] Assemblage de feuilles détachables. [...] Réunion de tickets, de timbres, etc. détachables* » (Le Robert) – et la définition d'un *voyage* – « *déplacement d'une personne qui se rend en un lieu assez éloigné* »⁴ – mais la mention « carnet de voyage » n'apparaît pas. Le carnet de voyage est aujourd'hui vendu dans les magasins de papeterie et les librairies comme un support d'expression artistique, comparable au *scrapbooking*⁵ ou au *bullet journal*⁶, et dans lequel toutes les rubriques sur le thème du voyage (« ce que je mets dans ma valise », « les endroits que j'ai préférés », « le plus beau paysage que j'ai vu », « ma lecture préférée sur place », « ce que j'ai mangé au restaurant du coin ») sont parfois préremplies. Les premiers résultats de recherche Internet sur le carnet de voyage semblent révéler un intérêt certain pour la conception et la confection du carnet de voyage, avec des pages telles que « Petites astuces pour commencer un carnet de voyage » ou « Écrire un carnet de voyage : idées et astuces pour raconter ses voyages ». Le carnet est donc une pratique, qui peut être partagée par tous, et dont le thème principal est un voyage, quel qu'il soit. Cette définition, aussi large que possible, semble poser les bases d'un genre artistique conçu par toutes les personnes qui pratiquent l'art du carnet.

1.1.1.1. De nombreuses techniques et caractéristiques artistiques à l'origine du carnet de voyage

Le carnet de voyage est un genre littéraire qui évoque avant tout le voyage dans son sens large : voyage intérieur, exploration d'une terre inconnue, ou tout autre voyage initiatique autour d'un unique thème pendant une période déterminée. Il s'agit la plupart du temps d'un récit personnel relatant les moments forts d'un voyage, sous une forme qui n'est pas forcément linéaire. (Wikipédia, « Carnet de voyage »)

⁴ *Ibid.*

⁵ Un *scrapbook* est un livre photo enrichi d'un décor fait à la main ou collé.

⁶ Un *bullet journal* est une méthode d'organisation ou agenda qui prend la forme d'un journal intime créatif, qui peut contenir des dessins, des mises en formes particulières, des collages.

Les sources de cette définition qui apparaît dans les premiers résultats de la recherche Internet sur la définition du carnet de voyage déjà mentionnée, proviennent d'un récit de voyage proposé par Nadia Bouziane sur son blog e-littérature en 2010 et par Véronique Magri-Mourgues dans son article « L'écrivain-voyageur au XIX^e siècle : du récit au parcours initiatique » (2005). Le carnet de voyage serait composé d'un récit de voyage né du « *désir de témoigner et la curiosité* » pour « *transmet[tre] des émotions, des angoisses, une façon d'appréhender la réalité* » (Bouziane, 2010) et il aurait été popularisé par le développement du tourisme. Ce récit de voyage dans le carnet « *en [resterait] au stade de la note* » car le carnet de voyage aurait « *cet avantage sur le récit de préserver l'instantané du voyage, comme le reflet le plus fidèle de la chose vue* » (Magri-Mourgues, 2005). D'après ces recherches sur Internet qui ont principalement conduit à des blogs, le carnet de voyage serait donc le récit plus ou moins complet, par sa composition fragmentaire de notes, d'un voyage. Il se différencie pourtant des récits de voyage qui seuls, ne sont pas accompagnés d'éléments visuels. À un tout autre niveau, académique cette fois, les travaux de Pascale Argod (2014a) permettent d'appréhender le carnet de voyage comme un outil de communication identitaire. Cet outil permet plus précisément de communiquer une vision personnelle qui correspond à l'identité même de l'auteur qui est dans une position d'artiste. Son art permet, d'après Pascale Argod (2013b), une éducation au regard qui favorise la créativité, qui sollicite le reportage graphique et la démarche sociologique (l'observation, la transmission) et qui facilite enfin l'identification par le partage du singulier et la communication par le langage universel qui est le dessin. Cet intérêt du carnet de voyage interroge le genre du point de vue des techniques qui le définissent à part entière. Pascale Argod (2014a) n'aborde pourtant que la multitude d'origines (historiques, techniques, artistiques) du carnet de voyage pour le définir, ce qui poursuit la thèse selon laquelle la définition du carnet de voyage est très complexe. L'influence du livre d'artiste⁷, « livre-objet », du « *scrapbook* », et du *street art*⁸ (Argod, 2014a, p. 30) a permis de constater une évolution plastique dans la construction du carnet de voyage contemporain : le collage, la photographie, la peinture, « *des éléments d'art modeste* » (2014a, p. 30) composent le carnet de voyage. La peinture, le collage, le détournement et la juxtaposition d'images et enfin l'art postal permettent, en parallèle des différents mouvements artistiques qui se sont développés au cours du XX^e siècle, de caractériser les techniques propres au carnet de voyage, en tant que genre artistique et littéraire.

⁷ Un livre d'artiste est un livre dont l'écrivain est aussi à l'origine de sa conception matérielle. C'est une œuvre d'art prenant la forme d'un livre. Son origine remonte à la Chine du XIII^e siècle où peinture et poésie s'associent dans un même livre, par exemple le *Mehua Xishen pu* (1261) (Argod, 2014a, p. 32).

⁸ Le *street art* regroupe les formes d'art (graffiti, pochoir, sticker, peinture) créées dans la rue.

L'hybridité du carnet de voyage

La riche histoire du carnet de voyage et l'influence de nombreux mouvements artistiques ont résulté d'un « métissage » ou « hybridité artistique » (Argod, 2014a, p. 4 et p. 30) propre au genre, résultant de la caractéristique principale selon laquelle le carnet de voyage est un genre pluriel, qui est le fruit de nombreuses techniques artistiques héritées de ces mouvements mais dont le voyage reste le sujet central. Le carnet de voyage, qui peut comporter un récit de voyage, se démarque toutefois du récit de voyage en tant que genre, dont les « fragments textuels ou [...] esquisses revendique[nt] une certaine parenté avec les images mosaïques et combinées du carnet » (2014a, p. 30). Le carnet de voyage est donc le fruit d'une composition d'éléments graphiques, « dessins, photographies, motifs, graphismes, matériaux divers, de collages de documents authentiques ou de témoignages », qui s'entremêlent (2014a, p. 67), ce qui donne au carnet de voyage une caractéristique multifonctionnelle (Meunier, 2013). Cette caractéristique peut être rapportée à ce que Pascale Argod nomme la « collusion ou collision entre les arts » (2011, p. 27). Le carnet de voyage est en effet un « système cohérent et personnalisé, voire personnel, de fragments hétéroclites collectés pendant le voyage » (Meunier, 2013, p. 19-20) qui se propose de croiser différentes techniques artistiques. À ce propos, les techniques utilisées dans les journaux personnels sont les mêmes dans le carnet de voyage (Bustarret, 2011) : l'usage de « l'image tracée ou collée » (p. 97), les dessins, les photographies, les éléments extérieurs qui sont collés sur la page, en plus des récits, définissent le carnet comme étant un genre hybride. Nadine Durand (2017), dans sa thèse *Le carnet de voyage : une œuvre en soi ?*, dépasse le concept d'hybridité en affirmant l'idée que le carnet de voyage n'est pas seulement « une forme hybride résultant de la combinaison de deux entités distinctes et définies, mais une forme en soi, à un moment relatif de son processus de création » (p. 292). La définition du carnet de voyage en tant qu'œuvre en soi dépend de l'intention de l'artiste d'exposer, vendre et/ou publier son carnet.

Le rôle de l'image : le regard de l'artiste

Deuxièmement, les croquis et esquisses « captent l'instant et le mouvement mais aussi le réalisme des scènes observées » (Argod, 2014a, p. 56) et font preuve d'un « work in progress » (2014a : 64) qui correspond à la démarche du carnet de voyage : les carnettistes effectuent un travail en cours, qui semble toujours inachevé, en dessinant les quelques traits qui composent les esquisses. Ce travail en cours s'observe dans leurs carnets de dessins, pour apprendre les techniques artistiques et l'observation ; leurs carnets d'idées ou de travail, pour constituer une documentation ; leurs carnets intimes, de notes personnelles ; leurs carnets de projet, qui précèdent la réalisation d'une œuvre ; et enfin leurs carnets journaliers, pour s'exercer (Mathias [2004] in

Argod, 2014a). Les images (croquis, esquisses, peintures) s'entremêlent avec le texte bien que celui-ci puisse être mineur par rapport à l'image. Le fait de collecter des informations sur place et de réaliser des croquis s'apparente au reportage graphique propre au journalisme. Cependant, ce qui est une technique de compréhension d'un sujet par le réalisme du dessin devient une « *mise en scène d'une expérience vécue avec une subjectivité assumée* » (2014a, p. 57) dans le carnet de voyage. C'est ainsi que la posture du reporter devient celle du carnettiste dont les « *croquis oscille[nt] entre deux regards, celui du journaliste et celui de l'ethnologue, et reflète[nt] l'émotion de l'artiste* » (*ibid.*, p. 57). L'image, dans cette démarche, peut avoir plusieurs rôles : elle « *peut être suggestive, faire fonction de métaphore, renforcer le texte, en détourner le sens, assurer des références mythiques ou littéraires, traduire la subjectivité de l'artiste, par exemple* » (Escarpit [1973] in Argod, 2014a, p. 58). L'objectivité du carnet de voyage est donc remise en cause selon l'usage et la place du dessin par l'artiste. L'image sert avant tout à « *retranscrire graphiquement l'intégralité du chemin parcouru dans la composition de l'image et dans la maquette de l'ouvrage* » (2014a, p. 58), ce qui place la composition, ou le « montage » de l'artiste au centre du carnet de voyage. Les illustrations, qui peuvent être dans un désordre apparent, permettent une « *lecture aléatoire* » (*ibid.*, p. 58) qui font du carnet de voyage un récit non-linéaire. Parmi les images possibles, celle de la carte mentale est centrale au regard de l'artiste : elle consiste à représenter un lieu en cherchant à retranscrire une impression personnelle ou commune à un moment précis. Finalement, « *qu'elle soit image explicative et scientifique ou imaginaire et émotive, peu importe, l'essentiel est que la carte rende compte du parcours sous la forme de signes et de codes* » (*ibid.*, p. 59). Les carnettistes ont tendance à ne pas détourner la carte, outil de terrain, mais certains en font un « support créatif » et s'en servent comme d'un fond pour dessiner par-dessus leurs découvertes et impressions. L'art du portrait est également central au carnet de voyage. Emprunté au journalisme, il sert à améliorer la connaissance des personnes rencontrées en voyage et permet de créer du lien entre l'artiste et le sujet. Enfin, les dessins peuvent être réalisés sur place, *in situ*, laissés tels quels, complétés en atelier ou réalisés entièrement en atelier, au retour du voyage, ce qui montre qu'il existe deux temps de création : le premier permettrait une authenticité avec la retranscription de la réalité sur le vif et le deuxième temps proposerait un carnet retravaillé, voire avec un nouveau regard, des ajouts ou des déformations (*ibid.*, p. 64). Toujours selon Pascale Argod (2014a), ces deux temps sont indispensables à la création de l'œuvre d'art mais correspondent à deux démarches : « *la première se situe dans [le] reportage graphique et [...] la photographie, où la perception et le rendu se doivent d'être au plus proche de l'authenticité du vécu, la seconde se nourrit de l'héritage des peintres et des plasticiens qui retravaillent impressions et ressenti pour traduire artistiquement le réel* » (p. 59). Cette analyse permet donc de comprendre que le carnet de voyage, bien qu'il puisse être un support

emprunté par le plus grand nombre, est réservé, en tant que genre, à un regard d'artiste qui a une intention créatrice et qui cherche à transmettre sa démarche par l'image. Le carnet de voyage, dans cette perspective, semble être essentiellement composé par l'image et pose la question de la place de l'éditeur, et du graphiste, dans le travail ou retravail de l'image. Le carnet de voyage, pour être défini comme tel, doit-il contenir des images ? L'éditeur doit-il partager une certaine vision d'artiste pour pouvoir publier le carnet de voyage ? Qu'en est-il du texte ?

Le fragment et la technique du collage : un rapport texte-image important

Troisièmement, nourri d'un lien entre texte et image propre au livre d'artiste et dont la technique artistique principale est le collage d'éléments fragmentaires, le carnet de voyage n'est pas nécessairement linéaire. Eugène Delacroix, avec son premier carnet de voyage *L'Album d'Afrique du Nord et d'Espagne* (1832) « inscrit le carnet dans le genre du livre d'artiste » (Argod, 2014a, p. 32) et fait référence dans l'établissement du genre carnet de voyage (Durand, 2017). Nouvelle mode éditoriale surpassant le simple livre illustré, le livre d'artiste inspire les impressionnistes et les créateurs de l'école du simultanésisme qui créent des œuvres sur le modèle de la *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) de Blaise Cendrars et Sonia Delaunay, un dépliant de deux mètres de long qui utilise texte et image. Ces formes nouvelles inspirent les carnettistes : Pascale Argod (2014a) établit un lien étroit entre usage du collage dans le carnet de voyage et développement de cette technique par les peintres cubistes (Georges Braques, Pablo Picasso, Henri Matisse), qui collent des éléments sur leurs toiles comme des morceaux de journaux ou des lettres de l'alphabet préalablement découpés. Les artistes futuristes autant que les Dadaïstes revendiquent la technique du collage pour son aspect informel et libérateur (2014a, p. 32-33). Selon Pascale Argod, « le carnet de voyage repose sur le collage et le détournement de l'image, deux principes de l'art contemporain également repris par le pop art⁹ » (*ibid.*, p. 35). Le pop art a permis l'essor d'une « esthétique nouvelle [...] le "patchwork", dans lequel fusionnent art et consommation » (*ibid.*, p. 35). Ce type de collage connaît ensuite trois évolutions : la première est permise par Jean Dubuffet dans les années 1950, qui utilise des papiers texturés, des éléments végétaux récoltés autour de lui pour recréer des paysages dans les mêmes matières qui les composent ; la seconde est l'usage de deux techniques qui sont l'« assemblage » et le « collage-citation » (*ibid.*) qui composent l'œuvre de matières ordinaires transformées ; la troisième enfin est les « combines paintings » – peintures de combinaison en français – initiées par Robert Rauschenberg dans le but de faire « coexister procédés de reproduction d'images et

⁹ Le pop art est un art qui a pour objet la publicité ou la bande dessinée qui sont tournées en dérision pour critiquer la société de consommation.

peinture via le montage et le collage » (*ibid.*). Ce collage d'éléments permet « *l'interaction, l'interdépendance entre les images, les mots et l'objet livre* » (Meunier, 2013, p. 3) qui fait de l'album un « *iconotexte* » (Meunier, 2013), c'est-à-dire une œuvre qui correspond à « *une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement mais non nécessairement – a la forme d'un livre* » (Nerlich [1990] in Meunier, 2013, p. 3) ou plus simplement qui correspond à une interaction « *entre texte, image et supports* » (Nières-Chevrel [2004] in Argod, 2012a, p. 19). De la même manière que l'album, le carnet de voyage correspond à cette description. Le mélange des textes et des images y est alors utilisée comme moyen de s'affranchir du traditionnel cahier de travaux pratiques scolaires mettant en vis-à-vis la page de notes et la page blanche dédiée au dessin (Durand, 2017).

À la suite des mouvements cubiste, futuriste et dadaïste, les mouvements fluxus et Merz permettent le développement du mail art ou art postal qui offrirait une vision de l'art comme « *relation nouvelle entre spectateur et œuvre d'art* » (Argod, 2014a, p. 35) produite grâce à l'instantanéité de l'œuvre éphémère. C'est un mélange de techniques issues de différents mouvements artistiques qui produit une variation de regards liée au rapport texte-image si central au carnet de voyage. Selon Pascale Argod (2014a), l'image peut seulement être au service du texte, pour l'illustrer, mais elle peut aussi devenir une expression picturale à part entière qui intègre le texte dans l'image. Parmi les caractéristiques multiples qui composent le carnet de voyage et qui favorisent ce rapport texte-image, la double page commune au carnet de voyage et au roman graphique (Argod, 2012a) permet une déambulation dans les paysages dessinés et fait du carnet de voyage un objet géographique à part entière (Meunier, 2013). Cette caractéristique de la double page est également analysée par Claire Bustarret (2011) dans un article dédié à l'analyse de journaux personnels manuscrits issus des XIX^e et XX^e siècles, dans lequel elle montre que dans les journaux intimes comme dans les carnets de voyage, la double page est une mise en scène de l'espace, et de l'information. La double page peut donc être perçue « *comme œuvre plastique autonome et singulière tout en trouvant sa cohérence par la présence des autres comme dans une grande chaîne généalogique dans une exposition plus spatialisée* » (Durand, 2017, p. 239-240). Enfin, Pascale Argod (2012a) montre que « *la juxtaposition d'images et la représentation fragmentaire* » ainsi que la « *[traduction de] l'espace, le déplacement et la narration grâce à une composition de l'image, une mise en page en "chemin de fer" au fil du recueil de croquis* » sont des caractéristiques communes au carnet de voyage et au *story-board*¹⁰.

Si le rapport texte-image peut être conservé dans l'édition, la caractéristique de l'instantanéité, de l'authenticité, serait cependant propre au carnet de voyage manuscrit et perdrait

¹⁰ Un *story-board* est un document qui sert à avoir une vue d'ensemble des plans qui constituent une production vidéo en vue du montage final. Il ressemble à l'organisation en vignettes des bandes-dessinées.

sa valeur dans le carnet de voyage publié (Argod, 2014, p. 35), ce qui pose le problème de la définition du carnet de voyage comme genre dans l'édition.

1.1.1.2. La démarche artistique : l'identité du carnettiste

Le rapport texte-image central au carnet de voyage permet d'exprimer une intention de le part de l'artiste. Parce que « *noter et croquer en voyageant est une pratique courante des artistes au XIX^e siècle, qui allie observation et imagination* » (Giraud-Labelte, 2010, p. 13), le carnet de voyage correspond à une démarche personnelle d'un voyageur qui souhaite se souvenir de ce qu'il a vu et observé en voyage (Argod, 2014 ; Durand, 2017) mais aussi de permettre la mise en valeur et la conservation des territoires visités. Le carnettiste contemporain, lors de son voyage, part à la rencontre d'un Ailleurs et de l'Autre, mais va également partir à la rencontre de lui-même, en se confrontant à différentes situations auxquelles il n'est pas habitué. Si ce voyage vers soi peut sembler paradoxal, le paradoxe du carnet de voyage utilisé en tant que journal intime, pour consigner toutes les choses vécues et pensées lors de la journée, l'est moins. Stéphane Courant (2013), dans son article « Backpackers et carnets de voyage, récit autobiographique d'une expérience itinérante » analyse le processus de composition des carnets de voyage (méthode d'écriture, fréquence, inscription des dates ou non, description des rencontres ou non, pratique du dessin ou non, thématiques abordées etc.) et les caractéristiques sociologiques des carnettistes, qui utilisent le carnet de voyage dans une perspective de « *construction identitaire* » (§43, §70). En effet, et d'après ses entretiens menés auprès de carnettistes et la consultation de certains de leurs carnets, majoritairement composés de récits, il affirme que le « je » du voyageur prend une nouvelle perspective lors du voyage et lors de la rédaction du carnet de voyage : le voyageur carnettiste va avoir tendance à vouloir se démarquer des autres voyageurs, des touristes, afin de faire de son voyage une expérience singulière pour lui-même. Il va alors mêler récits du quotidien, et récits plus personnels et philosophiques afin d'apprendre à mieux se connaître et éventuellement revenir différent de son voyage :

Si le journal intime se centralise sur cette question permanente du « soi » ou du « je », il est aisé de comprendre que l'écriture de voyage suggère également une expression de « soi ». Contrairement au journal intime, le carnet ne propose pas un seul et unique « je », il y en a plutôt deux sortes : le premier concerne surtout le « soi en voyage » ou le « je voyageur » et le second, le « soi de retour » ou le « je sédentaire ». (Courant, 2013, §59)

Stéphane Courant (2013) associe donc le carnet de voyage au genre du journal intime : leur rédaction a pour origine la décision de consigner tous les événements marquants de la journée, à la différence que le carnettiste compose son carnet de voyage seulement pendant le temps du voyage, et parfois après, dans le cas de retouches en atelier. Il explique alors que parmi les

carnettistes interrogés, certains ne voulaient pas tout montrer de leurs carnets, et voulaient rester auprès du chercheur pendant sa lecture des pages qu'ils avaient préalablement sélectionnées. De plus, Stéphane Courant remarque que la plupart des carnets de voyage restent finalement cachés dans un meuble au retour du voyage. Le carnet de voyage aurait donc un lien avec le journal intime dans la manière dont son auteur souhaite le garder privé.

Pascale Argod (2012a) définit le rapport intime-extime propre à la démarche d'écriture du carnet de voyage. Parce que le carnet de voyage permet « *la rencontre avec l'autre par le langage universel du dessin* » et « *ouvre à l'observation du monde et à la médiation en exerçant le regard et en initiant une quête de sens et d'authenticité* » (p. 18), il s'ouvre à un grand public (les personnes rencontrées lors du voyage, le public lecteur du carnet de voyage publié) et correspond donc à un carnet extime. Le carnet de voyage renvoie alors à une « *intimité reliée à l'extérieur, puisque insérée dans une dialectique de communication avec l'Autre, différence qui renvoie alors à soi, à sa propre culture dans le décalage avec l'Autre et son mode de pensée étranger* » (Tournier, in Argod, 2012a, p. 18). Le carnet de voyage correspondrait donc finalement autant, sinon plus, à une écriture de soi qu'à une écriture du monde et de l'autre ; c'est une écriture du monde à travers soi. Ce rapport à l'intimité, au personnel, est d'autant plus interrogé au moment où le carnetiste décide de publier son ouvrage.

À ce propos, la perspective de publication du carnet de voyage est, d'après Nadine Durand (2017), l'occasion d'apporter modifications et retouches à l'œuvre ainsi produite. Il s'agit alors de reconsidérer ce rapport intime à l'œuvre en vue de la montrer à une tierce personne qui est dans ce cas précis un professionnel du livre et de l'image. Nadine Durand (2017) écrit : « *pour finaliser leur opus en prévision d'un regard éditorial, les carnetistes du XX^e et XXI^e siècle retouchent leurs images, et au retour, introduisent des photographies qui viennent compléter les pages dessinées : ils innovent par rapport aux carnetistes du XIX^e siècle* » (p. 238). La photographie peut donc devenir un support qui légitime la démarche artistique de l'auteur mais questionne le rôle de l'éditeur au moment où il voit le carnet de l'artiste pour la première fois. Comment se déroule la publication ? Se peut-elle qu'elle nécessite un rapport de confiance particulier entre l'éditeur et le carnetiste si ce dernier produit une œuvre aussi personnelle, intime, qui reflète son identité ?

Cette première définition du carnet de voyage en tant qu'objet hybride qui fait usage de plusieurs techniques artistiques qui répondent d'une démarche personnelle du carnetiste en voyage, permet d'éclairer à un ensemble de questions sur le carnet de voyage, sur sa nature et son intention. La définition du carnet de voyage, pour être complète cependant, appelle à une définition du rôle de l'éditeur dans son statut même, à savoir l'indépendance, afin de comprendre le contexte éditorial qui entoure le carnet de voyage.

1.1.2. L'édition indépendante, le rôle de l'éditeur et la relation éditeur-auteur

L'édition étant placée au centre de ce mémoire de recherches, il convient tout d'abord dans cette sous-partie de définir le paysage éditorial récent (2018 pour la présente étude), et plus précisément celui de l'édition indépendante, avant d'aborder les questions du rôle de l'éditeur, des modifications éditoriales et de la relation entre l'éditeur et l'auteur.

1.1.2.1. L'édition en 2018 et l'édition indépendante

Le secteur de l'édition contemporaine est réputé être partagé entre deux types de maisons d'édition : d'un côté, de grandes maisons d'édition faisant partie de groupes éditoriaux exercent un monopole sur la distribution de livres et par conséquent un monopole financier à l'origine d'une production éditoriale majoritaire ; de l'autre, des maisons d'édition de moyenne, petite ou très petite taille, qui ont des moyens financiers plus faibles et qui font face à un problème de visibilité. Cette forte concentration de l'édition causée par la présence de grands groupes éditoriaux va de pair avec une augmentation significative de la production éditoriale, qui a plus que doublé depuis les années 1980 (Legendre, 2007). Le chiffre d'affaires des éditeurs est passé de 2,667 milliards d'euros pour un total de 436 millions d'exemplaires vendus en 2015 à 2,670 milliards d'euros pour un total de 419 millions d'exemplaires vendus en 2018.¹¹ Ces chiffres permettent de constater une augmentation des ventes malgré une baisse de la production globale entre ces deux périodes (Illustration 1).

¹¹ « Chiffres clés de l'édition », Syndicat National de l'Édition, 2015, 2016, 2017 et 2018. URL : https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/#principaux_chiffres_2017. Consulté le 15 juillet 2020.

Illustration 1.

Donnat O., « Indice d'évolution du nombre de références différentes vendues selon le statut des maisons d'édition, 2007-2016 », Ministère de la culture - DEPS, 2018.

Ce graphique permet de constater une évolution relativement constante et égale entre les différentes structures qui ont « *[toutes] participé à l'augmentation de la variété consommée* » (Donnat, 2018, p. 11). Mais c'est « *au sein de l'édition indépendante que l'augmentation du nombre de références actives a été la plus forte au cours de la décennie* » (*ibid.*).

Les études sur la production éditoriale française, conduites annuellement par le Syndicat National de l'Édition (SNE), permettent de constater une répartition systématique des « segments » éditoriaux en termes de parts de marché (Illustration 2).

Évolution du chiffre d'affaires en 2018 par segment éditorial

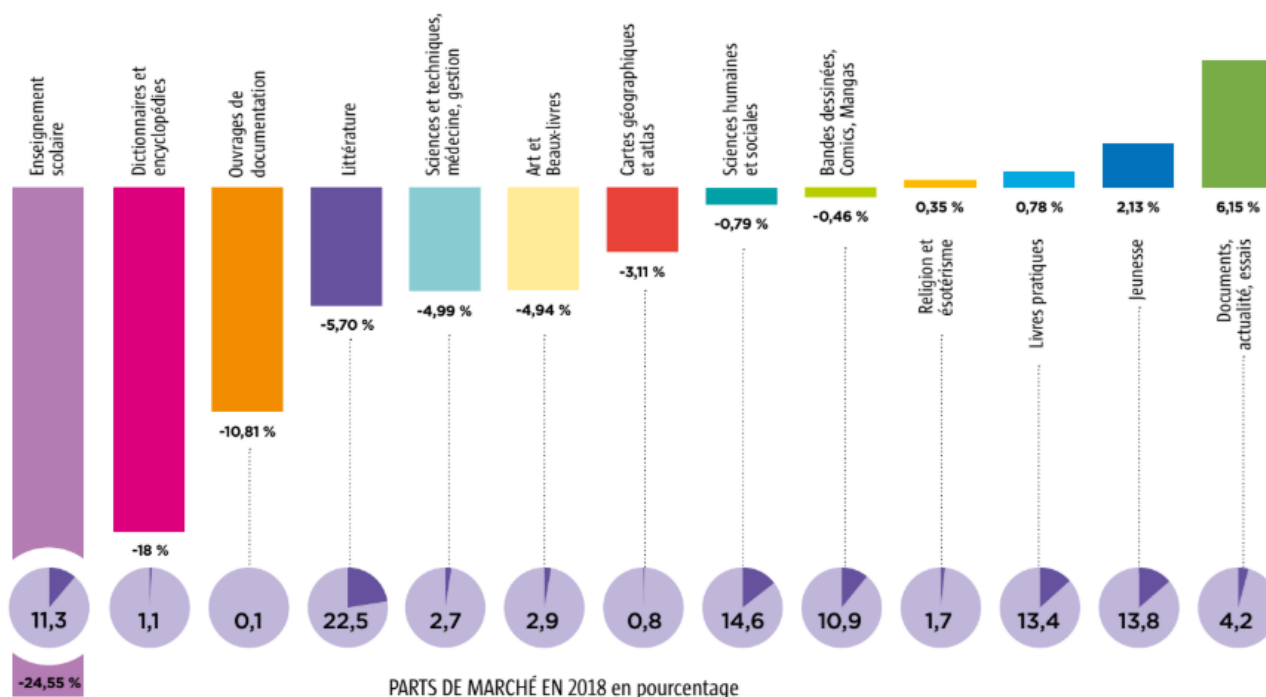


Illustration 2.

Évolution du chiffre d'affaires en 2018 par segment éditorial. *Les Chiffres de l'édition*, rapport statistique du SNE, 2018-2019, juin 2019.

Cette répartition permet de saisir la domination de la production scolaire sur le marché éditorial en 2018. Les carnets de voyage, en plus d'être sous-représentés par l'absence d'une catégorie du type « Tourisme, Voyages », sont susceptibles d'être comptés parmi les beaux-livres, et font donc partie des segments aux évolutions les plus faibles. Il est difficile de prouver que les plus grandes maisons d'édition ont délaissé la production de carnets de voyage qui reste aujourd'hui la tâche de l'édition indépendante. De plus, l'étude du SNE de 2018 ne distingue pas la part des grands groupes éditoriaux de celle des éditeurs indépendants, et il est par conséquent très complexe d'obtenir une visibilité du marché du carnet de voyage en France. L'étude antérieure du SNE, menée en 2017-2018 mentionne toutefois les carnets de voyage, qu'elle intègre dans la catégorie des livres pratiques aux côtés des albums et beaux-livres. Ensemble, leur chiffre d'affaires en 2017-2018 représentait 8 816 euros, soit 0,3% du chiffre d'affaires total de l'édition avec 873 000 exemplaires vendus pour 189 nouveautés en titres. Il est difficile de connaître la part que représente le carnet de voyage parmi ces chiffres. Il est pourtant aisé de déduire une faible production de la part des éditeurs. La répartition du chiffre d'affaires et des ventes d'exemplaires permet de voir que la catégorie « Album et beaux-livre, carnets de voyage (paysages, villes), en 2016 et 2017, affiche 0 pour le chiffre d'affaires en milliers d'euros, 0,0% pour le chiffre d'affaires en pourcentage, 0 pour les ventes d'exemplaires (en milliers) et enfin 0,0% pour les ventes

d'exemplaires en pourcentage. (Illustration 3), ce qui montre pas une absence de données comme cela peut être le cas pour les guides spécialisés mais très chiffres nuls comme certains beaux-livres illustrés et cartes géographiques et atlas.

Beaux livres illustrés	14	0,0%	4	0,0%
Beaux-arts, histoire de l'art, arts majeurs et décoratifs	614	0,2%	105	0,1%
LIVRES PRATIQUES	30 153	7,9%	7 640	6,6%
Activités artistiques, manuelles, bricolage, décoration et habitat	1 253	0,3%	313	0,3%
Albums et beaux livres, carnets de voyages (paysages, villes...)	0	0,0%	0	0,0%
Animaux et nature	4 987	1,3%	948	0,8%
Cuisine, gastronomie et boissons	1 404	0,4%	330	0,3%
Généalogie, collections	-	-	-	-
Guides de tourisme (destination), de conversation	435	0,1%	157	0,1%
Guides spécialisés (hébergement, restauration, randonnée...)	-	-	-	-
Jardinage	487	0,1%	102	0,1%
Méthodes de langues (hors scolaire)	1 497	0,4%	321	0,3%
Santé, bien être, vie de famille et vie quotidienne	19 285	5,1%	5 236	4,5%
Sports et loisirs, chasse et pêche, transports	757	0,2%	225	0,2%
Vie professionnelle	48	0,0%	10	0,0%
CARTES GEOGRAPHIQUES ET ATLAS	16	0,0%	2	0,0%
Cartes Géographiques et Atlas	16	0,0%	2	0,0%
Plans	-	-	-	-

Illustration 3.

Répartition du chiffre d'affaires et des ventes d'exemplaires en 2017 par catégorie éditoriale. *Les Chiffres de l'édition*, rapport statistique du SNE, 2017-2018, juin 2018.

Dans le secteur du voyage, l'Union des éditeurs de voyage indépendants (UEVI) fait référence pour tous les genres confondus sur le thème du voyage (guides de voyage, beaux-livres, carnets de voyage, récits de voyage etc.) et rassemble neuf éditeurs indépendants. Par définition, une maison d'édition indépendante est une maison d'édition qui ne dépend pas d'une autre structure ou d'un groupe éditorial. L'indépendance d'une maison d'édition renvoie à des critères d'ordre juridique et économique, et d'ordre qualitatif, sur le contenu et la diversité des livres (Noël & Pinto, 2018, §5). Cependant, les critères à prendre en compte pour caractériser la taille d'une maison d'édition vont au-delà de critères quantitatifs comme le chiffre d'affaires, le nombre de titres au catalogue, les effectifs et le mode de commercialisation (Legendre, 2007). En effet, le « *petit éditeur* » se démarque plutôt par une « *dimension artisanale de son activité [:] la définition des choix éditoriaux, le travail avec les auteurs et l'attention portée aux aspects techniques de la production sont au cœur de sa conception du métier* » (2007, §12). Une politique ou ligne éditoriale représente l'ensemble des choix éditoriaux de l'éditeur en matière d'esthétique, de composition et de promotion du livre. Elle correspond à une stratégie de démarcation commerciale et de placement du livre, mais elle reflète surtout l'identité de l'éditeur et des personnes avec qui

il collabore. C'est pourquoi la politique éditoriale correspond également aux valeurs thématiques, éthiques, morales et parfois politiques de l'entreprise. Un des aspects de cette politique éditoriale indépendante consiste à travailler en profondeur des spécialités minoritaires par rapport à l'ensemble de la production (*ibid.*, §27). Historiquement, les maisons d'édition indépendantes ont choisi des spécialités toujours moins nombreuses entre les années 1970 et 2000, se concentrant d'abord sur les sciences humaines, la littérature et les beaux-arts puis sur la jeunesse, la vie pratique, l'enseignement et les sciences et techniques (*ibid.*, §29). Il est cependant dangereux pour une maison d'édition indépendante de s'orienter vers une spécialité puis d'en changer ensuite car il est difficile pour une telle structure de trouver sa place commercialement, auprès des libraires. La difficulté de l'indépendance se trouve donc dans la nécessaire spécialisation mais l'impossible diversification qui s'en suit (*ibid.*, §39-44).

Parce qu'une maison d'édition peut être de petite taille, qu'elle peut produire peu de livres, compter peu de personnel et faire tout à la fois partie d'un groupe éditorial aux moyens élevés, c'est l'indépendance de la politique éditoriale de la maison d'édition qu'il faut prendre en compte dans la définition de la structure. La différence entre « grands » éditeurs et « petits » éditeurs réside donc principalement dans la conception même du métier, qui questionne le rôle de l'éditeur.

1.1.2.2. Le rôle de l'éditeur et la question des modifications éditoriales

Une maison d'édition est, d'après l'écrivain et éditeur Roberto Calasso, « *une branche secondaire de l'industrie dans laquelle on tente de gagner de l'argent en publiant des livres* » (in Calasso & Checcaglini, 2006, §1) mais par laquelle l'éditeur doit établir une cohérence entre tous les livres, condition de sa « *grandeur* » (*ibid.*, §3). Dans l'imaginaire collectif, l'éditeur est un simple « *relais* » ou « *passer* » (Bessard-Banquy, 2018, p. 92) entre l'auteur et son public.

Le Syndicat National de l'Édition, dans ses fiches métier de l'édition, plus précisément la fiche « éditorial » définit l'éditeur comme celui qui :

- « – participe à la réalisation du programme éditorial de son périmètre,
- supervise la réalisation des ouvrages,
- réalise la finalisation des textes, en relation étroite avec l'auteur,
- participe aux prises de décision concernant la réalisation physique des ouvrages et le choix des illustrations,
- rédige les argumentaires de vente des ouvrages ».

L'éditeur est donc celui qui dirige l'équipe de production et prend des décisions sur des questions entourant les ouvrages, en assurant des tâches de rédaction en vue de vendre, tout en

collaborant avec l'auteur. Sa fonction n'est pas seulement, d'après le SNE à la rubrique « Réaliser un livre » celle de « *mettre en rapport une œuvre préexistante et son public* », il prend également des risques financiers et a un « *apport [...] réel et constant tout au long du processus* ». Il est plus précisément celui qui « *conçoit la production littéraire, réunit des viviers d'auteurs, publie leurs œuvres déjà écrites et au besoin en suscite de nouvelles, les fait imprimer selon ses directives, se charge de leur promotion et les confie au libraire qui les vend au lecteur* » (Perez, 2006, p. 29-30). Le rôle de l'éditeur se définit donc par ses tâches multiples et sa polyvalence.

Le processus de publication, ou parcours du manuscrit, depuis l'auteur jusqu'à sa mise en forme éditoriale et sa publication, exige l'intervention de plusieurs personnes – responsable éditorial, éditeur, directeur de collection, secrétaire ou assistant d'édition, collaborateurs externes, maquettistes, iconographes et éventuellement apprentis et stagiaires – qui ont le projet du livre en commun avec « *l'auteur lui-même auquel on peut demander de retravailler tel ou tel aspect* » (SNE, rubrique « Réaliser un livre »). Ce processus consiste en plusieurs étapes successives que sont l'écriture, la correction, la mise en pages, la traduction, l'impression, la mise en vente en librairies, la promotion par la presse et la critique (Nyssen, 1993). Dans le détail de ces premières étapes, la lecture et la préparation de copie servent à retravailler l'organisation du texte, le style et l'orthographe ; la mise en page et les corrections qui s'en suivent permettent l'étape du pointage (vérification que les corrections ont été effectuées) ; la recherche et la préparation en parallèle de l'iconographie et des pages liminaires (sommaire, table des matières, préface, postface, index, bibliographie, listes etc.) permettent de compléter la maquette en attendant de recevoir d'éventuels retours de l'auteur. Ces nombreuses étapes permettent d'affirmer que l'éditeur a un rôle particulier : « *l'œuvre est souvent créée par plusieurs auteurs, au rang desquels l'éditeur ou son représentant (le directeur d'ouvrage ou de collection par exemple) joue lui-même le rôle d'un apporteur de contenu intellectuel. Le traducteur, l'illustrateur, le photographe... y collaborent également* » (SNE, rubrique « Réaliser un livre ») ce qui montre que l'édition a un caractère collectif et collaboratif. La notion de travail collectif a été théorisée par Howard S. Becker (1982) selon qui la forme finale d'une œuvre d'art repose sur les choix de l'artiste et sur l'intervention de toutes les personnes entourant l'artiste, qu'elles aient directement participé à la création ou la présentation de l'œuvre ou non. Ce phénomène s'applique à chaque « *monde de l'art* » qui « *se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres [...] définies comme de l'art* » (Becker, [1982] 2010, p. 58) et s'illustre particulièrement dans l'édition :

Tous ces exemples illustrent le travail de mise au point d'une œuvre dans un domaine où il est particulièrement évident, c'est-à-dire l'édition. Un éditeur, un correcteur, des amis, des parents ou des collègues de l'auteur prennent des décisions ou donnent des conseils qui

aboutissent à la version définitive de l'œuvre. Ils ajoutent ici, retranchent là, modifient une formulation, restructurent des passages entiers. Tous ces remaniements donnent à l'œuvre son aspect définitif. (*ibid.*, p. 208-209)

Un livre à l'état de manuscrit serait donc un livre non-définitif qui aurait besoin de toutes les personnes susceptibles d'apporter critique, conseil, amélioration, et il aurait plus particulièrement besoin de l'éditeur dont le but est de permettre l'aboutissement de l'œuvre. De plus, si le livre d'artiste à l'origine du carnet de voyage est une « œuvre conçue sous la seule responsabilité de l'artiste, depuis sa conception jusqu'à sa publication, voire sa diffusion [...] on parle alors d' "autoédition" et d' "autodiffusion" » (Moeglin-Delcroix [2012] in Argod, 2014a, p. 32), ce qui montre que le carnet de voyage prend la forme d'une œuvre collective lorsqu'il est publié : il s'agit d'une « œuvre de l'artiste » dans le fond et d'une « œuvre fabriquée » (*ibid.*) dans la forme, et donc ne pourrait-on dire une « œuvre de l'éditeur » dans sa forme définitive. Dans la continuité de cette théorie sociologique qui sera développée au « 1.1.4. Travail et statut d'artiste : définitions au cœur du travail collectif », Howard S. Becker (1982) affirme que le livre n'existerait pas sans les étapes d'édition et les personnes qui permettent leur bon déroulement car toutes les actions qui entourent le livre participent à fabriquer son identité et lui donner du sens. Ce sens peut subir des variations en fonction des choix qui sont faits dans et autour de l'ouvrage. Hubert Nyssen (1993) analyse l'exemple du roman pour prouver l'importance de l'habillage du texte – paratexte, ou pages liminaires, autrement dit, le titre, la mention de l'éditeur, son logo, la préface, l'introduction, la table des matières, la division en chapitres, la quatrième de couverture, la biographie de l'auteur, la postface – et l'importance de la typographie, de l'interlignage, etc. Ces éléments sont à même de donner un certain prestige à l'ouvrage, selon qu'il est associé à une maison d'édition très reconnue ou non, que la préface est rédigée par une personne reconnue dans le milieu ou non, etc. À partir de la définition du rôle de l'éditeur qui doit : « choisir, fabriquer, distribuer » (Escarpit, in Nyssen, 1993, p. 18), Hubert Nyssen (1993) place l'éditeur au centre de la création d'un ouvrage, à un rang similaire de celui de l'auteur : « nul ne peut [...] prétendre que le texte, à l'instant de se métamorphoser en livre, ne porte pas la marque, discrète ou secrète, de l'éditeur et ne s'en trouve de quelque manière modifié » (p. 38). L'exemple suivant s'inscrit dans la continuité d'une définition « interventionniste » (Perez, 2006) du rôle de l'éditeur. Les *Métamorphoses du journal personnel, De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle* (2006), livre dirigé par Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Depley qui présente les analyses de différents journaux personnels d'auteurs du XIX^e et XX^e siècle, permet d'approfondir le rôle interventionniste de l'éditeur. Dans la partie intitulée « Du journal réel au journal publié : Amélie Weiler » (2006, p. 45-61), Patricia Szafranski montre que le manuscrit du *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle*, écrit par Amélie Weiler entre 1840 et 1859 et publié en 1996 a subi

d'importantes transformations décidées par l'éditeur. Ainsi, 40% du journal manuscrit auraient été supprimés de la version finale, des coupes importantes auraient écarté les faits les moins importants de la vie personnelle de l'autrice, et le paratexte inviterait à lire le journal comme un roman. Ces modifications auraient modifié le portrait final d'Amélie Weiler, qui, s'il correspond à un « *cliché romantique marqué d'une aura de mélancolie* » (p. 47) dans la version publiée, serait en réalité un portrait « *hétéroclite et amusé* » (p. 60) dans le manuscrit. La publication entraînerait donc de multiples modifications et ferait de l'éditeur un « *metteur en texte* » (p. 48), expression qui se rapporte au metteur en scène qui dirige et organise sa pièce de théâtre tel un chef d'orchestre. Si l'intervention de l'éditeur sur le texte à publier peut prendre la forme d'une censure, elle peut également être perçue comme un processus de standardisation des ouvrages (Bessard-Banquy, 2018). Le rôle de l'éditeur étant avant tout celui de vendre, l'intérêt premier de ces modifications éditoriales serait de rendre suffisamment satisfaisant l'ouvrage pour qu'il soit vendu. Les modifications sont donc effectuées dans le but de « *coller aux éventuelles attentes de la clientèle ou de publier des ouvrages susceptibles de rencontrer les centres d'intérêt du public façonnés par les médias* » (*ibid.*, p. 88). La modification éditoriale pèse donc sur la définition du rôle de l'éditeur, qui peut être plus ou moins interventionniste. Dans tous les cas, il est à placer au centre de la conception du livre et, dans une plus large mesure, dans la conception du genre. Cette position professionnelle, qui lui donne la capacité de modifier en vue d'améliorer l'aspect originel de l'œuvre imaginée par l'auteur ne doit pas devenir une position de force abusive pouvant laisser place à la censure comme dans l'exemple d'Amélie Weiler. Si l'organisation formelle peut faire partie des missions de l'éditeur, et s'il peut permettre une disposition particulière des images et des textes, les idées et leur sens doit provenir de l'auteur. C'est du moins une position éditoriale qui doit placer au centre le projet de publication et la collaboration avec l'auteur, qui détermine la relation entre l'éditeur et l'auteur.

1.1.2.3. L'intervention éditoriale à l'origine de la relation éditeur-auteur

Dans *Un couple infernal, l'écrivain et son éditeur* (2006), Sylvie Perez analyse la relation entre l'éditeur et l'auteur à partir de correspondances entre certains éditeurs et auteurs français du XIX^e siècle. L'intervention de l'éditeur suggère à la fois que le rôle de l'éditeur est de prendre part, d'intervenir, sur la forme et le contenu de l'ouvrage qu'il doit optimiser et vendre, et à la fois que la relation éditeur-auteur est nécessaire à la publication du projet. Comme l'affirme l'éditeur allemand Jo Lendle (*in* Mohs, 2018) : « *je crois qu'il est fondamental pour le travail éditorial de considérer le manuscrit comme s'il s'agissait de sa propre œuvre – une œuvre qu'on serait en mesure de considérer avec de la distance, comme on le ferait pour un texte étranger, mais avec la même exigence qu'on aurait vis-à-vis de son propre travail* » (p. 105). L'éditeur a donc le rôle

particulier d'intervenir sur l'ouvrage en se mettant à la place de l'auteur. Il s'agit d'un investissement à la fois financier et personnel : le projet devient aussi important pour lui que pour l'auteur au point de faire de la relation entre l'éditeur et le carnetiste une relation de couple (Perez, 2006). Olivier Bessard-Banquy (2018) dans l'article intitulé « De la relation auteur-éditeur, entre dialogue et rapport de force », critique la comparaison jugée irréaliste de l'éditeur et de l'auteur à un « *couple infernal* » (Perez, 2006). En effet, il s'agit plutôt d'une simple « *relation sociale où des personnes distinctes ont des intérêts communs* » (Bessard-Banquy, 2018, p. 80). L'éditeur et l'auteur ont des attentes par nature très différentes : l'éditeur a dans cette relation des intérêts « *au moins autant économique[s] que [culturels]* » (2018, p. 81) alors que l'auteur retire avant tout un intérêt intellectuel à la publication. Cette différence d'intérêt crée un déséquilibre qui compromet par avance la relation. Sylvie Perez (2006), après avoir exposé des cas de censure de la part de certains éditeurs du XIX^e siècle assure que : « *Tout est une question de rapport de force, d'équilibre entre l'auteur et son commanditaire. L'éditeur n'est pas forcément un censeur. Il suggère, il discute. C'est son rôle* » (2006, p. 211). Pour remédier à ce déséquilibre qui produit un rapport de force, la discussion serait donc l'élément caractéristique de cette relation professionnelle dont la collaboration autour du texte est centrale. Cette « *relation de l'éditeur avec l'édité pourrait bien avoir ainsi quelque chose de celle de l'ethnologue avec la tribu qui se transforme sous son regard en même temps qu'elle le transforme* » (Nyssen, 1993, p. 19), comparaison qui peut être directement liée aux carnets de voyage dans leur analyse historique¹². La relation entre l'éditeur et l'édité se caractériserait donc par un échange, une collaboration, qui leur profiterait autant à l'un qu'à l'autre, à condition de reconnaître leurs intérêts respectifs (Bessard-Banquy, 2018). Si collaboration et transformation il y a, la relation entre l'éditeur et l'auteur est donc une relation interdépendante : « *il va sans dire que la rencontre avec un éditeur est un moment crucial de la vie de l'auteur. Et vice versa. L'un a besoin de l'autre. C'est par là que tout commence* » (Perez, 2006, p. 59). Cette relation peut cependant se révéler conflictuelle, notamment concernant la rémunération mais aussi les choix d'impression comme la typographie, la couverture, le papier et la commercialisation du livre (Sylvie Perez, 2006 ; Bessard-Banquy, 2018). D'une part, la rémunération peut être source de négociations parfois conflictuelles entre l'éditeur et l'auteur, mais d'autre part, la rémunération d'un auteur peut être signe d'une valeur accordée à sa profession et à l'écrit qu'il produit (Perez, 2006), valeur qui change en fonction de certains choix éditoriaux, ou en fonction du prestige des maisons d'édition (Nyssen, 1993). Mais la relation entre l'éditeur et l'auteur, qu'elle soit conflictuelle ou non, doit néanmoins être le fruit

¹² Les carnets produits par les Occidentaux lors des premières découvertes géographiques et ethnologiques à partir du XVIII^e siècle constitueraient une première forme de carnets de voyage, réalisés par des ethnographes lors d'expéditions ayant pour but l'étude de contrées et de peuples étrangers. La forme du carnet permettrait de relever toutes les observations faites par les ethnologues en exploration (Argod, 2010).

d'une discussion faite d'arrangements et de concessions, et doit donc mener à un ou plusieurs compromis : « *L'accord entre l'auteur et l'éditeur, quant au texte final qu'on publie, est le fruit d'un compromis, atteint à force d'allers-retours fastidieux entre les deux individus* » (Perez, 2006, p. 213). Ces allers-retours témoignent à nouveau de l'interdépendance qui existe entre les deux métiers, mais également de la façon dont elle se produit et est gérée. D'un côté, même si l'éditeur peut être amené à imposer certaines conditions, comme des contraintes techniques et/ou esthétiques liées à sa politique éditoriale, il est un moyen incontournable pour l'auteur d'accéder à la reconnaissance. D'un autre côté, sans auteurs, l'éditeur ne pourrait pas proposer de titres à la vente et ainsi construire son identité sur le marché de l'édition. Sylvie Perez (2006) détermine enfin deux postures de l'éditeur : dans un cas, l'éditeur peut vouloir proposer un contenu conforme aux attentes des lecteurs, en poussant l'auteur à écrire sur un sujet en particulier, et dans un autre, il peut vouloir apporter une nouveauté, en faisant découvrir un nouvel auteur ; il est toutefois possible que ces deux approches se rejoignent pour former une seule stratégie commerciale (Perez, 2006). La difficulté de cette relation éditeur-auteur réside dans le degré de responsabilité qui est accordé à chacun. Olivier Bessard-Banquy (2018) évoque le processus par lequel on récompense l'auteur lorsque son livre rencontre son public et se vend mais par lequel on blâme l'éditeur dans le cas contraire : si le livre échoue, c'est parce que l'éditeur n'a su s'investir suffisamment pour son auteur. Il y a cependant une impossibilité temporelle et financière à s'investir de la même manière pour tous les auteurs, ce qui confirme que la relation est par nature inégale. L'auteur souhaite que la maison d'édition soit « *tout entière à son service, pleinement engagée dans le soutien de son œuvre, prête à tout pour le faire rencontrer son public* » (Bessard-Banquy, 2018, p. 93), mais ce soutien infaillible est compliqué par le fait que l'éditeur a plusieurs auteurs, alors que l'auteur n'a bien souvent qu'un éditeur. La solution est d'après Bessard-Banquy (2018) « *une seule et même idée de ce qu'est la publication dans une optique culturelle* » (p. 93). La relation entre l'éditeur et l'auteur est donc caractérisée par un rapport de force, qui crée ainsi une interdépendance parce que leurs intérêts sont différents, mais complémentaires. Ils doivent trouver un terrain d'entente, par la discussion, le compromis, et s'aligner sur une même vision de l'édition pour éviter les conflits, voire la rupture.

1.1.3. Identités, rôles et organisations dans le travail : des outils de compréhension des pratiques professionnelles

Le rôle de l'éditeur, dans l'histoire et la définition complexes du carnet de voyage, permet d'entrevoir les problèmes qui concernent le travail au sein de la maison d'édition : l'éditeur a pour mission l'organisation et le suivi du travail de ses collaborateurs, avec pour objectif de mener à bien le projet de publication du livre. C'est ce travail qui détermine la relation de confiance par

laquelle l'éditeur comme l'auteur peuvent évoluer professionnellement. La sociologie du travail ayant pour but d'« *éclairer la façon dont les travailleurs [...] exercent et perçoivent leur activité professionnelle* » (Avril et al., 2010, Introduction, §1), il convient de s'appuyer sur les différentes recherches et les différents acquis de cette sociologie afin de saisir les concepts qui s'inscrivent dans cette étude sur l'édition indépendante du carnet de voyage. Le travail d'édition questionne l'organisation du travail, le travail collectif, la répartition des tâches et la relation sociale entretenue entre tous dans la division du travail mais aussi l'identité professionnelle de l'éditeur, celle de l'auteur et de toute autre personne utile à la publication du livre.

Le concept de « *division sociale du travail* » d'Émile Durkheim (1893) constitue un premier point de départ. Si elle correspond à la division du travail à l'intérieur de la société, elle peut être utile à la compréhension de la relation entre chaque travailleur au sein de l'entreprise. La division du travail s'appuie sur deux types de « *solidarité* » qui définissent la cohésion sociale et par conséquent le mode d'activité de l'entreprise : la première est une « *solidarité mécanique* » et correspond à une faible division du travail due à la réalisation de tâches similaires ou identiques ; la seconde est une « *solidarité organique* » dans laquelle les travailleurs restent en cohésion mais sont plus autonomes et spécialisés (Durkheim [1893] in Paugam, 2010, « Division du travail », p. 65). La division du travail permet donc premièrement d'identifier le mode de fonctionnement de l'entreprise, mais aussi de comprendre comment les travailleurs se positionnent les uns par rapport aux autres dans leur répartition des tâches. La solidarité mécanique semble correspondre au modèle de l'usine dans lequel la diversité des tâches est plus faible que dans une structure nécessitant des travailleurs autonomes sur des projets tous différents les uns des autres. S'il est possible de considérer la chaîne du livre comme une chaîne d'usine ayant pour but la vente du livre, celle-ci ne fonctionnerait pas sans la forte division du travail qui octroie à chaque branche de l'édition sa spécialité, de l'écriture à la commercialisation du livre, en passant par la correction et la mise en pages. La division du travail permet ainsi de définir de façon interconnectée la relation entre les travailleurs par l'analyse du fonctionnement de l'entreprise. La sociologie du travail permet, dans ce but, l'étude des modes de fonctionnement des entreprises, et plus historiquement des usines, en présentant les méthodes possibles de travail des employés. Une distinction est à faire entre organisation « *invisible* » et organisation « *flexible* » des entreprises (Stroobants, 2016). Dans la première, l'organisation « invisible », les travailleurs ont intégré les consignes et savent se répartir le travail pour pouvoir évoluer en autonomie. Dans la seconde, l'organisation flexible de l'entreprise est liée à sa capacité technologique et permet de réduire les effectifs de travail car il est généralement plus coûteux de confier une tâche à plusieurs personnes qu'à un spécialiste (*ibid.*). Ces types d'organisation majoritairement décrits pour des usines peuvent être liés au secteur de l'édition, bien que leur description semble pouvoir être nuancée. Dans le premier type

d'organisation, les tâches d'édition, de correction et de mise en pages ne pouvant être automatisées, un nombre important de travailleurs est indispensable au bon fonctionnement des maisons d'édition qui ont de fait d'importants moyens d'embaucher. La hiérarchie, la division du travail et l'organisation sont importantes mais les travailleurs, plus souvent les cadres, peuvent bénéficier d'une grande autonomie dans leur organisation et l'exécution des tâches. Toutefois, le travail étant divisé en services spécialisés dans les grandes entreprises, les tâches doivent être confiées séparément à chaque personne en fonction de leur métier. Cette description laisse percevoir le secteur de l'édition comme un seul métier géré collectivement alors qu'il regroupe en réalité des métiers très différents les uns des autres (trente-cinq d'après la fiche métier « éditorial » déjà mentionnée du Syndicat National de l'Édition, dont responsable d'édition, éditeur, assistant d'édition, iconographe, directeur de production, responsable des droits étrangers, directeur marketing, attaché de presse, commercial etc.). À la différence des plus grandes entreprises, la séparation des métiers et la hiérarchie peuvent être moins précisées dans les plus petites structures ayant un plus faible pouvoir d'embauche. Plusieurs tâches peuvent donc être confiées à un seul employé, qu'il soit « spécialiste » ou non, autrement dit qu'il ait la formation traditionnellement requise ou non. Pour aller plus loin, l'illustration 4 permet de comprendre les possibilités d'organisation flexible des entreprises (Stroobants, 2016) :

Illustration 4.

« Typologie des formes de flexibilité du travail », Marcelle Stroobants, *La Sociologie du travail*, 7. L'organisation flexible, 2016.

Ce tableau sur les formes de flexibilité au travail s'applique à la précédente description du secteur de l'édition. Les grandes entreprises de l'édition font à la fois appel à un grand nombre de travailleurs non polyvalents en interne qui doivent selon les secteurs et les périodes effectuer des heures supplémentaires pour assurer la production, et à la fois à une part importante de sous-traitants et de « *travailleurs temporaires* » (Stroobants, 2016) comme des apprentis ou des

stagiaires pour combler les manques éventuels de personnel ou pour des tâches ponctuelles comme par exemple la recherche iconographique ou la mise en pages (graphistes et maquettistes indépendants). Les plus petites maisons d'édition ont quant à elles davantage tendance à fonctionner grâce à des travailleurs polyvalents, mais elles peuvent aussi répartir le travail entre sous-traitants, apprentis et stagiaires pour réduire leurs coûts de production. Il s'agit dans cette étude d'analyser l'organisation d'une petite entreprise dont le fonctionnement est particulier puisqu'elle traite avec des travailleurs temporaires qui doivent faire preuve d'une grande polyvalence et qui travaillent à temps partiel. De plus, l'organisation du travail de cette entreprise tourne autour du chef d'entreprise qui n'a pas pour rôle principal d'encadrer les travailleurs et de donner des indications sur le travail qu'ils doivent accomplir : il doit également produire au même titre que les autres, ce qui questionne la relation entretenue entre tous les acteurs qui composent l'entreprise et les compétences de chacun. On distingue quatre types d'organisation du travail : les organisations apprenantes, les organisations en *lean production*, les organisations tayloriennes et les organisations de structure simple (Dayan et al., 2008). Il convient d'exclure les organisations taylorienne et en *lean production* de cette analyse car elles concernent majoritairement les secteurs de l'automobile, de l'agroalimentaire, et donc principalement les usines ou très grandes entreprises. En revanche, les formes apprenante et de structure simple semblent mieux correspondre à fonctionnement de la maison d'édition étudiée dans ce mémoire. Les organisations apprenantes, « *caractéristiques des secteurs des services [et] activités financières ou des secteurs de l'éducation, de la santé et des services sociaux et de la construction* » (ibid., p. 340), se distinguent par une « *large autonomie opérationnelle* » donnée aux salariés, par un « *contrôle du travail* » moins fréquent que dans les autres types d'organisation et une communication très développée qui favorise l'« *intelligibilité au travail* » (ibid., p. 337), en rupture avec le modèle taylorien. Le modèle des organisations de structure simple, petites structures « *caractéristiques des secteurs de la construction, des transports et des autres activités de services du secteur marchand* » (Dayan et al., 2008, p. 340) se définit par une « *sous-représentation de la plupart des caractéristiques organisationnelles* » et une « *surreprésentation du contrôle hiérarchique* » (ibid., p. 338). Ces modèles d'organisation laissent entrevoir les nombreuses possibilités appartenant aux employeurs en termes d'organisation du travail. L'entreprise étudiée dans ce mémoire est une maison d'édition et librairie de petite taille qui octroie en effet une grande autonomie aux employés, tout en exerçant un contrôle hiérarchique atténué par une forte communication. Cependant, la définition de sa structure et de son organisation est conforme à celle de l'organisation simple où une « *supervision directe du travail* » laisse transparaître les choix du « *sommet hiérarchique* » (ibid., p. 338), nommé « *sommet stratégique* » par Henry Mintzberg

(1982)¹³ et qui correspond aux grandes orientations de l'organisation. Toutefois, il n'existe pas de lien direct entre la forme organisationnelle et les relations professionnelles dans ces organisations (Dayan et al., 2008). Ces types d'organisations permettent uniquement de révéler les tendances au conflit et à la négociation, qui sont importantes pour définir le travail. Cela montre que l'étude du travail n'est pas simplement dépendante de l'étude de l'organisation de la structure dans laquelle évoluent les individus, car elle doit aussi se concentrer sur les groupes professionnels et leurs interactions mutuelles.

Comme l'écrit Everett Hughes ([1996], in Gadéa & Cléau, in Perrenoud, 2018), « *si l'on veut comprendre tel ou tel travail, il faut d'abord comprendre le rôle des différentes personnes qui y sont impliquées* » (p. 53). Plus que la structure seule et son organisation, il s'agit de s'intéresser aux individus qui les composent. La qualification semble un premier point de départ pour comprendre le rôle et la légitimité que chacun s'attribue selon ses représentations au travail. La sociologie du travail n'a pas pour but d'évaluer les compétences, mais simplement de présenter les circonstances sociales dans lesquelles elles s'établissent (Stroobants, 2016), ce qui permet d'analyser le travail. Il s'agit donc de montrer comment la qualification permet ou non d'orienter et de valoriser la personne dans le monde du travail (Avril et al., 2010). C'est cette potentielle valorisation qui détermine la légitimité d'un travailleur à exercer son activité. Par exemple, il convient plus naturellement de laisser une personne qui détient un diplôme d'école de commerce qu'une personne ayant reçu une formation artistique diriger une entreprise. Toutefois, le niveau d'expérience peut également faire partie des critères de jugement pour déterminer le niveau de compétence, le savoir-faire, d'un travailleur (Hamp [1942] in Dubar et al., 2015). D'autres critères, comme l'âge et le sexe dans la division sexuée du travail entrent également en compte dans ce processus de légitimation. Le niveau de compétences est un moyen efficace de définir la position du travailleur dans l'entreprise car c'est elle qui détermine l'expertise nécessaire à l'entreprise. Cette expertise est renforcée par l'autonomie du travailleur (Reynaud in Demazière et al., 2009), qui questionne sa position réelle dans l'entreprise :

À la différence de l'artisan, le travailleur n'écoule pas lui-même sa production, c'est l'entreprise pour qui il travaille qui s'en charge. [...] Il vend sa force de travail à son employeur, pendant un temps déterminé. [...] [L]e salarié n'appartient pas pour autant à son patron, même si celui-ci tente de se l'attacher d'une manière ou d'une autre. Le salarié est « formellement libre » de vendre ou non sa force de travail ; mais c'est bien une liberté

¹³ Henry Mintzberg (1982), mentionné dans « La pluralité des modèles d'organisation du travail, source de différenciation des relations de travail » de DAYAN J.-L., et al., in AMOSSÉ, T. et al., *Les Relations sociales en entreprise* (2008), est à l'origine d'une typologie des structures d'organisation dont l'une des configurations structurelles est la structure simple et dont l'une des composantes de l'organisation en entreprise est le sommet stratégique.

purement formelle, puisque le travail demeure, pour lui, une condition de subsistance. (Stroobants, 2016, I)

Il s'agit donc moins d'étudier cette « liberté » du salarié que son statut lui-même, qui a autant d'importance que la relation entretenue avec ce qu'il produit et avec l'entreprise dans laquelle il exerce son activité, avec les autres travailleurs. Le statut de l'indépendant peut être perçu différemment : en effet, la liberté du travailleur indépendant lui « *permet d'associer compétences techniques, connaissance du sujet et extériorité aux enjeux internes, donc plus grande indépendance intellectuelle et plus grande autorité* » (Reynaud *in* Demazière *et al.*, 2009, §12). La maison d'édition au centre de cette étude est une maison d'édition indépendante de voyage située à Paris. De petite taille, elle est composée d'un éditeur, d'un graphiste et d'une éditrice jeunesse. Un directeur artistique et une comptable travaillent également à distance pour l'entreprise. Elle permet d'analyser la relation entretenue avec des travailleurs indépendants : la relation entre un patron et son employé est nécessairement différente de celle entre un patron et un indépendant qui, dans ce cas, même s'il a besoin de l'employeur pour des raisons financières, n'a aucune obligation sur la durée comme dans le cadre d'un contrat de travail. Son « autorité » vient donc du fait qu'il peut disposer encore plus librement que le salarié de sa force de travail. La question qui se pose concerne alors les raisons de ce choix qu'est l'indépendance, tant du point de vue du travailleur que de celui de l'employeur, qui est dans ce cas un client effectuant une commande auprès d'un prestataire de service. Il semble que « *l'appartenance à l'organisation, dans bien des cas, [s'oppose] au plein exercice d'un professionnalisme qui [...] inspire [aux indépendants] le choix d'une forme d'activité autonome* » (*ibid.*, §17) : le salariat serait donc perçu comme une limite à l'expertise des travailleurs indépendants, dont la reconnaissance s'établirait ainsi dans le statut même de l'indépendance. Sylvie Monchatre (*in* Demazière *et al.*, 2009), interroge la définition du métier dans un contexte où l'entreprise place l'emploi du salarié au premier plan. En utilisant le « *modèle de la compétence* » de Philippe Zarifian (2001), Sylvie Monchatre défend la réintégration du « métier » comme activité collective compétente dans l'entreprise :

Le « modèle de la compétence » plaide ainsi en faveur d'une véritable association du travailleur et de l'employeur. Il demande de rompre avec la logique du poste de travail au profit d'un projet partagé. En effet, le poste de travail renvoie à une succession d'opérations prescrites, « extérieures » à l'individu et auxquelles il doit se plier. Mais dans ces conditions, la richesse des capacités productives des salariés ne saurait se déployer. C'est pourquoi il importe, selon Zarifian, de sortir de cette logique du poste afin « que le travail soit en quelque sorte réabsorbé par l'individu qui le réalise » [2001, p. 36]. (Monchatre, *in* Demazière *et al.*, 2009, §6)

Ce modèle permet donc de considérer la compétence au-delà de la qualification, rompant par conséquent avec le modèle ancien qui dépossédait les individus de leur travail. Les travailleurs sont ceux qui vont désormais « *juger conjointement de la validité réciproque des initiatives qu’ils prennent au sein de leurs interactions mutuelles, face à une gamme de situations* » (Aubret, 2002). Cela redéfinit le métier, en plaçant le travailleur dans une position d’« *acteur* » (Monchatre, in Demazière et al., 2009, §7) qui ne remplit pas seulement des missions données par l’employeur mais qui prend des initiatives et qui est responsable de ce qu’il produit. La position du travailleur, notamment dans les métiers de la culture comme dans la vente en librairie, est jugée en fonction du public et des acteurs impliqués (les clients), de la réception qu’ils en font : c’est une autre dimension qui détermine la compétence du travailleur (Dubar et al., 2015). Le statut d’auto-entrepreneur semble le mieux se rapprocher de cette description : en effet, le travailleur indépendant est jugé par son client en fonction de la qualité de son travail, et ce jugement définit ensuite sa compétence. Cependant, ce statut est jugé « *contreproductif* » car la performance n’est réellement possible que lorsqu’elle est collective, selon Philippe Zarifian (Aubret, 2002, §5). L’analyse de la pertinence de cette position du travailleur indépendant fait pour cette raison partie intégrante de ce mémoire.

L’évolution de la position du travailleur et de la façon dont ses compétences sont évaluées interroge le rapport entretenu entre le travailleur et l’employeur, leurs interactions ainsi que leur identité professionnelle. Premièrement, la différence entre « *travail prescrit* » et « *travail réel* » (Avril et al., 2010, I, §1 et §27) permet d’entrevoir la façon dont le travailleur se met au service ou non de l’entreprise. Il s’agit d’évaluer l’aspect officiel (les « *dimensions officielles* » du métier : les contraintes du poste de travail) et l’aspect pratique du travail (les « *pratiques informelles* » : la perception et la signification personnelles du travail) pour comprendre l’organisation et la vision de chaque individu face à son travail et son domaine d’activité (*ibid.*). Pour pouvoir comprendre ces dimensions du travail, l’étude de l’activité professionnelle « *doit être étudiée comme un processus biographique et même identitaire* » (Dubar et al., 2015, 5, §9). Le « *drame social du travail* » (Hughes, 1996) est un concept fondamental à l’étude de ces pratiques et discours sur l’identité professionnelle. Elle correspond à une mise en scène de l’individu qui, soucieux de ne mettre en avant que les aspects positifs et valorisants de sa profession, ou l’unité du groupe professionnel auquel il appartient, adapte son discours en « *fonction des présents et des absents sur le lieu de travail* » (Hughes, 1996, p. 97). L’individu qui parle de son travail jouerait un personnage en cherchant l’approbation de ses interlocuteurs pour jouer ce rôle (Gadéa & Cléau, in Perrenoud, 2013). Ce drame social du travail correspond à une dissimulation qui a pour but de justifier son rôle professionnel (Hughes [1952] in Dubar et al., 2015), toujours dans une démarche d’approbation ou de reconnaissance. Ce jeu d’acteur en entreprise se divise en quatre identités qui

sont la fusion, la négociation, le retrait et l'affinité, quatre « *façons de se situer dans le système social d'entreprise* » ou « *manières d'être en relation avec les collègues, chefs, etc.* » (Sainsaulieu [1977] in Dubar et al., 2015, 13, §12). L'identité professionnelle devient des formes identitaires dans le champ professionnel (Dubar [1991] in Dubar et al., 2015) quand le travail est perçu comme une source d'argent, comme une forme d'engagement envers l'entreprise, comme une spécialité dans laquelle on veut progresser ou encore comme ce qui permet « *la réalisation d'un "projet", composante de la réalisation de soi impliquant la coopération avec les membres d'un "réseau" qui constitue, in fine, l'espace d'identification* » (Dubar et al., 2015, 13, §9). L'identité professionnelle ne correspond donc pas seulement à une vision de soi au travail, elle interroge également la façon dont les individus interagissent entre eux et coopèrent dans le but de situer chaque individu dans l'entreprise et dans le groupe professionnel auquel ils appartiennent : « *les membres d'un groupe professionnel se positionnent par rapport aux autres groupes professionnel, de même qu'au sein d'un groupe professionnel les travailleurs se positionnent les uns par rapport aux autres* » (Avril et al., 2010, 2, §3). L'analyse des systèmes d'interactions, qui est plus courante dans les métiers de services et les emplois qualifiés, permet de saisir les rapports de force entre les individus (Avril et al., 2010 ; Alter, 2012). Cette analyse est justifiée dans le cadre d'un travail collectif dont les « *conflits émergent généralement à la limite entre deux groupes – par exemple, lors d'interactions entre différents professionnels impliqués dans la production d'œuvres d'art* » (Becker, 2013, p. 120). L'interaction est une « *action réciproque au sens large* » qui « *n'est pas nécessairement rencontre physique, elle peut être une interaction d'évitement* » (Simmel [1981] in Paugam, 2010, « Interaction »). Elle peut donner lieu à une négociation qui est une « *interaction singulière* » (Bellenger, 2017, p. 37) et qui se caractérise par quatre facteurs : la représentation mentale de la négociation, les enjeux, la considération de la personne, et la qualité de la communication (Bellenger, 2017). D'après Lionel Bellenger (2017), la négociation peut être soit « *conflictuelle* » ou « *distributive* » soit « *coopérative* » ou « *intégrative* » (2017, p. 38). Dans le premier cas, la relation repose sur une « *rivalité, compétition, méfiance* » dont le conflit ou la négociation sont les seules issues. La négociation sera préférée si la relation entre les deux partis est une relation d'interdépendance, et s'ils « *souhaitent s'en tenir au partage des rôles que le rapport de force du moment impose* » (*ibid.*, p. 41). De façon très différente dans le deuxième cas, la relation repose sur la coopération et la confiance car les deux partis se voient comme des « *partenaires* » (*ibid.*, p. 41). L'évitement du conflit comme dans le premier type de négociation est favorisé par « *l'existence d'un projet, d'une œuvre à réaliser dans le temps, en commun ; la volonté de maintenir un fort lien de collaboration à long terme* » (*ibid.*, p. 51). La négociation sert donc à défendre des éléments secondaires car elle concerne le projet en commun et n'a pas pour but l'exclusion d'un parti mais le compromis. Le rapport de force n'est pas moindre dans le cas de

la coopération mais la différence se situe dans une liberté donnée à chaque parti d'exprimer ses arguments, dans le but de convaincre, mais dans le cas du livre, en faveur du livre seul (Becker, 2013). Cela montre ainsi qu'il y a une volonté d'entretenir et de faire évoluer la relation professionnelle. Une « *négociation mixte* », qui est un « *mélange dosé de conflit et de coopération* » (Bellenger, 2017, p. 55) est toutefois possible afin de nuancer le fonctionnement des organisations dans les échanges entre professionnels, qui ne ressemblent pas nécessairement à la première ou la deuxième description.

Ainsi, s'agit-il d'étudier l'organisation de la maison d'édition dont il est question dans ce mémoire et par conséquent d'analyser quelle est l'identité professionnelle de l'éditeur, du graphiste et du carnettiste selon leurs représentations au travail. Leur relation, coopérative ou conflictuelle, est également centrale à la définition littéraire et graphique de l'ouvrage. D'après Howard S. Becker (2013), en décrivant la façon dont on peut conduire une étude sur une œuvre d'art, qui passe d'expression artistique authentique à une « *version commerciale* », « *on sera à même de décrire la manière dont ce type de processus se développe en tant que résultat de pratiques professionnelles entrecroisées dans le cadre de la division du travail plus ou moins conventionnelle mettant en relations des personnes et des groupes qui ont tous leurs propres raisons de faire ce qu'elles font* » (p. 119). L'objectif de cette étude est donc d'analyser ces pratiques professionnelles entrecroisées, qui, si elles interrogent la sociologie du travail, interrogent également la place de l'œuvre du point de vue de la sociologie des arts.

1.1.4. Travail et statut d'artiste : définitions au cœur du travail collectif

La sociologie des arts se caractérise par des recherches centrées sur le marché de l'art et des professions artistiques, les pratiques et consommations culturelles, les institutions et les politiques culturelles et enfin la réception et le processus de légitimation des œuvres. S'ajoutent à cette liste des études sur les arts (arts plastiques, musiques, cinéma, photographie, littérature, architecture, théâtre) et les œuvres elles-mêmes d'un point de vue, d'après Pierre Bourdieu, matérialiste (Péquignot, 2005). D'après Olivier Desouches (2014), « *la culture se définit par un contenu, des produits, qu'ils soient matériels [...] ou des services culturels* » (p. 57). L'objectif de ce domaine de recherche est d'étudier les effets sociaux des œuvres du point de vue de leur production, réception et diffusion (Péquignot, 2005). Avant de s'intéresser aux œuvres, il convient tout d'abord de revenir sur la définition d'un auteur. Si l'auteur est généralement considéré comme « *celui ou celle dont la profession est d'écrire des romans, des pièces de théâtre, des œuvres d'imagination en vers ou en prose* » (CNRTL), il fait également l'objet d'une définition juridique dans le Code de la propriété intellectuelle selon lequel « *l'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable*

à tous » (article L111-1). L'auteur correspond donc à la personne qui écrit quelque chose d'original (Edelman, 2008). Le philosophe Emmanuel Kant définit le livre comme

d'un côté un produit de l'art [...] matériel [...] qui peut être reproduit [...], par suite il y a là lieu d'un droit réel [...]; mais de l'autre côté le livre est aussi pur et simple discours de l'éditeur au public, que celui-ci n'a pas le droit de reprendre publiquement [...] sans avoir le pouvoir de l'auteur, et il s'agit en cela d'un droit personnel, l'erreur ne tenant qu'à la confusion de ces deux points. (Kant [1795] in Edelman, 2008, II, §83)¹⁴

Cette définition conceptualise pour la première fois avec clarté la notion de droit d'auteur en faisant une distinction entre œuvre de l'esprit et œuvre matérielle. L'éditeur prend en charge le droit d'auteur et le protège par la publication. Bien que l'édition repose juridiquement sur le Code de la propriété intellectuelle, la seule création de l'œuvre ne suffit pas. L'auteur n'acquerrait-il pas le statut véritable d'auteur qu'une fois son œuvre publiée et accessible au public ? L'artiste, sur ce même mode, est propriétaire d'une œuvre originale qu'il a conçue. Cette définition est complexifiée par la « double frontière » entre arts majeurs et arts mineurs et entre professionnels et amateurs (Heinich, 2004, §4). Ces appellations font souvent l'objet d'autodéfinitions qui laissent les artistes se nommer comme tel selon leur propre définition de l'activité artistique et il en est de même pour un écrivain. En effet, d'après Gérard Genette, « *c'est bien l'écrivain qui se constitue, et pour ainsi dire se sacre lui-même [...] par sa seule intention subjective ; il veut l'être, il ne l'est qu'en vertu de ce vouloir et en vue de sa propre jouissance, et ce choix suffit à lui conférer son statut littéraire* » (2003, p. 137). De manière générale, l'artiste est « *celui, celle qui cultive un art, qui pratique un des beaux-arts [...] qui est capable de transposer les éléments de la réalité dans le cadre privilégié de son art* » (CNRTL). L'artiste, s'il peut se désigner capable de pratiquer son art, peut en réalité être jugé différemment. Ce serait alors la réception seule qui permettrait de déterminer si l'artiste pratique un art et s'il le fait habilement, selon le goût des critiques et du public. Cela questionne la définition d'une œuvre car si l'artiste peut se désigner comme tel, il peut également désigner son œuvre comme une œuvre littéraire qui a de la valeur ou comme un carnet de voyage selon sa propre représentation de ce qu'est un carnet de voyage. Juridiquement, l'œuvre doit être jugée d'après une « *neutralité esthétique* » qui ne peut être celle du critique qui regarde du côté des règles d'application liées au genre et les « *effets* » de l'œuvre (Edelman, 2008, I, §1-4), c'est-à-dire l'idée qu'elle véhicule, son sens artistique etc. Le dictionnaire Larousse définit l'œuvre comme une « *production de l'esprit, du talent ; écrit, tableau, morceau de musique, etc., ou ensemble des productions d'un écrivain, d'un artiste* ». D'après le CNRTL, une œuvre d'art est

¹⁴ L'extrait traduit dans le livre de Bernard Edelman (2008) a été échangé avec la traduction plus claire présente dans *Qu'est-ce qu'un livre ?* (1995), « En guide d'introduction au texte de Kant "De l'illégitimité de la reproduction des livres" (1785) ». Paris : Presses Universitaires de France, p. 98.

une « œuvre où la mise en forme des matériaux, l'utilisation de la technique tendent à communiquer la vision personnelle de l'artiste en suscitant une émotion esthétique ». Une œuvre est donc caractérisée par la démarche personnelle d'un artiste qui a fait des choix dans un but esthétique. De plus, le Code de la propriété intellectuelle liste les œuvres de l'esprit selon leur type : par exemple « 1° Les livres, brochures et autres écrits littéraires, artistiques et scientifiques ; [...] 7° Les œuvres de dessin, de peinture, d'architecture, de sculpture, de gravure, de lithographie ; [...] 12° Les plans, croquis et ouvrages plastiques relatifs à la géographie, à la topographie, à l'architecture et aux sciences » (article L112-2). L'œuvre précéderait donc son édition, sa définition devant avant tout être celle de son auteur car elle doit correspondre à la « personnalité » de ce dernier, qui transparait selon l'originalité de l'œuvre, un contexte de création libre (elle ne doit pas avoir été imposée même si les œuvres de commande n'en sont pas exclues), et la passion de l'auteur (Edelman, 2008). Le carnet de voyage serait donc une œuvre par nature, avant de devenir une œuvre de l'édition après l'intervention de l'éditeur.

L'une des premières théories de l'art consiste à penser l'art comme une « *“construction” ou “composition” d'éléments tirés de l'actualité de la vie sociale par un artiste* » (Péquignot, 2005, p. 2), ce qui implique que l'œuvre rencontre une impossibilité objective. Il s'agit donc pour la sociologie des arts de dépasser les seules conditions sociales de production et le lien trop direct entre biographie de l'individu et production artistique (Sapiro, 2014). Ce point de vue sur l'art en sociologie, Howard S. Becker (2002) le privilégie pour « *interroger ce que font les acteurs plutôt que ce qu'ils sont* » (Becker [2002] in Rolle, 2013, p. 67). Cette étude, si elle n'a pas pour objectif d'analyser la posture sociale du carnetiste ni les carnets de voyage seuls, se base toutefois sur un genre de livre qui se définit par un regard artistique personnel que l'on peut supposer être influencé par la vie de l'artiste, voire sa classe sociale. Sans chercher à expliquer sociologiquement la démarche artistique propre à chaque carnetiste, il s'agit plutôt de décrire l'influence éditoriale exercée sur l'artiste et la coopération professionnelle qui donne naissance à l'œuvre sous une forme éditée, tout en posant la question de la définition de l'œuvre. Liée à l'intervention éditoriale et à une action collective, décrites précédemment, la sociologie de l'art de Howard S. Becker (1982) propose d'analyser la production de toute œuvre d'art à l'échelle du « monde de l'art » grâce auquel elle existe. Pour rappel, un monde de l'art « *se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres [...] définies comme de l'art* » (Becker [1982] 2010, p. 58). Son analyse vise donc à prouver que chaque domaine artistique est le fruit d'une activité collective et que l'œuvre n'est pas donc pas le seul fait de l'artiste. Howard S. Becker évoque le fait que l'artiste est conscient de produire une œuvre qui va être soumise aux opinions et aux lois du monde de l'art auquel elle appartient nécessairement. L'artiste s'y plie généralement,

et est donc susceptible de modifier lui-même ses intentions et l'aspect de son œuvre pour qu'elle s'accorde aux goûts du public :

Les artistes créent, au moins en partie, leur œuvre en prévoyant les réactions affectives et intellectuelles des autres face à leur travail. À partir de là, ils peuvent infléchir leur travail en fonction des inclinations actuelles du public, ou au contraire de façon à préparer ce public à quelques chose de nouveau. [...] Donc, au moment de la mise en forme, toutes les composantes du monde de l'art sont présentes à l'esprit de la personne qui fait les choix [...] Une multitude de petites décisions sont prises dans un dialogue permanent avec le réseau de coopération où s'élabore l'œuvre d'art. (Becker [1982] 2010, p. 214-215)

Ce réseau de coopération, ou « *chaîne de coopération* » (*ibid.*, p. 49) correspond à l'ensemble des acteurs indispensables à l'artiste pour l'aboutissement de son œuvre et pose ainsi la question de la définition d'une œuvre, de la nature de la relation professionnelle entre ces différents acteurs, en particulier l'éditeur et l'auteur. Appliqués au carnet de voyage, ces éléments signifieraient donc que le carnet de voyage est une œuvre s'inspirant de la qualité de l'artiste, de son expérience, de son voyage, des personnes rencontrées lors de ce voyage, de son entourage, puis de l'équipe éditoriale, et du public visé, qui va se faire une opinion de la personne qui part en voyage, du lieu visité et des personnes rencontrées. Tous ces éléments entreraient en compte dans la production des carnets de voyage, et remettraient en question l'intimité du carnettiste, qui décide de proposer son œuvre au public, mais aussi le processus par lequel l'œuvre passe de manuscrit à objet livre. Parce que « *l'œuvre n'a pas [...] d'autres significations que ce qu'elle suscite chez ceux qui la produisent, la présentent, la vendent, la reçoivent, voire l'achètent* » (Péquignot, 2005, p. 8), il s'agit pour l'étude sociologique des arts de concevoir l'art comme un « *travail* », c'est-à-dire à concevoir « *l'œuvre elle-même (le style, ou le genre, etc.) et les tâches concrètes qu'effectuent toutes les personnes et qui font du produit artistique ce qu'il est* » (Becker, 2013, p. 118). D'un point de vue méthodologique, Howard S. Becker (2013), en reliant sociologie des arts et sociologie du travail, conseille

[d']appréhender la partie amont de l'histoire ou de la génération d'une œuvre, abordée du point de vue de l'artiste, comme un travail d'*édition* (au sens que les photographes donnent à ce mot et à cette idée), observant les décisions de l'artiste, conscientes ou non, qui font de l'œuvre (ou du genre, etc.) ce qu'elle est. Dans le cas d'œuvres impliquant plusieurs artistes où personne n'est très sûr de qui est l'artiste, ou lorsqu'il y a désaccord à ce sujet, nous étudions évidemment les décisions des différentes personnes ou groupes impliqués ainsi que la manière dont ils règlent les disputes qui émergent entre eux. Dans le cas d'un genre ou d'un style, nous intégrons toutes les personnes dont le travail et les idées ont contribué à ce développement. (Becker, 2013, p. 118)

Les décisions de l'artiste, qui précèdent la conception de son œuvre ou de sa publication, sont donc autant à prendre en considération que les décisions collectives liées ou non à un conflit pour étudier la création de l'œuvre. Cette étude a pour but d'éclairer « *l'amont de l'œuvre* » et l'écart qu'il y a entre ces décisions d'artiste et ces décisions collectives qui se creuse en cas de conflit. Contrairement à ce que suggère d'étudier Howard S. Becker, « *vers l'aval de l'œuvre* » (2013, p. 118), cette étude ne se place pas du côté de la réception du carnet de voyage. Elle se propose ainsi de saisir le rôle des professions « *invisibles* » face aux professions « *visibles* » (Pasquier [2008] in Buscatto, 2013, p. 103). Ces concepts, appliqués au monde de l'édition, font référence à l'auteur, dont le nom est visible puisqu'il apparaît sur la couverture du livre et à l'éditeur qui joue un rôle qui ne lui est pas reconnu officiellement, et dont le nom est masqué par celui de la maison d'édition. Toutefois, l'exemple de l'édition laisse apparaître la marque de l'éditeur et laisse donc deviner une intervention, quelle qu'elle soit, ce qui n'est pas le cas pour un peintre, pour qui on ne voit ni le nom de la marque de sa toile, ni le nom de la personne qui organise l'exposition etc. Le travail collectif impliqué par ces deux professions participe à la création d'une « *norme artistique* » (Buscatto, 2013, p. 104) qui ne saurait se passer d'elles : les professions invisibles deviennent des professions « *intégrées* », parce qu'elle se situent au cœur du monde de l'art et en favorisent la « *relative pérennité dans le temps* » (Becker [1982] in Buscatto, 2013, p. 105). En regard de ces concepts, l'éditeur serait donc un professionnel indispensable car il représente le seul moyen véritable pour un carnetiste de publier son carnet de voyage et d'accéder à la visibilité et la légitimité offertes par l'édition. Les professionnels « *intégrés* » sont traditionnellement, du point de vue des sociologues des arts, les critiques d'art, les historiens, les esthéticiens, ou encore les marchands, mais peuvent également être les éditeurs de livres. Parce qu'un professionnel « *intégré* » est en capacité légitimer une œuvre, un style, un genre, en normalisant les règles de forme et/ou de contenu qui doivent les caractériser, l'éditeur est en mesure de produire une définition qui lui est propre des genres qu'il publie. À l'opposé d'une vision de l'œuvre d'art comme œuvre unique et de grande valeur, la reproductibilité des livres propres à l'édition et à ses tirages causerait une distinction entre les œuvres d'art et les « *produits reproductibles de l'industrie culturelle* », qui font perdre leur valeur à la première catégorie (Benjamin in Desouches, 2013). Cette distinction est-elle la même entre carnet de voyage manuscrit et carnet de voyage édité ?

1.2. Présentation de la méthodologie de recherche

La méthodologie de ce mémoire est une méthodologie qualitative qui s'appuie sur l'enquête de type ethnographique : un terrain d'observations menées lors d'un stage de cinq mois dans une maison d'édition et librairie indépendante, quatre entretiens réalisés auprès de l'éditeur,

du graphiste et de deux carnettistes publiées par cet éditeur. Les méthodes d'enquête et d'observation sur le terrain prennent principalement appui sur l'ouvrage *Enquêter sur le travail* (2010) de Christelle Avril, Marie Cariter et Delphine Serre. Ces méthodes sont présentées par type : après une description de l'approche qualitative sont présentés la mise en place du terrain, le déroulé des entretiens et certaines limites méthodologiques rencontrées pendant cette étude.

1.2.1. L'intérêt de l'approche qualitative

Ce mémoire de recherche privilégie une approche et une enquête qualitative dans le but de comprendre des phénomènes sociaux (Alami et al., 2019). Selon Serge Paugam (2010), « *la mobilisation de techniques d'investigation (questionnaires, entretiens, observations directes, dépouillements documentaires...) réclame une réflexion sur leur adaptation à l'objet étudié et sur l'orientation théorique que chacune impose au traitement qui pourra être fait des données qu'elle permet de produire* » (I, §7). L'investigation ou l'enquête doit donc tout d'abord s'établir dans le lieu et avec les personnes qui font l'objet de la recherche. L'objectif des approches qualitatives est d'« *explorer le réel* » (Alami et al., 2019, I, §34). À ce titre, il s'agit plus précisément de « *cerner la singularité et la complexité des phénomènes, à explorer la pluralité des phénomènes et mondes sociaux, à les situer dans leur dynamique psychologique et sociale et à restituer leur logique interne sans les évaluer à partir d'un standard de raisonnement extérieur à leurs conditions de production* » (Santiago-Delefosse & Rouan [2001] in Dany, 2016). Il est donc question d'observer un phénomène et le contexte dans lequel il s'inscrit, la façon dont les individus interagissent avec lui et le perçoivent avant d'en déduire le fonctionnement, en lien constant avec tous ces éléments. *Les Méthodes qualitatives* de Sophie Alami, Dominique Desjeux et Isabelle Garabuau-Moussaoui (2019) permettent de saisir plus précisément l'objectif d'une enquête qualitative : « *les enquêtes qualitatives permettent d'appréhender plus finement l'écart entre ce que disent, ce que pensent et ce que font les [enquêtés]. [...] Elles mettent l'accent sur les effets de situation, les interactions sociales sous contraintes, la place de l'imaginaire ou le jeu des acteurs avec les normes sociales* » (I, §17). La compréhension d'un phénomène doit donc passer par l'observation des pratiques des individus, leurs interactions avec les autres individus, leurs discours, qu'il faut mettre en relation avec ce qui est observé dans la situation dans laquelle les groupes sociaux évoluent et produisent ces discours. Cette tâche de compréhension précède « *le constat de l'existence d'une pratique ou d'un sens* » (2019, I, §17). Il faut donc déterminer ce qui est observable en prenant connaissance d'un élément particulier comme une relation conflictuelle, un usage spécifique d'un objet, une pratique individuelle etc., sans hypothèses construites et sans présupposés, avant de chercher à « *comprendre la logique sociale de chaque acteur* » (*ibid.*, I, §23 et §34). Trois instances liées entre elles sont à prendre en compte en commençant une enquête qualitative :

L'instance matérielle permet de prendre en compte la place des objets, des espaces, du temps et de l'économie ; l'instance des relations sociales éclaire les rapports de pouvoir et leurs mécanismes de régulation, les relations d'autonomie et/ou de contrôle, les rapports aux normes et les transgressions ; l'instance imaginaire appréhende la symbolique et les représentations qui donnent sens aux pratiques quotidiennes. [...] L'analyse de l'imaginaire demande souvent de mobiliser des techniques verbales projectives ou associatives, alors que l'étude des deux autres instances passe par des observations et le recueil des descriptions détaillées des pratiques auprès des interviewés. (*ibid.*, I, §39)

L'enquête qualitative utilise donc d'abord le terrain pour produire des observations. Il faut observer et recueillir tout ce qui compose l'espace social où évoluent les individus qui produisent les phénomènes à analyser. Il faut placer au centre de l'étude les relations sociales entretenues entre tous les individus de cet espace social et chercher à comprendre quels rapports de force sont exercés entre eux, ce qui passe surtout par l'entretien. Enfin, il faut comparer ce qui est observé, entendu et rapporté pour comprendre comment les individus perçoivent leur travail, leur vie, le monde social dans lequel ils évoluent.

1.2.2. L'enquête de terrain et l'observation : une maison d'édition indépendante de voyage

L'enquête de terrain se propose tout d'abord d'observer une maison d'édition indépendante de voyage pour effectuer de premières observations sur son fonctionnement et sur les personnes qui évoluent sur place. Il est important de rappeler qu'il s'agit d'une maison d'édition spécialisée sur le thème du voyage et qui est située à Paris. Cette maison d'édition a été créée en 1999 et est membre de l'Union des Éditeurs de Voyage Indépendants (UEVI), dont le nom commercial est la Librairie du Voyageur, qui rassemble dix éditeurs indépendants dont les publications sont vendues chez l'éditeur étudié. Sa production est spécialisée sur le thème du voyage, tous genres confondus. La maison d'édition produit à hauteur de 50% de la littérature de voyage (récits de grands navigateurs, nouvelles contemporaines, témoignages), 30% des carnets de voyage et beaux-livres et 20% des ouvrages jeunesse.

Comme le formule Anne-Marie Arborio (2007) dans son article « L'observation directe en sociologie : quelques réflexions méthodologiques à propos de travaux de recherches sur le terrain hospitalier », l'observation directe est choisie quand il y a « *un intérêt de connaissance à établir des constats d'abord fortement contextualisés, que l'observation d'interactions directes permet de comprendre des actions collectives et des processus sociaux, et que le sens vécu par les agents, tel qu'il se donne à voir dans la situation observée, joue un rôle dans ces processus* » (p. 27). La réalisation d'un stage de fin d'année de Master 1 entre avril et août 2018 a donc permis d'établir

de premières observations en lien direct avec l'activité de la maison d'édition observée. En arrivant sur les lieux de ce stage, de premières observations ont pu être faites sur l'activité éditoriale des carnets de voyage. Premièrement, l'entreprise n'est gérée que par l'éditeur seul qui a par conséquent une charge de travail conséquente (on en détaillera les principales missions et tâches dans les chapitres suivants). Mon arrivée en tant que stagiaire avait, à ce moment-là, pour but d'alléger cette charge de travail répartie entre lui et ses deux collaborateurs. Ces derniers sont un graphiste et une éditrice jeunesse qui sont tous deux des indépendants assurant trois jours de présence par semaine dans l'entreprise. On compte également un directeur artistique et une comptable qui travaillent à distance et que je n'ai jamais rencontrés. Deuxièmement, dès les premières tâches confiées, le travail sur les carnets de voyage a été perçu comme un long processus compliqué demandant l'intervention systématique de l'auteur et la coopération entre l'équipe et le carnettiste. S'en est suivie une première hypothèse, déjà pensée lors de ma visite au « Rencontres du carnet de voyage » de Bordeaux en 2018, selon laquelle il y a une différence entre le carnet de voyage publié et le carnet de voyage manuscrit. Cette hypothèse s'est confirmée par deux exemples : premièrement, celui d'un projet rassemblant des dessins dessinés sur des planches, que le graphiste devait remettre en pages, sans modèle quelconque ni sans cahier des charges ; deuxièmement, l'exemple d'un carnet de voyage manuscrit resté dans les locaux, avec sa version éditée dans la boutique. Le rôle de l'éditeur et du graphiste apparaissait ainsi déterminant dans cette création alors que les autres projets – récits, beaux-livres de photographies – ne semblaient pas inclure cette dimension du travail collectif. Troisièmement, les interactions observées entre le personnel de la maison d'édition et les auteurs ont mis en avant certaines ententes et mésententes, en particulier concernant le procédé par lequel le carnet de voyage passe de manuscrit à livre commercialisé, qui nécessite une communication permanente avec l'auteur. Comme l'écrit Howard S. Becker, « *recherchez les conflits, enquêtez sur les divergences d'opinion et les violations des attentes qui ont provoqué le conflit* » (2013, p. 121). L'attention s'est donc particulièrement portée sur les conflits éventuels et ces premières observations permettent de constater l'état des relations entretenues entre tous les individus.

Christelle Avril, Marie Cartier et Delphine Serre (2010) présentent différentes méthodes d'enquête propres à la sociologie du travail en prenant l'exemple de nombreuses enquêtes sociologiques menées auprès de groupes professionnels variés. Cet ouvrage sert de modèle méthodologique pour enquêter sur le travail de l'éditeur et des carnettistes d'après l'objectif de ce mémoire. L'une des principales réflexions méthodologiques proposées par les autrices consiste à rappeler que « *l'observation directe entraîne vers l'analyse des pratiques informelles tandis que les trajectoires professionnelles se saisissent généralement par les entretiens biographiques* » (Avril et al., 2010, I, §9). Dans une démarche qualitative, de compréhension des phénomènes

sociaux et des individus dans le travail, il s'agit d'observer les travailleurs et leurs pratiques de travail dans leur environnement professionnel pour comprendre le rapport qu'ils entretiennent au travail au sens large (l'activité, mais également les autres travailleurs, et l'identité sociale individuelle) puis d'interroger leurs pratiques à la lumière des représentations qu'ils en ont et qu'ils en font lors d'entretiens. Cette observation directe d'abord, s'effectue sur un terrain et son intérêt est défini par avance dans un but exploratoire : l'observation directe est en effet une première approche possible d'un environnement de travail sur lequel l'objet de recherche peut se construire. Il est important de préciser ici que cette étude se concentre sur l'activité d'un seul éditeur. Il est donc exclu d'observer une autre maison d'édition dans un but comparatiste. Seule cette maison d'édition, l'éditeur et ses collaborateurs sont étudiés car ils représentent une part importante de la production des carnets de voyage au sein de l'UEVI et que l'objet de cette recherche est d'analyser la politique éditoriale d'un seul éditeur, en tant que système organisé qui a ses propres lois. Toutefois, comparer d'autres productions éditoriales de carnets de voyage, par exemple celles, aujourd'hui très limitées, de plus grandes maisons d'édition peut être une piste pour de futures études.

L'entreprise, au moment du stage, qui, rappelons-le, s'est déroulé entre avril et août 2018, se composait d'un éditeur, d'un graphiste et d'une éditrice jeunesse. Ces deux derniers sont des travailleurs indépendants assurant trois jours de présence dans l'entreprise par semaine : le graphiste est surtout présent en début de semaine et l'éditrice jeunesse en fin de semaine. Le graphiste assure la mise en pages des projets illustrés hors jeunesse et traite les images informatiquement, participe à la vie de la librairie et est en contact avec les auteurs et illustrateurs. L'éditeur et l'éditrice jeunesse se partagent la production éditoriale (préparation de copie, relecture, mise en page, envois presse, envois clients, contacts avec les auteurs et l'imprimeur) et la vie de la librairie (réception des cartons, mise en rayons, rangement, retours, accueil des clients, conseil, vente). Le graphiste a décidé, pendant le stage, de se démettre de ses fonctions, mais son départ n'a réellement eu lieu qu'en 2019, période à laquelle une apprentie a été accueillie dans l'entreprise à temps plein pour assurer toutes les missions listées précédemment. La maison d'édition-librairie est réunie dans une seule et même grande pièce. En entrant, sur la droite, plusieurs étagères contiennent les ouvrages de littérature, en *facing*, à côté d'un petit canapé et de trois petites tables de présentation, dont l'une d'entre elles est en vitrine. D'autres étagères, situées sur la gauche, contiennent tous les beaux-livres et carnets de voyage, principalement en *facing*. Devant celles-ci, une grande table présente les albums pour la jeunesse. Cette partie gauche de la vitrine abrite un banc sur lequel d'autres livres sont disposés. Deux présentoirs proposent des petits ouvrages et des cartes postales. La partie librairie n'est pas clairement séparée de la partie éditoriale, composée de trois bureaux situés dans le fond de la pièce. Seule un coin caisse, entouré

d'une table et d'un des deux présentoirs, sépare les deux espaces. Sur le mur gauche est situé un buffet permettant de mettre en avant certaines œuvres, dans le but d'expositions. Les deux plus grands bureaux, sur la droite, sont collés sans se faire face. Un troisième bureau, plus petit, est en face de ceux-ci. Une entrée dans le fonds de la pièce permet d'entrevoir l'espace de stockage des livres, le réassort, du sol au plafond. C'est par cette pièce que les membres de l'équipe peuvent accéder à une petite cuisine et aux sanitaires (voir le schéma, Annexe I).

L'observation de terrain a permis une prise de notes sur les entretiens téléphoniques des éditeurs ou du graphiste avec des auteurs, les échanges réels quand les auteurs ou illustrateurs venaient – sur rendez-vous ou non – à la maison d'édition, et sur les échanges au sein même de l'équipe. Faisant partie intégrante de l'équipe, il a également dû être pris en compte la façon dont on me parlait et me confiait des tâches. Sur ce point, il a pu être observé que l'éditeur a plus de réticences ou de difficultés à donner son avis sur les auteurs avec qui il travaille, alors que le graphiste ne se privait à aucun moment de dire ce qu'il pense de telle ou telle personne, mais plus facilement avec moi qu'en présence de l'éditeur.

1.2.3. Les entretiens : portrait des enquêtés

L'entretien permet de récolter témoignages et expériences des acteurs selon leur représentation de la situation. Il est important de prendre en compte le fait qu'il « *ne prend sens véritablement que dans un "contexte", en fonction du lieu et du moment de l'entretien* » (Beaud, 1996, p. 236). Cela signifie que la description du lieu où se déroulent les entretiens, et tous les éléments qui permettent de contextualiser cette expérience (la prise de contact, le déroulé de l'entretien, les interruptions éventuelles, les attitudes, mimiques, paroles avant et après l'échange) sont des informations qu'il faut prendre en compte dans le traitement des données des entretiens. Ces informations sont des données « *à la fois objectives et subjectives* » (*ibid.*, p. 241) qui permettent « *de donner tout son sens aux propos qui [...] sont alors tenus par les enquêtés* » (*ibid.*, p. 237). Le discours seul des enquêtés ne peut donc suffire à définir la situation d'entretien et il faut prendre tous les éléments du cadre de l'entretien en compte. Il faut premièrement décrire la relation enquêteur-enquêté qu'il faut objectiver (Beaud, 1996) : en effet, l'enquêteur doit être compris comme une personne sociale qui n'est pas extérieure à la situation d'enquête mais qui y participe à sa manière, en réagissant au discours de l'enquêté de façon verbale ou non-verbale, « *par des mimiques d'approbation, d'étonnement, de compassion, d'effarement* » (*ibid.*, p. 244). L'enquêteur est donc nécessairement un « *acteur* » de l'entretien (Beaud, 1996 ; Althabe, 2005) et de la situation de terrain (Alami et *al.*, 2019) desquels il est même, avec les enquêtés, « *prisonnier* » (Althabe, 2005, §8). De plus, l'entretien sociologique produit des « *interprétations* » de la part de l'enquêteur, avec lesquelles il doit prendre une distance sans

toutefois les négliger (Beaud, 1996, p. 245). L'enquête de terrain constitue sur ce point le même danger car l'enquêteur est « *animé par un projet analytique qui va orienter la collecte et l'interprétation des informations* » (Alhabe, 2005, §2). Il convient donc de penser les éventuelles attentes et interprétations de l'enquêteur pour notamment éviter de mal-interpréter le discours de l'enquêté. Une autre précaution qui concerne le choix méthodologique de l'entretien consiste à éviter de « *se [mettre] à l'écoute des sujets, enregistre[r] fidèlement leurs propos et leurs raisons, pour rendre raison de leur conduite et même des raisons qu'ils proposent* », le risque étant de substituer « *à ses propres prénotions les prénotions de [l'enquêté]* » (Bourdieu, Chamborderon & Passeron, [1968] 1969, p. 56-57). La difficulté de la posture de l'enquêteur réside donc une nécessaire prise de distance entre la situation observée et l'enquêteur lui-même, ses croyances et ses interprétations possiblement infondées.

L'entretien peut être directif, semi-directif ou libre selon le degré d'intervention de l'enquêteur et son intention de comparer le discours entre plusieurs interlocuteurs sur les mêmes questions ou selon son intention de comprendre le discours d'un point de vue autobiographique (Paugam, 2010). Pour correspondre au mieux à l'objectif de recherche de ce mémoire, seuls des entretiens semi-directifs ont été choisis. L'entretien individuel a été privilégié à l'entretien collectif pour laisser chaque enquêté s'exprimer le plus librement possible. L'entretien semi-directif est « *un entretien réalisé à partir d'une trame souple de questions. Il permet, lorsque le guide est construit en conséquence, de reconstruire des pratiques, de mettre au jour des interactions sociales, des stratégies, et d'obtenir des opinions et des représentations, sur un sujet donné* » (Alami et al., 2019, III, §28). L'intérêt est une fois de plus de laisser les enquêtés s'exprimer librement, tout en orientant cependant les questions. Cela est facilité par l'usage d'une grille de questions (voir Annexe II) ou « *guide d'entretien* » (Beaud, 1996, p. 239) qui doit être un support pour l'enquêteur. Il peut être structuré en thèmes, qui regroupent chacun une série de questions et des relances éventuelles pour « *affiner les données recueillies* » (Alami et al., 2019, IV, §25). Toutefois, si cette grille donne un « *caractère officiel et presque scolaire à la situation d'entretien* », elle peut modifier le rapport entre enquêteur et enquêté (Beaud, 1996, p. 239). D'après Stéphane Beaud (1996), l'enquêté peut d'un côté se sentir valorisé par l'intérêt du sociologue qui a préalablement choisi de l'interroger lui et pas une autre personne. D'un autre côté, il peut aussi se sentir impressionné et avoir le sentiment de se retrouver dans une situation de domination dans laquelle il ne sera plus en confiance pour répondre. L'enquêteur doit donc prendre le soin de mettre sa grille d'entretien au second plan et de mettre verbalement en confiance son enquêté (Beaud, 1996 ; Alami et al., 2019). Pour cela, la parole est restée la plus libre possible lorsque les enquêtés souhaitaient développer certains sujets ou des aspects de leur vie en apparence éloignés des thèmes abordés dans les questions.

Quatre entretiens ont été effectués : avec l'éditeur, le graphiste, et deux carnettistes publiées. Ce nombre d'entretiens permet une égalité entre le discours des membres de la maison d'édition et celui des auteurs. L'une des deux carnettistes a été publiée quatre fois chez cet éditeur et est la deuxième à le plus vendre de carnets de voyage ; l'autre carnettiste n'a eu qu'une publication récente chez l'éditeur. Cette différence permet d'obtenir un point de vue nuancé sur le travail effectué depuis plusieurs années en collaboration avec le même éditeur et la rencontre et la découverte d'un éditeur pour un premier projet. Le premier entretien a eu lieu en septembre 2018 avec le graphiste de la maison d'édition que j'appellerai Thibault¹⁵. Au moment de l'entretien, Thibault a 31 ans, est en couple sans enfants et vit à Paris. Il est diplômé d'une école de graphisme parisienne et est auteur de bandes dessinées chez un éditeur spécialisé. Après sept ans de collaboration avec l'éditeur en tant qu'auto-entrepreneur, Thibault a décidé de changer d'activité en 2019 pour se consacrer davantage à la bande dessinée. Il explique aussi ce désir de changement par le fait qu'il n'est plus épanoui dans l'entreprise et aspire à davantage que des missions de mise en pages et de vente de livres. Le deuxième entretien a eu lieu en novembre 2018 avec l'éditeur que j'appellerai Charles. Au moment de l'entretien, l'enquêté a 57 ans, est divorcé, père de deux enfants et vit à Bagnolet dans le département de la Seine-Saint-Denis. Il a lancé sa maison d'édition après une école de commerce. Charles travaille seul la plupart du temps. Il consacre la plupart de son temps à son activité professionnelle, en travaillant six jours sur sept et poursuivant quelques tâches le dimanche. Il est présent sur beaucoup de salons du livre chaque année, ce qui le conduit à travailler les weekends et donc à être absent de l'entreprise qui est ouverte le samedi (pour faire fonctionner le point de vente). Le rythme de travail de cet éditeur est important, ce qui peut être lié au fait qu'il fait appel à peu de collaborateurs, peut-être à cause d'un manque de moyens. Cela lui donne une réputation de travailleur très indépendant, ce sur quoi je reviendrai plus tard. Le troisième entretien a eu lieu en mars 2019 avec une artiste carnettiste publiée dans la maison d'édition de Charles et que j'appellerai Élisabeth. Au moment de la rencontre, l'enquêtée a 58 ans, est mariée et a des enfants et petit-enfants. Elle vit en région parisienne. Élisabeth a fait une école de graphisme avant d'entamer une carrière dans la publicité. Au bout de dix ans d'activité, elle décide de se tourner vers la peinture. Ce changement d'activité lui a permis de rester à la maison pour s'occuper de ses enfants. Elle a commencé à faire des expositions de ses peintures et dessins tout en voyageant avec son mari et s'est spécialisée dans le portrait. Elle a publié quatre carnets de voyage avec Charles. Enfin, le quatrième et dernier entretien a eu lieu en mars 2020 avec une autre carnettiste publiée que j'appellerai Éloïse. L'enquêtée a 55 ans, est divorcée et en couple et mère de deux enfants. Elle vit également en région parisienne. Longtemps en échec scolaire, elle a été orientée vers une école d'art puis s'est tournée vers l'événementiel puis vers une formation courte

¹⁵ Tous les prénoms ont été modifiés.

d'architecte. Au bout de sept ans de travail dans un bureau d'étude, monté avec une collaboratrice, Éloïse prend la décision de changer d'activité et de se consacrer entièrement à la peinture. C'était pour elle l'occasion d'arrêter de travailler et de s'occuper de ses enfants. Après des concours de peinture, de nombreuses expositions et l'acceptation de sa candidature à la SFA (Société française de l'aquarelle), Éloïse décide d'enseigner la peinture et de développer son art au travers de stages de peinture à l'étranger. De ces stages naît sa passion du carnet de voyage. Elle publie son premier livre avec Charles en 2018.

Pour conclure, l'observation est préliminaire à toute analyse et fait ainsi appel à deux types d'observation différents :

D'une part, des observations portent sur des traces laissées par les pratiques sociales ou s'appuient sur des témoignages d'acteurs sociaux sur leurs pratiques les plus diverses, recueillis au moyen de questionnaires ou d'entretiens. On peut les qualifier d'observations indirectes en ce sens qu'elles ne donnent pas exactement accès aux pratiques qu'on souhaite saisir, mais les laissent deviner ou confient à d'autres leur relevé. D'autre part, des observations sont menées par les sociologues de terrain au plus près des situations dans lesquelles interviennent les pratiques. On les appelle alors observations directes. Elles portent sur tout ce qui se donne à voir et à éprouver immédiatement dans la situation étudiée. (« Observation », Paugam, 2010, II, §34)

L'observation et l'entretien sont donc deux techniques indispensables à toute recherche. L'entretien, bien qu'il relève d'une observation indirecte en ce qu'il est subjectivé par un regard, celui de la personne qui narre sa position et son expérience, a été privilégié dans ce mémoire. Il a été choisi comme méthode complémentaire à l'observation de terrain dans le but de comprendre quelle est la relation entre l'éditeur et le carnetiste, ainsi que le rôle de l'éditeur dans la définition du carnet de voyage. Chaque éditeur et chaque auteur ayant une activité spécifique et une vision particulière de leur métier, il s'est agi dans cette recherche de poser un questionnement qui puisse laisser une liberté d'expression à l'un comme à l'autre. L'observation de terrain constitue en parallèle un moyen de comparer le discours avec la pratique dans l'environnement du locuteur. Combinés, l'observation de terrain et l'entretien permettent d'obtenir les résultats de recherche.

1.2.4. Limites méthodologiques

La méthodologie initialement prévue de ce mémoire a dû subir des évolutions. Il était jugé intéressant d'étudier différents contrats d'édition signés entre l'éditeur et l'auteur afin de comprendre si des clauses de ces contrats abordent la question de la mise en forme éditoriale qui pourrait ainsi donner lieu à une définition précisée par contrat du carnet de voyage. Le ou la

carnettiste pourrait émettre un avis réservé ou défavorable à la publication ou à la modification de certains éléments présents dans ses manuscrits, et l'éditeur pourrait proposer certaines modifications au préalable pour faire correspondre le carnet de voyage manuscrit à sa vision du carnet de voyage publié dans sa collection. L'éditeur pourrait également préciser une manière de travailler sur le manuscrit que le carnetiste doit logiquement mettre à disposition de l'éditeur dans une clause du contrat. Il s'agissait alors de voir si l'éditeur et le carnetiste donnent lieu ou non à un accord officiel afin de procéder à la publication d'un carnet de voyage. L'éditeur a rendu possible la consultation d'un contrat d'édition pour un projet de carnet de voyage mais celle-ci s'est révélée moins fructueuse que prévue car aucune clause ne spécifie ces éléments de définition et d'accord essentiels. Toutefois, le contrat permet de comprendre quelles sont les attributions de l'éditeur et les obligations professionnelles de chacun. De plus, il était prévu d'analyser les correspondances par mail entre l'éditeur et l'auteur mais il a été impossible d'y avoir accès. L'éditeur a spécifié qu'il n'y avait rien d'intéressant à utiliser dans ces échanges et qu'ils étaient parfois trop personnels pour être confiés à une tierce personne. Il aurait fallu demander la permission à chaque auteur de donner accès à leurs conversations écrites avec l'éditeur, ce qui est exclu d'après l'éditeur. Une limite évidente à l'étude des échanges entre l'éditeur et l'auteur est que ceux-ci se font principalement par téléphone et qu'il est donc très complexe d'analyser leur contenu lorsqu'il n'est pas possible d'entendre le discours de l'interlocuteur, que la conversation est hors contexte, ou qu'elle ait lieu en l'absence de l'enquêteur. La fréquence de ces échanges et les mots utilisés pour communiquer avec certains auteurs ont tout de même pu être notés grâce à l'observation de terrain. Ces éléments peuvent permettre de définir la nature de la relation entre l'éditeur et l'auteur, mais ces données doivent être analysées avec soin.

Une deuxième limite importante concerne la variété des entretiens menés. Il était initialement prévu d'élargir le champ de recherche à d'autres éditeurs de l'UEVI afin de comparer les pratiques éditoriales autour du carnet de voyage. Il existe, parmi les éditeurs de cette Union, deux autres éditeurs qui publient des carnets de voyage, sous deux formes différentes : l'un propose des carnets de voyage avec une charte graphique forte et l'autre propose des extraits de carnets de voyage dans une revue contenant une rubrique spécialisée. Il aurait été intéressant de comprendre le point de vue des éditeurs sur ces deux procédés de publication du carnet de voyage. Cependant, les propositions d'entretiens ont été refusées.

Enfin, il aurait été très intéressant d'avoir accès à la thèse de Pascale Argod (2009), mais sa consultation s'est révélée impossible.

Pour conclure, ce premier chapitre permet de définir les bases d'une recherche sur l'édition des carnets de voyage et le rôle de l'éditeur et de son organisation dans la conception du genre. Le

carnet de voyage connaît de multiples définitions qui tendent à le caractériser par la pratique qu'il représente : il s'agit en effet d'une retranscription graphique sur un support. La complexité du genre littéraire et artistique réside dans le fait qu'il correspond à des démarches artistiques très variées comme le collage et l'esthétique du fragment hérités de nombreux mouvements artistiques, comme il en sera plus amplement question dans le chapitre 2 « Le carnet de voyage, entre genre artistique et genre éditorial ». Le carnetiste produit donc une œuvre personnelle qui se nourrit de la démarche même de voyager. L'éditeur a un rôle précis face à son auteur. Ses missions, qui consistent à retravailler le manuscrit et à faire des choix graphiques, interrogent la relation entretenue entre l'éditeur et le carnetiste dans la production du carnet de voyage qui est censé être abouti graphiquement selon les choix de l'artiste. Cette relation et le travail autour du carnet de voyage permet d'affirmer que le carnet de voyage édité est le fruit d'un travail collectif, qui peut faire nécessiter des conflits, des compromis et des négociations, autant entre l'éditeur et le carnetiste que l'éditeur avec ses collaborateurs internes. L'interdépendance qui caractérise ce duo de professionnels pose la question de l'organisation du travail et des interactions de chacun dans la maison d'édition. Le carnet de voyage édité serait donc l'aboutissement d'une organisation et d'une politique éditoriale définies dont la compréhension fait appel aux représentations de leur identité professionnelle. Ce mémoire a donc une méthodologie qualitative qui a pour but d'étudier ces représentations : par l'enquête ethnologique dans une maison d'édition indépendante de voyage, et par l'entretien individuel auprès de l'éditeur, du graphiste et de deux carnetistes publiés.

CHAPITRE 2

Le carnet de voyage, entre genre littéraire et artistique et genre éditorial

Le deuxième chapitre de ce mémoire s'inscrit dans la continuité directe de l'état de l'art du premier chapitre. Ce choix de séparation en deux chapitres s'explique par le fait que la définition du carnet de voyage est complexe, comme celle du concept de genre dont il est question ici. La question du genre appelle en effet une définition qui doit permettre de poser un cadre théorique nécessaire à la définition du carnet de voyage et du rôle de l'éditeur dans la définition du genre d'après l'objet de recherche de ce mémoire. Il s'agit donc d'éclairer quelle définition du genre littéraire existe aujourd'hui, en prenant notamment appui sur l'ouvrage collectif *Théorie des genres* (1986), rassemblant des extraits de textes majeurs sur la question du genre de Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Schaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel et Karl Viëtor. L'apport de Dominique Vaugeois (2015) sur la définition et l'usage du genre est également central à ce chapitre. L'objectif de ce deuxième chapitre est ainsi de définir le concept de genre au regard du carnet de voyage et de son histoire. Comme l'affirme Hans Robert Jauss ([1970] 1986), il faut comprendre les genres littéraires dans un sens historique, en considérant chaque période et chaque évolution comme une « *continuité qui crée le genre* » (p. 43). L'histoire du genre est indissociable de sa définition. Il s'agit donc dans un premier temps de présenter l'histoire très riche et complexe du carnet de voyage, en s'appuyant une nouvelle fois sur *L'art du carnet de voyage* Pascale Argod (2014a) avant d'aborder l'évolution du genre dans l'édition française et de proposer une définition de celui-ci. Ce chapitre étant bien une suite de l'état de l'art, le questionnement de recherche est ensuite présenté, ainsi que l'hypothèse principale de cette recherche sur la définition du genre carnet de voyage dans l'édition.

2.1. L'histoire d'un genre : le carnet de voyage à la croisée des genres

Karl Viëtor, dans *L'Histoire des genres littéraires* ([1931] 1986), affirme que « *les genres littéraires sont des produits artistiques dont l'origine historique est des plus obscures* » (p. 13).

Cependant, l'histoire des genres est rendue possible grâce au lien qui est établi entre le contenu et la forme, qui a donné naissance à une tradition du genre, qui passe essentiellement par la mise en forme et le fait que les auteurs transforment cette tradition sans toutefois perdre ce qui en fait la particularité. L'histoire des genres peut donc être établie en fonction des similitudes entre textes qui sont désignés comme appartenant à ce genre. Le genre se définit par des marques formelles aussi bien que par une forme interne, une organisation spécifique comme c'est le cas notamment dans la poésie (Viëtor, [1931] 1986), et qui doivent se correspondre (Jauss, [1970] 1986). Parce que « *le genre n'est ni simplement celé dans la forme prosodique, ni directement constitué par elle* » (Viëtor [1931] 1986, p. 17), il existe une caractéristique centrale, un élément générique du genre qui permet son identification directe. Il s'agit de la « *structure individuelle* », du « *type* », particuliers au genre (*ibid.*, p. 21 et p. 28). Dans le cas du carnet de voyage, il s'agit du thème du voyage, et d'une représentation graphique qui y est lié. Il ne faut cependant pas penser chaque caractéristique de structure comme « obligatoire » à tout texte ; il s'agit seulement de constantes qui assurent la continuité du genre (Jauss, [1970] 1986). Le carnet de voyage est donc vraisemblablement une retranscription des choses vues et ressenties par l'auteur, par un équilibre entre récit et illustration. Ainsi, le genre est défini par « *le contenu spécifique, la forme interne et la forme externe, toutes deux spécifiques, qui, seulement quand on les prend ensemble, dans leur unité spécifique, font "le" genre* » (Viëtor [1931] 1986, p. 22). Combinées, les techniques artistiques de retranscription sur le thème d'un voyage, permettent de caractériser le genre carnet de voyage. S'il y a un élément central qui permet d'associer un texte à un « type », un genre, il faut systématiquement combiner contenu et forme pour retrouver les caractéristiques de ce dernier. Il y a pourtant une contradiction à chercher un élément générique qui est reconnu ne pouvoir être pleinement présent dans une œuvre, tout en sachant qu'aucune œuvre particulière ne peut à elle seule représenter le genre. À ce sujet, Karl Viëtor ([1931] 1986) écrit : « *on peut trouver que certaines œuvres contiennent l'élément générique avec plus de pureté relative que d'autres, mais on ne trouvera aucun moment dont on puisse dire que le "type" y est réalisé, le genre dans sa planitude, et son histoire parvenue à son accomplissement idéal* » (p. 28). Le particulier ne peut donc définir le général. C'est pourquoi l'histoire du genre est une bonne unité de mesure de la définition du genre. Une attention particulière est à porter sur la constitution de l'histoire littéraire. Si celle-ci est souvent comprise comme une suite d'éléments séparés, sans lien cohérent, elle doit pourtant être envisagée comme une « *évolution littéraire [...] [qui] doit désigner ici le phénomène de la succession littéraire* » (Jauss [1970] 1986, p. 65). Les éléments qui composent l'histoire d'un genre doivent donc être compris dans leur interrelations. Opposée à une conception classique du genre, cette vision historique du genre permet de le comprendre comme un système en évolution, marqué par des « *genres riches en tradition, dont la structure a été modifiée conformément à la*

nouvelle intention [de l'époque] » (Striedter [1969], in Jauss [1970] 1986, p. 65). Il s'agit donc de comprendre que « *les genres littéraires n'existent pas isolément, ils constituent les différentes fonctions du système littéraire de l'époque et mettent l'œuvre individuelle en relation avec ce système* » (Jauss [1970] 1986, p. 67).

Le genre carnet de voyage ne fait pas exception à cette analyse. Son histoire très riche et complexe correspond, d'après Pascale Argod (2014a), à une longue tradition historique remontant au début du XVI^e siècle et à un enchaînement d'événements et de mouvements culturels en Europe. Les multiples origines décrites dans *L'Art du carnet de voyage* (2014) permettent de comprendre le problème posé par le carnet de voyage. Parce que « *l'historicité d'un genre littéraire se manifeste dans le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées* » (Jauss, [1970] 1986, p. 49), il convient tout d'abord de reprendre l'histoire, la tradition et les mouvements culturels qui permettent de dresser le portrait historique et artistique du carnet de voyage, qui ont constitué le genre artistique et littéraire

2.1.1. L'histoire du carnet de voyage comme construction du genre : revue de *L'art du carnet de voyage* (2014) de Pascale Argod

Le carnet de voyage aurait pour origine les voyages de formation des humanistes, la découverte du monde et des sciences naturelles, qui ont conduit les carnettistes à tenir des carnets pour annoter des recherches, des idées, dessiner des choses vues. D'un point de vue artistique, le genre carnet de voyage contemporain trouve son origine dans divers mouvements artistiques plaçant la peinture de plein air, qui s'inspire de l'aquarelle anglaise, du romantisme et de l'impressionnisme, au centre de la pratique artistique : le peintre peint ce qu'il observe avec le filtre de sa conception du monde par lequel le carnettiste inscrit dans son carnet les éléments qui constituent son expérience visuelle et émotive. Le carnet de voyage a également pour origine l'orientalisme né au XIX^e siècle, notamment avec les carnets d'Eugène Delacroix, qui symbolisent un attrait pour l'ailleurs et la recherche de l'exotisme ; l'art du reportage avec les reportages dessinés des guerres ; la construction des sciences de l'Homme avec le cinéma ethnographique, l'art et le carnet de voyage audiovisuel. La définition du carnet de voyage de Pascale Argod (2014a) s'appuie également sur celle du livre d'artiste¹⁶ ou *artist's book*, genre né en Chine au XIII^e siècle, qui inspire les impressionnistes et les créateurs de l'école du simultanésisme qui font du carnet de voyage actuel un album. Le carnet de voyage se définit aussi par les techniques du collage, notamment présentes dans les mouvements cubiste, dada et futuriste, car elles servent une

¹⁶ Un livre d'artiste est un livre dont l'auteur est aussi à l'origine de la conception matérielle ; œuvre d'art prenant la forme d'un livre.

« *réalité poétique* » (Aragon in Argod, 2014a) ; par le pop art et la technique du « patchwork » qui ont pour principe un détournement de l'image par le collage ; et enfin par le mail art, ou art postal, le mouvement fluxus¹⁷ et le mouvement Merz¹⁸. L'art postal se situerait entre le carnet de voyage et le livre d'artiste et agirait comme un médiateur de l'œuvre entre son émetteur, le voyageur, et son récepteur, le spectateur. Le carnet de voyage est essentiellement un « *work in progress* »¹⁹ fait dans le « *rough* »²⁰ (Argod, 2014a) mêlant littérature de voyage, littératures dessinées ou graphiques et photographie de route.

À cela s'ajoute une typologie des carnets de voyage que Pascale Argod (2014a) regroupe en trois catégories principales : les carnets de reportage, les carnets de patrimoine et les carnets multimédia. Chacune de ces trois catégories rassemble à son tour différents genres de carnets de voyage, qu'elle définit ensuite par l'exemple. Ainsi, les carnets de reportage rassemblent les carnets de reportages ou « carnets du monde », les carnets de tribunal, de société, de rencontres-portraits, les carnets de guerre, de diversité culturelle et géopolitique, les carnets de marins ou « journaux de bord », d'expéditions scientifiques, de géographes et enfin les carnets de spectacles. Les carnets de patrimoine rassemblent quant à eux les carnets de patrimoine régional, d'architecture, de mémoire, les carnets ethnographiques, interculturels, d'expédition culturelle, d'itinéraires, les carnets urbains, les carnets d'archéologie, de géologie, les carnets naturalistes et enfin les carnets de cuisine et de saveurs. Les carnets multimédia, enfin, regroupent les carnets de voyage-expositions-installations, les carnets de voyage sur scène, les carnets de voyage sonores, audiovisuels, multimédias, numériques et animés et les carnets web.

Le résumé des recherches de Pascale Argod pose ainsi les bases d'une histoire complexe du carnet de voyage, qu'il convient de reprendre en détails, sous l'angle des courants de pensées, sciences, et mouvements artistiques qui le façonnent, puis sous l'angle des pratiques et techniques artistiques qui le caractérisent.

¹⁷ Fluxus est un mouvement d'art contemporain né dans les années 1960 avec pour influences John Cage, Dada et Marcel Duchamp. Il se caractérise par une volonté de positionner l'œuvre d'art au même rang que la vie en réunissant toutes les expressions de l'art, le plus souvent avec dérision.

¹⁸ Le mouvement Merz a été créé par Kurt Schwitters et désigne sa création artistique, dite intuitive et moderne, qui se situe dans la continuité de l'art dadaïste. Son but est de faire entrer la réalité quotidienne dans l'art, notamment par la technique du collage.

¹⁹ Un « *work in progress* » désigne un travail en cours de réalisation, un travail inachevé.

²⁰ Le « *rough* » (« brut » en français), désigne la technique de dessin sur le vif, le croquis ou l'esquisse.

L'expression a pour origine les « *roughmen* » qui dessinent des propositions de projets publicitaires pour donner une idée visuelle de la publicité future.

2.1.1.1. L'origine floue du carnet de voyage : des humanistes à la constitution des sciences de l'Homme

La complexité du carnet de voyage tient au fait qu'il a des origines historiques multiples. Les travaux de Pascale Argod (2014a) ont pour but de révéler l'hybridité comme caractéristique centrale du carnet de voyage qui va de pair avec la riche histoire qui le constitue. L'histoire du genre est découpée selon les phases d'évolution des disciplines centrées sur la connaissance du monde comme l'humanisme, le naturalisme, l'orientalisme, le reportage, l'ethnologie-anthropologie, l'ethnographie et l'archéologie, mais aussi, d'un point de vue artistique, par le romantisme.

Si l'origine concrète et unique du carnet de voyage reste floue, un lien évident peut être fait entre carnet de voyage moderne et voyages de formation des humanistes à la Renaissance, autour du XVI^e siècle. S'inspirant d'une tradition ancienne qui remonte à l'Antiquité, ces manières de voyager se sont développées au Moyen Âge en commençant par les voyages de formation technique des bâtisseurs de cathédrales ou de forts militaires, et les voyages destinés aux étudiants dans les universités européennes. À partir de cette vision du voyage s'est enrichie à la Renaissance une philosophie du voyage qui place la découverte du monde au centre de la formation de l'homme. Cette expérience personnelle se traduit dans des guides, récits, relevés d'itinéraire et comptes-rendus d'écrivains en formation, en quête de culture antique ou en pèlerinage, formes qui correspondent aux prémices du carnet de voyage. Pascale Argod (2014a) cite les exemples des *Mirabilia*, qui désignent une liste de lieux à visiter pour le pèlerin et proposent de redécouvrir la Rome antique (p. 9). Les voyages en Italie ont par conséquent été centraux dans la construction du carnet de voyage, notamment avec le « Grand Tour » des artistes en Italie, à partir de 1695, mais aussi des étudiants qui concevaient des *Liber* ou *Album amicorum*, un carnet de mobilité qui rassemble les éléments du voyage dont l'étudiant veut se souvenir (dessins, mots d'amis, notes).

Illustration 5.

Album amicorum de Hans Heinrich Oberhaupt von Schwarzenfels, Paris, 12 juin 1630.

Illustration 6.

Album amicorum, Michael van Meer, XVII^e siècle. Description du char à voile aperçu sur une plage de Hollande.

On peut voir dans les illustrations 5 et 6 une tendance à mettre face à face et à juxtaposer texte et illustration. Malgré la possibilité d'intégrer le texte à l'illustration comme cela peut être caractéristique des carnets de voyage contemporains, les premiers éléments constitutifs du genre ont donc été des comptes-rendus d'étudiants, montrant que l'importance des récits de voyage linéaires est indissociable de la construction du carnet de voyage. Parmi les premiers récits de voyage, Pascale Argod cite le *Journal de voyage en Italie* de Montaigne (écrit entre 1580 et 1581 et publié en 1774) ou encore *Le Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766* (1769) de Jérôme de Lalande, qui marque l'avènement du journal de voyage (p. 10). En parallèle du développement de ce type d'écrits témoignant d'une ouverture sur le monde et d'un intérêt pour l'observation et le compte-rendu en voyage se sont développées peintures et esquisses de peintres voyageurs comme la *veduta*, « *peinture très détaillée d'un paysage urbain ou d'un panorama, qui apparaît chez les Flamands dès le XVI^e siècle [et dont les] "vues" [...] satisfont les étrangers désireux de garder un souvenir de la cité* » (Argod, 2014a, p. 11). La peinture est ainsi centrale dans la définition de la pratique du carnet de voyage. Léonard de Vinci définit cet objet contenant des dessins comme un carnet de recherches à la croisée du carnet scientifique et du carnet d'inspiration artistique ou autrement dit du carnet de peintre. Cette pratique prend donc racine dans

ce contexte d'apprentissage humaniste et naît en parallèle du développement de l'usage du dessin et de la peinture comme moyen de représenter ce qui est vu en voyage.

Dans ce début d'histoire du genre, Pascale Argod montre que l'histoire déjà hétéroclite du genre souligne sa complexité car il se situe entre autres genres. En effet, « *guides et récits d'écrivains sont à l'origine très lointaine du carnet de voyage* » (*ibid.*, p. 9), et la peinture est une source d'inspiration pour les auteurs qui veulent représenter ce qui leur est la plupart du temps étranger. Le carnet de voyage semble être un genre à la croisée du guide, dans le sens où étudiants et artistes collectent des informations qu'ils rapportent de leurs voyages dans des lieux faisant l'objet de toutes les attentions comme Rome et Venise, et du récit, ou journal de voyage, qui présente les découvertes et apprentissages des voyageurs de façon linéaire. À partir du XVII^e siècle, l'intérêt pour la Grèce antique et la volonté de redécouvrir les monuments en Italie permettent le développement de l'archéologie. Le dessin devient un moyen de conservation et d'inventaire du patrimoine quand il était autrefois utile à l'expérience personnelle de l'individu en formation. Il est important d'associer les premiers « carnets de voyage » à leur usage didactique : l'ethnographie, les observations et l'iconographie avaient des fins scientifiques pour développer la connaissance occidentale d'une géographie, d'une population, de la faune et de la flore, par exemple avec *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578) de Jean de Léry. Premier voyageur ethnologue, il décrit un peuple indien d'Amérique et ses mœurs dans un but scientifique, en mettant en avant, de manière illustrée, un regard ethnographique dans un ouvrage qui sera réédité cinq fois jusqu'en 1611. Il illustre par exemple une famille presque nue entourée des objets qu'elle utilise : un arc, un hamac, des fruits etc. Ce type d'illustration est, comme dans la majorité des cas, disposée en face, ou en regard, du texte. Si le carnet de voyage semble osciller entre illustration et récit linéaire, il est en réalité caractérisé par une double narration rendant indissociable l'iconographie et le commentaire, ou récit de voyage. C'est en parallèle de cet usage du carnet de voyage que se développe une démarche d'inventaire de la nature avec des expéditions de botanistes-naturalistes, qui présentent leurs découvertes par le dessin dans des encyclopédies, « *herbiers, carnets de récolte, livres de modèles et ouvrages d'entomologie* » (*ibid.*, p. 12).

Les expéditions maritimes des explorateurs français du XVIII^e siècle ont également joué un rôle important dans la définition et le développement du genre carnet de voyage, avec des projets de cartographie de marins-géographes et leurs journaux de bord. Ceux-ci permettent de donner toutes les indications nécessaires à la navigation, d'un point de vue technique, mais également de décrire le voyage vécu dans sa globalité, comme le font par exemple les journaux de Bougainville et de La Pérouse qui « *livrent les découvertes des terrae incognitae*²¹ » (*ibid.*, p. 13).

²¹ Une *terrae incognitae* est un « territoire inconnu », qui n'a pas encore été exploré par l'Homme.

Le carnet de voyage est donc un moyen pour ces scientifiques de prouver leurs recherches et l'avancement de la connaissance de l'homme dans le domaine de la découverte du monde d'un point de vue scientifique (biogéographie, étude du magnétisme, océanographie physique et climatologique, mais aussi botanique, paléontologie) et anthropologique (us et coutumes de peuples indiens, esclavage). En parallèle d'un travail de recensement de la nature par Darwin, avec *Voyage d'un naturaliste autour du monde* (1839), de nombreuses découvertes sur l'évolution des espèces se développent avec les atlas bestiaires et carnets de voyage de naturalistes comme Jean-Jacques Audubon (1785-1851) et son ouvrage *Les Oiseaux d'Amérique*, dont les quatre cent trente-cinq planches représentent trente années d'observations. La représentation par le dessin est dans ce cas indissociable du récit car ils apportent tous deux une connaissance plus approfondie du sujet. Enfin, le carnet de voyage tient une origine de la Société de géographie, fondée en 1821 par Jean-Nicolas Buache, premier cartographe de Louis XVI. Les membres de cette société ont contribué au développement des expéditions scientifiques et à la reconnaissance des carnets de voyage, par exemple avec l'explorateur Jean Charcot à bord du « Pourquoi-Pas ? » ou encore Paul-Émile Victor dont le carnet de terrain témoigne de ses observations et découvertes auprès des Inuits. Ce carnet sera publié sous le titre *La Civilisation du phoque* (1989). Dans la continuité de la Société de Géographie, la Société des explorateurs français, créée en 1937, permet de soutenir une ouverture au monde, en valorisant les recherches originales dans des lieux encore inexplorés ou mal connus, par exemple avec l'expédition « Ultima Cordillera » (2006), « dédiée à la découverte de la Cordillera Darwin, une chaîne montagneuse située sur une péninsule de la Terre de Feu » (*ibid.*, p. 15).

L'origine du carnet de voyage présentée par Pascale Argod (2014a) annonce ainsi les prémices d'une définition complexe d'un genre hybride, à la croisée des genres et pratiques artistiques qui se sont succédés entre le milieu du XVI^e siècle et le début du XVIII^e siècle, puis qui se sont développées à partir du XIX^e siècle. Cet ouvrage, bien qu'il ait l'ambition de résumer une histoire longue de plusieurs siècles, permet surtout de comprendre que la découverte du monde par les Occidentaux a permis le développement de nouvelles disciplines et de nouveaux supports de diffusion des découvertes d'explorateurs et des savoirs scientifiques, qui se sont conservés et transmis par le biais de récits de voyage, de carnets de route, ou carnets de bords, devenus ensuite carnets de voyage. Il est toutefois important de préciser que tous ces ouvrages mentionnés ne sont pas nommés « carnets de voyage », car il s'agit pour Pascale Argod, dans cette histoire du genre, de décrire la naissance d'un support, d'une technique de retranscription des choses vues et observées en voyage, mais pas encore de la naissance d'un genre au sens éditorial. À ce stade, le carnet de voyage est un mélange de différents mouvements scientifiques correspondant à la découverte du monde, qui a commencé pour les Occidentaux par les voyages de formation en

Italie, puis qui correspond à la découverte du monde et des sciences naturelles, avec le développement des expéditions associé au progrès technique de la navigation et du voyage sur terre, du voyage vers les Amériques aux expéditions de Sociétés de géographes et d'explorateurs, en passant par les études de botanistes-naturalistes. Le carnet de voyage tel qu'il est perçu aujourd'hui est ainsi le fruit de la naissance et du progrès de toutes les premières disciplines scientifiques dont l'objectif est la diffusion des connaissances du monde du point de vue des Occidentaux.

2.1.1.2. L'influence de différents mouvements culturels et artistiques

D'un point de vue technique et artistique, Pascale Argod (2014a) établit un lien entre carnet de voyage contemporain et héritage des divers mouvements artistiques. Si l'histoire du carnet de voyage témoigne d'une origine complexe, mais dont l'objectif est avant tout scientifique, il s'agit dans cette partie d'évoquer la construction esthétique du genre carnet de voyage. Le développement de ce dernier est lié à la naissance du romantisme, mouvement littéraire et culturel qui a permis un engouement pour le voyage pittoresque (Argod, 2014a) qui donna par exemple naissance aux carnets d'Eugène Delacroix, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne* (1832). L'illustration 7, assez différente des précédentes descriptions où image et texte se font face, fait figure d'une première transformation dans la composition du carnet de voyage : image et texte sont cette fois-ci entremêlés, comme indissociables, transformant le texte en une image à part entière.

Illustration 7.

Planche extraite d'*Album d'Afrique du Nord et d'Espagne* (1832), d'Eugène Delacroix.

Le « *pittoresque* » est constitutif du carnet de voyage car il désigne quelque chose « *propre à fournir un sujet de tableau* » et fait référence à une « *technique particulière de reproduction graphique, caractérisée par trois étapes : la réalisation de vues par des dessinateurs relevant le paysage sur le terrain, la confection de lithographies reprenant l'image, la création de scènes quotidiennes par des artistes spécialistes des personnages* » (Argod, 2014a, p. 15). Le voyage pittoresque, qui se vulgarise entre 1770 et 1855, renvoie dès le début du XVIII^e siècle en France à « *“une composition dont le coup d’œil fait un grand effet” avant d’être défini en 1726 par l’Encyclopédie comme “un choix piquant et singulier des effets de la nature”* » (*ibid.*). Cette esthétique ressemble aux voyages de formation des étudiants lors du Grand Tour en Italie déjà évoqué. Il s’agit de représenter « *un climat poétique ou une tonalité affective et faire du paysage un vecteur de sentiment* » (Argod, 2014, p. 16), ce qui est, dès les débuts du genre, propre à l’aquarelle. D’origine anglaise, la technique de l’aquarelle « *est liée au développement de l’édition d’art permis par la gravure* » et connaît son apogée au moment de la fondation de la Royal Watercolour Society à Londres, en 1804. William Turner (1773-1851) est l’artiste le plus associé à l’aquarelle, utilisée pendant ses voyages, qui ont donné lieu à la publication en 1825 de *Picturesque Views in England and Wales*. Il vulgarise l’usage de l’aquarelle topographique²², technique d’aquarelle avec des croquis et aquarelles enrichis de ses voyages en Grèce, à Paris, en Italie, dans les Alpes puis la Bavière.

Au romantisme et à l’aquarelle anglaise s’ajoutent l’impressionnisme et la peinture à l’huile. Les artistes impressionnistes comme Paul Gauguin, ou Édouard Manet, illustrent des œuvres de poètes en utilisant la peinture de plein air. L’objectif de la peinture en France devient, plus que la narration, la description du réel (*ibid.*, p. 17). L’impressionnisme a une influence particulière sur le carnet de voyage car ce mouvement pictural de la seconde moitié du XIX^e siècle est caractérisé par une représentation lumineuse avec des tonalités claires d’un paysage de nature en mouvement, et de son atmosphère. C’est le cas notamment d’artistes qui voyagent à travers la campagne en emportant avec eux leurs outils de peinture.

Pascale Argod (2014a) désigne ensuite une origine forte du carnet de voyage qui s’est développé par un goût de l’exotisme correspondant à ce que l’on nomme « l’appel de l’Orient », ou orientalisme, caractérisé par un intérêt archéologique de l’Occident vers l’Orient qui deviendra l’égyptologie. Apparu à la moitié du XVI^e siècle, la notion d’exotisme se concrétise suite à la publication de l’encyclopédie *La Bibliothèque orientale* en 1697 et de la *Description de l’Égypte* (1809), ouvrage collectif issu de la campagne d’Égypte de Napoléon Bonaparte. Cette notion

²² La topographie est une science qui permet de représenter un lieu naturel ou artificiel sur une carte.

renvoie à la littérature orientaliste qui « *toute d'artifices et de séduction, tend à rendre l'univers oriental comme un tableau de genre* » (Argod, 2014a, p. 18). Il s'agit donc pour les voyageurs, peintres et écrivains de rendre compte par le récit et l'image d'un fantasme de l'Orient, par une théâtralisation du réel (Argod, 2014a). Cette caractéristique qui peut être vue comme une sélection et une exagération du réel est commune au mouvement orientaliste et au carnet de voyage. Eugène Delacroix, dont l'œuvre est notamment inspirée de ses voyages au Maroc et en Égypte, est considéré comme le créateur du carnet de voyage car il est le premier à explorer les possibilités de composition de la page : « *L'œuvre de Delacroix apparaît alors comme une version aboutie du genre "carnet de voyage" où ni l'image ni le texte ne priment, mais se combinent dans un parcours déambulatoire inscrit dans l'espace et le temps au cœur même de la page* » (*ibid.*, p. 20). Cet élément de composition est inhérent au genre carnet de voyage mais n'est évoqué par Pascale Argod que chez Eugène Delacroix. Jusqu'à présent, les mouvements artistiques mentionnés ainsi que les pratiques du carnet venant d'explorateurs et de scientifiques n'impliquaient ni la présence combinée de récit et d'illustration, ni n'abordaient la possibilité d'une composition dans les carnets de voyage. Pascale Argod (2014a) poursuit cependant cette histoire en mentionnant les peintres de la marine et leurs carnets d'escale. Les peintres officiels de la Marine, héritiers des peintres du Dépôt de la guerre, chargés de conserver les cartes et archives militaires depuis 1688, sont des peintres choisis par le ministère français de la Défense pour pratiquer leur art en mer et ainsi laisser une trace des expériences vécues. L'œuvre de Pierre Loti comprend par exemple un journal de bord créé pendant son apprentissage du métier de marin, mais l'un de ses carnets de voyages les plus célèbres est *L'Île de Paques : journal d'un aspirant de La Flore* (1899), car il témoigne de son goût pour l'ethnologie. Enfin, le développement du tourisme, commencé à la suite du Grand Tour en Italie par les aristocrates britanniques, permet de montrer les premiers usages des guides de voyages qui sont illustrés de cartes, plans et itinéraires, et qui ont une similitude avec les carnets de voyage. Comme mentionné par Pascale Argod (2014a, p. 21), le premier guide de voyage illustré serait *Le Guide des voyageurs en Europe* (1784) de Heinrich August Ottokar Reichard.

Pascale Argod (2014a), dans les deux dernières sections du chapitre sur l'histoire du genre carnet de voyage, établit un lien entre le carnet de voyage et la naissance du reportage d'images et de voyage, le dessin de presse et la bande dessinée. Elle montre enfin que le carnet est en corrélation avec le développement de l'ethnologie et l'anthropologie, comme déjà évoqué précédemment. La presse du reportage de voyage, qui est en partie lancée par la Société de géographie, permet la diffusion de journaux illustrés de gravures sur bois qui montrent une spécialisation de la presse. Dans le contexte de la guerre de Crimée (1854-1856), le reportage dessiné – effectué sur plusieurs supports et selon diverses techniques – permet d'effectuer un travail de mémoire de médiatiser le conflit. Ce travail de reportage graphique peut à la fois être

associé au dessin et à la photographie. Dans une perspective plus humoristique, le dessin de presse développe la pratique de la caricature pour aborder des sujets sous un angle satirique. Thomas Rowlandson, dans le but de moquer la quête vaine d'un touriste de faire fortune en voyageant, illustre *The tour of doctor syntax in search of the picturesque* en 1812 sous la forme d'estampes. Celles-ci, bien qu'elles soient légendées, sont disposées en face du texte comme nous avons pu le voir dans les quelques exemples antérieurs.

Ensuite, les illustrations de Gustave Doré ont été d'une grande influence sur le développement du carnet de voyage en France : il moque le tourisme montagnard à la mode en illustrant des planches composées à la manière de bandes dessinées dont le « *format oblong de l'album préfigure celui du carnet de voyage contemporain* », comme « *l'enchâssement du récit dans le dessin, la diversité des signes graphiques et des registres de l'image* », qui rendent l'ouvrage très original (Argod, 2014a, p. 23). Un exemple de ce style propre à Gustave Doré peut être observé dans *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie* (1854), où illustrations et texte sont alternés pour se répondre (Illustration 8).

Illustration 8.

Page extraite de *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie* (1854), Gustave Doré.

Un lien est donc établi entre ces dessins caricaturaux et la forme composée du carnet de voyage : les « *histoires en estampes* » et les « *“zigzags” géographiques, enchaînés de façon incongrue* » (Argod, 2014a, p. 23) annoncent le genre. Pascale Argod prend l'exemple du japonisme, avec la Société franco-japonaise créée par Félix Régamey et Émile Guimet, qui

donnent à voir le Japon selon leur regard et leur expérience : Félix Régamey illustre par exemple le feuilleton *Okama* dans *Le Monde illustré* de 1879 à 1883 et écrit pour *Le Japon pratique*. Avec Émile Guimet, il crée le récit de son séjour au Japon dans *Les Promenade japonaises - Tokio-Nikko* à partir de 1878. Il y a donc un intérêt à la fois pour les auteurs, artistes et publics de découvrir une culture par le biais du récit et de l'illustration rapportés. C'est ce désir de raconter et la curiosité qui y est associée qui permet l'essor du genre carnet de voyage :

[L]e genre acquiert ses lettres de noblesse avec la publication, entre 1820 et 1878, des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Charles Nodier, Justin Taylor et Alphonse Decailleux, qui rendent compte tant de l'architecture que de la vie quotidienne des régions françaises via les travaux d'une centaine d'artistes missionnés à travers le pays. (Argod, 2014a, p. 25)

Cette publication majeure, en dix-neuf tomes, permet de raconter l'histoire de la France et de cristalliser le goût des lecteurs pour le patrimoine, tout en favorisant la découverte de son identité et de sa culture. Il s'agit là encore de gravures mises en face du texte.

Une grande tendance à l'origine du carnet de voyage contemporain héritée des « journaux à images » ou magazines de l'époque, est la collecte d'informations qui permet de concevoir des ouvrages se voulant exhaustifs sur un sujet particulier comme les traditions, les croyances, les légendes, le folklore, les empires coloniaux. L'objectif est de collecter toutes les informations possibles sur un thème pour en faire un livre illustré, par exemple le *Manuel du folklore français contemporain* (1937-1958) d'Arnold Van Gennep. Ce sera le rôle de l'Académie celtique, fondée en 1804 et de la Société de géographie d'amorcer ces travaux de collecte. Cette notion de collecte est associée par Pascale Argod (2014a) aux missions de « récoltes » sur le terrain des ethnologues-anthropologues, encouragés à illustrer leurs pérégrinations par la Société de géographie. Par exemple, Théodore Monod publie dans ses carnets et cahiers de relevés de 1934 sa méthode de relevés, tous domaines des sciences confondus, qui permettent l'expertise scientifique par le « carnet de récoltes ». Selon Pascale Argod, le carnet de voyage serait ainsi une « *technique au service de l'enquête de "terrain", de l'observation participante [et] se doit de respecter le principe d'impartialité* » (2014a, p. 25). Si le carnet de voyage tient ses origines de nombreuses disciplines scientifiques ayant pour but de recenser la nature et d'explorer le monde, rien ne présupposait jusqu'à maintenant la nécessité d'un regard neutre de la part des voyageurs qui relatent leurs parcours et découvertes. Dans un objectif exploratoire, le carnet de voyage, dans cette perspective, deviendrait donc un objet qui permet de dire la vérité sur le monde, un rôle propre à l'ethnologue. En effet, ce dernier a pour mission la transmission d'une information la plus objective possible, d'une qualité scientifique vérifiable, ce qui préfigure la méthode ethnographique utile à l'anthropologie : « *le carnet de voyage, à travers l'illustration, pourrait se*

faire l'héritier de l'anthropologie visuelle et de la démarche de l'ethnographie » (*ibid.*). Cependant, comme le questionne Pascale Argod (*ibid.*), comment le « chercheur » ethnologue-anthropologue peut-il parvenir à adopter cette posture dans un but scientifique et objectif ? En réponse à cette question, le développement de la photographie et son usage pour le développement de ces deux sciences permet de légitimer le relevé dessiné dont l'objectivité et la véracité peuvent en effet être remises en cause. Le reportage photographique a accéléré le goût pour les voyages et la tendance à les communiquer comme le fait Burton Holmes avec ses *Travelogues*, projet commencé à la Belle Époque. L'objectif de recensement et de conservation du patrimoine se réalise donc avec l'exploitation de ces images, véritable « *mémoire iconographique des sociétés* » (Argod, 2014a, p. 26). Enfin, l'œuvre de Paul Gauguin est l'exemple qui permet d'affirmer la possible association entre sciences objectives – anthropologie et ethnologie comme il en est question dans ce paragraphe – et subjectivité de l'art : dans *Noa Noa : voyage de Tahiti* (1848-1903), il décrit la culture polynésienne en même temps qu'il critique l'Europe, dans un but anticolonialiste. Cela fait de cette œuvre, d'après Pascale Argod, le meilleur exemple de la façon dont le « *carnet de voyage contemporain est né de la rencontre entre l'anthropologie, l'ethnologie et les différents modes d'expression artistique* » (*ibid.*).

Ainsi, l'histoire du carnet de voyage, par les grands mouvements littéraires et artistiques décrits par Pascale Argod (2014a), permet de dresser le portrait d'un genre qui tient pour origines des tendances multiples depuis le XVI^e siècle. Tour à tour support de formation culturelle et support d'expression artistique, outil de récolte des scientifiques, preuve du voyage, et exploration d'un goût pour l'exotisme, le carnet de voyage s'est constitué en tant que genre littéraire et artistique des Humanistes au développement de la photographie, en marquant le développement des explorations maritimes, de la peinture de plein air, du romantisme, de l'impressionnisme et de l'ethnographie-anthropologie. L'influence de toutes ces tendances permet aujourd'hui de comprendre la disparité des types de carnets de voyage qui existent dans l'édition.

2.1.2. Le développement du genre éditorial

Pascale Argod ([2009], 2012a, 2014a) considère que le carnet de voyage est à la fois un genre artistique et un genre éditorial. La notion de genre éditorial semble poser problème car il fait très rarement l'objet d'une distinction avec le genre littéraire. Le genre éditorial correspondrait cependant par définition à la forme éditée du genre littéraire. C'est sur la question de la définition du genre éditorial que repose toute la problématique du carnet de voyage. Nadine Durand (2017) désigne le carnet de voyage comme un « *genre mineur devenu une pratique majeure* » (p. 13). En étudiant la façon dont le genre est devenu un genre éditorial, il s'agit plus de considérer le carnet de voyage comme une pratique majeure devenue genre mineur, tant la définition du genre repose

sur ses caractéristiques manuscrites. La précision établie par Pascale Argod sur l'étude du genre « éditorial » implique le fait qu'analyser un carnet de voyage manuscrit et celui d'étudier un carnet de voyage édité relève de deux démarches différentes. Dans cette mesure, le genre éditorial concerne le carnet de voyage édité et la création de collections sur le carnet de voyage qui ont inscrit le carnet dans une tendance du secteur de l'édition.

Dans la continuité de l'histoire du carnet de voyage, Pascale Argod (2014a) dédie une section dans *L'Art du carnet de voyage* à « l'émergence du genre éditorial en France » (p. 44). Le genre a connu un essor dans l'édition à partir des années 1950 avant de s'essouffler après le succès des carnets de voyage de Titouan Lamazou dans les années 2000. Pascale Argod cite une liste de collections qui ont marqué le développement du genre en France : les collections « Voiles » puis « Carnets de voyage » des éditions Gallimard dans les années 1980 ; la collection « Équinoxe » aux éditions Rivages à la fin des années 1980 ; la collection dédiée aux croquis de voyage lancée par les éditions du Seuil en 1991²³ ; la collection « Carnets du monde » d'Albin Michel Jeunesse ; la collection « Carnets de route » aux éditions Épigones au début des années 1990 ; la collection « Vacances secrètes » d'Arthaud dans le début des années 2000 (2014a, p. 44-47). Ces collections de grandes maisons d'édition ont lancé une tendance qui justifie l'apparition de collections toujours plus nombreuses. Ces dernières, parce qu'elles sont désormais trop anciennes et parce que la production a cessé, n'apparaissent plus toujours sur les sites des éditeurs mentionnés. Par exemple, le site des éditions Gallimard contient toujours une collection « Carnets de voyage » mais qui comporte six références publiées à la fin des années 1930 et dont la majorité des couvertures est indisponible. Une autre collection, « Carnet de voyages », en comporte trente publiés entre 2000 et 2007. Une exception figure dans la liste : un carnet de voyage de Titouan Lamazou publié en 2016 sous le titre *Œuvres vagabondes (1965-2015)* est une anthologie des précédents éditions de l'auteur phare de la collection. Le carnet de voyage n'apparaît pas dans la liste des genres qui permet d'affiner la recherche d'une référence.

Marie-Madeleine Compère, Marie-Dominique Couzinet et Olivier Pédeflous (2009), dans leur article « Éléments pour l'histoire d'un genre éditorial » étudient les pratiques de prises de notes de cours aux XVI^e et XVII^e siècles en Europe qui ont donné lieu à un « genre éditorial ». Si les auteurs ne donnent pas leur définition du genre éditorial, ils décrivent la façon dont une pratique manuscrite est utilisée dans l'édition pour définir un type d'ouvrages comportant un texte intégral d'un auteur classique ou contemporain, largement espacé pour permettre la prise de note latérale et interlinéaire et avec un appareil critique minimal. La prise de notes de cours est donc devenu un

²³ Le nom de cette collection n'est mentionné ni par Pascale Argod, ni sur le site des éditions du Seuil. Les onze carnets de voyage réalisés par l'auteur de bande dessinée et journaliste Loustal sont donc probablement classés Hors-série.

genre de support de cours pour faciliter la prise de notes des étudiants. Il faut cependant d'après les auteurs « *rester prudent et il paraît nécessaire de distinguer pratique effective et théorisation de ce support, ce qui engage sans doute un travail différent de la part des imprimeurs, et peut-être aussi un statut un peu différent pour le livre lui-même* » (Compère et al., 2009, §16). Si le cas des notes de cours sur les textes littéraires est un exemple très précis, il peut être rapporté au carnet de voyage. Aujourd'hui, un pan de l'édition propose des carnets de voyage en tant qu'outil à remplir pendant le voyage. Il y a donc une identification d'une pratique qui a résulté de ce développement, comme c'est le cas pour le *bullet journal* déjà évoqué. Il faut alors distinguer la pratique du carnet en voyage et l'édition du carnet de voyage, qui n'est plus un support mais qui devient une forme du carnet de voyage manuscrit qui a été *a priori* réalisée dans des conditions particulières de voyage.

2.1.3. Une typologie des carnets de voyage

Le travail sur le genre de Pascale Argod (2014a) a permis une première typologie complète des carnets de voyage. En les classant en trois catégories principales – les carnets de reportage, les carnets de patrimoine et les carnets intermédia –, Pascale Argod révèle l'hétérogénéité du genre et le besoin d'ordonner ce qui peut être nommé les « sous-genres » des carnets de voyage. Dans un souci de clarté, cette typologie a été reprise dans le tableau suivant :

Carnets de reportage	Carnets de patrimoine	Carnets intermédia
<ul style="list-style-type: none"> - carnets de reportages ou « carnets du monde » - carnets de tribunal - carnets de société - carnets de rencontres-portraits - carnets de l'humanitaire - carnets de guerre - carnets de diversité culturelle et géopolitique - carnets de marin(s) ou « journaux de bord » - carnets d'expédition(s) scientifique(s) - carnets de géographe(s) - carnets de spectacle(s) 	<ul style="list-style-type: none"> - carnets de patrimoine régional - carnets d'architecture - carnets de mémoire - carnets ethnographiques - carnets interculturels - carnets d'expédition culturelle - carnets d'itinéraires - carnets urbains - carnets d'archéologie - carnets de géologie - carnets naturalistes - carnets de cuisine et de saveurs 	<ul style="list-style-type: none"> - carnets de voyage-expositions-installations - carnets de voyage sur scène - carnets de voyage sonores - carnets de voyage audiovisuels - carnets de voyage multimédias - carnets de voyage numériques et animés - carnets web

Les carnets de reportage comportent une dimension majoritairement culturelle, sociétale, politique et engagée et se rapprochent d'une démarche sociologique d'observation des individus, de leurs habitudes, de leur vie, dans tous leurs aspects. Leur objectif est davantage la retranscription des faits que l'expression artistique en voyage. Par exemple, *Viens chez moi j'habite dehors* (2004) d'Elsie Herberstein est un carnet de société qui adopte une démarche d'observation participante permettant à la carnettiste de s'immerger dans le quotidien de sans-abris parisiens. D'autres exemples appartenant à cette catégorie de carnets de reportage sociologique ont pour but de représenter les travailleurs d'une usine en faillite, d'illustrer une grève ou encore de mettre en avant des problèmes urbains dans des lieux de tension, d'un point de vue documentaire (Argod, 2014a, p. 76-77). Le carnet de reportage « *suit donc l'évolution de l'anthropologie et de l'ethnologie, qui s'orientent aujourd'hui vers l'altérité sociale, culturelle ou économique de notre pays* » (*ibid.*, p. 77).

Les carnets de patrimoine, similaires à la première catégorie, ont davantage un objectif culturel et historique de recensement, de conservation et de mémoire. Les paysages et bâtiments sont davantage représentés que dans les carnets de reportage qui placent l'individu au centre du carnet.

La troisième catégorie de carnets sert quant à elle à regrouper les carnets créés sur des supports différents comme la vidéo ou la bande son. Similaires du point de vue des thèmes, ils se caractérisent par l'intermédialité qui permet d'enrichir le carnet de voyage papier ainsi que d'apporter un contenu nouveau comme la voix d'une personne, le bruit de la ville, la musique etc. Ces carnets sont exclus de cette analyse qui se concentre sur les carnets de voyage papier.

Nadine Durand, dans sa thèse de 2017 intitulée *Carnet de voyage : une œuvre en soi ?*, sépare les carnets de voyage en trois types en fonction des temporalités du voyage qui sont l'avant, le pendant et l'après. Elle évoque premièrement le « *carnet périscopie* » (avant) qui consiste à préparer le voyage, les outils qui vont accompagner le carnettiste, mais aussi le type de carnet. Le deuxième type est le « *carnet miroir* » (pendant) qui concerne le voyage lui-même, le lieu visité, les personnes rencontrées et ce qu'elle nomme le « *rapport individuel et travailleur à l'objet* » (2017, p. 23). Le troisième et dernier type est enfin le « *carnet rétroviseur* » (après) qui « *médite sur les conditions de visibilité de la somme artistique et documentaire ramenée par le carnet* », c'est-à-dire qui, dans sa définition en tant qu'œuvre artistique, envisage de le garder pour soi, de le montrer, l'exposer et/ou de le publier (*ibid.*, p. 24). Cette dernière catégorie, qui correspond à la troisième partie de la thèse de Nadine Durand, est celle qui correspond le plus à l'objet de recherche de ce mémoire. Elle permet notamment de s'intéresser à la démarche artistique du carnettiste qui

transforme son carnet de terrain en un « carnet de voyage », qui permet de transformer sa pratique artistique personnelle en livre, inscrit dans un genre.

2.2. Qu'est-ce qu'un genre ?

2.2.1. Le genre comme catégorisation

« *Classer signifie conceptualiser, et donc généraliser* » (Genette, 2001, p. 110). Cette définition place la classification au centre de tout genre. L'action de regroupement permettrait de sélectionner le particulier pour déterminer le général ; le genre ne peut se définir autrement que par des éléments particuliers qui se ressemblent. Le genre est donc un « *ensemble d'œuvres (au moins deux) [qu'on peut] regrouper sous un chef ou un autre* » (*ibid.*, p. 113). La classification, ou le regroupement, est une « *inscription* » : « *être ou n'être pas un œuvre littéraire ne procède d'aucune grâce ou disgrâce d'aucune sorte, mais simplement de l'inscription, volontaire ou involontaire, dans un mode, constitutif ou conditionnel, de littérarité* » (Genette, 2003, p. 137). Le genre correspondrait donc à une désignation subjective, comme celle de l'auteur ou de l'artiste qui s'autodésigne comme tel, comme évoqué dans le chapitre 1. Il faut donc étudier la désignation en tant que telle, par « *les esthéticiens et les historiens qui ont donné un nom et un pédigrée à un ensemble de tendances* » (Becker, in Perrenoud, 2017, p. 118). À partir de cela, le genre peut être perçu comme un concept instable et sans réel fondement. Sa seule utilité se trouverait du côté d'une « *convergence d'attentes de la part du lectorat, des médiateurs et du système de commercialisation* » qui exige la « *référence* », cette référence étant indispensable au classement des livres en librairies pour qu'ils soient intégrés au « *circuit de vente* » (Legendre, 2005, p. 62). Le genre aurait donc une utilité commerciale indispensable au monde du livre, mais il servirait également un « *processus de légitimation* » (2005, p. 62) qui permet au lectorat et à la critique de reconnaître une œuvre particulière en fonction du système dans lequel elle s'inscrit.

Dans son article « *Un genre est un genre parce que c'est un genre. Réflexion sur les critères minimaux du genre littéraire* » (2007), Dominique Vaugeois interroge le processus de catégorisation et la façon dont on reconnaît un genre, en remettant en cause sa logique. Sa thèse principale consiste à dire que le genre n'existe que s'il est reconnu et que les mots qui le désignent sont d'une importance capitale. Ce sont ces deux étapes combinées qui construisent le regard porté sur le genre et sur les textes qui en font partie, mais ils ne définissent pas pour autant le genre qui est « *toujours autre chose que sa définition* » (Vaugeois, 2007, p. 223). L'éditeur joue un rôle particulier dans ce processus de définition et de reconnaissance mais il n'est pas nécessairement à l'origine de la définition du genre :

La renaissance de la réputation d'une œuvre, d'un artiste ou d'un genre résulte en général de la décision de quelqu'un de faire revivre l'objet en question. Il ne s'agit pas d'une qualité donnée qui finit par percer, mais plutôt d'un chef d'orchestre ou d'un musicien ou d'un éditeur ou d'un metteur en scène entreprenant qui décide de revitaliser quelque chose, pour quelque raison que sa propre situation de travail rende pertinente (Becker, *in* Perrenoud, 2017, p. 125)

L'éditeur, dans cette conception, contribue au regard porté sur la définition du genre car il est celui qui rend l'œuvre visible. Si cela tient à sa décision, le rapport entretenu entre l'auteur, l'œuvre et l'éditeur est à questionner dans les étapes de reconnaissance du genre. D'après Dominique Vaugeois (2007), la reconnaissance du genre peut être comprise de trois manières différentes :

Le genre est une réalité *incertaine* qui ne relève pas de logiques de savoir mais de conduites, de réglages permanents qui impliquent qu'à la connaissance du genre se substituent de perpétuels actes de re-connaissance. Le genre est ce qui est toujours *déjà* connu. Enfin, l'expérience du genre consiste en un double mouvement, de croyance (mise en marche de la loi) et de doute (sentiment du hors-la-loi), d'adhésion et d'hésitation. (Vaugeois, 2007, p. 225)

Il ne s'agit donc pas de définir le genre en tant que tel car il dépend de l'acte de reconnaissance. S'écarter de la définition même du genre pour se concentrer sur la reconnaissance de celui-ci et l'adhésion ou non des œuvres aux règles qui le caractérisent montre encore une fois que la question du genre en propre est complexe. Dominique Vaugeois (2017) indique que l'appellation du genre, le choix du terme, peut « être motivé par le besoin de revalorisation littéraire de [...] productions marginales ou mineures » comme les « carnets de travail » du peintre (p. 212). Par exemple, l'écrit sur l'art (corpus d'études, bibliographies) est une « désignation large qui subsume [...] toute publication sur l'art de quelque origine [...] et de quelque nature [...], le terme est associé de façon générale à des textes d'artistes » (*ibid.*, p. 213). Le carnet de voyage est ainsi nommé pour faire référence au carnet du peintre, gage d'authentique travail artistique, et englobe tous les types de carnets qui ont pour sujet central le voyage, au sens large. Cette production mineure, sous cette appellation, fait appel à un support spécifique qui interroge le choix, une fois édité, de garder l'appellation attribuée au support manuscrit « carnet de voyage ». Dominique Vaugeois (2017) utilise enfin le concept d'hyper-genre pour désigner un genre qui en englobe d'autres. Par exemple, les « écrits intimes [...] subsume[nt] hiérarchiquement le journal, la correspondance, l'autobiographie ou le carnet » (p. 215). De la même manière, le carnet de voyage subsume le carnet de peintre, le carnet de route ou journal de bord, le journal intime, l'autobiographie, le récit de voyage et le guide de voyage, mais également la peinture en tant que

telle dont elle tient une origine historique importante. Le terme qui désigne le genre a donc pour but premier d'évoquer différents genres tout en s'en différenciant puisqu'il existe un mot pour qualifier un genre qui les dépasse. Deuxièmement ce terme répond à un besoin de classification par la dénomination : en effet « *les mots désignent des genres* ». *Toute prédication est une classification* » (Genette [2002], in Vaugeois, 2017, p. 216). La typologie des carnets de voyage proposée par Pascale Argod (2014) et qui figure dans un tableau au point « 2.1.3. Une typologie des carnets de voyage » correspond à cette classification. Si elle n'a pas pour but de se différencier d'autres genres, elle opère une classification à l'intérieur du genre. À ce propos, Karl Viëtor ([1931] 1986) propose de nommer « *espèces* » les sous-genres regroupés sous le nom d'un seul genre. Le genre dont il est question est donc celui du « carnet de voyage » mais regroupe des espèces de carnets de voyage qui peuvent être les carnets de voyage ethnographiques, les carnets d'architecture, d'expéditions scientifiques etc.

2.2.2. Les conventions à l'origine du genre générique

D'après Isolde Lecostey et Morgane Kieffer (2017), en s'appuyant sur les travaux de Jean-Marie Shaeffer²⁴, le genre littéraire est « *une somme de conventions établies par une tradition littéraire et critique, à laquelle un texte peut chercher à obéir, ou qu'il peut au contraire vouloir déborder* » (Lecostey & Kieffer, 2017). Il reposerait premièrement sur des conventions constituantes qui « *permettent au récepteur d'identifier le message comme relevant d'un type de communication spécifique* » (Canvat, 1992, p. 41) par exemple du point de vue de la narration qui utiliserait un certain type de lexique. Le genre reposerait ensuite sur des conventions régulatrices, qui renvoient à l'organisation formelle et sémantique de l'œuvre, qui est parfois une forme fixe comme dans la poésie. Il s'agit de règles propres au genre qui peuvent être respectées, adaptées, transgressées. Enfin, le genre repose sur des conventions de tradition, qui « *renvoient à des modèles antérieurs [...] dans des relations hypertextuelles de ressemblance et de différence, d'imitation et de transformation* » (1992, p. 42). Dans le cas du carnet de voyage, il est possible de considérer que *Voyage en Afrique du Nord* (1832) d'Eugène Delacroix a consacré le genre et s'est constitué en modèle puis en tradition. D'après Nadine Durand, Albrecht Dürer, William Turner, Eugène Delacroix, Anselm Kiefer, Zao Wou-Ki, He Yifu, Yvon Le Corre, Titouan Lamazou, Stéphanie Ledoux, Nicolas Jolivot sont les « *maîtres incontournables [...] [qui] ont successivement défini les usages et la tradition du genre* » carnet de voyage (Durand, 2017, p. 11).

²⁴ Œuvre complète citée : Jean-Marie Shaeffer, « Du texte au genre, notes sur la problématique générique », *Poétique* n°53, 1983.

C'est cette tradition qui semble ériger les règles premières du genre, au fil de son histoire. Karl Canvat (1992) s'appuie ainsi sur ces trois conventions pour donner sa définition de la notion de genre comme quelque chose qui

renvoie tout à la fois à ces composantes textuelles que sont les propriétés matérielles, pragmatiques, et structurelles du texte, l'ensemble de ses conventions esthétiques et formelles, l'espace hypertextuel et intertextuel où jouent des mécanismes d'imitation et de transgression. La généricité peut, quant à elle, être redéfinie comme l'ensemble des réinvestissements – toujours plus ou moins transformateurs – de ces composantes textuelles (Canvat, 1992, p. 42).

Le genre se définit donc par les composantes précédemment décrites, qui font partie des lois du genre qui fixeraient le genre générique. Selon Wolf Dieter Stempel dans *Aspects génériques de la réception* ([1979] 1986), « le genre historique est à considérer comme un ensemble de normes (de « règles de jeu » [...]) qui renseignent le lecteur sur la façon dont il devra comprendre son texte ; en d'autres termes : le genre est une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu » (p. 170). Les conventions ou normes du genre donnent donc une vision « contrôlée », normative et même « modalisante » (Stempel, [1979] 1986, p. 173-174) des textes qui en font partie. Se peut-il donc que le carnet de voyage, non désigné comme tel par l'artiste ou l'éditeur, et non inscrit dans une collection qui porte ce nom, soit considéré autrement, comme un livre de peintre ou un simple livre illustré ?

La généricité du genre correspond à ce que Karl Canvat (1992) nomme le « cadrage générique » (p. 45). Ce cadrage permet au lecteur et au critique d'associer un texte à son genre grâce à une reconnaissance des lois et modes qui permettent d'affirmer leur appartenance mutuelle. La thèse principale de l'auteur consiste à penser ce cadrage comme indispensable au processus d'interprétation qui « noue un contrat de lecture spécifique et suscite une attente bien précise qui fonde le traitement interprétatif du texte » (1992, p. 45). La catégorisation liée au genre aurait donc pour conséquence un « horizon générique » (*ibid.*), concept repris de celui d'« horizon d'attente » de Hans Robert Jauss ([1970] 1986, p. 42), qui correspond à un attendu formel lié au genre. Cet attendu repose sur « un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative » (*ibid.*). D'après Robert Scholes ([1974] 1986) dans son étude sur les modes de la fiction, relève la façon dont le lectorat conditionne une certaine lecture du genre par son horizon d'attente :

Le contexte dans lequel on lit le langage d'une œuvre littéraire est générique. Dès qu'on commence à lire, on formule telle ou telle hypothèse relative au genre, qu'on affine à mesure qu'on avance dans sa lecture et qu'on cerne de toujours plus près la nature unique

de l'œuvre en question en repérant les affinités qu'elle entretient avec d'autres œuvres qui utilisent le langage de la même manière. (Scholes, [1974] 1986, p. 79)

Le lecteur regroupe donc les œuvres qui se ressemblent et fournit une interprétation spécifique des genres en fonction de sa lecture. Cette description transforme le lecteur en un comparateur de tendances qui résulte d'une nécessaire inscription des genres dans un vaste système où il doit trouver sa place. L'horizon d'attente qui produit ce phénomène peut être lié au concept d'habitude : le public, en constatant des éléments caractéristiques récurrents dans un genre littéraire, va en prendre l'habitude et s'attendre à retrouver ces mêmes caractéristiques dans le prochain texte associé à ce même genre. Ce que Karl Canvat nomme des « *stéréotypes génériques* » (1992, p. 46) s'applique à cette attente du lectorat dont la « *tradition générique* » limite sa lecture (Scholes, [1974] 1986, p. 79). Hans Robert Jauss évoque également « *l'horizon d'un genre* » ([1970] 1986, p. 58) comme étant un élément à enrichir par la modification de ces stéréotypes et attentes formelles, cette modification étant la condition de désignation d'un chef-d'œuvre : le genre est donc un système de règles en évolution. L'auteur produit ainsi un travail qui s'inscrit dans une tradition, dont le lecteur peut évaluer la correspondance, mais il peut apporter une nouvelle contribution qui enrichit cette tradition, par exemple en combinant des traditions plus anciennes entre elles (Scholes, [1974] 1986). Ces règles ou lois peuvent alors être remises en question dans la définition du genre. Gérard Genette (2001), dans l'article « Le genre comme œuvre », prend l'exemple des œuvres d'Aristote, de Hegel et de Boileau pour montrer que les genres classiques ont toujours été pensés selon des concepts génériques à l'origine d'une poétique et de règles à suivre à l'intérieur du genre. Ces règles dépendent de critères subjectifs comme l'appréciation personnelle. Les caractéristiques des œuvres déterminent bien leur genre et les bornent et il est par conséquent difficile de sortir de cette limite conceptuelle sans établir un nouveau genre, avec de nouvelles règles, rendant inévitable une opposition entre les genres. La poétique est ce qui est « *relatif à un genre littéraire soumis à des règles prosodiques particulières* » (CNRTL), la prosodie correspondant aux règles de versification en poésie. Si elle concerne par définition la poésie, elle peut s'appliquer à tout genre fonctionnant avec des règles formelles. Le carnet de voyage édité cherche-t-il à dépasser les limites conceptuelles du carnet de voyage manuscrit pour proposer un nouveau genre, propre à l'édition ?

2.3. Questionnement de recherche et hypothèses

La dernière partie de ce deuxième chapitre consiste à présenter le questionnement de recherche qui découle des différents apports d'une sociologie du travail en lien avec une sociologie des arts. Une première approche de la définition du carnet de voyage et l'introduction au rôle de

l'éditeur et de l'édition indépendante dans le premier chapitre, ont permis de délimiter le questionnement de recherche de ce mémoire. Ce deuxième chapitre a enfin élargi la connaissance du genre historique du carnet de voyage avant de présenter les principales questions qui entourent le concept de genre. Il convient donc maintenant d'approfondir la pertinence des références et concepts déjà cités afin d'y rassembler les problèmes que pose le sujet du carnet de voyage dans l'édition et de proposer des hypothèses en réponse à ces questions.

Le carnet de voyage est un genre littéraire et artistique dont la définition et l'histoire sont complexes parce qu'elle se nourrit de différents mouvements culturels et artistiques et correspond à différentes démarches, qu'elles soient pédagogiques, sociales, scientifiques, artistiques. Si la finalité du carnetiste est la publication de son œuvre, elle interroge le rôle de l'éditeur dans la définition du genre éditorial, c'est-à-dire la définition du genre quand il prend la forme d'une œuvre éditée. D'après Pascale Argod, la distinction entre le genre artistique et le genre éditorial du carnet de voyage est évidente. En effet, si elle constate une différence formelle mais également une différence d'intention artistique entre le carnet de voyage manuscrit et le carnet de voyage édité, elle affirme que le genre artistique peut exister sans édition.²⁵ Il existerait ainsi un paradoxe autour d'un genre qui correspond à une pratique artistique et un genre de l'édition qui s'en détache quelques peu : le carnet de voyage est une pratique de plus en plus répandue et abstraite mais qui a une définition précise dans l'édition. En effet, les carnets de voyage édités correspondraient à une version standardisée du carnet de voyage tandis que les carnets de voyage manuscrits ont la particularité de s'affranchir de toute règle formelle et de contenu précise. Si le carnet de voyage édité ne correspond pas entièrement au manuscrit de l'auteur, ne peut-on pas considérer que l'éditeur joue un rôle particulier dans la définition du carnet de voyage édité ? Cette définition, postérieure à l'évolution historique du carnet de voyage (dans la mesure où le genre s'est développé sans édition, d'abord grâce aux étudiants en formation, comme vu dans le « 2.1.1. L'histoire du carnet de voyage comme construction du genre : revue de *L'art du carnet de voyage* (2014) de Pascale Argod) serait-elle aujourd'hui standardisée dans l'édition ? Précèderait-elle une nouvelle conception du genre ?

Plusieurs pistes issues de diverses lectures sur le carnet de voyage font état de cette distinction attribuant à l'édition un rôle majeur dans la production du carnet de voyage.

²⁵ D'après nos échanges par mail.

- « *Rares sont ceux qui assimileraient ces titres à des carnets tant l'exigence éditoriale qui a présidé à leur publication les places résolument dans la catégorie de l'album ou du livre d'art* » (Van der Linden, 2009-2010, p. 4).
- « *Conçu pour recueillir une première impression ou éviter aux idées de s'égarer, le carnet, qui n'est pas un aboutissement mais un work in progress, doit conduire vers l'œuvre et non la construire en propre. Etant par nature "de l'ordre du fragmentaire, de l'éphémère et de l'instantané", le carnet se situe d'emblée aux antipodes de la publication* » (ibid.).
- « *La spontanéité du carnet peut agir comme une contrainte productive dans une perspective de publication* » (ibid.).
- « *Les "carnets de voyage" sont souvent des livres d'artistes sur le voyage, qui ensuite, pour certains, rejoignent la production éditoriale et deviennent des albums classiques, parfois maquetés par l'éditeur pour coller au titre et au style de la collection, bien loin de la version artisanale d'origine proposée par l'artiste. Toute l'originalité, reflet de la personnalité et du regard de l'artiste, est alors bannie au profit de la charte graphique de la collection.* » (Argod, 2012a, p. 19)
- « *Le carnet de voyage, qui a eu ses années de standardisation éditoriale, semblerait suivre le même esprit dans la quête d'une hybridité du genre, sous-tendue par un impact marketing qui tend à diffuser sur des supports combinés "livre-DVD-CD" »* (Argod, 2012b, p. 12).
- « *Dans l'édition souvent standardisée et normalisée, le carnet de voyage génère un vent de créativité et de libre expression pour l'illustrateur qui peut alors devenir un auteur à part entière, autobiographe de son voyage. Toujours plus expressif, créatif et graphique, ce genre éditorial place l'image et l'expression plastique au cœur de sa réalisation, atouts indéniables de son succès* » (Argod, 2010, p. 9).
- « *La densité matérielle des ouvrages – reflet de la densité des lieux visités – renvoie pourtant à une autre réalité éditoriale, celle du beau livre* » (Copel, 2009-2010, p. 11).
- « *Les plus intéressants sont les carnets des anonymes, des non-artistes, montrés par une amie, un voisin ou l'inconnu croisé au détour d'un chemin. Bref, ceux qui ne sont pas édités car ils ne sont pas "faits pour". Ceux qui sont authentiques jusque dans leurs maladresses* » (Blog de la Médiathèque Intercommunale de Liernais, 2011).
- « *Comment alors peut-on considérer la réalisation d'images collées et composées en atelier après le voyage comme du carnet de voyage ? La recomposition éditoriale ou maquetage du carnet trahirait-elle le carnet d'origine ou authentique ?* » (Argod, 2013a).

- « *Les carnets de voyage sont souvent de prime abord des livres d'artistes sur le voyage, qui ensuite, pour certains, rejoignent la production éditoriale sous la forme d'albums classiques, parfois formatés par l'éditeur pour se fondre dans une collection, bien loin de la version artisanale d'origine* » (Argod, 2014a, p. 5).
- « *Le carnet est à définir pour sa forme publiable* » (Durand, 2017, p. 243).
- « *En tant qu'objet et prototype, le carnet de voyage est à l'origine de démarches éditoriales bien différenciées. [...] Nombreux sont les carnettistes qui ont recours à l'autoédition et donnent à l'objet reproduit une forme assez fidèle à l'original* » (Durand, 2017, p. 268).
- « *Reconsidérer la place du livre imprimé dans l'élaboration du manuscrit, attestant ainsi que les manuscrits, même quand ils ne sont pas préparés en vue d'une édition, puisent dans les livres imprimés* » (Gomez-Géraud, [2018] 2020).

Il semblerait ainsi que le carnet de voyage ne soit pas par nature fait pour être édité. D'après Nadine Durand (2017), le carnettiste doit pour cela envisager des modifications préalables à la soumission de son projet à l'éditeur. Ces modifications, propres à tous les genres en vue d'être publiés, creusent toutefois les différences entre un genre qui est généralement réalisé sur place, *in situ*, sur le vif, par un artiste qui fait du carnet une œuvre en soi, pourrait-on dire « autonome », et un genre retravaillé, « *standardisé* » dans l'édition selon la charte graphique de l'éditeur (Argod, 2012a). Nadine Durand (2017), propose plutôt de voir le carnet publié « *comme le papillon qui se dégage de sa chrysalide, abandonnant sa première forme, sa matrice* » (p. 243). Faut-il envisager le carnet de voyage comme un brouillon préparé pour la publication ? Cette idée permettrait d'affirmer que l'éditeur, plus que celui qui rend l'ouvrage public et le commercialise, est celui qui apporte une plus-value indispensable au carnet de voyage en le transformant, en le rendant d'une certaine manière conforme, mais à quoi ? Ou à qui ? Si les tâches de l'éditeur sont celles de corriger le texte ortho-typographiquement, de le mettre en pages mais surtout de le commercialiser, une de ses tâches consiste-t-elle à adapter l'ouvrage à sa propre vision littéraire, graphique et esthétique ? Cette question de la différence entre l'œuvre et le genre éditorial interroge l'origine même de la publication : pourquoi publier sous une forme qui ne correspond pas nécessairement à l'œuvre conçue originellement ? Pour aller plus loin, Marie-Christine Gomez-Géraud (2018) est la première à formuler l'idée selon laquelle les imprimés influencent la production manuscrite et la définition du genre, même lorsque le manuscrit n'est pas destiné à la publication. Cela s'illustre par la définition de l'œuvre manuscrite, qui peut tantôt être un carnet de voyage papier, tantôt des planches dessinées, qui appellent à une construction du genre. Cela montre que l'éditeur tient un

rôle déterminant dans la conception du genre générique qui n'est pas par nature une conception qui reste personnelle. Si la publication rend publique l'œuvre de l'artiste, l'écrit de l'auteur, elle diffuse également une vision artistique d'un professionnel du livre et permet de distinguer le genre artistique du genre éditorial.

Ce que je nommerai « le paradoxe d'Argod », pour désigner la différence entre le genre artistique et le genre éditorial, signifie donc que ce serait l'éditeur qui opèrerait les modifications formelles pour assurer la diffusion du livre. Ce processus de transformation d'un genre en tant que pratique artistique et littéraire à un genre devenu produit de la chaîne du livre proposé à la vente pose la question des lois qui forcent une redéfinition du genre carnet de voyage dans sa forme éditée. Quelles sont les différences entre le genre artistique et littéraire, et le genre éditorial ? Quels sont les critères de genre de l'éditeur ? Cette question exige de définir ce qu'est un genre et plus spécifiquement un genre sans édition en définissant le cadre dans lequel l'éditeur exerce son activité pour « *assurer la reproduction, la publication et la diffusion d'une œuvre ; établir le texte d'une œuvre, éventuellement accompagné de notes critiques et de commentaires, en vue de sa publication* » (CNRTL).

Une définition détermine les limites d'un objet, ses caractères distinctifs. C'est une opération mentale qui consiste à déterminer les limites et le contenu d'un concept, le concept étant la représentation abstraite d'un objet ou d'un ensemble d'objets ayant des caractères communs (Le Robert). Le carnet de voyage semble être un genre pluriel ayant peu de limites parce qu'il relève d'une pratique aux techniques multiples qui s'adresse à tous. L'éditeur, pour en faire un genre éditorial, définirait des limites tant sur le fond que sur la forme et agirait ainsi sur le concept même de carnet de voyage. Si une définition du carnet de voyage édité peut être produite par l'étude du rôle de l'éditeur, cela confirmerait le fait que le genre artistique peut se définir sans édition auprès des carnetistes. Le rôle de l'éditeur évoqué correspond dans cette problématique à son activité globale et interroge donc toute l'activité de la maison d'édition, les collaborateurs de l'éditeur et l'importance d'une politique éditoriale indépendante. Dans cette mesure, sachant que le carnet de voyage est un genre de niche difficile à définir, largement publié, mais qui connaît un désintéressement des éditeurs, dans quelle mesure la politique éditoriale d'une maison d'édition indépendante de voyage permet de mettre en avant les conceptions littéraire, graphique et esthétique du carnet de voyage et d'en faire un genre éditorial à part entière ?

À ce questionnement répond une hypothèse principale selon laquelle le genre éditorial du carnet de voyage correspond à une mise en scène du carnet de voyage manuscrit. Le livre différerait donc du carnet manuscrit par l'intervention de l'éditeur qui serait à l'origine d'une définition du « genre éditorial » du carnet de voyage. En effet, la spécificité de ce genre réside dans le fait que

c'est une œuvre créée sur le terrain, qui rassemble des éléments plastiques divers qui n'ont originellement pas pour but d'être reproduits en plusieurs exemplaires, et que cette particularité du genre artistique et littéraire constitue une contrainte pour l'édition. Il y aurait donc une impossibilité du carnet de voyage publié car la popularité de ce genre tiendrait au fait qu'il véhicule des éléments authentiques, sur le modèle de l'œuvre unique, par conséquent incompatible avec les tirages habituels des éditeurs. Il y aurait enfin l'idée d'un carnet de voyage idéal que l'éditeur tente de reproduire.

En exposant les différences théoriques entre le genre artistique (le carnet de voyage manuscrit) et le genre éditorial (le carnet de voyage édité), l'objectif de cette recherche sera de montrer que l'éditeur, par ses choix, ses collaborations et son organisation du travail, définit le genre éditorial du carnet de voyage et que celui-ci est une mise en scène du carnet de voyage manuscrit.

CHAPITRE 3

La relation éditeur-carnettiste : visions, exigences et réalités des métiers dans la maison d'édition

Le thème de la relation éditeur-carnettiste est central à la compréhension de l'organisation du travail éditorial et du rôle de l'éditeur dans la définition du genre carnet de voyage. Ce sont tout d'abord les représentations de cette relation qui permettent de définir le contexte de travail de la maison d'édition et des carnettistes étudiés dans ce mémoire. Les ententes et les désaccords qui existent entre l'éditeur et le graphiste sont également importants pour comprendre comment s'organise le travail autour du carnet de voyage. La relation entre l'éditeur et l'auteur est une relation interdépendante car l'éditeur a besoin de l'auteur pour vendre et progresser économiquement et l'auteur a besoin de l'éditeur pour être diffusé. De la même manière, l'éditeur a besoin du graphiste pour son expertise, parce que c'est un professionnel de l'image, indépendant, et le graphiste a besoin de l'éditeur pour pouvoir exercer son activité. Ce troisième chapitre est utile pour comprendre qu'il existe une certaine exigence de la part de l'éditeur et du graphiste envers le carnettiste qui doit être talentueux, mais ce dernier a besoin d'être apprécié et soutenu par celui qui deviendra son éditeur, ce qui fait de la relation professionnelle une relation plus intime. De plus, une relation de confiance est indispensable pour donner naissance à un projet, elle peut naître de la réputation de l'éditeur, de son attitude de professionnel et de sa vision du travail. La sociologie du travail permet de comprendre que chaque travailleur a une représentation du métier de l'autre. Celle de l'auteur consiste à voir l'éditeur comme une figure d'autorité. La relation peut ainsi faire naître des projets mais est parfois privilégiée à la qualité du projet, ce qui définit la valeur accordée à la relation professionnelle et au carnet de voyage. Il s'agit ensuite de voir que l'éditeur subit la pression de la diffusion, rendue difficile par un manque de moyens, mais ces difficultés sont atténuées par une vision humaniste du métier, l'objectif étant de se faire plaisir, même si la collaboration n'est pas une fin en soi pour le graphiste. L'éditeur est un vendeur, il repère donc les projets possibles, ce qui s'apparente parfois à de la commande éditoriale. L'auteur est impliqué au

même titre que l'éditeur pour diffuser son livre, ce qui serait *a priori* une spécificité liée à la taille de la maison d'édition étudiée dans cette recherche. Malgré cela, il y a une forte division du travail entre l'éditeur, le graphiste et l'auteur. Ce dernier n'a pas toujours la mainmise sur la production de son livre et doit systématiquement attendre une première proposition du graphiste, qui ressent le besoin de travailler seul. Les auteurs ont donc conscience qu'il faut avoir du caractère pour faire face à cet éditeur mais aussi que ce dernier construit peu à peu ce à quoi le carnet de voyage doit ressembler selon sa politique éditoriale. Le chapitre, pour aborder ces points, est construit autour de trois axes principaux fortement liés entre eux : la relation à l'origine de la publication d'abord, les limites de cette relation jugée indispensable et enfin l'identité professionnelle de l'éditeur.

3.1. La relation à l'origine de la publication : une question de confiance au cœur de la politique éditoriale du carnet de voyage

Si l'éditeur peut être perçu, dans l'imaginaire collectif, comme celui qui fait simplement le lien entre l'œuvre de l'auteur et son public (Bessard-Banquy, 2018), sa relation entretenue avec l'auteur est, également dans le sens commun, considérée comme une relation spéciale, de l'ordre de l'intime, puisqu'il s'agit pour un auteur de dévoiler son texte pour la première fois à un professionnel du livre et donc de se soumettre à son jugement. Du point de vue de l'éditeur, cette découverte lui permet de rendre son activité possible et l'évaluation du texte est une première mise en œuvre de son activité : même si le processus de sélection peut être long, l'éditeur sait généralement très vite s'il veut et peut publier l'ouvrage ou non, l'accepter parmi ses collections. Le but est d'intégrer une œuvre individuelle à un ensemble d'œuvres qui définissent cet ensemble, autrement dit qui définissent le genre. La collection de l'éditeur doit donc assurer une cohérence qui résulte d'une définition du genre (Jauss [1970] 1986). Du point de vue de l'auteur, celui-ci n'a pas d'autre choix, malgré la possibilité de l'autoédition, que d'envoyer son manuscrit à un ou plusieurs éditeurs s'il veut pouvoir faire bénéficier à son livre d'une diffusion commerciale traditionnelle en librairies et autres points de vente. C'est aussi une manière reconnue d'obtenir le statut d'auteur et de rencontrer son public, qui est beaucoup plus difficile d'accès en choisissant l'autoédition. Cependant, les auteurs se retrouvent souvent confrontés à un sentiment d'illégitimité lorsqu'ils envisagent la publication, signe que l'éditeur et la diffusion de l'œuvre peuvent autant être des freins à la réalisation du projet qu'un moyen incontournable pour les auteurs de faire connaître leurs réalisations. Pour Élisabeth, la première carnettiste interrogée lors de la série d'entretiens semi-directifs menés entre 2018 et 2019, l'idée qu'un éditeur voit et juge son travail est très stressante : « *quand je présente mes dessins j'ai peur toujours parce que j'ai toujours peur que ce soit pas à la hauteur [...] j'ai toujours peur que ce soit pas assez bien. Donc, le regard de*

Charles sur mon travail est très important ». Cette inquiétude de ne pas correspondre aux attentes de l'édition est commune avec Éloïse, la deuxième carnettiste reçue en entretien, qui se demande si ce qu'elle fait peut intéresser les lecteurs : « *est-ce que le carnet est d'une qualité suffisante pour être publiable ? Il y a ça aussi hein. Et est-ce que ça va intéresser d'autres personnes que moi, ma famille ou mes amis ?* ». L'idée de peur, ou d'« *angoisse* », comme Élisabeth en parle ultérieurement, est intéressante pour tenter de comprendre ce qui pousse un auteur à publier son ouvrage, mais surtout pour comprendre le type de relation qui lie l'auteur à l'éditeur comme il en est en partie question dans cette recherche. Elle permet de comprendre que les auteurs se sentent soumis à un « *horizon d'attente* » (Jauss [1970] 1986, p. 42) de l'éditeur, qui ne pourrait accepter que le type de carnet de voyage qu'il espère publier, dans une attente particulière sur le genre. Elle permet également d'entrevoir une relation dans laquelle l'auteur n'est pas en confiance, mais ce manque de confiance est davantage lié à la personnalité individuelle de l'auteur qu'à sa relation avec l'éditeur, surtout pour une première publication comme c'est le cas pour Éloïse. En effet, aucune des deux carnettistes entretenues ne mentionne le fait d'être plus confiante après la publication, en pensant aux prochains projets possibles. Cela explique le besoin d'une relation de confiance entre l'auteur et son éditeur, mais elle ne peut fonctionner qu'à condition qu'ils identifient explicitement ou implicitement les besoins mutuels de l'un et l'autre, le cadre dans lequel ils s'inscrivent et leurs rôles respectifs dans leur situation de travail.

3.1.1. L'interdépendance de l'éditeur et du carnettiste : attentes et exigences liées au travail éditorial

L'édition de carnets de voyage est, dans cette recherche, envisagée comme un « *monde de l'art* », qui, s'il « *se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres* » (Becker [1982] 2010, p. 58), se compose alors du carnettiste, de l'éditeur, du graphiste, du directeur artistique, lorsqu'il fait des vérifications sur l'ouvrage et de l'imprimeur. Dans une plus large mesure, ce monde se compose également de toutes les personnes qui ont permis la création du carnet de voyage : les personnes vues et rencontrées et dessinées dans le carnet par l'artiste, mais également les personnes qui ont contribué à son voyage, qu'il soit proche ou lointain. La relation entre l'éditeur et l'auteur, ici le carnettiste, se caractérise dans ce monde de l'art par des intérêts communs qui font que l'un a besoin de l'autre (Perez, 2006). Ce besoin est autant connu de l'éditeur que de l'auteur : « *s'il n'y a pas d'éditeur j'ai pas de livre et s'il n'a pas de carnettiste il n'a pas de livre, alors peut-être qu'il y a une entente* » (Éloïse). L'éditeur a donc besoin de l'auteur et vice-versa (Perez, 2006). L'interdépendance définit la relation professionnelle et donne lieu à des attentes et exigences particulières d'un métier à l'autre pour satisfaire les besoins de

chacun. L'éditeur a ainsi besoin que le carnettiste ait un projet, qu'il travaille le plus rapidement possible et qu'il respecte le contrat qui les lie. L'auteur a besoin de faire confiance à l'éditeur pour prendre en charge ce qu'il produit artistiquement et respecter le contrat qu'ils ont signé pour publier son ouvrage. Ce besoin de confiance est mutuel mais il n'a pas été exprimé sur le lieu du stage, uniquement en entretien : « *je pourrais pas travailler avec un auteur avec qui les choses seraient compliquées, qui reviendrait sur sa parole, qui change d'avis. Je suis respectueux de la personnalité de chacun, puis faut que dans la réciprocité ce soit pareil* » (Charles). Il y a donc un accord tacite entre l'éditeur et l'auteur qui se base sur un respect mutuel qui fait d'eux des « *partenaires* » (Bellenger, 2017, p. 41). La signature du contrat, si elle ne précède pas nécessairement la relation entre l'éditeur et le carnettiste, permet d'officialiser le projet qui les lie et encadre la relation professionnelle qu'ils partagent. Cependant, si la relation et le travail sont encadrés, rien ne précise la façon l'éditeur et l'auteur doivent s'organiser.

3.1.1.1. Un cadre juridique à la relation professionnelle : le contrat d'édition

La publication est le moyen pour un auteur de transformer son manuscrit en « livre », dont l'existence est rendue légitime par le nom de l'éditeur sur la couverture. Pour pouvoir concevoir des livres, l'éditeur doit se mettre d'accord avec l'auteur sur la marche à suivre, qui passe par un contrat d'édition, notamment sur le droit d'auteur. La relation entre l'éditeur et l'auteur est encadrée juridiquement par un contrat qui est défini à l'article L132-1 du Code de la propriété intellectuelle :

Le contrat d'édition est le contrat par lequel l'auteur d'une œuvre de l'esprit ou ses ayants droit cèdent à des conditions déterminées à une personne appelée éditeur le droit de fabriquer ou de faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre ou de la réaliser ou faire réaliser sous une forme numérique, à charge pour elle d'en assurer la publication et la diffusion.

Le fait de « céder » l'œuvre implique une relation de confiance par laquelle l'auteur accepte de confier son manuscrit à un professionnel, mais cette relation s'officialise par la signature du contrat d'édition. Ce contrat fait partie des documents de travail les plus centraux dans l'édition. Parce que « *les documents du travail font partie des matériaux d'enquête* » (Avril et al., 2010, II, §83), il s'agit d'étudier comment ce contrat est mis en place et ce qu'il représente, pour étudier, dans une plus large mesure, le « *rapport aux normes officielles et des pratiques informelles* » (*ibid.*). Premièrement, dans un contrat d'édition fourni par Charles – l'éditeur de la maison d'édition observée dans cette étude – à la première page du contrat, « *l'éditeur s'étant montré intéressé par la publication de l'œuvre, les parties se sont rapprochées afin de fixer les modalités d'exploitation de l'œuvre par l'éditeur* » (voir Annexe III). Cet extrait permet de comprendre le

rôle premier de l'éditeur qui est de décider : que ce soit l'auteur qui propose un projet et demande à être publié, ou qu'il cherche lui-même à travailler avec un auteur, l'éditeur décide de l'existence du projet dans sa maison d'édition. La relation est donc avant tout professionnelle car encadrée par un document officiel que les deux partis doivent signer, mais elle est surtout permise par l'éditeur. Le contrat précise les « conditions » de réalisation de l'ouvrage, toutes les décisions qui devront être prises autour et dans l'ouvrage, d'exploitation par l'éditeur et de rémunération de l'auteur. D'après le contrat, l'auteur a l'obligation de remettre son manuscrit à une date qui sera fixée avec l'éditeur. Il a un devoir d'exclusivité qui signifie que son œuvre originale ne doit pas être publiée par un autre éditeur. Il doit enfin relire les épreuves (ouvrage maqueté travaillé par l'éditeur) et donner son bon à tirer d'auteur dans un délai maximum d'un mois. Cependant, si le contrat fait loi, il n'est pas toujours respecté. En effet, il peut arriver que l'auteur, sans même parler de délais après la signature du contrat, ne rende finalement pas son manuscrit. L'entretien mené auprès de l'éditeur de la maison d'édition permet d'entrevoir les complications liées au contrat : « *on a signé un contrat pour qu'on fasse un livre sur la Jordanie, sur Pétra et tout, donc elle a eu son contrat, son avance, mais j'ai jamais eu un dessin. Il y a des années. Bon, c'est comme ça* » (Charles). Dans cet exemple, l'avance n'a pas été récupérée par l'éditeur, mais aucune poursuites n'ont été entamées même si le non-respect du contrat le permet. Ce que l'éditeur retient de cette mauvaise expérience est la « *relation non aboutie* » avec l'autrice, ce qui montre qu'il recherche à la fois le projet qui permet de définir son activité et la relation qui découle du projet. Cette approche non-conflictualiste permet de constater que si la norme officielle est celle du contrat et qu'il a une valeur juridique, le contrat n'oblige pas l'auteur à fournir son travail dans la pratique et cela ne conduit pas nécessairement à un conflit. À l'inverse, Thibault, le graphiste, se contente d'une collaboration professionnelle qui ne se base pas sur cette relation. Le contrat provoque toutefois nécessairement la rencontre, mais cet échange physique peut être le seul sur toute la durée du projet. Si la présence des auteurs est surtout exigée lors de la signature du contrat, cela témoigne d'une séparation des tâches et des rôles entre l'éditeur et l'auteur.

3.1.1.2. La délimitation des rôles de l'éditeur et du carnetiste

Le contrat d'édition précise les rôles de chacun : l'auteur produit et remet à temps son manuscrit à l'éditeur et l'éditeur « *s'engage à assurer, à ses frais, risques et périls [...] la publication de l'œuvre sous forme imprimée et numérique et [...] à lui procurer, par une diffusion dans le public et auprès des tiers susceptibles d'être intéressés, les conditions favorables à son exploitation* » (voir Article 1.5, Annexe III). Cet engagement sur l'ouvrage le rend responsable, d'après le contrat d'édition, des « *fautes de composition ou de saisie* » (voir Article 2.2) restantes

après bon à tirer (après que la forme finale de l'ouvrage ait été validée par l'éditeur et l'imprimeur). Le rôle de l'éditeur consiste donc d'abord à publier l'ouvrage, le diffuser, mais aussi à le mettre en forme, ce qui correspond bien à la liste des tâches décrites par le Syndicat National de l'Édition au point « 1.1.2.2. Le rôle de l'éditeur et la question des modifications éditoriales ». Cependant, si l'auteur comme l'éditeur ont l'obligation légale de respecter certaines tâches, rien ne spécifie la façon dont le travail doit s'organiser par l'un ou l'autre pour mener à bien la mission. Plus spécifiquement, c'est le travail de l'éditeur qui semble le plus déroger à toute organisation précise du travail car l'auteur, qui doit remettre son manuscrit à une date précise, n'a plus un rôle aussi important à jouer dans la division du travail une fois qu'il a remis son manuscrit et que c'est à l'éditeur de remplir sa part du contrat. Il y a donc une délimitation forte des rôles de chacun qui dépend du statut du manuscrit : lorsqu'il n'est plus en phase de préparation par l'auteur, le manuscrit est en phase de publication par l'éditeur. Cependant, la maison d'édition indépendante de voyage fonctionne selon une « *solidarité organique* » (Durkheim [1893], in Paugam, 2010, p. 65), qui, comme cela a déjà été abordé dans le chapitre 1, correspond à une organisation du travail dans laquelle les travailleurs sont en cohésion malgré leur autonomie sur des tâches spécialisées. C'est pour cela que malgré une distinction entre les rôles de chacun, ceux-ci peuvent se compléter. L'étape de publication chez l'éditeur peut nécessiter l'intervention de l'auteur pour valider certains choix éditoriaux mais peut aussi mettre l'auteur à l'écart comme il en est question au point « 3.3.2. Partage des rôles et distanciation de l'auteur : conscience que l'éditeur est un décideur et avant tout un vendeur ». Malgré ces dimensions officielles de l'activité, cette recherche a permis de constater que la relation entre l'éditeur et le carnettiste, autant que l'organisation de l'activité, ne sont jamais les mêmes d'un projet à l'autre. Les deux carnettistes interrogées pour cette étude permettent de révéler deux façons de travailler avec la maison d'édition dont il est question dans ce mémoire : la première, Élisabeth, qui a été publiée à de multiples reprises dans cette maison, a une vision précise de la façon dont les choses doivent se dérouler et a des exigences qui ont pour but d'atténuer la délimitation du travail de chacun. Éloïse, la deuxième carnettiste, a été publiée pour la première fois chez ce même éditeur, au moment de l'entretien en 2019, et a par conséquent une connaissance plus faible de l'organisation du travail qui l'a empêchée d'imposer sa vision de l'organisation. Par exemple, Élisabeth exige de transmettre ses dessins en face-à-face, dans les locaux de la maison d'édition, pour pouvoir discuter ensemble de ce qui peut être fait mais aussi pour pouvoir observer les réactions de l'éditeur et du graphiste face à son travail : « *Je préfère le voir [l'éditeur]. Je préfère le contact direct. J'emmène mes dessins... bon je pourrais les envoyer à la limite mais non non je préfère les amener qu'on les regarde ensemble* ». Le contact direct est également privilégié au moment du travail de correction pendant lequel Élisabeth donne son avis sur les modifications qui ont été proposées par l'éditeur et le graphiste. Ce besoin de contact direct

a été observé sur le terrain, lors d'un rendez-vous à la fin du mois de juin 2018 entre l'éditeur et Élisabeth, auquel j'ai pu participer avec Thibault, le graphiste. Il s'agissait pour la carnettiste de présenter ses dessins rapportés de voyage en vue d'un possible projet de publication. La carnettiste est arrivée avec un portefeuille cartonné contenant une centaine de planches dessinées à l'aquarelle. Avant même de voir les dessins, Charles, l'éditeur, paraissait très confiant et essayait de détendre l'atmosphère en prétendant que le projet de publication était déjà accepté. Il commençait cependant déjà à évoquer des questions de mises en forme comme le format, la couverture et le titre du livre. Élisabeth paraissait au contraire stressée et émue et ressentait le besoin de raconter la façon dont elle a dessiné, le déroulé de son voyage, les anecdotes qu'elle a apprises dans le pays et le contexte derrière chaque planche dessinée. Le rendez-vous a pour cette raison duré environ une heure. Ces observations permettent de comprendre que la présentation en direct du travail de la carnettiste est un moyen pour elle de montrer l'importance accordée à son travail. Ainsi, elle peut insister sur la nécessité de mettre en avant tel ou tel dessin ou au contraire de désigner ceux qui sont moins importants et qui pourraient ne pas faire partie du carnet de voyage édité. Ce moment est également important pour la sélection des dessins pouvant être choisis pour la couverture. L'éditeur, en observant un portrait de femme, a souri et m'a demandé ce que j'en pensais pour la couverture, ce à quoi le graphiste, la carnettiste et moi-même avons répondu que ce dessin serait idéal pour une couverture de livre. C'est donc le moment pour que l'équipe partage son point de vue sur l'ouvrage à paraître, pour discuter des premiers éléments essentiels comme la couverture, mais aussi le format en fonction de la taille et l'orientation originale des dessins (le format diffère en fonction de l'orientation en portrait ou en paysage des dessins, mais aussi de leur taille et de ce qu'ils représentent, comme il en est question au « 4.1. Les critères fondateurs de la politique éditoriale de l'éditeur et travail du graphiste ». Malgré cette exigence, Élisabeth connaît et intègre le rôle de chacun, mais elle veut s'assurer que l'éditeur comme le graphiste ont compris sa démarche personnelle, ce qui nécessite une relation humaine particulière.

3.1.2. Une collaboration favorisée par l'affect : une nécessaire entente et confiance entre l'éditeur et le carnettiste

La relation interdépendante entre l'éditeur et l'auteur favorise une « *entente* » (Éloïse) nécessaire au bon déroulement du projet. Elle est indissociable d'un besoin de confiance entre les deux partis pour respecter le contrat, mais également pour enrichir la relation professionnelle qui peut devenir une relation amicale. Ces deux caractéristiques de la relation peuvent, à terme, permettre la création de nouveaux projets avec les mêmes auteurs, ce qui correspond à une fidélisation entre l'éditeur et l'auteur : « *il y a un côté affect aussi, c'est-à-dire que tu vas bien*

sentir la personne... Donc des fois c'est bien pour les nouveaux contrats ! » (Thibault). Avant d'envisager de signer un nouveau contrat avec un auteur, il s'agit surtout de faire en sorte, pour l'éditeur, que chacun, dans la maison d'édition, vive une expérience positive. La relation connaît cependant des limites qui permettent de définir la relation professionnelle comme inégale par nature.

3.1.2.1. « L'idée est que tout le monde soit content » : *un sentiment réciproque qui fonde la collaboration*

La collaboration professionnelle repose sur une nécessaire confiance mutuelle qui favorise le respect et le bien-être au travail. Le projet de publication est davantage mis en avant lorsque la collaboration, l'entente, et la confiance ont été au rendez-vous, ce qui est essentiel à la fois pour l'éditeur, le graphiste que les carnettistes : *« il faut qu'il y ait une confiance réciproque, euh... il faut qu'il aime ce que je fais et c'est un peu comme un galeriste qui va soutenir un artiste, euh... et ça ne se trouve pas toujours facilement »* (Élisabeth) ; à propos d'une publication antérieure d'un carnet de voyage d'Élisabeth : *« ça a été super à faire, il y a eu vraiment un travail collaboratif, donc ça c'était vraiment bien »* (Charles) ; *« Charles veut avoir affaire avec des gens avec qui il s'entend bien. Et là il a raison, j'entends exactement comme lui »* (Thibault). L'entente et la confiance sont donc indispensables à la relation, ce qui, d'après Charles, est une spécificité du carnet de voyage :

Dans ce sujet-là oui, c'est 100% nécessaire. Dans l'écriture, elle l'est moins, parce que les choses sont plus aléatoires, elles peuvent aller plus vite, il peut y avoir des opportunités, l'un peut aller chez l'un puis chez l'autre, bref. Dans le texte, c'est pas pareil. Dans l'image, dans ce type d'image-là, oui il y a une relation longue durée qui moi me plaît, me touche, m'importe. (Charles)

Le carnet de voyage, par la présence d'images, permettrait donc de favoriser une relation de confiance lorsque ces images doivent être confiées à l'éditeur et traitées par le graphiste. Si l'écrit est considéré comme étant mineur dans cette pratique du carnet de voyage, il peut donc en être déduit que la définition du genre repose pour l'essentiel sur l'image. C'est l'illustration, le dessin, sous toutes ses formes possibles dans le carnet de voyage, qui lie l'éditeur au carnettiste car elle est au centre du travail éditorial.

De surcroît, la relation entre l'éditeur et le carnettiste est à même de se développer et de s'approfondir lorsque le travail sur le carnet de voyage commence. La relation s'enrichit d'autant plus lorsqu'il y a eu plusieurs projets de publication. C'est un élément qui importe dans l'idée de réaliser de futurs projets. Selon Élisabeth, la relation ne doit pas rester strictement professionnelle : *« il faut qu'il y ait une complicité, une confiance et une amitié. On se connaît depuis dix ans*

maintenant, plus de dix ans. On échange sur d'autres sujets maintenant, on parle d'autres choses que ce qu'il édite, enfin de ce que je lui apporte. On parle, je sais pas, de politique, de la vie, de sa situation familiale, de la mienne » (Élisabeth). Plus qu'une relation entre un carnettiste et un éditeur, il s'agit d'une relation entre deux amis. C'est un élément sur lequel la carnettiste a beaucoup insisté en entretien, signe que cette relation est d'une grande importance :

Il faut bien s'entendre avec son éditeur. C'est important. J'ai confiance en lui, il a confiance en moi. C'est réciproque, il faut vraiment une entente dans les deux sens. Euh... voilà... et aussi, il aime ce que je fais. Parce qu'il faut sentir qu'il y a un goût. Il aime ce que je fais, moi j'aime aussi ce qu'il fait, ce qu'il publie par ailleurs. Donc on a un peu les mêmes idées aussi, même sur un tas de choses, on peut discuter d'un tas d'autres choses. (Élisabeth)

L'idée de réciprocité est une attente fondamentale à la fois pour l'auteur et pour l'éditeur qui parle régulièrement aux carnettistes qu'il a déjà publiés, tout au long de l'année, pour permettre une « *stimulation* » (Charles) réciproque, en évoquant des sujets de livres, des opportunités, des idées et inspirations. Si l'objectif est que tout le monde soit satisfait du travail, c'est parce que l'éditeur ressent également le besoin d'être fier des livres qu'il publie pour ensuite les vendre avec plus de conviction (Charles), ce qui est à lier avec une conception particulière de l'œuvre que l'éditeur peut considérer comme « *sa propre œuvre* » (Jo Lendle, *in* Mohs, 2018, p. 105). Le carnet de voyage est donc l'élément commun qui rassemble l'éditeur et le carnettiste. Toutefois, l'éditeur considère dans une moindre mesure que la relation soit d'ordre amical, ce qui s'explique par le fait qu'il a affaire à plusieurs auteurs quand l'auteur n'a lui, en général, qu'un seul éditeur : « *ami euh... oui il y a une relation de cet ordre-là. Euh... avec tous avec des degrés divers, avec des fréquences diverses mais avec tous oui. Ils sont pas là par hasard donc euh... ils savent qu'ils ont une écoute ici, en fonction de ce que moi je peux faire pour eux* » (Charles). La relation repose donc sur une attente qui peut donner naissance à une relation amicale.

Le graphiste fait également partie de cette relation en travaillant sur chacun des projets. L'auteur, qui est au départ un inconnu, peut devenir « *un pote* », ce qui facilite les échanges grâce à une « *vraie communication* » (Thibault). Cette vision de la collaboration professionnelle permet de défendre une conception plus globale de l'activité dans sa finalité. En effet, le graphiste, lors de l'entretien, a partagé une réflexion sur son activité, à partir de ce que Charles lui a appris : « *c'est toujours bien quand tu fais un livre, c'est un peu une aventure et l'idée est que tout le monde soit content. C'est un truc que Charles m'a appris, et je le remercie pour ça, c'est que c'est une aventure humaine. Si tu fais ça pour au bout du compte te faire chier, ou faire chier la personne, quand c'est juste pour les sous... voilà* » (Thibault). La collaboration professionnelle, dans cette maison d'édition indépendante de voyage, a donc pour principe l'entente et la confiance qui doit favoriser une expérience positive de chacun. Une première limite à cette « *aventure humaine* » est,

d'après Charles en parlant de son expérience avec les carnettistes, un manque de temps, de moyens et d'énergie pour répondre à ce que les auteurs attendent *a priori* de la relation. Cela signifie que cette relation professionnelle, susceptible de devenir une relation amicale avec le temps, a des limites qui provoquent une certaine distanciation entre les deux collaborateurs.

3.1.2.2. Les limites de la relation professionnelle éditeur-carnettiste

Tout d'abord, la relation peut être « bancale » dans le sens où la maison d'édition a l'ascendant sur l'existence même du projet et par conséquent sur la relation elle-même, qu'elle reste professionnelle ou devienne amicale. Par exemple, la collaboration se passe bien quand Thibault apprécie le travail artistique de l'auteur : en parlant du projet d'Élisabeth, il explique que « *ça été facile à travailler parce qu'on s'aime beaucoup, enfin moi je l'aime beaucoup en tout cas et j'apprécie vraiment son travail* », ce qui montre que la relation ne s'établit pas seulement sur des critères objectifs et professionnels car il s'agit pour le graphiste de modifier son attitude envers le carnettiste en fonction de la qualité jugée de son travail. Parce qu'il prend plaisir à travailler sur un projet dont le contenu est jugé très bon, il considère l'auteur comme son égal et envisage la relation professionnelle autrement : la relation amicale devient possible. L'affect rentre donc en compte dans l'expérience professionnelle et a des conséquences sur son attitude au travail, notamment sur sa motivation à réaliser un travail. Au contraire, si la qualité du travail ne lui convient pas, qu'il ne voit pas ce que le projet peut apporter, il écarte toute possibilité d'entamer une relation intéressante avec l'auteur. Cette distinction a été observée sur le terrain, pendant le stage, alors que le graphiste recevait des auteurs jugés « *bons* » et d'autres jugés « *moins bons* » ou « *médiocres* » (Thibault) : par exemple, il accueille chaleureusement Élisabeth, lui sourit, reste très attentif à ce qu'elle dit, aborde des sujets plus personnels comme la vie de famille, en prenant de ses nouvelles ; à l'inverse, il critique les auteurs dont il apprécie moins le travail en faisant des commentaires négatifs sur leur attitude ou personnalité, en dehors des rendez-vous qu'il a avec eux pendant lesquels il reste froid, cordial, professionnel. Cela va de pair avec une hiérarchisation des auteurs qu'effectue Thibault et qu'il a expliquée en entretien. D'après lui, il y a de bons carnettistes, lorsqu'ils utilisent une technique novatrice ou qu'ils proposent un travail qu'il juge de qualité. Ils peuvent de façon légitime revendiquer la qualité de leur travail mais ils sont mieux vus s'ils restent humbles. Il y a ensuite de mauvais carnettistes, qui ne proposent pas de contenu novateur parce qu'ils traitent par exemple de sujets ou de destinations très récurrents dans l'édition de carnets de voyage, comme l'Inde, et utilisent majoritairement de l'aquarelle, technique traditionnelle et historique comme l'histoire du genre dans le chapitre 2 le démontre. Ces carnettistes-là n'ont, d'après Thibault, aucune légitimité à proposer leur travail à un éditeur, et ils ne devraient pas

estimer leur travail pour lequel ils sont parfois trop fiers. D'un point de vue personnel, il explique : « *il y a des carnettistes que je préfère, clairement, il y en a que j'aime beaucoup, que je trouve super, et il y en a je les aime bien, et puis il y en a je... j'ai du mal à comprendre pourquoi ils sont édités* » (Thibault). Ce point permet d'éclairer la façon dont le graphiste s'adapte aux choix de l'éditeur, d'après la hiérarchie dans laquelle ils évoluent : si l'éditeur décide de publier un auteur qui peut être classé dans cette deuxième catégorie d'artistes jugés mauvais, le graphiste n'essaiera pas de construire une relation professionnelle épanouie avec l'auteur en question. Il est possible même d'en déduire que cette forme d'élitisme est une façon pour le graphiste de contester certains choix éditoriaux de l'éditeur.

Si la confiance mutuelle permet de donner naissance à un projet éditorial, elle peut aussi se révéler être un frein et donner des indications sur la façon dont le carnettiste perçoit l'éditeur. Par exemple, Élisabeth est stressée, à ce sujet et de façon systématique, à l'idée de dévoiler son travail à l'éditeur, par peur d'être jugée et que le projet n'ait finalement pas lieu. La relation entre l'auteur et l'éditeur est donc une relation inégale car l'éditeur a le pouvoir de soutenir ou d'écarter la possibilité du projet personnel de l'auteur : « *si je vois dans son regard qu'il [Charles] est déçu, ce serait terrible. Pour moi ce serait une catastrophe* » (Élisabeth). L'œil critique de l'éditeur est en mesure de donner ou de faire perdre confiance à l'auteur, ce qui fait de la relation une relation instable. Même si l'éditeur montre qu'il a confiance en ses auteurs, comme dans l'exemple précédent observé sur le terrain où il est ravi des dessins qu'Élisabeth a apportés avant même de les avoir vus, l'auteur n'est jamais, dans ce cas, dans une situation confortable. Cela s'explique par le fait que la relation professionnelle, si elle est positive, correspond surtout à une confrontation entre un travail personnel et un avis professionnel : « *ça dure à peu près un an, ce travail tout seul, et on sait pas trop où on va. Et c'est pour ça que quand j'arrive avec mon paquet et ma valise pleine de dessins chez Charles, j'ai peur. Je suis angoissée. [...] Parce qu'il peut ou me casser, ou me donner confiance en moi* » (Élisabeth). Cette vision de la relation professionnelle est problématique. Si elle peut s'expliquer par un manque de confiance personnelle de la part de l'autrice, elle révèle aussi la position de force de l'éditeur. Cette relation inégale est également ressentie par Éloïse qui a vécu la publication très différemment : en effet, il se trouve qu'elle n'a pas pu prendre part au projet comme elle l'aurait souhaité, j'y viendrai. Avec cette première expérience en édition, elle reconnaît le pouvoir de l'éditeur en matière d'organisation et de prise de décisions : « *mon expérience est quand même un peu atypique parce que je n'ai rien vu, j'ai fait confiance. Enfin par force, j'ai été obligée de faire confiance* » (Éloïse). Ce déséquilibre s'explique par le fait que l'éditeur et l'auteur, qui ont des intérêts communs, n'ont pas le même type d'intérêts. L'éditeur a surtout des intérêts économiques qui le poussent à prendre ces décisions et l'auteur a, le plus souvent, des intérêts intellectuels (Bessard-Banquy, 2018). La carnettiste, pour pallier à ce

déséquilibre, explique son souhait de procéder différemment en cas de seconde publication avec cet éditeur. Elle souhaite alors que l'éditeur ait un rôle différent, qui laisse participer davantage au projet.

3.2. La relation à tout prix ? Mise en avant de l'identité professionnelle et limites de l'indépendance

Cette partie consiste à approfondir le rapport entretenu entre l'éditeur et les carnettistes qu'il publie afin de comprendre la vision qu'il a de son propre métier mais aussi de celui de carnettiste. La relation, comme vu précédemment, est un moteur de la publication, mais le graphiste de la maison d'édition la perçoit comme un frein à la qualité de chaque projet. Il s'agit pourtant d'une caractéristique centrale à la politique éditoriale de l'éditeur. Si cette dernière concerne principalement les choix éditoriaux de mise en forme des ouvrages (choix des couleurs, des thèmes, des caractéristiques permettant d'identifier une collection etc.) qui ont pour but d'assurer une cohérence entre les ouvrages, elle correspond également à une conception du métier dans la façon dont le travail doit s'organiser. La politique éditoriale s'applique ainsi également à la valeur accordée à la collaboration, d'autant plus si cette collaboration détermine l'aspect final de l'œuvre et permet de définir le genre éditorial du carnet de voyage.

3.2.1. La fierté de ses auteurs et la mise en avant de l'image professionnelle

Cette valorisation de la relation professionnelle, voire amicale, en appelle à s'intéresser à la façon dont l'éditeur défend son activité et sa sélection d'auteurs. En acceptant de publier un auteur, il s'engage à réaliser différentes missions précisées par le contrat d'édition qui sont d'assurer la publication et la diffusion de l'ouvrage. En remplissant ce rôle, il associe donc le nom de son entreprise, et son nom personnel, à une activité commerciale qui donne au public l'accès à l'œuvre, à ses caractéristiques, à sa qualité. Dans cette perspective, l'éditeur a toutes les raisons d'être fier de son catalogue et donc de son propre travail, d'autant plus dans une activité indépendante qui représente une identité forte (Legendre, 2007). C'est un élément qui définit ainsi particulièrement l'identité professionnelle de l'éditeur ainsi que sa relation avec les carnettistes : en témoignant d'une fierté envers ses auteurs, il prend parti et propose une conception spécifique du métier et du genre carnet de voyage lui-même.

Cette conception se propose premièrement de définir l'intérêt principal de l'activité éditoriale qui est, d'après Charles, la mise en valeur des talents des carnettistes : « *ceux qui sont publiés ici... y'en a quasiment pas dont j'ai à rougir. [...] Moi ce qui m'intéresse, c'est de mettre en valeur le talent des autres. C'est ça le métier d'éditeur, c'est juste ça.* » (Charles). L'éditeur

précise bien qu'il est intéressé par la relation humaine qu'il place au centre de l'activité de façon personnelle. La mission première de l'éditeur, comme il en est question dans le chapitre 1, est, selon le SNE, de « *mettre en rapport une œuvre préexistante et son public* »²⁶, mais elle consiste surtout pour Charles à mettre en avant un talent en se mettant en relation avec lui : « *il y a quelque chose comme ça qui se noue qui est de l'ordre de la relation... humaine, amicale, affective, c'est un vrai sujet d'affection le carnet. Les relations que j'ai avec les autres...* » (Charles). L'éditeur définit son activité par le rapport privilégié qu'il souhaite entretenir avec l'auteur, ce qui peut être une spécificité d'une maison d'édition indépendante. La taille de l'entreprise rend en effet possible cette relation qui serait différente dans une maison d'édition où la hiérarchie, l'administration et le nombre d'employés rendrait plus complexe la communication directe entre l'éditeur et l'auteur. Le but de cette proximité est de mettre en avant, de la meilleure façon possible, les auteurs qu'il publie. Cela s'observe lors des échanges entre l'éditeur et ses clients : l'éditeur est capable de fournir une argumentation complète sur chaque ouvrage, en racontant quelle est l'identité de son auteur, ce qui fait sa singularité, son histoire. C'est ce qui caractérise sa double fonction d'éditeur et de vendeur dans la partie librairie de la maison d'édition.

Deuxièmement, la conception du travail plaçant la relation au centre, s'exprime à travers une proximité entre l'éditeur et l'auteur, quotidiennement visible à travers les échanges téléphoniques et par mail qui ont pu être observés sur le terrain. L'éditeur consacre une grande partie de ses matinées à trier ses mails, à y répondre, à téléphoner et à recevoir des rendez-vous. Ce moment est très important pour répondre aux éventuelles questions des auteurs, pour gérer les plannings, pour valider des étapes d'un projet. Chaque appel téléphonique, reçu ou émis, a permis de comprendre davantage le type de relation que l'éditeur a noué avec ses auteurs : Charles s'adresse à ses auteurs en les tutoyant, en prenant de leurs nouvelles, en discutant d'abord de choses générales comme un événement en cours (notamment des grèves de transports ou de la Coupe du monde de football 2018), puis il indique l'avancée du travail sur un projet s'il y a lieu, évoque la possibilité d'un projet dans un autre cas, en parlant notamment de l'endroit où a voyagé, voyage actuellement ou voyagera l'auteur. Dans l'analyse des interactions professionnelles entre l'éditeur et l'auteur, l'éditeur rappelle régulièrement quel est son rôle et quelle est son intention lors de conversations téléphoniques, notamment avec les auteurs qui ont un projet en cours : « *moi je veux que tout se passe bien* », « *ne t'inquiète pas, ici on est une maison d'édition spécialisée, on a publié de nombreuses choses, donc ça peut marcher* », « *moi ce qui m'importe, c'est qu'on trouve une solution ensemble* », « *l'éditeur il n'est pas là pour t'empêcher de faire ce que tu veux, il est là pour t'accompagner* », « *si t'es contente du projet, je suis content aussi* », « *ici on a un catalogue*

²⁶ Rubrique « Réaliser un livre ». Consulté le 27 juillet 2020.

de plus de quatre cents titres » (Charles). Ce type de phrases fait partie du quotidien de l'éditeur qui cherche à mettre en avant son activité, son catalogue, et sa valeur, l'objectif étant de rassurer les auteurs et de prouver son engagement professionnel envers eux. Cela répond au besoin de l'auteur d'avoir une maison d'édition « *à son service, pleinement engagée dans le soutien de son œuvre* » (Bessard-Banquy, 2018, p. 93). Ce discours de l'éditeur peut être considéré comme une mise en scène de l'éditeur, soucieux que sa collaboration fonctionne. Il est question pour lui, dans ses interactions avec l'auteur, de prouver qu'il est digne de confiance et qu'il est professionnel. Ce discours est adapté aux auteurs et cherche à justifier son rôle professionnel (Hughes [1952] in Dubar et al., 2015), mais c'est un rôle qui est également expliqué en entretien :

La relation amicale, humaine, est fondamentale. Je ne pourrais pas passer mon temps à travailler avec quelqu'un qui m'intéresse pas. [...] Donc... euh... et la relation elle se construit parce que chacun des auteurs, des artistes publiés ici, a pu se rendre compte du soin apporté à leur travail, de l'intérêt, de la mise en valeur, de l'envie. Ce sont des choses qui sont impalpables mais qui se sentent quand même. (Charles)

L'identité professionnelle ne peut donc se séparer de l'intention personnelle de connaître ses auteurs, de nouer des liens particuliers avec eux, et de s'assurer que la relation soit saine en s'impliquant à titre personnel dans le travail. L'identité professionnelle, indissociable de la personnalité de l'individu, correspond à tous les éléments qui constituent l'individu, ses goûts, sa personnalité, ses qualités, qui définissent sa profession et les représentations qu'en ont les auteurs. Élisabeth, pour cette raison, explique : « *avec un éditeur avec lequel je m'entendrais pas, je crois que je pourrais pas travailler. J'aurais pas envie* ». Il s'agit donc pour l'éditeur de faire preuve de sincérité envers ses auteurs, afin de garantir la relation qui donnera naissance au projet.

3.2.2. Des carnettistes publiés et republiés : favoritisme ou laxisme éditorial ?

L'origine de la publication dépend pour beaucoup de la relation entretenue entre l'éditeur et le carnettiste. En effet, si cette relation est positive, qu'elle donne lieu à une réussite éditoriale, l'éditeur peut envisager de travailler à nouveau avec l'auteur en question. C'est une particularité observée dans la maison d'édition indépendante de voyage étudiée dans ce mémoire : Charles, l'éditeur, en plus de juger la qualité d'un projet, accorde une importance majeure à la relation, qu'il voit comme le moteur de la publication. Il s'agit ainsi désormais de voir les limites de cette relation que l'éditeur souhaite placer au centre de son activité. Comme il l'explique, « *la base de la base pour moi, et ça c'est quels que soient les livres, c'est la relation humaine. Je préfère largement publier quelqu'un avec qui je m'entends bien, quel que soit son talent, plutôt que publier quelqu'un avec un grand talent, mais que je sens pas* » (Charles). Le catalogue de l'éditeur révèle que sa

collection de carnets de voyage, qui contient soixante titres, est majoritairement alimentée par les mêmes carnettistes pour les titres récents. Il considère alors que la réussite des carnets de voyage, et dans une plus grande mesure de son entreprise, tient au fait qu'il a plusieurs auteurs avec qui il a fait plusieurs carnets. La raison de ce succès peut surtout s'expliquer par le fait que ces auteurs qui ont plusieurs carnets publiés ont aujourd'hui une clientèle qui les connaît, ce qui peut se vérifier sur le terrain alors que l'éditeur met en avant les auteurs phares de sa collection pour attirer volontairement le client. Une cliente a expressément demandé le nouveau carnet de voyage d'Élisabeth, qu'elle a attendu avec impatience depuis sa dernière rencontre avec la carnettiste sur un salon. L'éditeur cherche donc aussi à répondre aux attentes de ses clients (Bessard-Banquy, 2018) qu'il reconnaît tout au long de l'année en échangeant avec ses clients. Ces carnettistes publiés et republiés, au nombre de cinq, font partie des artistes phares de la collection en termes de ventes. La plus célèbre, qui connaît le plus grand succès commercial, a pour sa part publié sept carnets de voyage chez cet éditeur. Dans tous les cas, Charles est le premier éditeur de ces auteurs en question. Les années nécessaires à la publication de ces divers projets permettent d'apporter du contexte à la relation professionnelle qui caractérise ces collaborations à répétition. Elles favorisent une relation de confiance qui facilite le travail pour les projets suivants et permettent d'affirmer que le carnet de voyage est, dans cette maison d'édition, un moteur de la relation qui fait naître de nouveaux carnets et enrichit donc la relation. Selon Élisabeth, l'éditeur « *est en confiance, parce que sinon il me demanderait pas, il me dirait pas ok pour un nouveau livre. Si il n'y avait pas cet accord entre nous, ben il y a longtemps qu'il m'aurait dit euh "on va plus travailler hein"* », ce qui montre à nouveau que le carnet de voyage naît d'un accord entre deux partis. La limite de ce fonctionnement réside cependant dans le fait qu'il est plus rare pour l'éditeur d'accepter de nouveaux auteurs parmi sa collection. Éloïse raconte à ce propos sa première rencontre avec Charles, lors du Rendez-vous du carnet de voyage de Clermont-Ferrand de 2017 :

Je l'avais rencontré deux ou trois fois, en compagnie de Nadège²⁷, on se tutoyait euh... on se faisait la bise, et à cette rencontre d'éditeur, d'entrée de jeu il m'a dit bonjour et il m'a dit « c'est pas parce que tu connais Nadège que tu vas travailler avec moi ». Cash. Et là je lui fais « oh merde » (*rires*). Donc je venais avec un projet, et il m'a dit d'entrée de jeu « ben ton projet il me parle pas ». (Éloïse)

Cette difficulté à accepter de nouveaux projets avec des personnes inconnues est critiquée par le graphiste de la maison d'édition, qui y voit une forme de laxisme. En prenant en compte le fait que sa relation se construit sur la qualité du projet, il est plus aisé de comprendre la divergence de point de vue entre le graphiste et l'éditeur si son choix de carnettistes repose principalement sur

²⁷ Une carnettiste publiée plusieurs fois par Charles et réputée dans la maison d'édition. Le prénom a été modifié.

sa personnalité et sa relation personnelle avec le carnettiste, dans une forme de favoritisme. C'est un point qui est difficile à aborder par Thibault, qui s'est beaucoup inquiété de la portée de notre entretien. Autrement dit, son point de vue, qu'il sait contradictoire avec le fonctionnement de Charles, ne doit pas être entendu des carnettistes qu'il pense « *susceptibles* » (Thibault) ou de l'éditeur, avec qui il pourrait être en conflit :

Moi après je vais pas rentrer dans... le plan marketing de Marc. Il y a un moment je me dis qu'il doit avoir tant de carnets de voyage dans l'année, puis il y a des auteurs avec qui il travaille depuis longtemps qui lui proposent encore des choses... donc... et c'est bien qu'il accepte parce que la plupart sont de bons dessinateurs. Mais il y en a d'autres, tu vois (*soupirs*), bon... c'est voilà... (*rires*). (Thibault)

Selon le graphiste, la relation personnelle et l'intérêt pour la personne seuls ne doivent pas justifier la collaboration professionnelle, seule la qualité de l'œuvre le peut. Pour le prouver, il a pris l'exemple de la collection qu'il dirige²⁸ et pour laquelle il a reçu des propositions d'amis : « *c'est pas parce que c'est ton ami que tu vas le publier à la base* » (Thibault). Ce laxisme va donc premièrement de pair avec le choix des auteurs. Si le fait de publier plusieurs fois plusieurs auteurs correspond à une « *volonté de maintenant un fort lien de collaboration à long terme* » (Bellenger, 2017, p. 51), elle correspond aussi à une facilité pour l'éditeur qui, en plus de ne pas s'ouvrir à de nouveaux auteurs, subit des contraintes de temps pour la sélection des manuscrits : « *des projets on en refuse tous les jours. J'en ai reçus trois aujourd'hui, et... laissez-moi respirer. Il y en a beaucoup trop. Beaucoup beaucoup trop. Moi je demande plus rien à personne. Enfin je publierai les gens qui ont déjà commencé... mais ça déboule de tous les côtés* » (Charles). Cette contrainte s'explique par le fait que sa maison d'édition ne comprend pas de comité de lecture pour la sélection des manuscrits comme cela peut être le cas dans d'autres maisons d'édition. Enfin, cela peut s'expliquer par le succès d'un auteur en particulier, qui, s'il a un public précis qu'il rencontre en plus de cela lors des salons, n'a aucune raison de ne pas continuer à publier. Cependant, l'éditeur n'est pas totalement fermé à l'idée de publier de nouveaux auteurs, c'est aussi une stratégie commerciale (Perez, 2006) de sa part de faire découvrir de nouveaux talents de façon occasionnelle. Selon le graphiste, le laxisme qui porte sur le choix des auteurs, et donc sur l'exigence liée à la qualité des projets, a de lourdes conséquences sur le secteur de l'édition, qu'il a pris le temps de développer pendant l'entretien :

Aujourd'hui en fait t'as tellement de choses qui sortent, t'as tellement de choses que parfois t'arrives plus à faire la part des choses, [...] il y a des choses que tu comprends pas, qui vont marcher, qui vont cartonner mais le truc est une bouse. Et inversement. T'as des trucs

²⁸ Thibault est devenu directeur de collection pour publier des récits de voyages du domaine public à faire illustrer par des illustrateurs contemporains.

superbes qui vont jamais être publiés, jamais connus, donc c'est un peu frustrant des fois. [...] Les éditeurs sont pas assez intransigeants et du coup t'as quand même... un laxisme et tu vois de tout apparaître. Peut-être parce que aussi maintenant ça devient beaucoup plus compliqué de trouver de l'originalité et du coup on se repose sur des choses déjà acquises... ; [...] à mon avis, les contrats d'édition, il y en a plus d'un qui a été délibéré à une table de bar, devant un cocktail... un soir de salon du livre « ouais va y je vais t'éditer. [...] Et le problème de tout ça, tout ce que je viens de dire, là je vais faire mon philosophe, mais on perd du savoir-faire, parce qu'on s'habitue à cette médiocrité, enfin je vais pas dire médiocrité, mais on laisse passer des trucs, et du coup [...] il y a des savoir-faire qui se sont perdus. Qui peuvent se retrouver mais qui se perdent justement par rapport à ce genre de choses. On est... on est... on a perdu du savoir-faire et c'est ça le problème : plus on va être laxiste, plus on va permettre aux gens d'être édités, alors c'est bien, c'est joli, tout le monde est beau, mais... après tu vois les frontières sont floues, on sait plus ce qu'est la littérature, on sait plus ce qu'est un carnet de voyage, on sait plus ce que c'est une BD. [...] Après, et ça je lui dis, il le sait très bien, il y a des fois ça manque un peu d'exigence sur certains auteurs. (Thibault)

Le graphiste, en travaillant sur l'image et la mise en pages, et en travaillant pour un éditeur, subit une frustration du point de vue de la production éditoriale. Cette frustration est causée par un manque d'originalité, un problème de laxisme qui fait selon lui perdre sa valeur à toute la production éditoriale et qui provoque une confusion dans la définition des genres. Le genre se définit donc pour ce professionnel de l'image par des lois qui s'exercent dans l'édition. Cela indique quelle est la vision du métier d'éditeur par le graphiste : l'éditeur est celui qui doit décider de ce qui est publiable ou non, il donne son prestige aux publications et est intransigeant dans la forme qu'elles doivent prendre. C'est cette fonction qui permet d'établir des frontières nettes entre les genres et de définir leurs caractéristiques qui se doivent d'être qualitatives.

Ce point du chapitre 3 a permis de comprendre que cette vision du graphiste n'est pas partagée par l'éditeur qui place la relation humaine au premier plan de son activité. La politique éditoriale de l'éditeur se caractérise par une vision humaniste qui place au centre la relation, mais cette relation entretenue avec l'auteur est d'une importance telle qu'elle constitue une limite pour l'évolution de la collection parce qu'elle conditionne l'existence du projet. Elle permet cependant d'affirmer que, dans cette conception, le carnet de voyage est un genre qui ne peut exister hors de ce contexte relationnel. Cependant, il est évident que la relation ne peut être parfaitement équilibrée et qu'elle provoque par conséquent certains déséquilibres et désaccords. Certains d'entre eux s'expliquent par le manque de moyens de la maison d'édition indépendante.

3.2.3. Les difficultés de l'indépendance : un manque de moyens financiers à l'origine d'un appauvrissement du carnet de voyage ?

L'éditeur a en premier lieu tout à fait conscience des défauts de son entreprise. En se comparant avec les plus grandes maisons d'édition françaises, il constate avec regrets qu'il ne peut pas bénéficier des mêmes avantages que tous les éditeurs. De plus, l'indépendance est une complication supplémentaire du point de vue de la sécurité financière et de l'accès à une diffusion qui se concentre aujourd'hui majoritairement sur les plus grands groupes éditoriaux. Les possibilités en matière d'édition de carnets de voyage sont donc à nuancer avec la taille et les moyens de l'entreprise. Si pour l'éditeur, publier un carnet de voyage n'est pas difficile, le diffuser est une affaire plus complexe : « *on n'a pas le marketing, le musée de l'homme ou le musée du Quai Branly, ou le musée de ci ou de ça, on n'a pas les attachés de presse qui vont bien, on n'a pas la démultiplication en télé, radio, en... calendriers, en tout ce qu'on veut* » (Charles). L'indépendance d'une petite maison d'édition comme la sienne ne permet pas de faire bénéficier de tous ces services aux auteurs. Le professionnel du livre exprime ainsi un regret « *de ne pas avoir réussi, du fait justement de la taille de la maison, à mettre les auteurs plus en valeur. Eux m'ont mis bien en valeur, mais moi je pense ne pas les avoir bien mis en valeur* » (Charles). Il ressent ainsi un déséquilibre dans la relation, qui lui a apporté plus de choses qu'elle n'en a apporté aux auteurs. De plus, il ajoute que « *c'est dommage du point de vue de la notoriété, de la presse, de l'ampleur que certains carnets auraient pu prendre. Maintenant, c'est à moi de faire des progrès, d'être plus visible, notamment sur les salons. [...] Mais, peut-être que dans les librairies, ils mériteraient une plus grande présence* » (Charles). Le manque de moyens financiers et de personnel spécialisé pour s'occuper de la diffusion, de la presse et du marketing constitue donc un véritable frein au développement de l'activité, qui justifierait, à bien considérer les choses, un appauvrissement du carnet de voyage. En effet, l'observation en stage a permis de constater, notamment pendant les rendez-vous mensuels avec un fabricant chargé de régler les questions techniques d'impression pour tous les ouvrages à paraître, que le risque financier est un sujet déterminant quant à la qualité de la production. Charles opte par exemple pour les options de fabrication les moins chères, en choisissant le papier le moins cher, et en s'interdisant certaines pratiques qui font partie de l'édition traditionnelle à savoir l'usage de papiers spéciaux, d'encre et de vernis sélectifs, de pliages et reliures particulières etc. Chaque proposition du fabricant se solve ainsi par un choix porté sur « *le moins cher* » (Charles). Les difficultés économiques de l'éditeur provoquent ainsi une réduction des possibilités de conception des ouvrages et dont les conséquences sont *a priori* plus importantes pour le genre du carnet de voyage qui se définit par une multitude de pratiques plastiques, avec des collages de feuilles et de matières.

Les difficultés financières de l'entreprise ont en deuxième lieu un impact sur le travail à la fois de l'éditeur, du graphiste et des autres collaborateurs, et enfin des carnettistes. L'impossibilité de faire appel à des professionnels spécialisés explique la nécessaire polyvalence de chacun des travailleurs dans la maison d'édition : le graphiste, qui se définit comme tel et qui est nommé ainsi dans ce mémoire, est en réalité également libraire. Son activité de « *travailleur temporaire* » (Stroobants, 2016), avec un rythme de trois jours par semaine, est double car il doit composer avec la demande de l'éditeur qui est de s'occuper de l'espace librairie et effectuer des ventes. Il m'a cependant confié, en l'absence de l'éditeur, que « *la vente est le problème de l'éditeur* » (Thibault), signe d'un désaccord sur les missions à effectuer. Dans le cas de l'éditrice jeunesse dont il est moins question dans cette étude, celle-ci doit à la fois assurer l'ensemble de la production d'albums jeunesse et s'occuper de mises en pages de projets d'autres collections, animer les réseaux sociaux, s'occuper de la librairie comme le graphiste et enfin assurer un rôle d'attaché de presse en envoyant les exemplaires de chaque nouveauté à des journalistes afin de permettre une relative publicité auprès des médias. La variété des tâches et le faible nombre de travailleurs a aussi une incidence sur Charles qui est réputé pour beaucoup travailler. Les carnettistes le savent et associent ce rythme à la définition de l'activité de l'éditeur quand celui-ci peut être nuancé par le manque de moyens dont il est question ici. Élisabeth explique ainsi :

Il fait des salons... presque toutes les semaines. Il faut faire rentrer des sous. Parce que c'est ça aussi le boulot d'un éditeur, c'est courir après les sous. Les grosses maisons, c'est autre chose... les grosses maisons, il y a du personnel, des attachés de presse. C'est la seule chose qui manque là, chez cet éditeur finalement, pour nous... un carnettiste ou des auteurs, c'est qu'il y a pas d'attaché de presse.

Si l'éditeur doit fournir un travail particulièrement intense pour rentrer dans ses frais, il ne le fait pas sans l'aide des auteurs eux-mêmes. L'incidence d'un réseau indépendant de maisons d'édition et de librairies et le manque de moyens financiers est très importante sur la promotion des carnets de voyage qui, comme cela a été vu dans le premier chapitre, font partie d'un genre sous-représenté. Les carnettistes doivent pour ces raisons participer à la promotion de leur propre ouvrage bien que l'un des rôles principaux de l'éditeur est de prendre en charge cette tâche. Élisabeth a, dans ce contexte, le sentiment de devoir agir seule :

Pour faire démarrer le bouquin il faut qu'on se débrouille. Quand je fais des signatures, c'est moi qui vais voir les libraires ; je suis obligée d'aller voir les libraires pour dire « est-ce que je peux faire une signature chez vous ? », ce qui ne me rapporte pratiquement rien parce que bon... C'est quand même les auteurs, il sont obligés d'aller au charbon euh... alors que quand il y a des attachés de presse qui font des comptes-rendus dans des bouquins ou des petites émissions de télé ou de radio, ça aide, au démarrage d'un livre. (Élisabeth)

Cette dimension du travail n'est en rien spécifiée dans le contrat d'édition qui lie l'auteur à l'éditeur : l'auteur n'a donc aucune obligation légale de participer à la promotion de son ouvrage. Seulement, le contexte éditorial pousse grandement les auteurs à jouer un rôle dans cette tâche originellement attribuée à l'éditeur seul. Charles, au moment de préparer les cartons pour un salon du livre, et en évoquant le non-succès commercial d'un carnet de voyage, insiste d'ailleurs sur l'indispensable présence des auteurs en salon : « *si les auteurs ne font rien, ça peut pas marcher [...]. L'éditeur ne peut pas tout faire tout seul, l'auteur doit participer* » (Charles). Si la promotion permet au carnetiste de rencontrer son public, notamment lors de signatures pendant les salons du carnet de voyage, elle constitue également une contrainte financière pour les auteurs : « *ça me fait un peu suer parce que c'est beaucoup de kilomètres, beaucoup de travail, pour très peu de choses* » (Élisabeth). La promotion du livre est ainsi indispensable mais peut représenter un manque à gagner pour les auteurs qui sont en plus de cela faiblement rémunérés. Sur la question de la rémunération, Charles insiste lourdement, au téléphone avec les auteurs, au moment de la signature des contrats, puis en entretien, sur le fait qu'il rémunère systématiquement toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de l'ouvrage et en premier lieu l'auteur. Un échange oral entre Élisabeth et Charles dans les locaux de la maison d'édition, au moment de la remise des fichiers de l'auteur à l'éditeur, permet cependant d'entrevoir la précarité de ce secteur professionnel ainsi qu'un des sujets de tension que partagent le plus souvent l'éditeur et l'auteur, la rémunération (Perez, 2006) :

Élisabeth – Tous ce travail sur le terrain pour au final ne pas gagner grand-chose (*d'un air sarcastique*).

Charles – Au moins je te paye, je fais ce que je peux !

Élisabeth – C'est pas avec ça que je vais mettre du beurre dans mes épinards, et mon mari me le reproche, il dit que je travaille tout le temps, pour rien.

Charles – Mais tu as beaucoup d'épinard (*rires*).

Le carnetiste, et tous les auteurs en général, ont conscience de ce que rapporte la publication. Il y a pourtant un sentiment d'obligation de la part d'Élisabeth à assurer la promotion du livre, aussi dans une forme d'engagement envers l'éditeur. Pour Éloïse à l'inverse, qui n'en est qu'à sa première publication, ce qui peut nuancer son propos, pense que tout ce travail est « *une aventure à deux* » et que pour profiter du mieux possible du réseau de distribution qu'elle estime être de qualité, parce que Charles est un « *vrai éditeur* », il faut « *mettre la main à la pâte* » (Éloïse). Les salons constituent ainsi un mode de survie pour cet éditeur indépendant. Pendant toute la durée du stage, d'avril à août 2018, Charles a participé à neuf salons du livre à travers la France, le weekend. La nécessité de ce travail en salons s'explique surtout par le fait que le marché du carnet de voyage connaît un succès qui est principalement dû à des événements tels que le « Rendez-vous du carnet de voyage » de Clermont-Ferrand, les « Rencontres du carnet de voyage » de Bordeaux,

« Livre Paris », le salon du livre de Paris dans une moindre mesure, et bien d'autres événements autour de la littérature de voyage où carnettistes et lecteurs peuvent se rencontrer pendant des événements spécialisés à travers la France. D'un point de vue commercial et financier, Charles explique que

tout est devenu difficile. Tout est difficile, mais bon je prends pas des risques inconsidérés, donc ça fonctionne à peu près. D'une année sur l'autre, les scores sont à peu près équivalents, il y a des années qui sont meilleures que d'autres mais... spécifiquement parce qu'on va beaucoup sur les salons et que c'est là qu'on a... qu'on va justifier notre trésorerie parce que c'est là qu'on va promouvoir les artistes, qu'on va promouvoir les livres on va... vendre les livres. On a une vraie clientèle de salons. Et avec la caractéristique très étrange et parfois désobligeante c'est que les gens disent « pourquoi on vous voit pas en librairies ? », c'est... c'est pas de notre faute, c'est pas de notre faute hein. (Charles)

L'édition indépendante est donc perçue comme une activité difficile par l'éditeur de la maison d'édition indépendante de voyage étudiée. Cette condition instable financièrement ne lui permet pas de se développer, en proposant par exemple un contenu très différent, ce qui confirme l'idée que de telles structures ont du mal à trouver leur place commercialement (Legendre, 2007). Les salons permettent ainsi de compenser l'absence de la maison d'édition dans les librairies.

Ce choix d'une présence sur les salons pour pallier les différentes difficultés liées à la taille de l'entreprise est en corrélation avec tous les autres choix de l'éditeur pour définir son activité. Si ces choix peuvent être perçus par le graphiste comme laxistes et dangereux pour le prestige qu'est censé recevoir le carnet de voyage, ils définissent pourtant la politique éditoriale de l'éditeur ainsi que le rôle de l'éditeur dans l'édition de carnets de voyage.

3.3. La figure de l'éditeur : entre adaptation et rapport de force

L'éditeur, en faisant des choix autour et dans les carnets de voyage, définit une politique éditoriale propre au genre. C'est son expertise, son expérience et sa notoriété qui permettent d'affirmer qu'il est à l'origine d'une définition du genre éditorial du carnet de voyage. C'est également par la division du travail, le partage des rôles, qu'il peut mettre en œuvre cette expertise et qu'il propose sa conception de l'activité. Cette organisation permet ainsi de dégager l'identité de l'éditeur, qui est à la fois un décideur et un vendeur, ainsi que la vision que les carnettistes en ont en tant que figure d'autorité. Ces différentes représentations du métier d'éditeur et du carnet de voyage provoquent parfois des conflits qui nécessitent une négociation entre l'éditeur et le carnettiste et dont le résultat final permet de proposer une définition du genre éditorial. Elles donnent des informations sur la façon dont chaque individu, chaque travailleur, se situe par rapport

aux autres travailleurs, en tant que groupes professionnels (Avril et *al.*, 2010). Les groupes professionnels sont cependant peu marqués dans cette étude qui se concentre sur un seul éditeur, un seul graphiste et deux carnettistes.

3.3.1. L'expertise et le flair de l'éditeur, un air de commande éditoriale qui laisse plus ou moins de libertés à l'auteur

Alors que le graphiste proposait, plus tôt dans ce chapitre, une vision claire des conséquences de ce qu'il se représente être un laxisme éditorial sur la définition du carnet de voyage, il s'agit aussi pour lui de reconnaître l'expertise de l'éditeur due à sa spécialisation dans la production des carnets de voyage. Alors que de plus en plus d'éditeurs essaient de « *toucher à tout* » (Thibault), la maison d'édition indépendante étudiée dans ce mémoire se veut tout d'abord spécialiste d'un thème, le voyage, puis spécialiste d'un genre qui connaît un désintéressement de la plupart des éditeurs français, avec une baisse d'activité ou une interruption de la production de certaines collections de carnets de voyage. Charles, pour définir son activité, fait le choix de continuer à produire des carnets de voyage malgré la difficulté que représente cette production de niche. Le carnet de voyage représente en effet une part majeure de l'activité de cet éditeur, qui correspond à environ 30% de la production totale de la maison d'édition. Dans l'espace librairie de l'entreprise, les carnets de voyage occupent tout un pan de mur qui fait face à une collection de récits au format très distinct. L'éditeur défend ainsi son image de spécialiste en affirmant qu'un auteur souhaitant publier un carnet de voyage serait nécessairement amené à connaître sa maison d'édition et à lui proposer un manuscrit. Il confirme son expertise en décrivant la raison pour laquelle les auteurs le choisissent : « *les auteurs publiés ici, au sens large, savent que... il n'y a rien qui m'échappe, leur livre, leur sujet, je connais ça par cœur* » (Charles). Le carnet de voyage, qui est un sujet d'affection, car il nécessite la collaboration entre un carnettiste et un éditeur, est également un genre qui a besoin d'expertise, ce que reconnaît Élisabeth :

Il faut que l'éditeur ait un... enfin surtout pour le genre de livres que Charles fait... pour le genre de maisons comme Gallimard c'est sans doute différent, et encore que Gallimard ils ont tellement d'équipes différentes, justement les gens qui s'occupent des carnets de voyage c'est pas ceux qui s'occupent des romans, c'est pas le même regard et il faut un œil d'artiste pour aussi... pour aussi savoir regarder et savoir ce qui est éditable. (Élisabeth)

Ce regard de l'éditeur est à la fois un regard de professionnel, un regard d'auteur, puisqu'il a lui aussi déjà écrit un carnet de voyage qu'il a publié, et un regard personnel de lecteur : « *l'éditeur a aussi son regard [...] qui est presque un regard de lecteur, donc c'est important aussi, parce que lui se met à la place de celui qu'il va le recevoir* » (Éloïse). La nécessité d'un œil d'artiste va de pair avec l'expérience d'un éditeur qui publie des carnets de voyage depuis 1999. C'est cette

expérience qui permet de garantir la compétence de l'éditeur. Mais cette compétence n'est possible que grâce à celle du graphiste qui, spécialiste de l'image, peut aider l'éditeur à déterminer si un carnet de voyage est intéressant à publier du point de vue de l'image ou non. C'est également lui, en traitant l'image de façon technique, qui rend possible l'édition du carnet de voyage, ce qui est la raison pour laquelle le graphiste fait partie intégrante de cette étude. Charles reconnaît ce que lui apporte Thibault : parce que l'éditeur n'a pas « *tous les talents non plus* » (Charles), il fait appel à un professionnel avec qui il pourra s'associer selon le « *modèle de la compétence* », pour coopérer sur un projet (Monchatre, *in* Demazière et al., 2009). C'est cette association, qui dure depuis huit ans, qui permet de donner sa notoriété à la maison d'édition. Celle-ci s'est confirmée lorsqu'un éditeur, après avoir refusé le projet d'Éloïse lors d'un « Rendez-vous du carnet de voyage » de Clermont-Ferrand lui dit : « *“je vous ai vue tout à l'heure avec Charles discuter”. [...] Il m'a repris la main, il m'a arrêtée et m'a dit : “si Charles veut travailler avec vous, foncez, c'est celui qui a le plus de nez, c'est celui qui a le plus de feeling”. C'est la réputation qu'il a dans le monde de l'édition* (rires) » (Éloïse). C'est alors l'expérience de l'éditeur qui permet de confirmer son expertise (Hamp [1942] *in* Dubar et al., 2015), qui se développe avec la reconnaissance de ses compétences, lorsqu'il a repéré un projet, qu'il le publie et que celui-ci fonctionne commercialement. Cela le rend alors légitime de continuer à exercer son activité.

L'expertise de l'éditeur s'étend jusqu'à un point où il ne se contente pas d'accepter des projets parmi ceux que les carnettistes lui envoient par la poste ou par mail. En effet, l'éditeur est celui qui peut susciter de nouvelles œuvres (Perez, 2006) en passant des commandes ou, de façon plus subtile, en suggérant des idées à ses auteurs, ou en poussant l'auteur à écrire sur un sujet en particulier (Perez, 2006). Selon Thibault, « *Charles fait rarement des commandes. Il fait rarement des commandes, par contre il dit à ses auteurs parfois “si tu veux faire un livre, et que tu pars là, vas-y, sans problème”* », ou encore, « *j'ai déjà vu Charles demander à un de ses auteurs, voilà “tu pars à tel endroit ? Ben vas-y tu me fais un carnet”, donc c'est déjà presque une commande* ». L'éditeur, au lieu de faire des commandes à proprement parler, suggère plutôt des idées de livres en se montrant disponible pour tout nouveau projet. Cependant, il a déjà proposé à Élisabeth de réaliser un ensemble de dessins d'enfants pour un projet dont il a eu l'idée. Il peut donc à la fois suggérer des œuvres qui sont des commandes et se montrer à la recherche d'opportunités : « *ça c'est mon métier d'éditeur, c'est d'essayer d'avoir des idées comme ça* » ; « *je donne des pistes, mais après je ne suis pas à la place de l'auteur* » (Charles). Élisabeth nie formellement que ses carnets de voyage sont des commandes car l'éditeur ne lui impose pas de destination ou de dessin à réaliser : « *Jamais. Non, jamais. Il me laisse totalement libre de ce que je veux montrer, de ce que je veux dire ; il a jamais cherché à m'influencer ou à tirer mon travail dans un sens ou dans un autre* » (Élisabeth). Mais ce n'est pas le cas avec tous les auteurs. Selon Éloïse, l'éditeur a repéré

son travail en fonction du succès qu'elle a rencontré lors d'un salon du carnet de voyage, puis il lui a proposé de faire un carnet de voyage qui ne correspondait pas à son idée originale pour profiter de ce potentiel succès :

C'est à dire qu'il a ses espions, il a toujours ses espions de toute façon à Clermont [au « Rendez-vous du carnet de voyage »] et il a vu que mon stand n'avait pas désempli pendant trois jours, sans même voir ce que j'exposais. Lui c'est un éditeur, c'est sa manière de vivre et de gagner de l'argent, et il a repéré que pour une première, les gens étaient sur mon stand du matin au soir, et il s'est dit « il y a peut-être un truc à faire ». Et c'est comme ça qu'il m'a appelée. (Éloïse)

En tant que vendeur, l'éditeur a donc flairé une opportunité de proposer à la vente un carnet de voyage édité pour lequel le public montre son intérêt dans sa version manuscrite, sur le stand de la carnettiste. La vente constitue ainsi le premier intérêt professionnel de l'éditeur.

3.3.2. Partage des rôles et distanciation de l'auteur : conscience que l'éditeur est un décideur et avant tout un vendeur

La maison d'édition fonctionne sur la base d'une répartition des tâches qui modifie le travail du carnettiste et définit le travail du graphiste. La recherche a permis de révéler une différence nette entre les représentations du travail de l'éditeur et du graphiste et celles des carnettistes. Si Charles et Thibault parlent tous deux du fait que les auteurs ne comprennent pas toutes les réalités de l'édition et de leurs métiers, les carnettistes interrogées indiquent au contraire comprendre certains des aspects du métier dont celui de la vente. Contrairement à une image parfois romancée de l'éditeur qui rend publique l'œuvre littéraire, la réalité se veut autre. En effet, l'éditeur, même si son activité repose sur la création littéraire et artistique, a pour but premier de vendre et de faire du bénéfice, ce qu'Élisabeth et Éloïse reconnaissent : « *lui son métier c'est de vendre des livres, faut que le carnet soit vendeur... faut être pragmatique. Il y a des réalités. Un livre il est fait pour être vendu. Parce que s'il n'est pas vendu, c'est raté* » (Éloïse) ; « *c'est pas un philanthrope non plus. Une maison d'édition faut qu'elle tourne, les livres ils sont faits pour fonctionner, pour être vendus, et des livres qui sont pas vendus c'est une catastrophe. Le pilon, c'est atroce* » (Élisabeth). Les carnettistes ont ainsi conscience que leur carnet de voyage doit correspondre à une forme de livre qui se vend. Ce qui est précisément le rôle de l'éditeur dans la définition de son activité commerciale correspond également aux attentes des carnettistes qui optent pour la diffusion de leur livre dans le but qu'il soit vendu : « *Charles me dit "ah mais t'es une bonne toi parce que tu me vends toi" et je dis "ben non je te vends pas, je me vends !"* » (Éloïse). L'aspect financier est donc indissociable de l'activité d'éditeur car il produit des stocks de livres pour lesquels il y « *met aussi*

l'énergie commerciale pour les vendre » (Charles) et cela modifie la conception du carnet de voyage en tant que genre éditorial fait pour être vendu.

Si l'éditeur est un vendeur, il a également d'autres rôles. Comme il le défend, l'un d'entre eux est « *d'essayer de mettre en valeur l'ampleur du travail des carnettistes, dans la meilleure boîte possible. Eux ils ont fait le fond, moi je fais la forme. Eux ils ont fait un travail remarquable de... de... de suivi, d'énergie, de reprise, de finition, de tout ce qu'on veut. Et à moi de... de leur donner la meilleure boîte possible* » (Charles). Ce premier partage des rôles permet de faire une distinction entre la création du fond et de la forme du carnet de voyage qui fait l'objet de deux tâches séparées et effectuées par deux personnes au moins. Le genre carnet de voyage, dans cette perspective, ne correspond pas à une composition complexe mêlant récit et image comme il a été défini en tant que genre artistique dans le chapitre 2. Il s'agit plutôt d'une construction qui dépend de la collaboration et du rôle de deux personnes aux intérêts communs, dont celui de concevoir un carnet de voyage. Cela explique la volonté du graphiste de diviser le travail en deux : « *il faut que ce soit à double tranchant, qu'il y ait du travail des deux côtés* » (Thibault). Le graphiste a donc un rôle très différent du carnettiste qui ne doit ni composer, mettre en pages, ni s'occuper de la mise en forme technique et des éléments de fabrication (couverture, titre, typographie, format, papier, reliure). La composition, qui consiste à disposer les divers éléments sur la page, via un logiciel de mise en pages, est la tâche exclusive du graphiste. Selon les représentations de ce dernier, ce n'est pas au carnettiste de proposer une composition : « *je peux pas avoir une composition, c'est moi qui vais composer* » (Thibault). Cet élément révèle la façon dont le graphiste envisage son travail, ce qui se justifie par le fait que la composition correspond à sa première mission de graphiste au sein de la maison d'édition. Cette conception du travail entre en contradiction avec une conception du carnet de voyage qu'il veut abouti, c'est-à-dire composé de dessins et de textes, fait sur place ou *in situ*, comme la première partie du chapitre 4 l'aborde plus précisément. Il y a donc une opposition entre l'idée d'un carnet de voyage manuscrit et les pratiques de travail du graphiste qui pense que « *les carnettistes ont leur idée, ils ont fait leur maquette, tout est déjà fait, mais ça te laisse aucune part, à l'éditeur et au maquettiste* » (Thibault). Selon le graphiste, l'édition du carnet de voyage implique donc nécessairement des modifications, malgré le fait que le carnet en tant qu'objet qui revient de voyage est, par définition, un objet qui ne devrait pas avoir besoin d'intervention extérieure. Deuxièmement, le graphiste explique les tâches récurrentes qui définissent son activité : après avoir reçu tous les éléments qui doivent composer le carnet de voyage, il traite toutes les images – les passe au bon format, à la bonne taille de l'image (en fonction de la taille originale de l'image ; il doit parfois scanner les dessins qui lui sont confiés) puis il « tombe » la maquette, c'est-à-dire qu'il intègre tous ces éléments dans le fichier InDesign qui sera ensuite exporté en format PDF et envoyé à l'imprimeur. À ce moment-là, quand il réalise

la maquette de l'ouvrage, Thibault explique : « *j'aime pas trop avoir de contact avec l'auteur... c'est pas que j'aime pas trop, mais c'est à moi de faire le boulot, ça servirait à rien sauf à perdre du temps. Ça fait vraiment perdre du temps d'avoir l'auteur qui est là genre "alors t'en es où ?"*, nan nan, laisse-moi tomber la maquette et faire une première proposition ». Le graphiste ressent donc le besoin d'être isolé du regard de l'auteur pour pouvoir effectuer correctement son travail. Bien qu'il puisse suivre certains points du cahier des charges des auteurs, le graphiste propose donc une mise en pages qui dépend de ses compétences en image et en composition et qui dépend surtout de sa propre conception du carnet de voyage, dans la façon dont les éléments doivent s'agencer sur la page. Même s'il parle d'une première proposition, qui peut donc changer en fonction du retour de l'auteur, qui correspond à une phase de « *recul* » (Thibault), il va concevoir le principe même de la maquette ; si le but est de ne pas perdre de temps, il n'aurait pas intérêt à travailler de cette façon s'il savait que l'auteur voudrait tout changer par la suite. Il s'agit donc d'un travail fait par une personne autre que le carnettiste et qui permet de définir l'aspect final de l'œuvre, ce qui montre que le carnet de voyage est le fruit d'un travail collectif dans ce « *monde de l'art* » (Becker, 1982) de l'édition du carnet de voyage. Ce travail fonctionne dans son organisation avec Élisabeth, qui ne confie que des dessins, et un texte à part, à l'éditeur et au graphiste :

Moi je donne toutes les planches à l'éditeur. Là j'avais... je sais plus, il y en avait 180... je crois, ou 185. Euh, donc je lui ai donné, et puis ensuite c'est son collaborateur, quelqu'un qui travaille avec lui, Thibault, qui a fait une première mise en pages pour répartir sur le nombre de pages. Parce qu'au départ je n'avais ni le format ni le nombre de pages, donc quand j'ai fait les dessins, je ne savais pas si on allait en faire un grand livre, un petit livre, tout ça c'était pas défini. (Élisabeth)

Quand les éléments qui composent le carnet de voyage ne sont pas encore répartis sur la page, Thibault réalise une « *prémaquette* » qui permet à l'éditeur de déterminer le format nécessaire du livre ainsi que le nombre de pages estimé. Le carnettiste, qui n'a à ce moment-là aucune indication sur la forme que prendra l'ouvrage, doit attendre la première proposition du graphiste.

Si l'édition modifie le carnet de voyage, c'est parce que ce dernier ne correspond pas toujours aux attentes de l'éditeur, ni même du graphiste, qui prend des décisions dans et autour du carnet de voyage pour le rendre publiable. Comme l'explique Thibault sur le terrain, en prenant l'exemple d'une carnettiste publiée plusieurs fois :

Nadège a une idée très précise de ce qu'elle veut, alors elle envoie le carnet tel qu'elle l'imagine, mais elle se trompe complètement. Charles ne sera jamais d'accord pour faire ça. Elle fait un cahier des charges pour dire qu'elle veut telle ou telle typo mais c'est moche, ça n'a rien à faire là. Charles ne voudra jamais ça non plus. Le format va changer, les typos vont changer, c'est sûr. (Thibault)

Les éléments tels que le format, la typographie ainsi que la composition sont ainsi gérés par la maison d'édition. Cela peut être perçu comme une distanciation volontaire du carnettiste qui permet à la maison d'édition de travailler. Éloïse, dans son expérience de première publication, a été choisie par l'éditeur qui lui a proposé de sélectionner des éléments précis de son carnet de voyage pour faire un livre sur un thème en particulier. L'ouvrage rassemble donc tous les éléments de ce thème, en prenant appui sur tous les voyages que la carnettiste a effectués dans sa vie. Il a été classé par régions du monde, tout en abordant un seul et même thème, dans une démarche comparatiste. Au moment de la réalisation éditoriale du carnet de voyage, Éloïse, qui voulait prendre des nouvelles sur l'avancée de la mise en pages et qui voulait s'assurer de la bonne réalisation de l'ouvrage selon le modèle manuscrit qu'elle avait confié, a rencontré des difficultés à contacter l'éditeur et le graphiste qui étaient soit absents, soit très occupés, ou qui n'ont pas répondu à sa demande :

J'appelle l'éditeur, il est pas là, je tombe sur le maquettiste et je dis « ah c'est très bien que je vous aie au téléphone » et lui il me dit « attendez, non mais je connais très bien mon métier », [...] il m'agace doublement ce maquettiste, infographiste. [...] Je rappelle une autre fois, il m'a dit « je suis pas dispo, je suis pas là ». J'ai dit « ben moi je pars après, mais je suis là », « oui mais moi je suis plus là » donc je n'ai... un jour je lui ai demandé « est-ce que je peux voir une maquette ? », « ah je peux pas, je peux pas je m'en vais, je pars ». Alors je sais pas si c'est volontaire qu'il voulait absolument pas que j'aie la mainmise dans l'organisation, la composition du carnet... (Éloïse)

Dans cette situation précise, qui peut être isolée, l'indisponibilité de l'éditeur et la non-coopération du graphiste montrent que l'auteur n'a pas toujours sa place dans la conception du carnet de voyage. Même lorsque l'éditeur n'est pas présent dans ses locaux, le graphiste, comme l'éditrice jeunesse qui est présente également trois jours par semaine, mais pas en même temps que Thibault, est apte à montrer une maquette à l'auteur. Le carnettiste confie donc son projet sans avoir le droit de regard qu'il espère sur son avancée, ce qu'Éloïse accepte : « *c'est son métier, c'est pour ça que j'ai pas eu le droit de regard mais je lui ai fait entièrement confiance* » (Éloïse). La distanciation de l'auteur n'empêche pas, dans ce cas, la confiance de l'auteur, qui est de toute façon obligé de faire confiance, comme le point « 3.1.2.2. Les limites de la relation professionnelle éditeur-carnettiste » permet de le constater. Éloïse explique enfin que l'éditeur lui a envoyé une maquette de son carnet de voyage alors qu'elle était en voyage. Ne pouvant voir la maquette que sur son téléphone, elle a répondu à l'éditeur qu'elle en était satisfaite mais qu'elle aimerait régler certains détails à son retour, avant l'envoi à l'imprimeur. Après être rentrée de voyage, Éloïse a appelé l'éditeur pour régler les détails dont elle avait parlé. Seulement, Charles lui a appris que « *non c'est parti, la maquette est partie à l'imprimerie* ». Éloïse, choquée de cette nouvelle, n'a

pas rappelé qu'elle n'avait pas totalement validé la maquette. Elle indique pourtant en entretien que certains éléments dans les coins des pages ne lui plaisaient pas, mais qu'elle a dû accepter la situation qui ne pouvait changer.

L'expérience d'Éloïse, différente de celle d'Élisabeth, permet de mettre en lumière les variations d'organisation du travail éditorial puisque « *le sens vécu* » par elle « *joue un rôle dans ces processus [sociaux]* » (Arborio, 2007) : la carnettiste n'envisageait donc pas l'édition de cette manière avant d'être publiée pour la première fois, ce qui conditionne sa conception des métiers de l'édition. À l'inverse, Élisabeth, qui n'en est pas à sa première publication, a l'habitude de ce fonctionnement avec lequel elle s'est adaptée, permettant ainsi « *une seule et même idée de ce qu'est la publication* » (Bessard-Banquy, 2018, p. 93) avec l'éditeur. Éloïse, avec une idée divergente de ce qu'aurait dû être la publication, accepte ainsi le résultat final d'un ouvrage dont elle dit être fière, mais qui ne correspond pas totalement à ses attentes. Elle accepte ainsi une transformation de son œuvre en œuvre de l'édition qui pourrait pourtant prendre d'autres formes. Elle avait pour cette raison essayé de négocier certains éléments formels selon sa représentation du carnet de voyage et du travail d'édition.

3.3.3. Un rapport de force dans la négociation et le conflit : « *il faut savoir s'imposer* »

La négociation, et le conflit qui peut en être à l'origine ou en résulter, font partie intégrante de l'activité éditoriale. Parce que cette activité concerne la production d'œuvres, qui donne lieu à un travail collectif, les interactions entre deux groupes professionnelles peuvent révéler des désaccords ou des conflits (Becker, 2013). En confiant son manuscrit à un éditeur, l'auteur a certaines attentes et exigences qui entrent parfois en tension avec celles de l'éditeur. Si d'après Thibault, « *il y a des choses qui sont conflictuelles, c'est évident...* » et que « *l'instance des relations sociales éclaire les rapports de pouvoir et leurs mécanismes de régulation, les relations d'autonomie et/ou de contrôle* » (Alami et al., 2019, I, §39), il s'agit, dans cette troisième et avant-dernière sous-partie, d'analyser à quel point les rapports de pouvoir s'illustrent entre les travailleurs dans la production des carnets de voyage. Les conflits au travail ont été compliqués à aborder avec l'éditeur qui s'est montré sur la retenue à ce sujet. Ils constituent cependant un moyen d'analyser les rapports de force entre les individus. D'après Charles, « *tout n'est pas rose, il peut y avoir du conflit, des dysfonctionnements, ou des désaccords, mais moi je considère que par rapport à l'ensemble du travail, sur les 400 titres publiés, il y en a eu très très peu, très très peu. Sur 400 titres, il y en a eu... (soupirs) je sais pas, cinq je dirais. C'est très peu de choses* ». L'éditeur préfère ainsi se représenter l'ensemble de son activité comme une activité qui ne provoque pas ou très peu de conflits. Il ne peut cependant qu'être conscient d'un rapport de force qui le place dans une

position décisionnaire. La décision finale, si elle lui appartient en tant qu'éditeur qui met en application sa politique éditoriale, peut être le fruit de négociations qui sont de type coopératif ou intégratif (Bellenger, 2017). La négociation n'a donc pas pour but d'opposer deux partis pour qu'il n'y ait qu'une issue possible ; il s'agit au contraire d'une discussion qui ne bénéficie ni à l'un, ni à l'autre, mais à l'objet commun, le livre. À ce propos, l'éditeur explique :

Il y a des accords et des désaccords, mais des désaccords... ils sont assez vite réglés dans un cas comme dans l'autre. C'est-à-dire que si j'estime que c'est mieux comme ça, c'est moi qui ai raison ; il y a des moments où si j'estime que l'argument qui m'est avancé est juste, où il est justifié, où il est spécifique, ben je m'incline, il n'y a pas de problème. L'intérêt c'est pas d'avoir raison, l'intérêt c'est que le livre soit cohérent et qu'il soit le plus attractif possible, qu'il soit le plus respectueux possible du travail de l'artiste. On fait attention au papier, on fait... on essaie d'être... d'avoir une... comment dire, d'avoir une... oui que tout le monde soit content. (Charles)

La façon dont les conflits se règlent est ici davantage mise en avant que les conflits eux-mêmes. La procédure est pourtant systématique : il s'agit moins d'avoir raison que de défendre l'intérêt du livre qui doit être vendu. C'est parce que défendre l'intérêt du livre est « *vraiment une négociation* », Élisabeth préfère des critiques constructives qui permettent de « *faire avancer* » (Élisabeth). Le rapport de force doit donc s'équilibrer pour favoriser la collaboration, c'est pourquoi l'éditeur peut se « *laisser convaincre* » (Charles) si l'auteur ou le graphiste lui expose de bons arguments. Ce rapport de force est cependant perçu différemment par Éloïse qui lorsqu'elle a soumis son projet à Charles. L'éditeur, qui suggère et discute (Perez, 1006), a davantage un rôle qui limite celui de l'auteur alors que le respect de l'œuvre et de la personnalité de son auteur doit primer (Edelman, 2008). En premier lieu, elle n'a pas pu négocier le fait de ne pas inclure de personnages à ses dessins, comme elle a l'habitude de le faire dans sa pratique artistique : « *au bout d'un moment il me dit "oui bon c'est bon je crois que j'en ai assez vu". Il me dit "bon, 20 par 20, on va faire tant de pages, je veux ça, je veux ça, je veux ça" et là je me suis dit "oh ! ça y est". C'est là où j'ai dit "pas de personnages", il m'a dit "ben biquette..."* » (Éloïse). La carnettiste a pourtant expliqué sa démarche artistique, que l'éditeur a ouvertement ignorée :

C'est ma manière de représenter mon sujet [...]. C'est comme ça que mon architecture devient humaine. Il m'a dit « c'est très gentil là ton discours, ton concept et tout mais si on fait un bouquin [...], moi je veux des personnages » et j'ai dit « ben t'en auras pas » et il m'a dit « ben moi j'en veux ». Je lui ai dit « si tu veux je fais beaucoup de modèles vivants, je peux t'en mettre des tout nus » et il m'a dit « ben poulette, à toi de bosser ». [...] Et j'ai fait des personnages. Sur commande. Il y en a pas beaucoup, mais il m'a dit « mais c'est bon t'as rempli ton contrat ». (Éloïse)

L'éditeur n'a donc pu se résoudre à concevoir un carnet de voyage qui n'inclut pas de personnages. Sans chercher à comprendre davantage la démarche artistique de la carnettiste, il a proposé un format, un nombre de pages et a ainsi préparé un ensemble de critères que la carnettiste est obligée de suivre si elle veut pouvoir accéder à la publication. En deuxième lieu, elle n'a pu négocier la réalisation de la maquette dont elle voulait se charger : « *je dis "je te fais une maquette", il dit "non non, c'est moi qui fait le bouquin", je dis "nan mais je te fais la maquette", il répond "non non, on s'appelle et puis on voit" » ; « moi je voulais faire la maquette, et euh... il m'a dit "non c'est moi" » (Éloïse). Si cette situation de définition du projet n'a pas donné lieu au conflit, cela peut s'expliquer par le fait qu'Éloïse publie un carnet de voyage pour la première fois, qu'elle a ainsi une faible expérience du monde de l'édition. Néanmoins, elle explique qu'en connaissant deux autres carnettistes publiées par cet éditeur, elle avait reçu des conseils sur la façon de procéder avec lui : « *elles m'avaient dit "il adore les pouliches un petit peu contrariantes, donc tu le contraries d'entrée de jeu, parce qu'il est grand, il a une grosse voix, donc tu vas le contrarier, et tu lui dis que c'est toi qui fait tout" » (Éloïse). La figure de l'éditeur est ici celle d'un homme qui est grand et qui a une voix imposante, ce qui correspond à la description physique de Charles. En plus de cela, l'éditeur aime être contrarié tout en assurant un rôle de décideur avec qui il est difficile, d'après l'exemple d'Éloïse, d'argumenter. L'éditeur a donc une double figure de celui qui prend en charge le travail de l'auteur pour le mettre en avant et de celui qui impose sa vision du métier et du carnet de voyage. En troisième lieu, Éloïse n'a pu négocier la couverture de son livre pour laquelle l'éditeur a d'emblée précisé que c'était lui qui la choisissait. En ce qui concerne ce point, d'autres carnettistes l'ont rassurée en affirmant que Charles « *voit très juste pour la couverture, donc c'est lui, tu le laisses choisir" » ». L'auteur se retrouve ainsi dans une position où il doit savoir se positionner entre son attente d'un carnet de voyage qui le correspond et les décisions de l'éditeur en fonction de l'apport qu'il peut avoir sur l'ouvrage. La carnettiste n'a pas pu, pour cette publication, effectuer les choix qui définissent son carnet de voyage édité. Malgré ces éléments, Éloïse précise qu'elle fait confiance à l'éditeur, avec qui elle envisage un deuxième projet. Si elle exprime la volonté de faire les choses différemment, elle sait qu'elle n'aura « *peut-être pas le dernier mot* », bien que « *le rapport de force soit intéressant* ». C'est pour cette raison que le monde de l'édition est, selon la carnettiste, un monde où « *il faut savoir s'imposer* ». Enfin, elle associe l'éditeur à un décideur : « *c'est pas un dû un éditeur, et c'est lui qui choisit de toute façon* » (Éloïse). Le carnettiste, pour la publication, renonce ainsi à un certain nombre d'éléments pour lesquels il a habituellement l'ascendant en concevant son carnet de voyage manuscrit. La vision du métier d'éditeur comme un décideur avec qui il faut négocier tous les éléments qui entourent et qui sont dans les carnets de voyage, contraste avec l'image d'un éditeur qui est un « simple » diffuseur et « *apporteur de contenu intellectuel* » (SNE, rubrique « Réaliser un livre »). Le travail collectif***

entourant le carnet de voyage, qui fait appel à une « *chaîne de coopération* » (Becker [1982] 2010, p. 49) correspondant à toutes les personnes indispensables à ce travail et donc à l'aboutissement de l'œuvre peut donc être le fruit de décisions et de négociations entre l'éditeur et le carnettiste. Celles-ci sont effectuées pour le bien du livre, selon la politique éditoriale de l'éditeur.

3.3.4. Équilibre entre adaptabilité et prises de décisions : mise en valeur du livre et identification de la politique éditoriale

Charles définit son activité comme une activité de passion, mais qui nécessite de trouver un accord avec l'auteur. C'est une spécificité du « *petit éditeur* » comme c'est le cas pour Charles qui gère une petite maison d'édition avec très peu de personnel : le « *travail avec les auteurs et l'attention portée aux aspects techniques de la production sont au cœur de sa conception du métier* » (Legendre, 2007, §12). Cette attention et cet accord avec l'auteur correspondent ici davantage à une nécessaire adaptabilité envers le carnet de voyage qu'envers le carnettiste dans sa façon de vouloir organiser le travail. Le travail de Charles repose sur cette distinction qui signifie que l'éditeur s'adapte aux multiples possibilités formelles du carnet de voyage, dans le but de le mettre en valeur : « *je pars du principe que dans ce sujet-là du carnet de voyage, c'est plus à moi à l'éditeur de m'adapter au... à la technique de l'auteur. C'est-à-dire que j'ai pas de boîte prédéfinie pour dire que tout rentre là-dedans. J'essaie au contraire de donner de l'ampleur à ces sujets* » (Charles). Il y a ici une double posture de l'éditeur qui veut s'adapter au talent des artistes et donc à leur conception du carnet de voyage, mais qui veut aussi les mettre en avant en leur apportant une plus-value qui correspond à sa propre conception du genre. L'éditeur a donc effectivement créé une collection dont les livres n'ont pas tous le même format comme cela peut habituellement être le cas pour d'autres collections. Sa collection de récits de grands voyageurs est par exemple uniforme avec un format en 11 x 18 cm qui fait toujours mention en haut à droite d'un partenariat avec un magazine et dont les couvertures sont construites de la même façon, avec une illustration placée au centre d'un cadre coloré. Les carnets de voyage, au contraire, font partie d'une collection hétérogène avec des formats très variés mais la plupart du temps en format carré, avec des couvertures qui réutilisent un dessin présent à l'intérieur du livre, et donc qui dépend du trait de son auteur, et enfin avec des titres qui ne permettent pas d'identifier la collection. Le nom de la collection, « Coups de crayon », qui met l'accent sur le dessin plus que sur le voyage, n'est jamais présent sur la couverture ou sur la quatrième de couverture. La mention « carnet de voyage » n'apparaît jamais, laissant place à des titres qui désignent plutôt la destination qui fait l'objet du carnet de voyage. Les titres de la collection font majoritairement mention à la fois de la destination et d'un adjectif qui qualifie cette destination. Par exemple, un titre peut être « Intrigant <Pays> » ou « <Ville>, la belle capitale ». Une partie des titres de la collection mentionne également un

thème en plus de la ville, par exemple « Les quartiers sensibles de <Ville> » ou « Musées d'art de <Pays> ». L'éditeur n'a donc ni de format ni de titre prédéfini pour les carnets de voyage qu'il édite car il cherche à s'adapter aux dessins, à leur taille et au sujet qui doit être mis en avant. L'éditeur a pourtant le rôle d'établir une cohérence entre tous les livres (Calasso & Checcaglini, 2006), qui n'est, dans ce cas, pas une cohérence formelle. Selon l'éditeur, c'est l'adaptation qui donne sa cohérence au sujet carnet de voyage qui un genre complexe et qui permet donc à la relation professionnelle de fonctionner : « *justement je me suis adapté, donc euh... j'ai essayé de m'adapter. Après il y a plus des histoires de centimètres que de forme, liées à des contraintes techniques machine, mais... (soupirs) il n'y a pas eu de mémoire... dans tout ce que j'ai fait, il n'y a eu aucun raté à proprement parler de ce fait là. Sur les soixante il n'y en a aucun* » (Charles). La politique éditoriale est donc perçue par l'éditeur comme une réussite puisqu'elle s'adapte au carnet de voyage qu'on lui propose : « *sur cet aspect spécifique du carnet de voyage [l'équilibre entre le texte et l'image], c'est à moi de m'adapter, aux contraintes du carnet* » (Charles). Ces contraintes sont variées : « *on ne peut pas mettre dans un carré des choses qui sont trop allongées ou trop verticales, on peut pas mettre dans un format à l'italienne des choses qui sont dans l'autre sens. Bref, donc euh... ce genre de propos, on peut pas les faire entrer avec un chausse-pied dans une boîte, c'est la boîte qui doit s'adapter* » (Charles). Une fois de plus, l'éditeur cherche à faire du carnet de voyage édité une adaptation aux contraintes du carnet de voyage manuscrit, qui est perçu comme une « *matière première qui ne demande qu'à être mise en valeur* » (Charles). Dans cette conception, l'adaptation à l'œuvre du carnetiste ne peut être totale parce que le genre carnet de voyage, en tant que manuscrit, est défini par une version non aboutie du carnet de voyage édité qui atteint sa version définitive lorsqu'il est mis en valeur par l'éditeur. Ce dernier sous-entend ainsi que l'œuvre manuscrite ne peut se suffire à elle-même. Les limites de cette adaptation correspondent donc à des modifications qui transposent l'œuvre manuscrite en œuvre de l'édition qui correspond au genre éditorial. En effet, les dessins ne sont pas toujours respectés dans leur format initial. L'éditeur peut ainsi se donner le droit de modifier la taille d'une image pour faciliter la composition de la page. Il peut effectuer ces modifications pour mettre en valeur certains dessins et pas d'autres. Thibault, qui exécute ces modifications, qu'il peut proposer ou qui sont demandées par Charles, explique que l'édition du carnet de voyage exige une diplomatie de la part de chaque groupe professionnel :

C'est de la diplomatie en fait (*rires*). Il y a un moment où t'essayes de faire comprendre à l'auteur que c'est pour le bien du livre. Il y a des choses qui sont mieux pour le bien commun du livre et la plupart du temps ils le comprennent, et parfois ils ne le comprennent pas. Donc tu lâches le morceau, tu dis que c'est pas comme ça qu'on fait un carnet de voyage, qu'il faut faire plutôt ce choix ou ce choix, et Marc, de toute façon, c'est lui qui va trancher, c'est

lui qui va décider, c'est lui l'éditeur, c'est lui qui met les sous, c'est lui qui décide, quoi qu'il arrive. (Thibault)

Le rôle du graphiste et de l'éditeur est ainsi de faire comprendre au carnettiste que le carnet de voyage édité a ses limites et qu'il ne peut ressembler en tous points au carnet de voyage manuscrit ou tel qu'il a été imaginé par l'auteur. Les décisions qui sont prises par rapport au carnet de voyage doivent ainsi servir l'intérêt du livre. Quoiqu'il en soit, ces opérations ne respectent pas fondamentalement l'œuvre telle qu'elle a été imaginée par le carnettiste. Elle se retrouve plutôt confrontée aux contraintes de l'édition ou à une équipe éditoriale qui argumente sur le fait qu'il faut modifier un élément ou en ajouter un autre pour que le carnet final corresponde davantage à leur vision du genre et aux attentes du public d'après ce que sait l'éditeur. Par exemple, l'éditeur exige que les dessins soient accompagnés de textes pour stimuler l'intérêt du public et parce qu'un carnet de voyage nécessite, d'après lui, de combiner les deux. Texte et images sont donc les deux éléments qui, pour l'éditeur, réalisent le genre (Viëtor [1931] 1986). Autre exemple, un carnettiste voulait publier un deuxième tome d'une série de dessins qu'il a créés sur le thème de l'habitation. L'éditeur comme le graphiste se sont immédiatement opposés à ce projet en avançant l'argument selon lequel l'œuvre n'est pas originale et que les dessins n'ont pas besoin d'être dans un aussi grand format que celui imaginé par l'auteur. Pour intéresser le public, d'après l'éditeur, la modification du projet est donc indispensable, tant du point de vue de la taille qu'il faut réduire que pour réduire le coût de production, que du point de vue de la démarche même du carnet qui doit être différente du premier carnet de voyage. L'éditeur a donc proposé l'idée de faire un carnet de voyage qui aborde d'autres thèmes en plus de celui de l'habitation, sous un angle davantage artistique qu'architectural. Le carnet de voyage ne peut donc dans ce cas exister que si l'auteur accepte les propositions de l'éditeur.

Les décisions qui sont prises autour et dans le carnet de voyage, ainsi que la discussion qu'elles font naître malgré la recherche d'un équilibre entre ce que veut l'auteur et ce que veut l'éditeur, permettent d'identifier la politique éditoriale de l'éditeur. En choisissant ses auteurs et les sujets des carnets de voyage, Charles propose une vision d'ensemble du carnet de voyage par sa collection. Si Élisabeth considère que Charles sélectionne avec exigence les carnets qu'il va publier, pour les faire correspondre à « *sa ligne éditoriale et son style* » (Élisabeth), il tente en réalité de diversifier sa collection avec des artistes différents les uns des autres, qui n'abordent pas le même sujet. Il parle pourtant d'une « *vraie unité de sensibilité* » (Charles) qui cherche à mettre en avant des talents. C'est pour cette raison que la technique majeure présente dans les carnets de voyage publiés par Charles est l'aquarelle. Cela donne une indication sur la vision portée par l'éditeur sur le genre artistique. Soucieux de défendre une unité artistique avec des artistes traitant des sujets variés, il affiche une vision unifiée du carnet de voyage. Cette vision transparaît donc

une politique éditoriale qui s'impose numériquement sur le marché de l'édition de carnets de voyage. En effet, Charles décrit ce marché en parlant des éditeurs, peu nombreux, qui proposent soit des carnets de façon systématique, comme lui et un autre éditeur membre de l'UEVI ; d'autres qui en font de façon régulière et enfin quelques autres qui n'ont pas les moyens d'en faire beaucoup. Comme Charles l'explique avec amertume, le marché de l'édition, qui s'est progressivement désintéressé du genre carnet de voyage depuis 2005, s'est rendu compte que la production de carnets de voyage demandait beaucoup de travail, de ressources humaines, de vraies compétences et d'importants moyens financiers. Ce qui permettait d'affirmer l'existence d'une « vraie politique éditoriale des carnets de voyage » (Charles) a donc disparu au profit relatif des maisons d'édition indépendantes. Ainsi, proposer une unité dans les carnets de voyage, qui sont par définition très hétéroclites, est une nécessité qui permet d'être visibles et identifiables sur le marché : « tous les livres publiés ici, ils ont tous une signification, ils traitent tous d'un sujet, c'est pas une addition de choses, voilà... c'est peut-être ça qui fait qu'on fonctionne » (Charles).

Ce troisième chapitre a permis de montrer que la relation entre l'éditeur et le carnettiste ainsi que les réalités du métier d'éditeur font partie de la définition de l'activité éditoriale à l'origine d'une politique éditoriale du carnet de voyage. La relation professionnelle entre l'éditeur et le carnettiste est délimitée selon leurs rôles et obligations. L'organisation, qui fait plus spécifiquement l'objet du chapitre 4, dépend du projet, des personnes qui y travaillent et de la relation entretenue entre chaque travailleur. Premièrement, l'interdépendance entre l'éditeur et l'auteur, à l'origine de la publication, permet de comprendre les intérêts communs qui sont encadrés juridiquement par le contrat d'édition. Deuxièmement, la relation, pour fonctionner, a besoin de s'établir sur un principe de confiance réciproque par lequel l'éditeur prend en charge le manuscrit et l'auteur laisse l'éditeur faire son travail. La relation, si centrale à l'activité de l'éditeur, qui peut préférer une relation saine à un projet de qualité, n'empêche pas une délimitation nette des rôles qui dépend pour partie de la nature de la relation : les décisions qui sont prises autour et dans le carnet de voyage seront moindres avec un carnettiste qui connaît l'éditeur et qui fait valoir ses arguments. L'éditeur prend alors des décisions en fonction de sa politique éditoriale pour faire correspondre le carnet de voyage manuscrit à sa vision du carnet de voyage édité. Il a également le rôle de suggérer des idées à ses auteurs, ce qui ressemble à des commandes éditoriales, à la différence que l'éditeur laisse ses auteurs libres des sujets qu'ils souhaitent aborder. Le graphiste, quant à lui, s'occupe de la composition du carnet de voyage, étape pendant laquelle il souhaite une séparation nette entre la maison d'édition et l'auteur. Il a besoin de liberté pour faire une première proposition. Le carnettiste, qui veut pouvoir gérer la production pour s'assurer que le livre corresponde à ses attentes, est alors mis à l'écart pour faciliter le travail de l'équipe éditoriale. Troisièmement, la

relation entre le carnettiste et l'éditeur peut être une relation inégale. Si certaines collaborations donnent lieu à une relation amicale, d'autres sont perçues différemment. Les auteurs sont classés, par le graphiste, selon la qualité de leur travail, ce qui résulte d'un traitement différent qui ressemble à du favoritisme. Dans tous les cas, les auteurs craignent la critique tantôt réconfortante tantôt décourageante de l'éditeur. Cette peur va de pair avec la réputation et l'expertise de l'éditeur : s'il peut repérer les projets qui peuvent fonctionner auprès des lecteurs, il peut repérer ceux qui ne correspondent pas à ses attentes. C'est pour cela que l'éditeur accepte moins de nouveaux auteurs que de nouveaux projets des auteurs qu'il a déjà publiés. De plus, l'éditeur, pour s'assurer de vendre, prend des décisions qu'il est difficile de contester ou de négocier, sauf si les arguments exposés permettent une mise en valeur commerciale du livre. Dans les autres cas, les désaccords peuvent conduire à des conflits, notamment sur la question de la rémunération. L'auteur a également un rôle à jouer dans la vente de son carnet de voyage. Cette nécessaire promotion, qui peut être perçue comme une contrainte, s'établit principalement lors des salons du livre. Ce rôle à jouer est dû au statut de la maison d'édition qui, par son indépendance, doit faire face à des difficultés économiques l'empêchant d'assurer une bonne promotion et diffusion des ouvrages.

Enfin, tous ces éléments permettent d'affirmer que l'édition des carnets de voyage proposée par Charles fonctionne de deux manières différentes, comme l'ont montré les entretiens avec Élisabeth et Éloïse. D'un côté, Charles semble laisser toutes les libertés du point de vue de l'image, du texte et de la composition à Élisabeth, qui est une carnettiste déjà publiée chez cet éditeur mais qui ne propose pas de carnet de voyage sous sa forme aboutie. En effet, quand elle dévoile son travail et son projet à l'éditeur, Élisabeth montre un certain nombre de planches dessinées et retravaillées en atelier mais pas d'objet carnet de voyage. D'un autre côté, l'éditeur prive Éloïse de ces libertés du point de vue de la forme tandis qu'elle propose, à l'inverse, un carnet de voyage abouti (des dessins, du texte et une composition réfléchie dans un objet carnet et peu retravaillé en atelier). Le rapport de force qui existe entre l'éditeur et l'auteur au sujet de toutes les caractéristiques techniques du carnet de voyage montre que le genre carnet de voyage se définit par les règles de l'édition. Parce que le but premier de l'éditeur est la vente, il gère tous les éléments qui la permettent, ce qui est approfondi dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 4

Organisation du travail et critères techniques, graphiques et esthétiques : l'origine d'une politique éditoriale du carnet de voyage vers une standardisation du genre éditorial ?

Dans ce dernier chapitre, je montrerai que l'éditeur construit sa politique éditoriale autour de critères du carnet de voyage et une organisation du travail assurant sa production. Le graphiste doit composer le carnet de voyage à partir des éléments fournis par l'auteur et les traiter de façon technique et mécanique : mise aux normes des fichiers, traitements de l'image, choix de la typographie, et mise en pages. Ce travail est effectué en accord avec les choix de l'éditeur concernant la couverture, le format, le tirage, les choix esthétiques, qui sont faits en collaboration avec l'auteur, mais pas toujours. L'éditeur doit avoir une vision d'ensemble, savoir ce qui va se vendre en fonction de sa connaissance de la clientèle. D'après le graphiste, un cahier des charges à imposer aux auteurs permettrait une meilleure définition du genre carnet de voyage, signe que le genre éditorial est un genre fixé par des lois. Le carnet de voyage édité correspond donc à la vision éditoriale de l'éditeur plus qu'à la vision littéraire et artistique de l'auteur : l'éditeur exige la présence de textes qu'il retravaille et réécrit quand c'est nécessaire. Il faut donc une narration, un concept derrière les dessins, même si pour une des deux carnettistes entretenue, le texte n'est pas indispensable. Cette vision est une vision professionnelle mais un problème de légitimité se pose. Une discussion s'établit ensuite avec l'auteur pour adapter le carnet de voyage à sa volonté, par le biais d'un compromis avec le professionnel. Ces éléments s'ajoutent à d'autres critères comme le besoin de narration et de concept à l'intérieur du carnet de voyage, ainsi qu'une indispensable attractivité du livre pour susciter la curiosité du lecteur et ainsi favoriser la vente, problématique forte de l'éditeur. De manière générale, l'éditeur catégorise, par différents codes d'identification comme celui de la collection, du titre, du code de vente, qui permettent l'identification du genre. Dans une deuxième partie, je traiterai la question de la modification éditoriale comme celle de l'orthographe, de l'expression, des coupes, des suppressions qui peuvent avoir lieu avec et parfois

sans l'accord préalable de l'auteur dans le but d'affirmer que le carnet de voyage est un genre en construction au sein de la collaboration professionnelle. Des malentendus peuvent avoir lieu, modifiant ainsi le rôle de l'auteur qui n'a pas toujours un rôle d'autorité pour son livre. Ces décisions et ces choix relèvent une différence entre la conception d'abord artistique et littéraire du carnet de voyage et sa mise en forme éditoriale. Chaque travailleur a une représentation différente de ce à quoi doit ressembler le carnet de voyage tant sur le fond que sur la forme. Le carnet de voyage est tantôt support aux multiples possibilités, tantôt pratique d'artiste, moyen d'expression, ou encore partage d'une retranscription de l'identité personnelle. La définition de ce genre peut se faire par exclusion d'autres genres ou sous-genres comme le *sketchbook*, carnet de croquis non aboutis, écarté de la politique éditoriale de l'éditeur. Cette analyse aura pour but de répondre à l'hypothèse selon laquelle il y aurait une impossibilité du carnet de voyage publié : il y aurait une idée d'un carnet de voyage idéal, dont les reproductions éditées ne parviendraient pas à s'approcher. Le carnet de voyage édité serait donc une simple mise en scène du carnet de voyage manuscrit, comme je l'indiquerai avec l'exemple de l'autoédition abordé par une carnettiste en entretien. Un équilibre entre le carnet de voyage édité et le « vrai » carnet pourrait toutefois être atteint par le biais de pratiques éditoriales nouvelles.

4.1. Les critères fondateurs de la politique éditoriale de l'éditeur et travail du graphiste

La politique éditoriale correspond, comme déjà dit, aux choix éditoriaux en matière d'esthétique, de composition et de promotion du livre de l'éditeur. Cette politique éditoriale, qui ne fait pas l'objet en propre de documents de travail, transparait cependant dans les attributions de l'éditeur mentionnées dans le contrat d'édition qui lie l'auteur à l'éditeur :

- 4.1 – L'éditeur se réserve expressément le droit de déterminer seul, pour toutes les éditions :
- le format, le façonnage ;
 - la présentation et la couverture ;
 - le prix de vente ;
 - le titre ;
 - la collection ;
 - les moyens de commercialisation ;
 - les textes promotionnels, verso de couverture et rabats, prière d'insérer, campagnes publicitaires ;
 - la promotion de l'œuvre ;

– la date de mise en vente sous réserve de ce qui est dit aux articles 15 et 24 du présent contrat.

4.2. – Le tirage est également fixé par l’éditeur. Toutefois, le premier tirage devra être, au minimum de 1500 exemplaires. (voir Article 4, Annexe III)

Il est ainsi du rôle de l’éditeur de déterminer un certain nombre d’éléments relatifs à la présentation de l’œuvre qu’il publie. Ces attributions lui donnent le droit, notamment, de déterminer le format, la couverture et le nombre de pages. En fonction des choix de l’éditeur, qui, plus qu’à chercher à s’adapter à chaque projet, adapte en réalité chaque projet à ses possibilités éditoriales, qui dépendent de ses moyens financiers, le carnet de voyage prend une forme qui s’éloigne progressivement de la forme originale de l’œuvre pensée par le carnettiste. Le carnet de voyage, comme les chapitres précédents l’abordent, est une œuvre en soi (Durand, 2017) puisque les « lois » ou caractéristiques du genre artistique et littéraire reposent sur le fait qu’il s’agit d’une œuvre conçue en voyage, réalisée sur place et agrémentée de textes et d’illustrations qui retranscrivent l’expérience du voyageur. Si le genre carnet de voyage est par définition un genre qui semble prendre la forme d’un livre d’artiste, l’édition ne peut cependant que lui faire prendre la forme d’un beau-livre. Le passage du manuscrit au livre édité correspondrait ainsi à une standardisation du carnet de voyage. Standardiser consiste à « ramener un produit, une production à une norme, à un modèle unique ou à un petit nombre de modèles aux caractéristiques définies » (Larousse). L’éditeur définirait un ensemble de lois du carnet de voyage qui permettent d’identifier le genre. La standardisation du carnet de voyage, qui consiste à créer cet ensemble et à proposer une définition stable et unique, repose donc sur l’établissement de normes, règles, lois ou critères dont l’éditeur est responsable.

4.1.1. Format, tirage, nombre de pages, papier, titre, couverture : « trouver la meilleure boîte possible »

Après avoir sélectionné un carnettiste et un projet pour décider de le publier, l’éditeur doit régler les premiers éléments qui forment une première définition du carnet de voyage édité. Ces éléments sont le format, le tirage, le nombre de pages, le titre et la couverture. Dans l’ordre, l’éditeur s’interroge systématiquement, en premier lieu, sur le format. Le format du livre est le critère de choix le plus décisif car il doit s’adapter aux dessins de l’artiste et les mettre en valeur comme le point « 3.3.4. Équilibre entre adaptabilité et prise de décisions : mise en valeur du livre et identification de la politique éditoriale » a permis de le voir. Le rôle de l’éditeur, d’après Charles, est en effet de « mettre en valeur » le talent de l’artiste et son travail, autrement dit ses dessins. La conception éditoriale du carnet de voyage se définit donc premièrement par la place occupée par les dessins. La question première et fondamentale de la forme consiste donc pour l’éditeur à trouver

la « *meilleure boîte possible* » (Charles). Cette métaphore de boîte utilisée plusieurs fois par l'éditeur au moment de l'entretien révèle une certaine conception de l'édition comme un outil qui « fait rentrer » un élément préexistant dans un cadre, pour lui donner du sens, dans l'édition. Cette action consiste à adapter ou à transformer le carnet de voyage manuscrit. La recherche fait à ce sujet mention, dans le premier chapitre, de la façon dont l'édition peut définir un genre qui est retravaillé voire « *standardisé* » selon la charte graphique de l'éditeur (Argod, 2012a). La standardisation du carnet de voyage édité est en quelques sorte inéluctable. La première raison qui peut le prouver est que les formats de livres utilisés par l'éditeur de la maison indépendante de voyage n'ont pas une grande diversité. Seuls cinq formats ont jusqu'à cette présente étude, en 2020, été utilisés (Illustration 9).

Type de format	Taille	Nombre
Carré	22 x 22	25
	30 x 30	
Italienne ou paysage	21 x 27 / 24 x 27	21
Petit format	16 x 23	9
	15 x 21	
Portrait	27 x 29	4
Grand format	38 x 29	2
Total : 61		

Illustration 9.

Répartition des formats de carnets de voyage selon le type de format, la taille et le nombre.

Ce tableau permet de constater que sur un total de soixante-et-un carnets de voyage publiés, la majorité, quarante-six, est soit publiée en format carré, soit en format allongé (ou italienne, paysage). Si l'édition peut innover en termes de formats, comme cela peut être le cas dans le secteur des livres de cuisine, avec par exemple des livres prenant la forme de pots de pâte à tartiner, l'édition de carnets de voyage est plus traditionnelle. Cependant, cette édition est moins standardisée que celle du roman où les formats sont généralement de deux types : en grand format ou en format de poche, avec quelques variantes. Charles explique l'intérêt d'un format plus qu'un autre :

On a pris le plus grand format machine possible, pour mettre en valeur l'ampleur du dessin de Nadège. J'ai fait des grands formats pour Élisabeth en 24x32, j'ai fait des carrés pour ceux qui sont plus dans une narration où il y a un peu de texte. J'ai fait des formats à l'italienne plus ou moins grands pour ceux qui font plutôt des choses allongées que

verticales. J'ai fait un petit format pour Nadège pour traiter d'un petit sujet entre guillemets, que je voulais voir traiter en petit. (Charles)

Les formats sont choisis dans une intention précise. Il s'agit de mettre en valeur mais également de répondre à une intention de l'éditeur comme pour l'exemple du petit format utilisé pour traiter d'un « petit » sujet. La mise en valeur passe au contraire par le choix de grands formats qui laissent la place aux plus grands dessins. Enfin, le format carré, qui est le plus utilisé par l'éditeur, sert à trouver un équilibre entre dessin et texte, ce qui indique l'importance du texte, comme il en est question dans la sous-partie suivante.

Les formats des carnets de voyage sont en réalité ceux des beaux-livres, qui laissent la possibilité de très grands formats. La deuxième raison qui appuie l'idée selon laquelle le carnet de voyage est standardisé dans l'édition est que les carnettistes peuvent utiliser des supports et des formats très différents du format carré ou allongé, pourtant traditionnel dans les formes que peut emprunter l'objet carnet, en tant que support. Élisabeth est par exemple une carnettiste qui réalise des portraits à la fois dans des petits carnets et sur des feuilles de dessins parfois très larges. Une autre carnettiste publiée par Charles réalise certains de ses dessins sur des toiles de plusieurs mètres, qui sont ensuite photographiées et traitées informatiquement pour apparaître dans le carnet de voyage édité. Éloïse enfin, est une carnettiste qui utilise de petits carnets qu'elle confectionne elle-même et qui n'ont pas non plus le même format que le carnet de voyage dans sa forme éditée. Il peut donc être conclu que l'éditeur ne respecte pas fondamentalement le format original de l'œuvre. Si dans certains cas comme dans celui des peintures réalisées en atelier, l'adaptation est impossible, elle l'est en revanche davantage pour les formats spécifiques d'Élisabeth et d'Éloïse. Utiliser seulement cinq types de formats, dont deux de façon très récurrente, peut s'expliquer par une volonté de l'éditeur de simplifier son travail et de réduire ses coûts auprès de l'imprimeur. En somme, le fait de vouloir trouver « la meilleure boîte possible » aux carnets de voyage s'illustre particulièrement dans cet usage de formats en nombre limité.

L'éditeur doit également régler la question du tirage qui est fixé par l'éditeur d'après le contrat d'édition (voir Annexe III). Le tirage correspond au nombre d'exemplaires auquel le carnet de voyage sera imprimé. Il doit être d'un minimum de 1500 exemplaires. En dessous de ce chiffre, le coût à l'unité du livre serait trop élevé. Il est parfois plus rentable de demander un tirage élevé, pour diminuer ensuite le prix unique du livre. Ce choix fait partie d'une stratégie commerciale de l'éditeur qui cherche à vendre du « *long book* » et non du « *quick book* » (Charles), c'est-à-dire que le stock du carnet de voyage, une fois imprimé, doit pouvoir s'écouler sur la durée car il est également trop coûteux de faire un deuxième tirage en cas d'écoulement du stock. Le choix du tirage va de pair avec le nombre de pages qui doit être déterminé très tôt. Cette indication nécessite l'intervention du graphiste qui, en faisant sa première proposition de maquette, donne un nombre

de pages prévisionnel à l'éditeur. Le nombre de pages n'est pas une contrainte d'un point de vue financier : l'éditeur souhaite au contraire avoir un minimum de pages qui permette de donner du volume au carnet de voyage et donner la sensation au lecteur qu'il y a matière à lire. C'est pour cette raison qu'il refuse les projets qui sont trop courts, comme l'éditeur a pu le faire pendant le stage. L'objectif pour Charles est de proposer des carnets de voyage qui ont de la matière. Cela peut se révéler contradictoire avec un carnet de voyage qui serait conçu à la main par un carnettiste et qui n'essaierait pas de le documenter ou d'y inclure beaucoup de dessins. L'édition de carnets de voyage doit donc exclure, pour cet éditeur indépendant, les carnets qui sont trop petits ou/et trop courts. En regard des difficultés financières qu'il peut rencontrer en tant qu'indépendant, il est possible d'envisager ces premiers critères comme un moyen économique de « *trouver le meilleur support* » dans le but de « *rendre compte de la sensibilité* » des carnettistes, comme Charles l'explique pour décrire son rôle dans la maison d'édition. Il cherche à trouver un équilibre entre ce qu'il peut faire, qui est davantage de l'ordre de la contrainte économique que du choix à proprement parler, et ce que les carnettistes proposent. Il en est de même pour le papier choisi. Celui-ci est toujours blanc contrairement à une autre maison d'édition faisant partie de l'UEVI qui utilise systématiquement du papier couleur beige voire marron. Une interprétation possible de ce choix d'un papier coloré est qu'il correspond à une volonté de ressembler davantage au type de papier des carnets de voyage manuscrits, symbolisant l'usure due au voyage et à la manipulation de l'artiste. À l'inverse, le choix du papier blanc, plus économique, contraste avec certaines réalités du carnet de voyage, dont les pages, quand elles sont réalisées *in-situ*, peuvent être tachées. Charles explique ce choix par une volonté de « *mettre en avant et en lumière le dessin car c'est le dessin qu'il faut voir, pas le fond du dessin* » (Charles). Il opère donc une distinction entre le dessin et le support qu'il propose de transformer le carnet de voyage manuscrit en beau-livre. En effet, le beau-livre, qui se doit d'être, par définition, un bel objet, est un « *livre, généralement de grand format, comportant des illustrations de grande taille, souvent en couleurs, et imprimé avec soin [...] pour présenter des réalisations artistiques, par exemple des photographies ou des représentations de peinture* » (Wikipédia). Le beau-livre est ainsi le support privilégié du carnet de voyage. Par conséquent, le carnet de voyage manuscrit, en tant que support qui voyage avec l'artiste et qui est le lieu d'une récolte de divers éléments comme des dessins, des notes, des collages, « perd » cette particularité en changeant de support dans l'édition. Seul le contenu de l'œuvre manuscrite est conservé. C'est la distinction qui permet d'affirmer que le carnet de voyage est différent sous sa forme éditoriale, j'y reviendrai.

Ensuite, l'éditeur s'occupe de choisir le titre et la couverture du carnet de voyage. Aucune observation pendant le stage n'a pu faire état d'un désaccord concernant le choix du titre. Ce n'est pas non plus un sujet qui a été abordé pendant les entretiens. Si de coutume, le titre d'un livre est

choisi par son auteur, c'est, dans cette maison d'édition, du ressort de l'éditeur de le choisir, à des fins commerciales et pour s'assurer de l'attractivité du livre. Une supposition peut cependant être faite quant à la possibilité pour le carnettiste de faire une proposition de titre qui sera ensuite acceptée, refusée ou modifiée. Dans l'étude des titres de la collection de carnets de voyage, il est cependant notable de constater qu'ils font mention, dans la plus grande majorité des cas, de la destination, comme carte d'identité du carnet de voyage. Les carnets qui ont un thème particulier comme la cuisine, ou la navigation, n'ont pas de mention de lieu dans leur titre. Si aucune mention n'est faite de la collection « Coups de crayon » ou du genre « carnet de voyage », la mention de la destination dans le titre ou sous-titre et la présence d'un dessin en couverture, constituent les codes des carnets de voyage édités. En ce qui concerne la couverture, l'éditeur peut recevoir des propositions de couvertures mais les carnettistes savent généralement que c'est lui qui s'occupe de cet élément. Charles explique qu'en choisissant une couverture qui n'était pas celle proposée par l'auteur pour un projet, il était curieux de voir la réaction de l'auteur au « Rendez-vous du carnet de voyage » de Clermont-Ferrand. Durant l'événement, le carnettiste s'est trouvé ravi du résultat et du succès du livre et a dit : « *“Marc oui, pour les couv', t'as toujours eu raison”* » (Charles). Élisabeth a conscience que le carnettiste n'a pas le meilleur regard pour choisir la couverture, dont le choix revient à l'éditeur. Alors qu'elle souhaitait utiliser un dessin en particulier sur la couverture, l'éditeur s'est opposé à cette idée :

Bon d'une part, j'ai pensé que c'était lui l'éditeur, et qu'il avait plus l'habitude. [...] Moi il y avait un côté affectif, parce que je tenais à ce personnage que je voulais mettre en couverture, c'était plus un côté affectif parce que cet homme m'avait touchée. Donc euh... mais j'étais peut-être mauvaise juge à ce moment-là, de ce qui était vendeur, parce qu'une couverture, et la quatrième c'est ça, faut que ce soit vendeur. Là on est... là justement on quitte le côté artiste, hein, pour être... faut être pragmatique. Il y a des réalités. [...] Donc, ce qu'il faut c'est faire acheter le livre, que le lecteur le prenne et qu'il ait envie de l'ouvrir. Donc la couverture elle est hyper importante. (Élisabeth)

Avec ces mots, la carnettiste sous-entend que le carnettiste, en souhaitant accéder à la publication, ne peut pas obtenir ce qu'il souhaite ; il ne peut pas, même en tant qu'artiste, décider de la présentation de son œuvre qui revient tout entière à la charge de l'éditeur, dont le regard et la posture ne changent pas. En tant que professionnel, il propose ce qu'il est possible de faire pour que le livre soit vendu, ce qui va parfois à contre-courant des volontés et de la conception de l'auteur. Elle sous-entend également que l'édition est strictement personnelle et ne doit pas comporter d'affect, l'objectif étant de vendre et de prendre les bonnes décisions qui permettront au livre d'être vendu. L'aspect personnel, intime, qui caractérise le carnet de voyage (Courant, 2013 ; Argod, 2012a ; Mathias [2004] in Argod, 2014a), qui se situe à la croisée des genres tels que le

journal intime, le récit de voyage, le carnet de croquis, est donc laissé de côté lorsque le choix de la couverture n'est pas celui de l'auteur, au profit de la politique éditoriale de l'éditeur.

Enfin, même s'il semble que chaque projet prend ensuite forme différemment, à partir de cette base constituée par l'éditeur, il n'en est pas moins vrai que l'éditeur a d'autres exigences moins formelles.

4.1.2. L'exigence du texte

La présence du texte est indispensable au carnet de voyage d'après la politique éditoriale de Charles. Alors qu'il considère que le carnet de voyage « *c'est pas juste à regarder, c'est aussi à lire* » (Charles), il propose une vision d'un genre carnet de voyage *iconotexte* (Meunier, 2013), c'est-à-dire qui utilise autant le texte que l'image qui forment une unité et qui l'un comme l'autre n'ont pas de fonction illustrative. Le texte ne doit donc pas chercher à illustrer les dessins et les dessins ne doit pas illustrer le texte. La possibilité de ne pas inclure de partie narrative dans les carnets de voyage est pour cette raison, qui doit servir l'unité de l'œuvre, impensable pour Charles. C'est donc un critère qu'il impose à ses auteurs : « *Ben moi je les fouette un peu pour ça. Mais euh... ils ont compris. Tous ont bien compris. Tous ont absolument compris que c'est important et que quand le texte est insuffisant ben moi je leur en fait part, et du coup je retravaille spécifiquement avec eux* » (Charles). Le texte est donc une condition indispensable au projet. Le rôle de l'éditeur, dans cette perspective, est d'inciter les auteurs à répondre à son exigence du texte. Il peut ainsi demander à écrire davantage, demander à couper, ou s'en charger lui-même :

Pour chaque détail non, je ne leur demande pas de modifier le texte, maintenant s'il me semble qu'il manque ci ou il manque ça, bien sûr, bien sûr. Bien sûr que ça se fait ensemble. Pour revenir sur Caroline, Caro elle écrit comme elle parle, c'est-à-dire beaucoup beaucoup. Pour [son premier carnet de voyage], j'ai coupé la moitié de son texte. Il y en avait beaucoup beaucoup trop et du coup ça nuisait à son dessin. Donc là c'était l'effet inverse. Le deuxième carnet qu'on a fait, j'ai coupé qu'un tiers. Peut-être que le prochain je couperai qu'un quart... voilà. Ou je lui demanderai de rajouter des choses. Mais... voilà, encore une fois là-dessus, sur cet aspect spécifique du carnet de voyage, c'est à moi de m'adapter, à leurs contraintes. (Charles)

Ce que l'éditeur décrit comme une évolution, parce qu'il a de moins en moins de texte à couper avec cette carnettiste, au fil des projets, correspond à une adaptation de l'autrice qui produit un effort pour fournir un texte plus concis à l'éditeur. En évitant d'écrire de façon orale, le texte prend une dimension plus littéraire. La façon dont Charles parle de son intervention sur le texte reste cependant problématique. En effet, il parle de coupes qu'il a faites tout en expliquant que le

travail se fait à deux. S'il se peut qu'il demande l'autorisation à ses auteurs avant de proposer une telle modification, il exprime tout de même sa volonté et la nécessité de procéder ainsi. De plus, il décrit une posture d'adaptation envers ses auteurs alors qu'il émet l'éventualité de continuer à couper ou à l'inverse à demander à rajouter du texte si le prochain projet ne respecte pas l'équilibre texte-image qu'il semble avoir fixé dans sa politique éditoriale. Cette exigence de l'éditeur est aussi celle du graphiste : « *t'as des auteurs... enfin t'as tous types de configuration, mais t'as des auteurs qui n'ont pas assez bossé, il faut retravailler le dessin, t'as des auteurs où le texte c'est pas possible, des auteurs où le texte il y en a beaucoup trop, ou au contraire, certains où il y a tellement de choses que tu comprends rien, tu sais pas trop comment organiser* » (Thibault). Le texte doit donc correspondre à un équilibre pour qu'il ne soit pas majoritaire ou minoritaire sur le dessin. Le graphiste sait pourtant que dans la répartition des rôles, selon les compétences de chacun, c'est l'éditeur qui « *intervient sur le texte* » (Thibault). Ce n'est donc pas son rôle de suggérer des modifications sur le texte, même si, dans sa conception du carnet de voyage, le texte doit, en plus de respecter une certaine longueur ou densité, être plus qu'un texte informatif ou descriptif. Le but est d'éviter d'avoir un texte « *plat* » (Thibault) qui ne correspond pas à ce que devrait être l'intention artistique d'un carnet de voyage.

Quand l'exigence du texte est trop élevée pour l'auteur, Charles se propose d'effectuer une réécriture du texte :

Alors les textes il m'a dit « ben euh biquette, tu dessines bien, mais là... (*soupirs*) c'est pas possible, t'écris comme tu parles », je lui dis « ben je suis désolée, on peut tout faire ». Il m'a dit « je peux me permettre de... un petit peu » et je dis « oh bah fais ce que tu veux ». Et c'est vrai que les textes sont plus digestes, sont plus poétiques. [...] Mais il a bien fait, c'est vrai que Charles écrit bien, je crois. C'est un auteur. Donc là j'ai dit « ok, je m'incline. Je ne me couche pas, je m'incline ! (*rires*) ». (Éloïse)

L'éditeur a donc le rôle de rendre le texte plus littéraire, avec des formules qui sont moins orales. La volonté de faire du texte un texte poétique révèle une conception du carnet de voyage qui doit être un mélange entre récit de voyage et illustrations alors qu'il pourrait ne comporter aucun texte, quelques anecdotes ou des légendes aux dessins, comme dans les illustrations 6 et 7 présentées dans le chapitre 2. La réécriture est donc indispensable et fait partie intégrante du travail de l'éditeur qui se charge également de choisir le titre et d'écrire la quatrième de couverture. L'empreinte de l'éditeur se retrouve donc sur la couverture, avant et arrière, et à l'intérieur du carnet de voyage. En demandant à Éloïse si les modifications du texte faites par l'éditeur lui convenaient, la carnettiste a répondu qu'elle a d'abord eu l'impression que Charles n'avait rien réécrit, avant de s'apercevoir qu'il avait amélioré des structures de phrases « *qui étaient mieux tournées, et plus courtes ou plus longues [...] mais c'est l'essence même de mon texte, donc...*

pardonné » (Éloïse). L'éditeur, en modifiant le texte, fait l'effort de conserver les idées de l'auteur pour améliorer la tournure des phrases. L'exigence du texte va donc de pair avec un critère de fluidité à l'intérieur du carnet de voyage. Le texte doit être agréable et facile à lire.

Cette exigence du texte de l'éditeur est aussi celle du comité de sélection du « Rendez-vous du carnet de voyage » de Clermont-Ferrand, qui sélectionne chaque année les carnettistes qui pourront exposer leurs carnet de voyage : « *en discutant avec le staff de... de Clermont, bah... ils me l'ont jamais avoué et puis, ils en ont parlé à Caro*, pour eux mon dossier n'était pas recevable, j'étais trop peintre et pas assez carnettiste et y'avait pas de textes* » (Éloïse). Marc Roudaire, membre du comité de sélection de l'association Il Faut Aller Voir, organisatrice de l'événement, présente la ligne éditoriale du « Rendez-vous du carnet de voyage » comme un ensemble d'attentes qui « *privilégie la réunion des écritures textuelles et illustrées telles que le définit le carnet de voyage dans sa plus large expression* »²⁹. Le texte doit respecter, au-delà des règles typographiques et de l'orthographe, un style et une présentation particulière :

L'écriture va du style classique, poétique, au plus humoristique avec une belle intégration dans le dessin, composition de la mise en page pour le meilleur équilibre entre le texte et le dessin. Le texte doit aussi être qualitatif dans le ressenti de l'artiste, et non pas un simple récit de voyage, le dessin témoin d'une spontanéité rapide sur le vif, comme celui d'un grand travail artistique. (Roudaire, 2020)

Le texte doit être suffisamment personnel pour qu'en ressorte l'expérience du voyageur, qui ne doit pas se traduire par un enchaînement d'étapes ou une description de celles-ci comme cela est caractéristique des récits de voyage. Le texte peut également, selon cette organisation, avoir plusieurs styles mais il doit être intégré au dessin, faire preuve d'une composition qui a été pensée avec le dessin.

Cependant, dans la conception même des carnettistes interrogées, le texte a une valeur informative. Il est même inutile selon Éloïse. L'art du carnet de voyage comme Élisabeth le pratique, n'intègre pas une écriture systématique de textes tandis que les croquis, esquisses, dessins et peintures, font partie du quotidien de la carnettiste en voyage. Elle explique avoir deux carnets pendant le voyage : celui où elle va dessiner, et qui sert de brouillon pour retravailler les dessins en atelier et celui où elle prend en note des informations utiles comme les lieux, les dates, les informations culturelles et historiques qu'elle récolte sur place, par le biais d'un guide ou par elle-même. Alors qu'elle considère qu'en revenant de voyage, « *le texte est déjà écrit* » (Élisabeth), elle procède à une étape de retouches des dessins et dans une moindre mesure, elle rédige des phrases qui pourraient convenir dans un carnet de voyage édité, selon les critères déjà énoncés de l'éditeur.

²⁹ D'après nos échanges par mail en avril 2020.

Cela met à nouveau en lumière une différence entre le carnet de voyage en tant que pratique artistique, le carnet de voyage en tant que support et le carnet de voyage édité. Dans le cas d'Élisabeth, parce qu'elle fournit un ensemble de dessins originaux à l'éditeur, que le graphiste devra scanner et redimensionner pour les faire entrer dans le format que l'éditeur aura convenu, il est possible de considérer que le carnet de voyage manuscrit ne précède pas le carnet de voyage publié. Cela veut dire qu'il n'y a pas de carnet de voyage manuscrit à partir duquel la maison d'édition peut se baser pour penser le carnet de voyage édité. Le carnet de voyage, pour cette carnettiste, se définit davantage par une pratique artistique en voyage, par un ensemble de planches accompagnées d'informations récoltées dans un carnet de notes, que par la préparation ou la confection du carnet de voyage. À l'inverse, Éloïse réalise un carnet de voyage unique, comme œuvre à part entière, qu'elle n'utilise pas seulement comme un support pour ses dessins. Cependant, elle considère que le texte « *n'a rien à faire là-dedans* » (Éloïse). Parce que dans sa démarche artistique, le carnet de voyage sert à introspecter sur une situation personnelle, la carnettiste pense narration visuelle suffisante. Autrement dit, elle conçoit le « bon » carnet de voyage comme un carnet dont les dessins suffisent à raconter une histoire. Le texte, dans ce cas précis, n'est qu'accessoire. Elle raconte alors que dans un carnet qu'elle a réalisé pendant un voyage dans une ville indienne, elle n'a écrit que la phrase suivante : « *J'ai détesté cet endroit.* » (Éloïse). Le texte a donc constitué pour elle une contrainte propre à l'édition, alors qu'elle s'inquiétait davantage de l'exigence du dessin, dont il va maintenant être question.

4.1.3. L'exigence d'un dessin de qualité et le challenge de la composition : un problème de légitimité pour le graphiste

Alors que le texte s'est révélé aussi important que le dessin, d'après l'éditeur, il s'agit dans cette sous-partie d'étudier la place du dessin dans la conception du carnet de voyage. La composition, indissociable du dessin dans la façon dont il est positionné sur la page, est également important et fait partie des critères fondateurs de la politique éditoriale du carnet de voyage. Premièrement, le critère jugé indispensable à la réalisation d'un carnet de voyage, et ensuite à sa publication, est un dessin de qualité. C'est ce talent d'artiste qui définit ce qu'est un carnettiste : « *il faut savoir extrêmement bien dessiner* » (Éloïse). Pour aller plus loin, ce qui caractérise le carnettiste n'est pas seulement un talent pour le dessin ; son objectif est d'utiliser ce talent pour retranscrire la curiosité qui l'a amené à découvrir un lieu, une personne, un événement, un thème :

Il faut être extrêmement curieux parce que je pense que c'est le secret pour être carnettiste, ou avoir envie d'être carnettiste, parce que sans curiosité on va pas pouvoir retranscrire cette curiosité, c'est-à-dire qu'on va pas se poser de multiples questions quand on va être

face à une scène ou dans un pays ou une culture qu'on connaît pas donc c'est se poser tout un tas de questions et essayer de comprendre. (Éloïse)

Le carnettiste retranscrit donc ce qu'il voit et expérimente à travers le dessin, selon les deux éléments qui caractérisent le carnet de voyage : la retranscription, par le dessin. Cela caractérise également la peinture en général et les carnets de peintre. Alors qu'Éloïse considère qu'Élisabeth réalise davantage des carnets de peintre que des carnet de voyage, en préparant ses dessins dans un carnet en vue de les continuer ou de les améliorer en atelier, Élisabeth, quant à elle, considère que son art correspond à celui du carnet de voyage par sa visualisation de la composition. Sans la réaliser, elle sait d'avance comment les choses devront s'agencer dans le carnet de voyage édité. Éloïse pense pour sa part se rapprocher davantage du carnet de voyage dans sa forme générique – le carnet de voyage en tant que pratique, qui doit rassembler texte et image pour retranscrire le voyage – car elle réalise un carnet sur le terrain, en le confectionnant de matières qu'elle trouve sur place puis en dessinant et en écrivant à l'intérieur. La différence entre le carnet de voyage et le carnet de peintre réside donc dans la réalisation *in-situ* du carnet, qui cherche à retranscrire une expérience par la composition tandis que le carnet de peintre est une suite de représentations artistiques. Élisabeth indique faire un carnet de voyage qu'elle « *préfère approfondir et puis présenter au public* » et donc qu'elle retravaille à l'atelier, pour présenter quelque chose de plus fini, pour favoriser un vrai échange avec le public. Le carnet de voyage se doit donc d'être abouti tandis qu'il est généralement considéré comme un « *work in progress* » (Argod, 2014a). Thibault lui, préfère les carnettistes qui travaillent uniquement sur place : « *moi, dans ma définition à moi, le carnet de voyage est forcément réalisé sur place, je trouve que ça se remarque et que c'est toujours mieux* ». Il y a une différence entre un dessin réalisé sur place et un dessin réalisé en atelier. Le carnet de voyage est davantage valorisé par le graphiste quand il est fait sur place, alors que ça n'a pas d'importance pour l'éditeur, tant que le dessin est esthétique : « *on dit que c'est un dessin fait à la va-vite mais c'est pas à la va-vite, c'est juste que les réflexes sont autres. Tu vas te concentrer sur autre chose, sur l'essentiel on va dire, et en général un dessin assez réussi c'est souvent ça* » (Thibault). Ce critère revêt une forme de standardisation de la part de l'éditeur qui favorise un dessin très travaillé alors que ce n'est pas une caractéristique propre au carnet de voyage réalisé sur place.

Cette réflexion sur la différence entre le carnet de voyage et le carnet de peintre, puis entre l'image créée sur place et l'image créée en atelier, permet de faire une distinction entre le carnet de voyage manuscrit et le livre dans lequel il est publié. À ce sujet, le graphiste, en tant que professionnel de l'image, pose la question de ce qui fonctionne pour le carnet de voyage et ce qui fonctionne dans l'édition, en soulignant le fait que ce qui fonctionne pour l'un ne fonctionne pas pour l'autre. Cela révèle à nouveau l'écart qui existe entre manuscrit et œuvre éditée :

En fait, souvent, nos carnettistes, tous les gens qui vont faire un livre, vont voir leurs illustrations en disant « ouais elle est réussie », mais est-ce qu'elles vont être réussies dans un livre ? C'est ça la question. Comment est-ce qu'elle va prendre sa place ? Est-ce que le blanc tournant va être aussi bien ? Est-ce que c'est mieux en pleine page ? En petit, en grand etc. ? Il y a des fois où c'est un vrai challenge. (Thibault)

L'image se situe ainsi au cœur d'une production qui permet de redéfinir le support ainsi que le genre. Si le dessin ne peut pas prendre sa place dans un carnet comme dans un livre édité, cela questionne l'importance de la composition, qui, selon Thibault, fait toute la différence. Avant d'aborder plus en profondeur la question de la composition à proprement parler, il est intéressant de questionner la position professionnelle du graphiste dans l'élaboration des critères qui fondent la politique éditoriale. Thibault a exprimé certains doutes concernant sa légitimité, même en tant que professionnel de l'image qui peut justifier d'une expérience de plusieurs années dans l'édition et dans le graphisme :

Je déteste faire le flic comme ça et être... mais je suis le premier à m'en rendre compte parce que je suis le premier, forcément, de la chaîne à travailler dessus. Et puis je vois les erreurs et puis je connais... bon après, je m'étends sur le sujet, mais c'est hyper compliqué de travailler et de faire ce que je fais. Il y a un côté qui est hyper compliqué et que je ne soupçonnais pas au début, et qui maintenant me pose parfois de gros problèmes, c'est : « où est ta légitimité là-dedans ? » À savoir, de quel droit tu te permets de dire ce que tu viens de dire ? J'ai fait des études là-dedans, je travaille dans l'image tous les jours depuis maintenant dix ans, que ce soit en histoire de l'art, en archéologie, en illustration, en dessin, en BD... euh... mais quand même, où est ma légitimité là-dedans ? Comment est-ce que je peux trouver qu'un dessin est plus pourri qu'un autre ? En fait t'en vois tellement, et tu as tellement de différents avis que quelque part ça te pousse à voir ce qui va pas. Moi j'ai des potes à moi qui sont intransigeants et qui disent « non tu as la légitimité, tu as le droit de dire qu'un dessin est pourri s'il est pourri ». (Thibault)

La maison d'édition indépendante étudiée dans ce mémoire fonctionne sur un modèle d'organisation qui permet au graphiste d'avoir une large autonomie dans son travail. Cette autonomie lui permet de gérer son travail de l'image et de la composition, qui favorise l'« *intelligibilité au travail* » (Dayan et al., 2008, p. 337) propre aux organisations apprenantes. C'est une stratégie de l'éditeur de faire appel à un graphiste spécialisé pour s'occuper de la qualité technique des carnets de voyage ; c'est son autonomie qui favorise son expertise (Reynaud in Demazière et al., 2009). L'intelligibilité permet donc de favoriser la communication pour mettre en commun les compétences de travail de l'éditeur et du graphiste et ainsi mettre en œuvre la politique éditoriale du carnet de voyage. C'est ce qu'attend l'éditeur de l'expertise du graphiste :

savoir si une image est d'assez bonne qualité pour apparaître dans le livre. Cependant, comme la citation précédente le montre, le graphiste rencontre un problème de légitimité dans le fait de juger les images qu'on lui transmet. S'il tient de son expérience longue de dix ans et de ses compétences qu'il peut juger la qualité d'un dessin, lui ressent un sentiment qu'il est possible d'associer à de la culpabilité lorsqu'il adopte une position de juge qui filtre ce qui est éditable et ce qui ne l'est pas. Cela montre qu'il rencontre des difficultés à exercer son « *autorité* », autrement dit son savoir-faire d'indépendant spécialiste (*ibid.*, §12) : il doit cependant déterminer quelle image est exploitable et laquelle ne l'est pas. Cette position du graphiste dans l'entreprise est valorisée par l'éditeur qui a conscience que lui-même n'est pas « *compétent en images* » (Charles) et qu'il a donc besoin de Thibault selon le « *modèle de la compétence* » (Monchatre, in Demazière et al., 2009, §6). Ainsi, d'un point de vue technique, le graphiste est apte à déterminer l'exploitabilité d'une image selon la mission confiée par l'éditeur.

Le graphiste est également juge de la composition proposée par l'artiste car il est en charge de la reproduire ou de la créer sur un logiciel de mise en pages. Comme déjà dit, Élisabeth ne propose pas de composition puisqu'elle apporte directement ses dessins sur des planches et son texte à part. Éloïse, quant à elle, donne son carnet de voyage papier en tant que modèle, pour que le graphiste sache où positionner les éléments à l'identique. Si dans son idée, l'édition fait un fac-similé du carnet de voyage papier, la réalité est tout autre : le graphiste doit reprendre chaque élément et les répartir dans une maquette qu'il conçoit au préalable en fonction du format décidé par l'éditeur. Cette tâche plus que centrale à son travail s'oppose à sa conception d'un carnet dont la composition aurait été entièrement pensée par le carnettiste. Quand c'est le cas et que ça « fonctionne » visuellement, que ça lui plaît esthétiquement, le graphiste le spécifie et s'inspire de cette composition ou la reproduit telle quelle :

Parfois ça se voit avec certains carnettistes dans leurs carnets, en les ouvrant, qu'ils maîtrisent la composition, par rapport à comment ils agencent les éléments sur la page, en faisant en sorte que ce soit harmonieux. Par exemple, dans les carnets d'Hokusai, c'est beau rien que par rapport à la composition : il met des choses parfois plus grand, parfois plus petit. (Thibault)

Le travail du carnettiste consiste donc aussi à penser la façon dont les dessins se font suite. La page doit aussi respecter un critère d'harmonie, en faisant varier la taille des dessins. Thibault suit cette règle de la composition, en modifiant la taille de certains dessins, mais chaque projet n'appelle pas au même travail, en fonction de la qualité du travail du carnettiste. En résumé, moins de travail le graphiste doit effectuer, plus le carnettiste est jugé talentueux, ce qui montre que le carnet de voyage en tant que genre littéraire et artistique se doit d'être conçu entièrement par un seul artiste, sans intervention extérieure, et que le carnet de voyage est une œuvre en soi (Durand,

2017), une œuvre qui est complète et qui n'a pas besoin de l'édition pour se définir comme telle. Thibault l'explique en entretien :

C'est vraiment par rapport au dossier que tu vas recevoir. Il y en a c'est vraiment des gens... tu vois le mec qui a fait le carnet sur New York*, il est graphiste, il est maquettiste. J'ai reçu le dossier, j'ai vu le truc, je me suis dit « ok, y'a juste à mettre en pages en deux secondes et ça va être terminé ». Le mec avait déjà exactement son plan, il savait quoi faire, il y avait le bon calibrage, il avait déjà fait toutes les images. J'avais juste à bricoler quelques trucs mais en vrai je l'ai eu deux trois fois au téléphone, je l'ai vu qu'une seule fois pour la signature du contrat. Il n'y avait rien à faire. Ça, c'est très bien, c'est royal, peut-être même un peu trop, parce que tu te dis où est-ce que j'interviens là-dedans ? (Thibault)

D'après cette conception, le carnet de voyage pourrait se passer de l'édition. Cependant, cette recherche a déjà permis de voir que le graphiste, en définissant son activité autour de la mise en pages, ressent le besoin d'une distance avec l'auteur pour pouvoir faire une première proposition, sans directive de la part du carnettiste. Certains des auteurs sont, à ce propos, mal perçus par le graphiste qui n'apprécie pas leur façon de faire des carnets de voyage et leur rapport au travail, notamment lorsqu'ils proposent une maquette qui est déjà aboutie. Le graphiste explique que quoiqu'il arrive, il devrait reprendre chaque élément et faire lui-même la composition. Il y a donc une tension entre une définition du genre carnet de voyage qui se veut être entièrement composé par son auteur, et une définition du genre éditorial qui consiste à utiliser le regard professionnel d'un graphiste pour faire ce même travail de composition. Dans une optique de gain de temps, le graphiste souhaite en réalité recevoir des fichiers qui ne nécessitent pas de traitement de sa part et qu'il peut mettre en pages selon un guide qui aurait été déjà élaboré par le carnettiste. La part du graphiste reste celle de la composition pour laquelle il peut faire des propositions en fonction de la lisibilité et d'une autre caractéristique essentielle au carnet de voyage édité : le *page-turner*.

4.1.4. Le carnet de voyage comme *page-turner* : des critères de lisibilité et d'attractivité

La disposition du texte, la politique éditoriale de Charles et, dans une plus grande mesure, les contraintes de l'édition, semblent ne pas permettre la composition du texte et du dessin comme unité visuelle. Parce que les dessins et le texte sont traités séparément, l'éditeur ne peut laisser place à des compositions intégrant du texte. La principale raison qui l'explique est que le texte, s'il comporte une erreur ou s'il ne convient pas à l'éditeur, ne peut qu'être difficilement modifié par retouche sur Photoshop. De plus, c'est dans un souci de lisibilité que le texte est mis en parallèle du texte et écrit dans une typographie qui facilite la lecture. C'est une modification très importante :

le texte est, dans les carnets de voyage papier, systématiquement écrit à la main, tandis que le texte des carnets de voyage édité, chez cet éditeur, est toujours écrit avec une typographie la plus lisible possible, qui ne cherche pas à imiter l'écriture manuscrite. Dans certains carnets, des paragraphes écrits à la main, difficiles à lire, apparaissent sur les pages et ont une fonction illustrative. Ces phrases manuscrites forment en effet des images qui n'ont pas le même statut que le texte tapuscrit qui lui, a une fonction narrative et informative. L'objectif d'une limitation du texte manuscrit est donc de ne pas « *fatiguer la lecture* » (Charles) avec une écriture trop originale, qui ne correspondrait pas à ce que le lecteur a l'habitude de voir dans d'autres livres. Cela contredit pourtant l'œuvre originale qui, si elle est réalisée sur place, peut être illisible en certains endroits ou très mal écrite à cause d'un mouvement, d'un déplacement. Chaque carnet de voyage, en comportant des typographies similaires, seraient donc standardisés dans un but global de lisibilité.

D'autres éléments participent à la lisibilité de l'ouvrage : l'enchaînement des pages et la narration. Thibault met également en avant ce critère du *page-turner* : « *c'est ça qui est intéressant dans le carnet de voyage, il faut que ce soit un page-turner, il faut donner envie au lecteur de tourner la page, il faut que... ça doit couler, ça doit être limpide* » (Thibault). Ce *page-turner* en tant que caractéristique ne fait pas autant partie du beau-livre de photographies ou de peinture car ce dernier peut servir de décoration, sa lecture n'est pas linéaire, le lecteur peut tourner les pages sans même lire le texte, le livre peut rester ouvert à une page pour montrer une œuvre. Le carnet de voyage, en revanche, a pour principe de donner envie au lecteur de tourner les pages, de comprendre quel dessin précède et suit un autre. Le texte, sous forme fragmentaire puisque disposé par morceaux à côté des dessins, invite à une lecture qui nécessite de tourner les pages, car l'unité du texte est divisé en un certain nombre de pages. Il faut donc que le carnet de voyage « *soit fourni, mais comme dans tout livre, qu'il soit agréable à lire, et que l'œil véhicule bien* » (Thibault).

Le *page-turner*, comme déjà dit, dépend aussi du texte. Il faut donc une narration :

C'est pas une simple addition de beaux dessins, c'est pas ça un livre. Il faut une narration, il faut un début et une fin, il faut que ça raconte une histoire, faut que... que... moi je suis le premier lecteur de ce type d'ouvrage, donc il faut que ça m'intéresse, il faut que la couverture m'accroche, il faut qu'il y ait un concept, il faut que... euh... qu'il y ait une idée de fond derrière le sujet. (Charles)

En tant qu'éditeur et lecteur du carnet de voyage, Charles exige une narration, une continuité entre le dessin et le texte. C'est ce lien entre tous les éléments qui complexifie le carnet de voyage :

En fait c'est paradoxal parce que faire du carnet de voyage c'est difficile et c'est très facile tout à la fois. C'est très facile parce que ben... c'est une image un peu de texte une image un peu de texte, donc c'est facile. Mais c'est très difficile parce qu'il faut que ce soit

cohérent, il faut que ce soit respectueux des couleurs, faut respecter toute la chromie, faut que la double page soit harmonieuse, qu'elle succède à la précédente avec... faut pas que ce soit deux fois la même. Qu'elle précède la suivante avec... qu'on ait envie de tourner, de regarder, de rentrer dans un vrai livre. C'est un vrai livre. C'est pour ça que les *sketchbooks* ça m'intéresse pas parce que c'est pof pof pof, pof pof pof et puis voilà. On est à peine démarrés qu'on est déjà arrivés. (Charles)

L'éditeur voit le carnet de voyage comme un enchaînement de dessins et de textes qui, grâce à leur cohérence, donnent une unité au livre. Le *page-turner* signifie également que le carnet de voyage fonctionne par doubles pages, caractéristiques inhérentes à la construction du genre (Bustarret, 2011 ; Argod, 2012a). La double page est préférée par Éloïse qui explique son intérêt pour le dynamisme du carnet de voyage :

Comme il y a ce travail de carnettiste, de dessinateur et de peintre, il y a plusieurs expressions, modes d'expression, dans le bouquin. C'est pas juste « je tourne la page, bon ok c'est toujours la même chose ». Parce qu'il y a beaucoup de carnets où tu tournes la page, tu tournes la page et c'est toujours la même chose. Et je sais que moi quand je lis un carnet, je veux être surprise, parce que je suis curieuse. Donc quand je fais un carnet [...] inconsciemment aussi, je vais changer d'outil à la double d'après. La double est une unité visuelle et l'œil doit être surpris à chaque fois que le lecteur tourne la page. (Éloïse)

La carnettiste se repose ici sur ses attentes lorsqu'elle lit un carnet de voyage. Selon ses propres critères, elle interprète ainsi que les lecteurs souhaitent la même chose et que les carnets de voyage doivent respecter cette loi. Il en est de même pour l'éditeur qui, attentif aux attentes de ses lecteurs, explique qu'il sait que c'est un attendu de carnet de voyage : « *en prendre plein les yeux* » (Charles).

Ainsi, l'éditeur propose sa conception du genre carnet de voyage en appliquant un certain nombre de critères qui participent à définir son travail, ainsi que celui du graphiste. L'éditeur doit sélectionner le carnet de voyage en fonction de ces normes préétablies et penser à définir toutes les caractéristiques techniques et formelles du carnet comme le format ou le nombre de pages. S'en suit un choix de la couverture et du titre qui ne revient pas au carnettiste mais à l'éditeur et qui permet d'autant plus à ce dernier de revendiquer une vision précise du carnet de voyage, dans ce qu'il doit être une fois éditée. Seulement, ces critères qui fondent sa politique éditoriale sont soumis aux propres représentations du graphiste qui, tout en répondant aux demandes de l'éditeur en tant que professionnel indépendant, défend sa conception artistique du carnet de voyage, comme œuvre qui doit être réalisée sur place, sur le vif, qui doit être inachevée dans le trait du dessin et qui doit proposer une composition permettant d'équilibrer le rapport texte-image. Il questionne également sa position de graphiste dans le processus de sélection des images, qui trouve sa légitimité à travers

la politique éditoriale de l'éditeur. Ce dernier, quant à lui, s'inquiète surtout de l'esthétique et de la lisibilité de l'ouvrage. En cherchant à s'adapter à l'auteur, il tente de ne pas enfermer la définition du carnet de voyage dans un ensemble de critères qui ne correspondraient pas à ceux des carnettistes. Si ces critères de la politique éditoriale de l'éditeur en matière de carnets de voyage permet une première délimitation du genre éditorial, ce sont les modifications à l'intérieur du livre de compléter la conception éditoriale du carnet de voyage pour en faire un genre à part entière.

4.2. La modification comme réalité éditoriale : d'autres critères comme définition de l'organisation du travail

La politique éditoriale de l'éditeur en matière de carnet de voyage repose à la fois sur une mise en forme extérieure du livre, qui permet de régler son aspect formel, mais elle repose également sur des modifications qui concernent davantage l'intérieur du livre. Sources de négociations et de conflits, ces modifications sont au cœur de la relation professionnelle puisqu'elles délimitent une relation de confiance qui est parfois forcée. Elles définissent également l'activité même de la maison d'édition, avec ses contraintes dans le travail, ses aspects récurrents et la façon dont l'éditeur, le graphiste et les carnettistes évoluent ensemble vers une définition du genre éditorial du carnet de voyage.

4.2.1. Travail mécanique et critères techniques : des auteurs loin des réalités de l'édition

Si tous les choix fondateurs de la politique éditoriale sont effectués par l'éditeur, cette recherche permet de constater que c'est le graphiste qui les met en application. En première ligne d'une conception éditoriale du carnet de voyage, son travail est déterminant et indispensable à l'éditeur. Il a donc premièrement un rôle d'exécutant qui permet à la maison d'édition de proposer un « *travail de mise au point d'une œuvre* » (Becker [1982] 2010, p. 208-209). Cette mise au point est technique voire mécanique. Chaque nouveau projet consiste, au début, à un enchaînement de tâches effectuées par le graphiste et qui se répètent : « *au début oui, c'est répétitif, parce que c'est normal, c'est mécanique, c'est pour un livre, mais après non, parce que tu dois retravailler des teintes propres à l'auteur* » (Thibault). C'est le dessin qui fait donc la différence entre le carnet de voyage manuscrit et la mise en forme éditoriale comme le point « 4.1.3. L'exigence d'un dessin de qualité et le challenge de la composition : un problème de légitimité pour le graphiste » permet de le voir. La transformation en livre du carnet de voyage nécessite tout de même ces étapes mécaniques :

Le processus du début est toujours un peu mécanique, mais c'est ça qui fait que... que c'est... parce que ça va rentrer dans la chaîne du livre, donc c'est obligé d'être un peu mécanique au début, mais après, c'est ça qui est chouette, chaque projet devient... prend forme, d'une différente façon. (Thibault)

Le graphiste a ainsi pour mission d'appliquer les choix éditoriaux de Charles pour permettre au livre d'être reconnu comme tel dans la chaîne du livre, ce qui est une étape obligatoire et indispensable à l'identification du carnet de voyage édité par la suite.

La standardisation dans l'édition a donc surtout lieu d'un point de vue technique, au moment de la définition des choix principaux qui permettent au carnet de voyage manuscrit de devenir un beau-livre, par le choix d'un format spécifique, d'un papier, d'un nombre de pages, d'une couverture, d'un titre etc. Cette modification éditoriale n'est pas une censure mais une organisation spécifique orchestrée par l'éditeur ou « *metteur en texte* » (Szafranski, 2006, p. 48) qui prend la forme d'un processus de standardisation (Bessard-Banquy, 2018). Si la relation entre l'éditeur et l'auteur transforme l'auteur (Nyssen, 1993), le travail de l'éditeur transforme le travail de l'auteur et appelle un travail du graphiste.

Les dimensions officielles du travail du graphiste comprennent un travail, au début de chaque projet, répétitif, technique et mécanique. Elles reposent sur une problématique de gain de temps évoquée précédemment. Le travail doit être effectué le plus rapidement possible malgré les contraintes imposées volontairement ou involontairement par les auteurs. Ce critère de temps peut s'expliquer par le statut même du graphiste qui, grâce à son statut indépendant, « *vend sa force de travail à son employeur pendant un temps déterminé* » (Stroobants, 2016, I), c'est-à-dire que son activité dépend du temps passé à répondre aux demandes d'un client. Thibault assure trois jours de présence par semaine dans la maison d'édition, ce qui signifie que l'avancée de son travail sur le long terme dépend de sa productivité pendant ces trois jours hebdomadaires. De plus, ces étapes, parce qu'elles sont techniques, ne doivent pas prendre de temps que nécessaire, et donc coûter de l'argent à l'éditeur. Le travail sur le texte et sur l'image, en revanche, le peut. Dans l'étude des pratiques de travail et des discours sur l'identité professionnelle, le « *drame social du travail* » (Hughes, 1996) permet de comprendre la façon dont les individus essaient de mettre en avant un aspect positif de leur activité professionnelle ou au contraire de dissimuler un aspect négatif. Dans ce cas précis, le graphiste semble essayer de gagner du temps sur une tâche répétitive, qui concerne tous les genres de livres et toutes les maisons d'édition, le travail valorisant se situant du côté du traitement de l'image, qu'il juge intéressant.

Le graphiste, tout au long de l'entretien, a exprimé des critiques envers les auteurs qui ne comprennent pas son travail. En référence au concept précédent de drame social du travail, il semble que le graphiste modifie son discours qui n'est pas le même en entretien que sur le terrain :

en présence de l'éditeur, le graphiste ne s'étend pas autant sur l'agacement que certains auteurs lui font ressentir. Cet agacement, qui donne parfois lieu à des plaintes sérieuses de la part du graphiste, est dû au non-respect, de la part des auteurs, des exigences techniques du graphiste qui a besoin de recevoir des fichiers uniformes. Les images, en l'occurrence, doivent être nommées et triées dans l'ordre dans un seul dossier. Elles ne doivent pas apparaître en double et ne doit pas être verrouillées. Lorsqu'elles le sont, le graphiste doit effectuer une manipulation dans Photoshop pour les déverrouiller et pour pouvoir ensuite les modifier : « *dans ce qu'on m'a envoyé, il faut leur dire, à un moment donné il nous faut des fichiers comme ça. Tu vois le temps que j'ai perdu avec [le projet d'Éloïse] ? J'ai perdu un temps monstre...* » (Thibault). Cette perte de temps constitue une pénibilité pour le graphiste qui doit alors faire preuve de patience envers des auteurs qui ne maîtrisent pas ces aspects techniques comme ils le voudraient. Pour diminuer cette pénibilité qui constitue l'un des aspects du travail du graphiste, celui-ci tente d'exprimer ses exigences concernant les fichiers. Il faut donc premièrement qu'il reçoive un dossier contenant les images scannées de bonne qualité et le texte dans un fichier Word. Il ne peut accepter un fichier InDesign contenant des compositions ou bien le texte : « *quoiqu'il arrive, c'est toujours un fichier qui doit être fait par le graphiste et qui sera passé à l'éditeur. Même si on reçoit de l'auteur un fichier InDesign qui a l'air parfait, on finit toujours par vérifier pour le B.A.T. Donc on se refait toujours un fichier à nous, c'est ce que je fais depuis cinq ans* » (Thibault). Il est donc exclu de recevoir un travail effectué sur InDesign car c'est son outil de travail et que la vérification des données techniques est indispensable à un fichier d'éditeur prêt à être envoyé à l'imprimeur. Cette vérification, pour qu'elle soit complète, nécessite la création d'un fichier InDesign par le graphiste lui-même ; il ne peut donc pas travailler à partir d'un fichier InDesign envoyé par un auteur. De plus, concernant les images elles-mêmes, le graphiste a besoin de recevoir des fichiers en format de données identiques pour tous les fichiers. Il doit également avoir un fichier par image et non une composition d'images. Cet élément est important à prendre en compte dans la compréhension du rôle du graphiste, ce qui a été déjà abordé et qui sera approfondi en fin de partie. Thibault explique avoir rencontré ce problème de fichier avec deux carnetistes dont Éloïse. L'une comme l'autre envoie des fichiers PSD, c'est-à-dire des fichiers créés dans le logiciel Photoshop, avec plusieurs images composées et verrouillées. Le graphiste, en recevant cela, doit ouvrir ce logiciel qu'il n'utilise que pour traiter les images individuellement, extraire chaque image qui fait partie de la composition, convertir les images, les enregistrer dans un dossier, les traiter pour qu'elles soient imprimables (gestion des couleurs, format), et les réutiliser dans une composition d'après les critères listés en première partie de chapitre. Le graphiste déduit de ces complications que les auteurs ne comprennent pas toutes les réalités du métier : « *ils ne comprennent pas qu'on fait pas ça sur ce logiciel-là, on fait pas ça sur Photoshop, on fait ça sur InDesign. Donc le problème c'est*

que ça rajoute toujours du travail » ; « les auteurs ne comprennent pas qu'InDesign existe » (Thibault). De plus, par rapport au projet de deux voyageurs souhaitant publier le récit de leurs aventures illustrées de leurs photographies, le graphiste explique qu'il « *y en a qui se rendent pas compte du travail que ça implique. Les petits gars-là, ils voulaient venir ici et que tout soit prêt dans trois mois... Enfin t'as des gens qui comprennent pas tu vois, ils comprennent pas tout le travail derrière, le travail de l'image...* » (Thibault). Les auteurs, avec une faible expérience de l'édition, ne saisiraient pas les enjeux réels du travail éditorial et les conséquences sur l'organisation du travail de chacun. Ce déséquilibre et cette incompréhension de la part des auteurs provoque donc une surcharge de travail. Par exemple, pendant toute la durée du stage, il a été observé que Thibault a travaillé pendant des journées entières à convertir les images, à déconstruire les compositions pour les reconstruire. La solution à ce problème est que les auteurs doivent envoyer les fichiers séparément et ensuite des photographies de leurs compositions à part. Il ajoute : « *elles veulent exactement ce qu'elles veulent qu'on fasse, ce qu'elles disent, mais elles comprennent pas qu'on passe par un autre logiciel pour générer le PDF. On passe pas par Photoshop* » (Thibault). En cherchant à comprendre comment ce malentendu avait pu se produire, il a été observé que le graphiste ne communiquait pas ses exigences. Il déclare à ce propos d'un air de moquerie : « *elles font partie de cette catégorie d'auteurs qui croient avoir compris mais en fait elles ont pas compris* (rires) » (Thibault). S'il a pu communiquer ces critères au début de la collaboration avec certains carnettistes, ce n'est pas quelque chose qui est largement explicité aux auteurs. L'attente reste cependant très grande de la part du graphiste.

Cette première partie permet de saisir la façon dont le graphiste souhaite organiser son travail, en dehors des incompréhensions des auteurs qui ne perçoivent pas les réalités techniques qui entourent la production du carnet de voyage, et, dans une plus large mesure, du livre. Si un manque de communication est à l'origine de ce déséquilibre qui a des conséquences sur le temps de travail du graphiste, son travail et ses missions, qui consistent à uniformiser les fichiers pour qu'ils soient par la suite exploitables dans la maison d'édition, restent les mêmes pour chaque projet et ont pour but de préparer le travail réel sur le carnet de voyage. Une fois en capacité d'utiliser les images et les fichiers qui sont conformes, le graphiste, en collaboration avec l'éditeur, intervient sur l'intérieur de l'ouvrage.

4.2.2. La communication autour des modifications : un cahier des charges non respecté

La différence entre le carnet de voyage papier, manuscrit, et le carnet de voyage édité provient, en plus de modifications formelles, de modifications effectuées à l'intérieur du livre. Si

cette intervention éditoriale est justifiée, d'après l'éditeur, par le fait que « *les artistes, s'ils ont beaucoup de talent, n'ont pas tous les talents* » (Charles), cela donne le droit à des professionnels du livre de prendre en charge une grande partie de la conception du livre à publier. Si le nom de la maison d'édition apparaît à la fois sur la couverture et la quatrième de couverture du livre, cela signifie que le carnet de voyage, en tant qu'œuvre originale, ne peut plus correspondre à cela dans l'édition. Produit d'un travail plus ou moins collectif, le livre dans l'édition semble passer à travers le filtre de l'éditeur et de sa politique éditoriale pour devenir un genre à part entière. Ce filtre, visible du lecteur et du public en général, n'est possible qu'avec l'intervention de l'éditeur qui catégorise l'œuvre et lui donne une visibilité. L'éditeur, dans cette mesure, propose une définition éditoriale du genre carnet de voyage.

4.2.2.1. La qualité du carnet de voyage à l'origine de l'intervention éditoriale

D'après le graphiste, la qualité d'un travail ne nécessite pas d'intervention quelconque, ce qui place l'artiste dans une position où il peut tout décider pour son œuvre : « *quand ça va à la perfection d'Hokusai par exemple tu t'inclines, [...] quand t'as un aussi bon travail que ça, t'es obligé de t'incliner, c'est tellement bien que tu fais la part des choses. Et tu t'adaptes à lui, à ce moment-là, ben ouais tu fais exactement au format du carnet* » (Thibault). Pour un livre de photographies, il décrit également cette adaptation logique : « *quand c'est justifié et que les photos sont magnifiques... je vais essayer de m'adapter du mieux que je peux...* » (Thibault). L'adaptation liée à la qualité du travail sous-entend qu'une qualité moins bonne nécessite une intervention de professionnels qui seule peut permettre la diffusion de l'œuvre. En remettant en cause la qualité d'un projet, le graphiste redéfinit ainsi son activité et son rôle dans ce processus : Thibault indique souhaiter avoir affaire à des projets d'une telle qualité qu'il n'y aurait aucune raison pour la maison d'édition d'intervenir dans la présentation et le contenu de l'œuvre, mais c'est son travail de transposer du contenu en livre, par des manipulations techniques, et c'est son rôle d'améliorer une œuvre qui en a besoin pour qu'elle puisse être éditée. Le graphiste est donc contraint d'intervenir sur des projets qui « *n'en valent parfois pas le coup* » (Thibault) car il est très rare voire impossible de rencontrer un cas où aucune modification ne serait à prévoir. En soupirant, Thibault raconte un jour, après avoir discuté avec une autrice de la procédure à suivre pour publier son livre, que « *les auteurs ne veulent pas qu'on touche à leur travail alors qu'ils veulent être publiés* », ce qui démontre que l'édition consiste par définition à modifier. L'éditeur, comme le graphiste, est obligé de le rappeler aux auteurs, comme ces phrases prononcées régulièrement au téléphone le montrent : « *c'est comme ça que ça marche, si tu veux un livre* » (Charles) ; « *tout ce que je fais c'est pour le bien du livre, j'essaie de l'améliorer* » (Thibault). La modification fait donc partie intégrante des

métiers de l'édition, mais nécessite d'être communiquée aux auteurs, surtout lorsque c'est l'éditeur qui demande à retravailler un aspect en particulier : « *Je peux dire aux auteurs, par exemple "oui là faut retravailler, qu'on ait une représentation de telle ou telle chose..." [...] Les pistes que je donne c'est d'être plus descriptif, d'exploiter le sujet à fond* » (Charles). Pour faire correspondre le carnet de voyage à ses attentes, l'éditeur suggère donc des idées qui visent à améliorer l'œuvre. Sans suggestion préalable, Thibault est amené à modifier certains fichiers, dessins ou photographies : « *quand certaines photos sont trop floues, manquent de contraste, de saturation, j'améliore chaque truc, tout ça je le fais* » (Thibault). Le graphiste peut également apporter des modifications au niveau de l'orthographe, sans en avertir l'auteur : « *s'il y a une faute, je peux trafiquer un peu...* » (Thibault), que ce soit dans le texte même ou dans une image. Ces manipulations visent à faire correspondre les illustrations aux critères de l'édition, qui exigent une certaine qualité visuelle et des normes orthographiques respectées. C'est un point sur lequel Élisabeth est revenue en entretien : grâce à son expérience de graphiste et de publicitaire, elle sait qu'elle évite du travail supplémentaire à l'éditeur et au graphiste en proposant un travail de qualité : « *c'est très rare que Charles change quoique ce soit. Les textes, je les travaille, je les corrige, j'ai l'habitude donc bon... [...] il sait que mes textes, il n'aura pas à les remanier complètement* » (Élisabeth). S'il s'agit d'un accord, d'une habitude de travail entre Élisabeth et l'équipe éditoriale, le travail est différent avec d'autres carnettistes avec qui cette relation n'est pas autant aboutie.

4.2.2.2. Des auteurs ouverts à la modification

D'autres modifications nécessitent un accord de l'auteur. Ces demandes, si elles sont dans l'intérêt commun car dans l'intérêt du livre, proposent une conception du carnet de voyage papier comme un manuscrit, un brouillon qui sert de base à l'aboutissement du livre édité. L'éditeur et le graphiste ont donc, d'après cette conception, besoin d'auteurs ouverts à la modification. Cela permet de montrer que les deux professionnels s'accordent parfois totalement sur la politique éditoriale de l'éditeur. Le graphiste justifie certains choix par le fait que l'éditeur doit « *mettre des limites sur certaines choses quand il a une idée précise* » (Thibault), c'est-à-dire que l'éditeur a le pouvoir de décider ce qu'il veut et ce qu'il ne veut pas, ce qui donne parfois lieu à des mésententes :

Pour le dernier carnet de Régis, j'ai dit « nan mais c'est exactement la même chose que le dernier, c'est bon quoi, ça marche pas ». Et Charles m'a dit « oui oui t'as raison ça marche pas, on va faire quelque chose, parce que c'est toujours la même chose, c'est systématique ». [...] Donc... voilà, on a commencé à faire plein de modifications, et au début il n'était pas du tout du tout content. (Thibault)

En plus de montrer que la politique éditoriale de l'éditeur repose en partie sur un critère de diversité, qui s'oppose à la volonté du carnettiste de proposer un carnet de voyage très similaire à un carnet de voyage déjà publié, cet exemple permet d'illustrer la nécessité de faire des modifications pour faire rentrer un projet dans la collection de la maison d'édition. Parce que le carnettiste n'était pas satisfait de ce choix, le graphiste décrit le conflit né de cette négociation : le ton, qui est monté très rapidement, a créé une violente dispute entre le carnettiste et l'éditeur qui a fini par lui dire que ça se passerait selon ses conditions ou bien que le projet serait annulé. L'éditeur défend donc une vision de l'édition qui a un droit d'intervention et de modification sur l'ouvrage. C'est comme si l'auteur devait accepter, en se faisant publier, de renoncer à certains détails qui concernent la présentation de l'œuvre :

Il faut couper, il faut adapter, ou... il y a un certain nombre d'éléments comme ça qui sont... qui font partie de mon travail, dans ma relation que j'ai avec eux. Et de toute façon, le... livre il est toujours en *work in progress*, et ça c'est dans tous les textes, c'est qu'avant de le publier on s'est mis d'accord, il y a un bon à tirer, donc il y a quelque chose qui signifie qu'il y a une dernière relecture, qui explique pourquoi j'ai enlevé ce dessin, pourquoi j'ai rajouté... (Charles)

L'éditeur se met donc d'accord avec l'auteur dans le contrat d'édition en lui demandant de valider la maquette du carnet de voyage, lors d'une dernière relecture, après son intervention. Le livre serait donc un *work in progress* pendant le travail d'édition car l'éditeur apporte sa touche personnelle et professionnelle à l'ouvrage. La dernière relecture permet, dans ce contexte, de montrer à l'auteur que les choix de l'éditeur ont servi à un résultat qu'il convient de valider ou non. L'accord final entre l'éditeur et l'auteur est déterminant dans le travail éditorial. Élisabeth a conscience qu'elle doit répondre à une certaine attente de la part de l'éditeur en lui proposant des dessins qui respectent une cohérence avec ses derniers projets : « *si je lui apportais que des beaux dessins de... genre de pin-up ou je sais pas quoi, ben ça l'intéresserait pas tellement ; c'est pas ce qu'il cherche* » (Élisabeth). La carnettiste s'adapte donc à l'éditeur, parce que l'accord qui est né entre eux après plusieurs années de collaboration fait qu'elle doit proposer un certain type de contenu. C'est son genre. Elle ne devra donc pas être surprise en cas de modifications si son travail ne correspond pas totalement aux attentes de l'éditeur.

Thibault explique ne pas apprécier les auteurs qui entretiennent un rapport trop étroit avec leurs images, comme œuvres qu'il faut protéger et qu'il ne faut par conséquent pas retoucher : « *c'est juste une image, c'est une image, faut redescendre* » (Thibault). Les auteurs ont tendance à protéger leur travail pour éviter de trop grandes modifications, mais cela empêche le graphiste de faire son travail. Le professionnel de l'image ajoute, à ce sujet, en me montrant une maquette après un rendez-vous avec une carnettiste, qu'il ne « *faut pas avoir peur de couper, de rogner les*

images » (Thibault). Les images ne sont donc pour lui qu'un outil de travail. Le graphiste propose une première composition à partir des éléments fournis par l'auteur et prend ensuite rendez-vous avec le carnettiste pour faire un « *travail de recul* » (Thibault) pendant lequel l'auteur va commenter le travail du graphiste et demander ses modifications à partir de son cahier des charges. C'est cette étape qui permet de comprendre la situation inversée qui s'établit entre le graphiste et le carnettiste : au lieu que le graphiste respecte le cahier des charges fourni par l'auteur, quand il en fournit un, c'est à partir du travail du graphiste que l'auteur va demander ses modifications en fonction de son cahier des charges. Cela montre que le cahier des charges des auteurs n'est pas fondamentalement respecté, ce qui est un point que l'éditeur assume : « *fondamentalement, on respecte le cahier des charges mais pas toujours* » (Charles). En théorie, l'éditeur souhaite respecter les intentions de l'auteur, mais dans la pratique de son activité, il ne le peut totalement.

4.2.2.3. La modification de la composition : une nécessaire construction

Thibault, en travaillant avec Charles, a la même idée de l'intervention éditoriale qui est une nécessité, surtout dans un genre qui nécessite une construction. Le graphiste, qui défend son rôle de compositeur, ne peut accepter un travail qui aurait déjà été composé. Cependant, certains carnettistes insistent à proposer leurs propres compositions, pensées en voyage ou en atelier. Nadège, une carnettiste publiée par Charles, fournit systématiquement un cahier des charges de plusieurs pages où, dans un tableau, elle fragmente le texte en fonction des images qui doivent respecter une répartition précise. Elle ajoute également, dans une autre colonne, la typographie et la taille choisies pour chaque élément (voir Annexe IV). Thibault a une représentation particulière de cette carnettiste, qu'il pense loin des réalités de l'édition : « *elle pense qu'on prend les dossiers, on les donne à l'éditeur et c'est bon, ça se passe pas comme ça* » (Thibault). Seulement, il est à supposer qu'elle fournit un cahier des charges pour faciliter le travail qu'elle sait compliqué du graphiste et de l'éditeur. En le feuilletant sur le lieu du stage, Thibault explique que

Nadège a une idée très précise de ce qu'elle veut, alors elle envoie le carnet tel qu'elle l'imagine, mais elle se trompe complètement. Charles ne sera jamais d'accord pour faire ça. Elle fait un cahier des charges pour dire qu'elle veut telle ou telle typo mais c'est moche, ça n'a rien à faire là. Charles ne voudra jamais ça non plus. Le format va changer, les typos vont changer, c'est sûr. (Thibault)

Le cahier des charges est ainsi un document de travail que l'auteur prend soin d'envoyer à l'équipe éditoriale pour s'assurer que le carnet de voyage corresponde à ses attentes, mais, loin des réalités d'après le graphiste, tous les éléments ne seront pas respectés. Dans un souci d'esthétisme,

et sans s'ouvrir à la discussion avec l'auteur, la maison d'édition modifie le carnet de voyage pour en faire un beau-livre, au sens propre du terme.

L'expérience d'Éloïse permet à nouveau de saisir un aspect du travail d'éditeur. Alors qu'elle n'a pu intervenir sur la production de son carnet de voyage, comme déjà dit, Charles raconte sa réaction en voyant l'ouvrage pour la première fois :

Elle m'a dit « mais Charles, tu as fait des choses en petit que moi j'avais fait en grand, t'as mis des choses en grand que j'avais fait en petit », donc voilà... mais parce qu'il y a eu une narration. Mais dans son cas, et avec son accord évidemment, on a rajouté des textes pour nourrir un peu la narration, on a... on l'a structuré. Parce que là aussi c'était complètement fouillis, c'était des années de travail, de dessin, mais sans continuité, et nous on a donné de la continuité à son propos, pour un sujet qui... qui marche, et puis qui marche tellement bien qu'elle a eu un vrai succès à Clermont. (Charles)

Ce cas de figure permet de voir que l'éditeur, conscient d'avoir modifié des choses pour lesquelles la carnettiste n'a pas été prévenue, se justifie d'avoir amélioré le projet en y ajoutant une narration. Le carnet de voyage en question rassemble des dessins qui ont été réalisés sur un temps long et dans plusieurs destinations. Parce qu'il fallait créer un lien entre tous ces éléments, le livre a été structuré en parties, en fonction de la région du monde concernée. Les dessins eux, ont été modifiés en taille alors qu'Éloïse avait envoyé son carnet de voyage papier en exemple. Cette dernière, à la question « Êtes-vous satisfaite du résultat final de l'ouvrage ? », a répondu :

Ouais, parce qu'il a fait un beau bouquin (*rires*). Pas composé pas comme j'aurais voulu le faire mais composé comme un éditeur avait envie parce que lui, derrière, faut que ça se vende. C'est-à-dire qu'il a mis en tout petit des très grands visuels et il a mis en très grand de tout petits visuels, chose que j'aurais absolument pas fait. (Éloïse)

La carnettiste parle de son carnet de voyage comme d'un livre que l'éditeur a fait et qui ne correspond pas totalement à ses attentes, mais qui, par son résultat final jugé esthétique, la satisfait. Ce n'est pourtant pas ce qu'elle aurait voulu, ni ce qu'elle avait imaginé, ni ce qu'elle aurait proposé, ce qui est problématique lorsque le carnet de voyage en tant que genre artistique et littéraire est entièrement conçu par son auteur. Elle ajoute que l'éditeur « *a mixé les images et il y a des fois où il y a des images qui n'ont pas été faites le même jour ou dans le même voyage. Lui il a fait une mise en pages pour que ce soit séduisant* » (Éloïse), ce qui montre que le carnet de voyage manuscrit, en tant que tel, n'est pas jugé suffisamment séduisant par l'éditeur pour être édité tel quel. Éloïse avait pourtant « *toute une composition d'organisée et aussi l'emplacement du texte qui est marqué d'un rectangle ou d'un carré* » dans son carnet, signe qu'elle a conçu son œuvre en l'organisant dans sa composition. La modification est donc très élevée et peut changer l'aspect final de l'œuvre, ce que la carnettiste elle-même justifie par la nécessité de vendre le livre. Parce que le

carnet de voyage doit être vendu, il doit nécessairement correspondre aux « envies » de l'éditeur. Si l'éditeur a fait « ce qu'il voulait » du carnet de voyage, c'est parce que la carnettiste, bien qu'elle ait été écartée du projet, lui en a laissé la liberté. Cette liberté n'est pas du tout la même en fonction des carnettistes avec qui l'éditeur travaille. Élisabeth, dans son cas, tient à revérifier chaque élément de composition avec le graphiste. Elle n'envisage pas une relation où l'éditeur ou le graphiste prendraient des libertés pour modifier son œuvre : *« ce qui est important, c'est le respect qu'on a l'un pour l'autre. Et ça, je crois que je pourrais pas travailler avec un éditeur qui ne respecterait pas les choses qu'on a définies, ou qui modifierait sans m'en parler. Charles ne change pas une virgule sans me dire "on va faire ci ou ça", ça c'est impossible »* (Élisabeth). C'est en réalité possible. L'intervention de l'éditeur sur le texte, sur les images et la composition, si elle n'est pas contrôlée par l'auteur, peut dépasser certaines limites fixées selon la nature de la relation professionnelle entretenue entre les deux partis. Ce besoin de confiance de l'auteur peut donc finalement être secondaire par rapport au livre, ce qui s'oppose à une conception de l'éditeur qui place la relation au centre de son activité, parfois au détriment du projet. L'éditeur a en réalité besoin d'un livre qui lui corresponde pour le vendre. Élisabeth ne fait pas état de modifications qui ont été faites à son insu, signe que le résultat final des ouvrages qu'elle a publiés lui convient. Elle l'explique par le fait que l'organisation du travail décidée par l'équipe favorise une relation de confiance et fait du carnet de voyage le fruit d'une collaboration professionnelle. Cette organisation est nécessaire mais Élisabeth défend l'idée selon laquelle elle pourrait s'en passer. En effet, parce qu'elle a reçu une formation de graphisme et qu'elle a fait son activité pendant quelques années, elle sait qu'elle est capable de faire le travail de Thibault et ainsi de concevoir elle-même la mise en pages de ses carnets. Cependant, parce qu'elle n'a pas le matériel adéquat, elle préfère confier cette tâche à une personne extérieure. C'est pour cette raison qu'elle indique comment le graphiste doit faire son travail :

C'est comme ça que ça se passe. C'est Thibault qui propose, qui fait la première proposition, mais en fonction de ce que j'ai noté, puisque mes dessins et mes textes, enfin dans le texte, je numérote mes dessins, donc euh... la personne qui va faire... les... les dispatcher, sait que tel dessin va avec tel texte etc. Et il y a un déroulé, il vont de 1 à 150 ou 170. Et donc, c'est comme ça que c'est réparti. Après on discute, je dis « non ce dessin, on va le mettre plus petit, plus grand... ». (Élisabeth)

C'est la discussion qui permet au carnettiste et à l'équipe éditoriale de s'entendre. Malgré un cahier des charges proposé par Élisabeth, le graphiste « propose » une version possible à partir de ces indications. Cela signifie que le carnet de voyage pourrait prendre une autre forme s'il était réalisé par la carnettiste elle-même car elle peut s'accommoder de certains choix qui, par la manipulation des éléments sur la page, n'auraient pas résulté de la même mise en pages. Cette

première version de la maquette, qu'Élisabeth va discuter, va ensuite devoir être validée par l'éditeur :

Ça c'est le premier jet, ensuite je fais revoir à Charles qui va mettre son grain de sel, mais à chaque fois on discute et c'est une vrai... c'est un échange. Charles ne dit pas « c'est comme ça et pas autrement », si moi je veux une idée, ça m'est arrivé de dire « non non je veux tel dessin y soit », parce que bon parfois j'en fournis trop, bon parfois on en rejette, euh... et quelques fois, je dis « non celui-là je veux pas qu'il soit rejeté, je veux qu'on l'intègre ». Et bon, si j'y tiens vraiment et défends ma position, j'explique pourquoi et bon voilà, en général ça fonctionne comme ça. (Élisabeth)

La carnettiste est dans une position où elle doit défendre ses idées, ce qui montre que l'auteur n'a pas fondamentalement un droit de regard sur la production éditoriale. Si dans ses représentations, Charles n'impose pas ses idées, la négociation reste pourtant de mise et semble intégrée aux pratiques de travail de chacun. Cependant, la négociation ne revêt pas les formes traditionnelles d'un conflit opposant deux partis : elle sert ici plutôt la collaboration et l'intégration des exigences de chacun, qui est libre de les exprimer (Becker, 2013 ; Bellenger, 2017).

Le travail de modification éditoriale du carnet de voyage repose donc sur une uniformisation technique qui nécessite un travail mécanique et répétitif de la part du graphiste. En parallèle, des décisions entre l'éditeur et le carnettiste concernant la mise en forme s'établissent pour produire un accord, qui n'est pas nécessairement le même d'une relation à une autre et qui ne produit pas le même résultat : malgré la nécessité de collaborer avec des auteurs qui acceptent de voir leur œuvre parfois profondément modifiée, cette modification peut surprendre le carnettiste, qui prend conscience de la forme éditée de son carnet de voyage. Cette forme éditée, qui donne naissance au genre éditorial du carnet de voyage, correspond à une appropriation de l'œuvre par l'éditeur et interroge plus spécifiquement la question du genre et de sa définition au sein de la maison d'édition.

4.3. La différence entre carnet de voyage manuscrit et carnet de voyage édité à l'origine d'une définition du genre éditorial du carnet de voyage : la raison d'un besoin de règles à part ?

Comme cette recherche s'emploie à le démontrer, à partir du constat qu'il y a une différence entre le carnet de voyage manuscrit et le carnet de voyage édité, le genre éditorial est déterminé par la politique éditoriale de l'éditeur, qui, en établissant des choix pour la présentation du carnet de voyage, met en avant sa propre conception du genre. Cependant, il apparaît que le graphiste, qui joue un rôle déterminant dans ce processus, contribue également à cette définition, par sa collaboration professionnelle avec l'éditeur. Les nombreuses modifications qu'encourt le carnet

de voyage en accédant à la publication font preuve d'une forme de standardisation de la part de l'éditeur, même si la relation à l'origine de la publication l'a permise. La modification n'est pas seulement un moyen pour l'éditeur de faire correspondre le travail du carnettiste à sa propre conception du carnet de voyage. Elle est également signe d'une forme d'impossibilité du carnet de voyage publié. Cette hypothèse forte peut prendre plus de sens dans l'étude des diverses conceptions et des réalités éditoriales entourant le carnet de voyage, à la fois de l'éditeur, du graphiste, et des carnettistes. Si le carnet de voyage édité constitue une simple mise en scène du carnet de voyage originellement conçu par le carnettiste, cela révèle la contrainte éditoriale que représente le genre. Cette dernière partie présente les définitions du carnet de voyage de chacun des interviewés. Pour l'éditeur, cette définition dépend d'un processus de catégorisation par le simple fait de la collection. Deuxièmement, il s'agira de voir que le genre éditorial trouve son origine dans le paradoxe du vrai carnet, qui interroge la théorisation du genre au regard de la pratique effective de publication.

4.3.1. Une définition du genre artistique ou du genre éditorial ? Positions personnelles et catégorisation

Premièrement, en plus des modifications effectuées par l'éditeur sur l'ouvrage, la présence du nom de l'éditeur sur le livre, conduit à l'inscription de l'œuvre dans une collection. Par cette opération, l'éditeur classe un ensemble d'œuvres qu'il conceptualise et donc qu'il généralise (Genette, 2001). La théorie des genres telle qu'exposée dans le chapitre 2 permet de comprendre qu'une action de regroupement d'œuvres cherche à rassembler le particulier pour désigner le général. Autrement dit, l'éditeur, par la désignation « carnet de voyage » regroupe des œuvres qui ont les mêmes caractéristiques et propose une vue d'ensemble du genre. C'est cette désignation qui permet avant tout d'affirmer l'existence du genre éditorial (Vaugeois, 2007). Plus qu'une désignation, l'appellation du genre est une classification ou une inscription d'une tendance (Genette, 2003 ; Becker *in* Perrenoud, 2017) qui permet son identification dans la chaîne du livre et son « *circuit de vente* » (Legendre, 2005). La collection « Coups de crayon » de l'éditeur étudié dans ce mémoire est ainsi une appellation qui rassemble des carnets de voyage et qui propose une vision artistique du genre. En effet, si le voyage est le thème central à tous les carnets de voyage, l'éditeur met ici en avant le dessin, le talent de l'artiste, comme il a expliqué vouloir le faire. La collection permet l'identification sur le marché du livre. Le code de la Commission de Liaison Interprofessionnelle du Livre (CLIL) attribué aux livres de cette collection est le code 3803, qui correspond au « Tourisme, Guides et Monographies », et qui fait plus largement partie du code 3802 « Pratique ». Les carnets de voyage édités par Charles ne sont pas identifiés par le code 3820

qui correspond aux « Albums et beaux-livres et carnets de voyage (paysages, pays, villes, lieux, voyages) ». Cette catégorie, différente des guides, rassemble les « *ouvrages illustrés du domaines du voyage se caractérisant par la qualité de l'illustration et de la présentation* » (CLIL, classification par thèmes, 2019). Selon cette appellation, le carnet de voyage est encore autre chose qu'un beau-livre mais sa caractéristique de qualité de l'illustration et de présentation ressemblent fortement à ce dernier. La collection et l'identification d'un code commercial permet ainsi d'identifier le livre au sein de la chaîne du livre et auprès du réseau de vente. Cette inscription lui donne une existence, permet l'identification du genre (Genette, 2003). Il est en de même pour la typologie des carnets de voyage proposée par Pascale Argod (2014a) et présentée dans le chapitre 2. À partir de son étude des carnets de voyage édités, elle regroupe les carnets de voyage dans des sous-genres et donne ainsi « *un nom [...] à un ensemble de tendances* » (Becker, in Perrenoud, 2017, p. 118).

Deuxièmement, chacun a une conception de ce qu'est un carnet de voyage et de ce à quoi il doit correspondre une fois édité. Au cours des entretiens, la question « Quelle est votre définition du carnet de voyage ? » a systématiquement été posée à chacun des enquêtés. Pour plus de clarté, leurs réponses ont été listées dans le tableau ci-dessous.

<p>CHARLES, l'éditeur</p>	<p>« Alors la définition du carnet de voyage, ben c'est quelqu'un qui au lieu d'utiliser le stylo ou l'écriture, qui paraît le médium le plus évident, ben... s'arrête avec ses crayons de couleurs, ses crayons à papier, sa peinture, pour essayer de rendre compte avec sa sensibilité de l'endroit où il se trouve, les émotions qu'il peut ressentir... la résonance que ça peut avoir pour lui. La carnet de voyage c'est ça, c'est un médium particulier d'une relation entre un artiste, car ce sont la plupart d'entre eux des artistes, et quelques-uns d'entre eux sont d'excellents artistes euh... et leur sensibilité. »</p> <p>« C'est un espèce de média ... d'intermédiaire entre le BEAU livre, qui traite d'un BEAU sujet, avec un expert et des trucs... très très léchés, et puis le <i>sketchbook</i>. C'est un intermédiaire entre les deux, et puis ça met en valeur des talents... »</p> <p>« C'est aussi un support pour raconter l'histoire et l'humain. C'est pas juste à regarder, c'est aussi à lire. »</p> <p>« C'est pas du tourisme. C'est l'identité. »</p>
	<p>« Je pense que le carnet de voyage c'est un... c'est déjà une démarche, au départ... c'est-à-dire que quand... tu décides de coucher sur un support,</p>

<p>THIBAULT, le graphiste</p>	<p>d'ailleurs c'est pas obligé d'être sur un carnet, quelque chose en rapport avec un état, une situation, c'est pas obligé d'ailleurs de partir en voyage même si ça se veut un peu exotique, c'est quelque chose qui peut se faire dans ton appartement. Je pense que c'est très très vaste. Un carnet de voyage à la base, c'était vraiment quelque chose de personnel et je pense d'ailleurs que c'est un médium qui n'est pas forcément présent dans les autres pays. Souvent, il y a des étrangers qui viennent ici qui sont étonnés, ils se demandent ce que c'est. C'est vraiment... c'est assez... en tout cas européen je dirais, et très français, d'avoir ce <i>sketchbook</i> dans lequel on va dessiner, on va mettre ses notes. Donc voilà, le carnet de voyage ça peut être très vaste, ça peut même être quelque chose... qui n'a pas vraiment de... bornes au niveau des outils. Ça peut être quelque chose de simplement écrit. Ouais moi je ne vois... je ne sais pas... »</p>
<p>ÉLISABETH, carnettiste publiée plusieurs fois</p>	<p>« Euh, bon pour moi le carnet de voyage c'est recueillir... euh... c'est avant tout des émotions, oui, des émotions. Alors, les recueillir, les mettre sur le papier, et les transmettre. C'est ça le carnet de voyage pour moi, c'est vraiment un échange. C'est une sorte de lien entre les gens que j'ai vus, et ensuite les gens qui vont feuilleter le livre. C'est une façon de faire connaître des choses à des gens qui n'ont pas forcément la chance que j'ai de voyager. »</p>
<p>ÉLOISE, carnettiste publiée pour la première fois</p>	<p>« Alors premièrement, ne surtout pas aller voir ce que font les autres, ça peut être très influençable, euh... faire en sorte à ce qu'on retrouve ton identité, faire en sorte à ce qu'on trouve qu'il y ait ton état d'esprit du moment, se faire plaisir, ne pas faire les choses pour qu'elles soient belles et qu'elles soient appréciées. Faire un carnet parce qu'on a envie de le faire, et de cette manière-là, s'il plaît, c'est la cerise sur le gâteau. Euh... à vrai dire, rester rebelle tout le temps quoi. Euh... et peut-être le faire d'une manière à surprendre les autres, mais ça tu sais c'est peut-être que les 10%, c'est faire ce qu'on ressent, se faire plaisir, travailler sans tabous. Quand on a la chance de pouvoir partir, tu peux pas te restreindre quoi, aller, faut y aller ! »</p>

Pour Charles, le carnet de voyage se définit par une personne qui a une démarche de transmettre une émotion et une identité. Pour Thibault, il s'agit d'une démarche propre à un objet à la définition complexe. Pour Élisabeth, c'est l'action de recueillir des émotions à partager. Et enfin pour Éloïse, c'est l'identité personnelle de son auteur, en traduisant les émotions et l'état d'esprit du moment. Dans tous les cas, le carnet de voyage est perçu comme un outil personnel qui permet de transmettre une émotion. Du point de vue des outils, l'éditeur perçoit le carnet comme

un objet réalisé par un artiste talentueux avec des crayons et de la peinture. Il ne fait pas mention du texte bien que le point « 4.1.2. L'exigence du texte » a permis de voir qu'il était très important. Il parle cependant d'une lecture qui s'ajoute à l'observation des dessins. Le graphiste, pour sa part, précise que le carnet contient des dessins et des notes, mais qu'il n'a pas de limites dans l'usage des outils. C'est-à-dire que le carnet peut autant être dessiné au crayon, qu'à la peinture, qu'au feutre, qu'au stylo etc. Élisabeth ne précise que l'usage du papier. Si les carnets de voyage numériques existent, elle les exclut en précisant qu'elle utilise du papier. Éloïse, quant à elle, n'évoque pas d'outils à utiliser ; elle parle cependant, plus loin dans l'entretien, des cours de peinture qu'elle dispense et de son conseil permanent de varier les techniques et les outils, même lorsqu'ils ne sont pas maîtrisés. L'éditeur et le graphiste désignent le carnet comme un « médium ». Le médium est, dans le domaine des beaux-arts, à la fois une « *substance se situant entre diluants et liants, destinée à être mélangée aux peintures et aux encres* » et « *ce qui sert de support, d'intermédiaire à quelque chose* » (CNRTL). Le carnet de voyage est, dans cette perspective, quelque chose qui est entre deux autres choses, c'est un support qui doit passer d'un état à un autre. Charles le désigne comme un intermédiaire entre le beau-livre et le *sketchbook* alors que Thibault semble le définir davantage comme un *sketchbook*. Pour rappel, le *sketchbook* est un carnet de croquis non aboutis. Le carnet de voyage est donc perçu comme un brouillon, qui sert à transmettre le talent du carnettiste qui sera ensuite transposé dans le livre. Cette vision, telle qu'elle est donnée par l'éditeur, ne donne de crédit qu'au genre éditorial. En effet, si ce qui précède l'édition du livre n'est qu'un support, ce n'est pas une œuvre à part entière. C'est en tout cas un autre genre qui ne rentre pas dans la politique éditoriale de la maison d'édition :

Moi, en tant qu'éditeur, je m'efforce de trouver le meilleur support pour rendre compte de leur sensibilité, hein, c'est ça... [...] Donc c'est jamais du copier-coller, j'aime pas trop à titre personnel, et c'est pour ça qu'il n'y en a pas ici, ou très très peu, quasiment pas, j'aime pas trop les *sketchbooks*, ceux qui sont dessinés très rapidement, les dessins d'humeurs... c'est... voilà, ça ne m'intéresse pas trop, j'y suis pas trop sensible, c'est pour ça que je veux pas en publier. (Charles)

L'éditeur considère cependant que ce qu'il propose, en publiant le carnet de voyage, est un autre support pour transmettre l'œuvre. Le carnet de voyage est donc une œuvre en devenir qui permet d'avoir un aspect définitif dans l'édition (Becker [1982] 2010), parce que le support du livre permet à l'œuvre de rencontrer son public. Le rôle de l'éditeur consiste donc à transformer l'œuvre en livre. Si le carnet de voyage peut correspondre à plusieurs styles (Thibault) et être de plusieurs types (Élisabeth), le livre a au contraire une forme spécifique avec des caractéristiques spécifiques dans l'édition. Il n'est ni un fac-similé, une reproduction à l'identique, voire un scan, du carnet de

voyage manuscrit, ni une reproduction d'un livre non abouti comme il s'en fait la représentation des *sketchbooks*.

Les caractéristiques du carnet de voyage font appel à des considérations très hétéroclites. Le genre éditorial du carnet de voyage permet donc de comprendre qu'il n'a pas une seule définition. Thibault reconnaît par exemple la tradition de l'aquarelle et du dessin réalisé sur place, *in-situ*, mais revendique le fait qu'un carnet de voyage peut se définir autrement. Cela tient surtout au fait que les techniques à l'eau constituent une contrainte d'impression (Thibault). Pour l'éditeur, ce point n'a pas d'importance tant que l'esthétique est au rendez-vous, ce qui ne correspond pas à une vision plus souple d'un genre qui compose avec ses défauts de réalisation traditionnellement *in-situ*. L'esthétisme, au cœur du carnet de voyage, est un critère de plus en plus apprécié par les carnettistes qui optent pour des retouches en atelier ou une réalisation totalement faite en atelier. C'est le cas d'une carnettiste déjà citée, Nadège, qui explique que les « *fac-similés des carnets de voyage sont moches* » et donc qu'elle préfère travailler en atelier, « *au propre* » lors d'un rendez-vous avec l'éditeur. Élisabeth retravaille également en atelier pour améliorer le dessin et ajouter les couleurs qu'elle n'avait pas sur place. Éloïse enfin, réalise son carnet sur place mais en le préparant au préalable, en préparant les pages qui devront accueillir un dessin, d'autres un collage, d'autres une phrase. Au retour, elle s'occupe surtout de coller les éléments qu'elle n'a pas collés sur place, surtout parce qu'ils doivent être découpés. Cependant, d'après Éloïse,

un bon carnet, s'il est bien fait, il va véhiculer des émotions, qui vont se substituer au texte.

Et puis dire « il est 9h35, je prends le bus, alors j'ai fait ça dans ma journée »... non. C'est con. C'est pas ça un carnet. Ça c'est un journal de bord : un marin va dire tous les jours ce qui s'est passé ou pas passé, mais ça c'est dans le cadre de si il y a naufrage, ben on peut retrouver la trace de ce qu'il a fait ou de ce qu'il a pas fait. Et pour moi le carnet de voyage n'est pas fait pour. (Éloïse)

Éloïse, comme Élisabeth, pense donc que le texte, sous forme de journal de bord, n'a pas sa place dans un carnet de voyage. Si les deux carnettistes s'accordent sur ce point, Éloïse pense qu'Élisabeth, par une composition moins marquée dans ses carnets de voyage de portraits, réalise des « *livres de peinture, des livres de dessins* » (Éloïse). La frontière entre carnet de voyage et beau-livre de peinture ou de dessins est donc mince. Le carnet de voyage doit trouver un équilibre entre plusieurs éléments que sont l'image, le texte, la composition et l'émotion. Le carnet de voyage doit en l'occurrence véhiculer une émotion positive, ce qui correspond à une représentation particulière de ce qui est vu et vécu en voyage. Enfin, du point de vue du carnettiste mais encore davantage du point de vue de l'éditeur, il doit chercher à embellir : « *on essaie toujours d'embellir les trucs. Enfin en tout cas, dans tout ce que j'ai vu, c'est dans l'embellissement perpétuel, alors qu'on pourrait montrer un peu de réalisme* » (Thibault). Cet embellissement s'oppose à une

conception éloignée de ce qui constituait historiquement le genre, avec par exemple les carnets scientifiques du XVI^e siècle, qui avaient pour but la diffusion de découvertes lors d'expéditions (Argod, 2014a). L'objectif du carnet de voyage, dans chacune des représentations des enquêtés, est de transmettre une émotion qui peut être transmise autrement que par la retranscription du réel, sur le mode de la fiction en littérature. Les carnettistes ne cherchent donc pas systématiquement à reproduire fidèlement le réel. Éloïse par exemple, peut décider de modifier le dessin d'un bâtiment qu'elle dessine si une partie de ce bâtiment se révèle trop compliquée à reproduire. Nadège, une carnettiste qui propose des compositions chargées de beaucoup d'éléments divers, transpose les couleurs vers d'autres éléments (d'un vêtement à un mur par exemple). Dans le cas de l'art du portrait, comme le pratique Élisabeth, la reproduction des émotions des personnages est plus fidèle à la réalité, mais, alors qu'elle se concentre sur les individus, elle ajoute par la suite un « faux décor » issu de tout ce qu'elle a vu pendant son voyage (marché, animaux, arbres, objets) qu'elle peut mettre dans le paysage. Les photographies sont pourtant utilisées par chacune de ces carnettistes. Utiles au retour, elle permettent de finaliser certains éléments quand le temps leur manque en voyage. Un exemple permet de confirmer cette préférence pour le carnet de voyage qui véhicule des sentiments positifs : « *pour un carnet, Charles il trouvait que le dessin faisait tristounet. Et c'est vrai, il est un peu tristounet. Il n'est pas dans la joie de vivre non plus. Charles met souvent l'accent dessus, et il a pas tort, lui il veut que la couv' soit pas non plus... triste... trop mélancolique. C'est un point de vue et je pense qu'il a pas tort* » (Thibault). Le carnet de voyage doit représenter certaines choses et pas d'autres. L'entretien a permis de révéler un cas de censure d'un dessin dans un carnet proposé par un carnettiste qui avait représenté un motard avec une croix gammée cousue sur le blouson, dans le but de décrire un mouvement de *bikers* contestataires. Dans un soucis de « *prévention* » (Charles), pour éviter une mauvaise interprétation, l'éditeur avait imposé le fait de supprimer ce détail. Enfin, l'entretien avec le graphiste a permis de discuter la possibilité d'inclure des sujets difficiles dans les carnets. Parce que les carnettistes sont en position de voyager dans des pays où il y a par exemple plus de pauvreté, ou bien des traditions très différentes de celles des Occidentaux, le carnet de voyage pourrait être le lieu d'une représentation de ces éléments. D'après Thibault, Charles et Élisabeth, qui ont répondu à cette question, le carnet de voyage n'est pas le lieu d'une représentation par le dessin de choses qui seraient perçues comme « *négatives* » par le lecteur. Par exemple, Thibault considère que le carnet, par coutume, ne représente pas la consommation de drogues dans certaines villes alors qu'il s'agit d'une réalité locale. Élisabeth, qui a visité un village où se pratique encore aujourd'hui l'excision des femmes, explique qu'elle ne pourrait jamais représenter ce sujet mais qu'elle pourrait le mentionner dans le texte. Le genre carnet de voyage, dans cette conception, trouve donc davantage sa place du côté de

la contemplation et la découverte, la déambulation et la poésie plutôt que l'information et l'engagement.

Le carnet de voyage oscille donc entre plusieurs caractéristiques qui sont propres à chacun selon ses représentations de ce que le genre doit être. Dans l'édition, cette représentation est plus stricte du point de vue des professionnels du livre. Si le carnet de voyage manuscrit peut prendre différentes formes en cherchant à retranscrire une émotion personnelle, en utilisant divers outils et techniques, le carnet de voyage publié doit respecter un cahier des charges. Ce dernier n'est pas celui de l'auteur. Les lois du genre éditorial sont celles qui permettent au livre d'exister : « *en vrai, le truc des cahiers des charges, c'est comme ça que ça se passe* » (Thibault). La particularité du genre repose sur le fait que ce cahier des charges doit s'adapter à chaque projet, du moins après l'intervention technique du graphiste. Les choix de l'éditeur, qui cherchent plus ou moins à s'adapter à chaque projet, le montrent. La croyance d'un laxisme éditorial et la critique par le graphiste est à nuancer pour cette raison : le genre éditorial du carnet de voyage ne peut être aussi précis que d'autres genres car il impose une adaptation constante aux représentations de chacun. Il donne alors le droit de modifier, d'adapter, de couper, de rajouter, dans le but de correspondre à l'œuvre originale.

4.3.2. Le paradoxe du vrai carnet de voyage : l'imperfection du carnet comme mise en scène et l'importance du dessin

Le carnet de voyage, par la contrainte qu'il représente pour l'éditeur et le graphiste avec un nécessaire travail de composition, ou de recomposition, qui consiste à *fabriquer* l'œuvre (Moeglin-Delcroix [2012] in Argod, 2014a), matérialise une impossibilité à reproduire une œuvre déjà conçue par le carnetiste. Dans l'exemple d'Élisabeth, qui ne crée pas de carnet à proprement parler lors de ses voyages, cette limite à la création du carnet de voyage pose moins problème. Il s'agit cependant dans l'un comme dans l'autre cas de mettre en scène le carnet de voyage en tant qu'œuvre réalisée sur place. C'est pour cette raison que Marie-Madeleine Compère et ses collaborateurs (2009) proposent, par l'étude de la prise de notes de cours, de « *distinguer pratique effective et théorisation [du] support, ce qui engage sans doute un travail différent de la part des imprimeurs, et peut-être un statut un peu différent pour le livre lui-même* » (§16). Dans le cas du carnet de voyage, il s'agit de distinguer la pratique du carnet de voyage, qui résulte d'un support de dessins ou de collages d'objets récoltés en voyage, et le carnet de voyage sous forme de livre imprimé. Le carnet édité, qui ne peut avoir le même aspect que le carnet papier, cherche à reproduire la matérialité du carnet de voyage manuscrit : « *il y a un côté habillage dans la composition* » (Thibault). Par exemple, le graphiste ajoute des effets de pages déchirées, reproduit

une texture de papier, laisse volontairement des traits dessinés non aboutis, simule des tâches, une superposition de documents collés, la transparence d'un dessin qui s'est effacé avec l'usure, des phrases écrites en imitant l'écriture manuscrite, des coins de pages abimés, des morceaux de scotch collés etc. Tous ces procédés créés sur Photoshop ont pour but de reproduire les imperfections du carnet de voyage original, pour donner une impression d'authenticité, comme s'il s'agissait d'un fac-similé alors qu'il s'agit en réalité d'une construction. Charles explique à ce propos : « *le premier livre que j'ai fait avec Élisabeth, elle est venue avec un gros gros paquet de dessins, comme ça en vrac. Il a fallu tout construire, on a tout construit, puis alors on a discuté, puis on s'est entendu, puis on a avancé, puis on s'est présentés, puis on a trouvé le bon format, puis comment raconter l'histoire* » (Charles). Le carnet de voyage édité, même lorsqu'il a été réalisé à partir d'un authentique carnet qui a accompagné le voyageur, correspond à une construction de l'éditeur et du graphiste. Cette construction a cependant des limites qui expliquent l'usage de ces méthodes de reproduction du vrai carnet : des pages de carnet sont parfois scannées telles quelles dans le livre. Cela est permis par le fait que ces pages sont « éditables » dans le sens où elles sont bien présentées, sans fautes d'orthographe et qu'elles font preuve d'une composition pensée par l'auteur : « *il y a toute une partie où il y a des pages de son carnet [...] mais pourquoi ? Parce qu'il y a eu un effort à faire son truc, qu'on a relu et qu'il y aucune faute d'orthographe* » (Thibault). En suivant cette logique, un carnet dont toutes les pages répondraient à ces critères pourrait apparaître dans une édition en fac-similé. Thibault explique, à ce sujet, n'être jamais « *tombé sur un carnet qui a tout d'absolument magnifique, et rien qui cloche dedans* » (Thibault) ce qui justifie la modification éditoriale. La reproduction du « vrai » carnet de voyage, quand le projet correspond à des planches et un cahier des charges est compliquée par les contraintes des deux supports résultant d'une impossibilité formelle. Les contraintes économiques empêchent également de reproduire les collages, pochettes, pliages, dépliants qui peuvent faire partie des carnets de voyage manuscrits. Le graphiste, en travaillant la composition, est le premier à se rendre compte de cette impossibilité formelle : « *le maquettiste-graphiste peut faire un travail pour s'en approcher mais rien ne remplacera malheureusement l'œuvre manuscrite* » (Thibault). Plus que de reproduire le carnet de voyage papier, il pourrait s'agir pour l'éditeur de « remplacer » cette œuvre considérée comme un brouillon par l'éditeur. Dans l'exemple du roman, qu'il convient ici de reciter, les manuscrits sont rarement des œuvres en soi qui peuvent être conservées. Seules les feuilles manuscrites des auteurs peuvent témoigner d'une histoire et avoir de la valeur ; elles deviennent alors des œuvres à part entière et peuvent faire l'objet de reproductions dans des ouvrages s'intéressant aux manuscrits d'écrivains. Il en est de même pour le carnet de voyage qui, en ayant une forme manuscrite, dans la plupart des cas, mais pas systématiquement comme c'est le cas dans cette maison d'édition indépendante de voyage, ne peut disparaître au profit du livre édité. La politique éditoriale semble

en ce sens davantage correspondre au travail d'Élisabeth, qui n'exige pas une composition « *habillée* », qui chercherait à atteindre l'imperfection du carnet de voyage manuscrit. Elle facilite ainsi la définition du genre éditorial du carnet de voyage, en simplifiant sa réalisation : « *j'aime bien cette façon de travailler, parce que, justement, je... [...] je veux pas des choses trop arrangées, trop... [...]. Je privilégie le dessin plutôt que l'emballage. Si je peux le dire comme ça. Et en rajoutant des cadres, des machins, des trucs, des dégoulinades etc. euh... c'est pas ma façon de travailler, ça ne me correspond pas en fait* » (Élisabeth). Le paradoxe du carnet de voyage édité réside donc dans cette volonté d'imiter le carnet de voyage manuscrit, de façon plus ou moins prononcée en fonction des carnettistes et de leur façon de travailler, alors que cette imitation ne peut jamais être complète. L'entretien d'Éloïse permet de saisir au plus près le paradoxe du « vrai » carnet de voyage, car si le livre édité ne peut totalement être identique au carnet de voyage manuscrit, le livre d'artiste, lui, le peut :

Alors, il y a des fois, j'aurais envie de faire des livres d'artistes, tu sais, des exemplaires uniques. [...] Je me suis amusée, à la maison, à faire de l'autoédition faite maison. Je me suis achetée une imprimante bête de course, et j'imprime des extraits de carnets, j'ai appelé ça « extrait de carnet », ou « carnet de poche », ils ont tous le même format, et j'imprime sur le papier sur lequel je dessine quand je pars. Et j'écris des petites choses, ou je colle des petites choses, ou je mets des tampons. Donc des choses faites maison, faites main, que je vends cher [...]. Et là les gens me disent « Waouh ! Génial ! On a l'impression d'acheter un vrai carnet ». Et il faudrait que je passe au stade supérieur où dans des carnets, je fasse des originaux, directement dans le carnet, [...] ce qu'on appelle le livre d'artiste. [...] je pense que l'édition comme fait Marc, elle est pour un plus grand nombre. [...] Mais là je me fais plaisir parce que là j'ai toujours l'impression d'être dans un vrai carnet, parce qu'il est fait maison, et il est fait avec mes mains. (Éloïse)

La carnettiste exprime donc l'envie de reproduire ses carnets en quelques exemplaires qu'elle pourrait vendre, selon le modèle de l'autoédition. Les contraintes techniques et économiques, qui sont liées à son matériel et au coût de la production qui ne lui rapporte pas ou très peu de bénéfices, l'empêchent de proposer de longs carnets. C'est pourtant ce qui la rapproche le plus du public, car selon elle, « *un carnet ça se partage* » (Éloïse), mais le lecteur doit pouvoir tourner les pages et c'est une chose compliquée dans le cas d'un seul carnet exposé lors d'un salon par exemple. Le livre d'artiste, même dans une forme raccourcie, donne l'impression de voir un « vrai » carnet et satisfait l'envie d'acheter un authentique carnet. La carnettiste a donc recours à des méthodes propre à l'autoédition en confectionnant à la main des carnets de voyage qui ne sont pas des beaux-livres mais des livres d'artistes, qui gardent la trace du voyage, en plaçant le dessin au centre de l'œuvre. Le dessin, lorsqu'il est original, aurait davantage de valeur que lorsqu'il est

imprimé en un grand nombre d'exemplaires par un éditeur. La solution proposée par Éloïse pour correspondre aux standards de l'édition est d'insérer des pages originales dans le carnet de voyage édité, afin de se rapprocher d'une conception originale du carnet. Le besoin de dessiner à l'intérieur même du carnet édité, comme valorisation du dessin et pour intéresser ce même public qui souhaite voir l'œuvre originale, met à nouveau en avant une impossibilité du carnet de voyage. La carnettiste a proposé cette solution à Charles qui a tout de suite répondu que ce serait trop cher à faire et à revendre. La contrainte économique est donc également forte pour l'éditeur indépendant. En attendant, Éloïse, comme les autres carnettistes, usent de la dédicace pour intéresser au mieux le public sensible à une forme plus authentique de carnet de voyage : « *la dédicace, c'est primordial, dans un livre, surtout quand c'est du carnet* » (Éloïse). C'est la signature de l'auteur, accompagnée d'un dessin, qui compense le manque d'authenticité du carnet de voyage édité.

4.3.3. Un renouvellement nécessaire du carnet de voyage pour légitimer le genre éditorial

Dans la continuité de ce qui a été dit précédemment, l'édition de carnets de voyage a aujourd'hui besoin d'un renouvellement pour assurer sa continuité. Si Charles est confiant pour l'avenir du carnet de voyage, parce qu'il sait qu'il y aura toujours d'autres projets, toujours d'autres talents à éditer, Thibault ne partage pas le même avis. Ce dernier insiste beaucoup sur le fait qu'il n'approuve pas toujours les choix éditoriaux de l'éditeur, parce qu'« *un maquettiste comme un éditeur, il a son opinion, mais aussi son point de vue et son esthétique. Chacun a son esthétique* » (Thibault). Il explique : « *pour être tout à fait honnête, il y a des projets, avec Charles, qu'on choisit et qui sont un choix pour tous les deux et on aime ça et c'est très bien. Mais il y a d'autres projets, et c'est pas un secret, ça Charles le sait, il m'envoie le dossier, et moi je suis bon... mitigé* » (Thibault). Son esthétique personnelle, et en tant que professionnel de l'image, le pousse à penser que l'édition du carnet de voyage, du moins dans cette maison d'édition, n'est pas assez exigeante. C'est une forme de laxisme éditorial qui permet à des carnettistes d'être publiés alors qu'ils n'ont pas « le niveau », d'après ses critères. Cela conduit à un appauvrissement du genre qui brouille sa définition, ce qui explique le désintéressement progressif des plus grands éditeurs pour ce genre. Afin de relancer l'édition de carnets de voyage, sous une forme qui permettrait de légitimer le genre éditorial, c'est-à-dire qui permettrait de définir avec plus de précisions ce qui « fait » le genre, Thibault évoque plusieurs possibilités :

Je sais pas si c'est voué à disparaître, en tout cas c'est destiné à devenir un truc parmi un autre grand truc. Donc ça va être moins spécialisé et va y avoir des trucs qui vont être un peu différents. Il peut y avoir du bon comme du mauvais, le mauvais c'est qu'on va perdre l'expertise, on sera moins spécialisés dans le carnet de voyage, on sera dans le « ouais vas-

y je fais éditer ton carnet, comme ça, comme ça, comme j'édite tous les livres ». Le bon ça va peut-être être un renouvellement du style, parce qu'on va s'autoriser les cases comme dans la BD, le carnet de voyage avec différentes techniques, ou qu'il va s'étendre à d'autres médiums. Maintenant t'as aussi des carnettistes qui font des trucs dans des revues... (Thibault)

Le carnet de voyage, en répondant à une politique éditoriale qui durcit l'accès à la publication, mais en autorisant d'autres techniques plus « modernes », qui se détachent donc l'aquarelle et des techniques traditionnelles de mise en pages, de représentation trop réaliste, pourrait avoir une chance, d'après le graphiste, de retrouver sa particularité de genre hybride. En effet, proposer des carnets de voyage avec de nouvelles techniques artistiques serait un point de départ pour légitimer le genre éditorial, le travail éditorial qui contribue à sa définition, et enfin empêcher que l'éditeur ne standardise les carnets de voyage : « *le carnet de voyage, le problème, c'est que c'est un médium qui a du mal à se renouveler, parce qu'il y a des auteurs qui continuent d'être dans le systématisme du même outil. L'éditeur ne les aide pas à se renouveler* » (Thibault). Une part plus grande pourrait être accordée aux carnettistes en matière de conception éditoriale du carnet et de mise en pages, ce qui nécessite un travail plus long et plus complexe, mais qui remet également en question le rôle du graphiste dans cette chaîne. Le rôle de l'éditeur est lui aussi remis en question car s'il considère que c'est lui qui « *fait le bouquin* » (Charles), son rôle devrait d'être de proposer des solutions formelles qui pourraient « faire le vrai carnet de voyage », afin d'atténuer l'écart qui existe entre genre littéraire et artistique et genre éditorial.

En gardant à l'esprit les différences évidentes entre carnet de voyage manuscrit et carnet de voyage édité, ce chapitre permet de conclure que c'est l'éditeur qui propose une vision d'un genre par la mise en œuvre de sa politique éditoriale. La conception du carnet par l'auteur se confronte ainsi aux exigences de l'éditeur et à celles du graphiste au moment d'être édité. La conception éditoriale du carnet de voyage dépend également d'une organisation qui nécessite que les carnettistes coopèrent et facilitent ce processus. Toutes les personnes qui participent à l'élaboration formelle et conceptuelle du genre éditorial du carnet de voyage permettent alors d'établir une définition commune de ce genre en fonction de ce qu'il devrait être, de ce qu'il pourrait être, de ce que chacun voudrait qu'il soit, et de ce qu'il peut concrètement être, brouillant les frontières d'un genre qui a besoin de se renouveler.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour ambition de montrer que l'éditeur d'une maison d'édition indépendante de voyage est à l'origine d'une définition du genre éditorial du carnet de voyage par les choix qui correspondent à sa politique éditoriale.

Il a fallu dans un premier temps définir ce qu'est un carnet de voyage ainsi que le concept de genre, en partant du constat qu'il y a une différence entre le genre littéraire et artistique et le genre éditorial, autrement dit, une différence entre un genre qui se définit par ses auteurs selon leurs pratiques artistiques, et un genre qui résulte d'une mise en forme éditoriale dans un livre, qui prend la forme d'un beau-livre. Par l'analyse d'une littérature sur le carnet de voyage, et sur la théorie des genres, a été proposée une définition du carnet de voyage comme une pratique rassemblant dessins, éléments plastiques et récit d'un voyage, mais également comme support de cette retranscription artistique. Le genre est, quant à lui, une construction qui dépend d'une qualification et qui, pour être désigné comme tel, rassemble des œuvres qui ont les mêmes caractéristiques. De plus, une littérature importante dans le domaine de recherche de la sociologie du travail a permis d'entrevoir les problématiques qui concernent le travail dans la maison d'édition, comme le conflit, la négociation et la division du travail, son organisation entre l'éditeur, le graphiste et les auteurs et enfin les interactions qui permettent de renseigner les représentations de chacun au regard de leur relation et leur identité professionnelles.

La méthodologie de recherche de ce mémoire avait pour but, au regard de cette littérature scientifique, de comprendre les représentations de la conception éditoriale et de l'organisation du travail, à la fois de l'éditeur, de son graphiste et de deux carnettistes qui y sont publiés. L'observation ethnographique dans cette maison d'édition, en plus d'entretiens, a donc permis de montrer que la relation entre l'éditeur et le carnettiste ainsi que les réalités du métier d'éditeur font partie de la définition de l'activité éditoriale à l'origine d'une politique éditoriale du carnet de voyage. La relation entretenue entre l'éditeur et le carnettiste repose sur un besoin de confiance et une interdépendance qui donne parfois naissance aux projets. La relation permet à l'éditeur de se

définir en tant que professionnel car son objectif, en plus de vendre ce qu'il produit, est de créer du lien avec ses auteurs. Cependant, pour mener à bien sa production et sa politique éditoriale, l'éditeur a besoin de trouver un équilibre entre prise de décisions, choix éditoriaux et adaptation au cahier des charges des auteurs. La division du travail permet à l'éditeur de déterminer les principales caractéristiques des ouvrages, de travailler sur les textes, de participer à leur promotion, tandis que le graphiste s'occupe de la composition. Dans un rapport de force qui provoque parfois négociations, conflits et malentendus, l'auteur peut être mis à l'écart pour la bonne réalisation de l'ouvrage par le graphiste, mais se voir réattribuer un rôle déterminant dans la promotion du livre. Deux types d'organisation ont ainsi pu être observés selon le type de relation partagée entre l'éditeur et l'auteur : d'une part, l'éditeur laisse plus de libertés du point de vue des choix esthétiques, graphiques et littéraires à une carnettiste qui ne propose pas de carnet de voyage sous sa forme manuscrite et aboutie, c'est-à-dire, pas dans un objet carnet avec des pages composées, mais avec qui il entretient une relation amicale ; d'autre part, l'éditeur impose sa politique éditoriale à une carnettiste qui, à l'inverse, propose un carnet de voyage manuscrit qu'elle a entièrement conçu, à la manière d'un livre d'artiste, mais qu'il publie pour la première fois. L'édition du carnet de voyage, dans la définition du genre, ne dépend donc pas exclusivement de lois sur le fond et sur la forme du carnet : elle dépend également de la relation professionnelle.

De plus, le graphiste, s'il est celui qui met en œuvre la politique éditoriale de l'éditeur, défend également une position selon laquelle le carnet de voyage doit retrouver son prestige, par des lois plus strictes en matière d'organisation et de politique éditoriale. Le carnet de voyage se doit d'être, d'après sa conception, d'une grande qualité artistique et esthétique. Parce que le carnet de voyage constitue une limite d'un point de vue éditorial, le graphiste doit mettre en œuvre des techniques de mise en pages et de retouche qui doivent permettre au carnet de voyage édité de se rapprocher d'une forme idéale, authentique, de carnet de voyage. Malgré les choix techniques qui entourent l'ouvrage et le standardisent, il y a une possibilité de mise en forme des images et des textes qui, par leur composition, doit rappeler une composition faite *in-situ*. L'édition ne peut donc qu'imiter l'œuvre manuscrite, qui constitue alors un « brouillon », une œuvre en devenir pour l'éditeur qui se propose de la mettre en valeur. Par ses choix, il transforme ce brouillon en livre en l'inscrivant dans une collection qui définit le genre éditorial du carnet de voyage.

Cette recherche, qui s'inscrivait dans le domaine de la sociologie du travail, a permis de montrer que le carnet de voyage édité est le résultat d'une organisation qui permet un travail collectif et l'application d'une politique éditoriale qui fait appel aux représentations des lois du genre et de l'identité professionnelle de chacun. Il serait intéressant d'étudier les représentations des individus et des lieux, dans une démarche comparatiste entre plusieurs politiques éditoriales, à analyser au regard de la sémiologie de l'image.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

BOUZIANE, N. (2010), « La littérature de voyage ». [En ligne] URL : http://www.e-litterature.net/publier2/spip.php?page=article5&id_article=648. Consulté le 08 avril 2020.

LIVResse, Blog de la Médiathèque Intercommunale de Liernais, « Qu'est-ce qu'un carnet de voyage ? ». [En ligne] URL : <https://bibliliernais.wordpress.com/jeux/quest-ce-quun-carnet-de-voyage-2/>. Consulté le 10 juillet 2020.

MAGRI-MOURGUES, V. (2005). « L'écrivain-voyageur au XIX^e siècle : du récit au parcours initiatique ». 6^{èmes} Rencontres Méditerranéennes du Tourisme (RMT), Festival TransMéditerranée (FTM), Jun 2005, Grasse, France. pp.43-54. ffhal-00596462f [En ligne] URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00596462/document>. Consulté le 08 avril 2020.

LENDLE, J. in MOHS, J. (2018). « “Non pas savoir mieux, mais savoir autrement” Expériences et pratiques d'un éditeur », *A contrario*, 27(2), 105-115. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2018-2-page-105.htm>. Consulté le 10 avril 2020.

Sitographie

« Chiffres clés de l'édition », Syndicat National de l'Édition, 2017-2018 et 2018-2019. [En ligne] URL : https://www.sne.fr/app/uploads/2018/07/RS18_BatWEBSignet.pdf / https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/#principaux_chiffres_2017. Consulté le 14 juillet 2020.

Commission de Liaison Interprofessionnelle du Livre (CLIL), « Thèmes CLIL », 25 juin 2019. [En ligne] URL : <https://clil.centprod.com/telechargements.html>. Consulté le 10 août 2020.

CNRTL, « Artiste » [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/artiste/substantif>. Consulté le 21 juillet 2020.

CNRTL, « Auteur ». [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/auteur/substantif/0>. Consulté le 21 juillet 2020.

CNRTL, « Éditeur ». [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9diter>. Consulté le 21 juillet 2020.

CNRTL, « Œuvre d'art ». [En ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/oeuvre>. Consulté le 21 juillet 2020.

Code la propriété intellectuelle, Légifrance. [En ligne] URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414>. Consulté le 21 juillet 2020.

Fiche des métiers de l'édition, « ÉDITORIAL », Site du Syndicat National de l'Édition. [En ligne] URL : <https://www.sne.fr/app/uploads/2017/11/Fiche-Editeur.pdf>. Consulté le 13 juillet 2020.

Insee, « REPONSE (enquête) ». [En ligne] URL : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1728>). Consulté le 18 juillet 2020.

Larousse, « Œuvre ». [En ligne] URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C5%93uvre/55708>. Consulté le 21 juillet 2020.

Larousse, « Standardiser ». [En ligne] URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/standardiser/74455>. Consulté le 14 août 2020.

Le Robert, « Carnet ». Consulté le 07 avril 2020.

Site du Syndicat National de l'Édition, rubrique « Réaliser un livre ». [En ligne] URL : <https://www.sne.fr/realiser-un-livre/>. Consulté le 13 juillet 2020.

Site du Syndicat National de l'Édition, rubrique « Réaliser un livre ». [En ligne] URL : <https://www.sne.fr/realiser-un-livre/processus-editorial/>. Consulté le 01 mai 2018.

Wikipédia, « Carnet de voyage ». [En ligne] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Carnet_de_voyage. Consulté le 11 avril 2020.

Wikipédia, « Beau-livre ». [En ligne] URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Beau-livre>. Consulté le 13 août 2020.

SOURCES SECONDAIRES

ALAMI, S., DESJEUX, D. & GARABUAU-MOUSSAOUI, I. (2019). *Les méthodes qualitatives*. Paris : Presses Universitaires de France.

ALTER, N. (2012). *Sociologie du monde du travail*. Chapitre 5, « La sociologie des organisations et la question du pouvoir » et chapitre 6 « Cultures et identités au travail ». Paris : Presses Universitaires de France. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/sociologie-du-monde-du-travail--9782130606413.htm>. Consulté le 12 mars 2019.

AUBRET, J. (2002). « P. Zarifian. Le modèle de la compétence. », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 31/1. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/osp/4897>. Consulté le 16 juillet 2020.

ALTHABE, G. (1990). « Ethnologie du contemporain et enquête de terrain », in *Terrain*, n°14, mars, p. 126-131.

ARBORIO, A. (2007). « L'observation directe en sociologie : quelques réflexions méthodologiques à propos de travaux de recherches sur le terrain hospitalier », *Recherche en soins infirmiers*, 90(3), 26-34. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-recherche-en-soins-infirmiers-2007-3-page-26.htm>. Consulté le 11 juillet 2019.

ARGOD, P. (2010). « Carnets de voyage : regards et témoignages sur le monde et sur l'Autre ». *Hors Cadre[s]*, n°5, 2009/10, p. 6-9. Le Puy-en-Velay : L'atelier du poisson soluble.

ARGOD, P. (2011). « Le carnet de voyage, de l'artialité vers l'intermédialité », *Proteus, Cahiers des théories de l'art*, n°1, « Le médium », p. 27-35.

ARGOD, P. (2012a). « Le carnet de voyage, de "l'extime" au transmedia ». *Canal Psy*, n°99. Lyon : Insitut de Psychologie, Université Lumière Lyon 2, p. 17-20.

ARGOD, P. (2012b). « Du carnet de voyage et de reportage : hybridité d'un genre album émergent ». *NVL*, n°192, p. 5-13.

ARGOD, P. (2013a). « Des arts graphiques dans le carnet de voyage numérique », *Interfaces numériques*, vol. 2, n°2. [En ligne] URL : <http://dx.doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.1905>. Consulté le 22/07/2020.

ARGOD, P. (2013b). Journée d'études organisée par l'Université de Caen Basse-Normandie (École Supérieure du Professorat et de l'Éducation, Maison de la Recherche en Sciences Humaines, Pôle Formation Education Travail Emploi) du mercredi 4 décembre 2013. « Le carnet, outil de formation en sciences humaines et sociales et en arts ». [En ligne] URL : https://www.canal-u.tv/video/centre_d_enseignement_multimedia_universitaire_c_e_m_u/apprendre_des_carnets_aujourd_hui_04_le_carnet_outil_de_formation_en_sciences_humaines_et_sociales_et_en_arts.13548. Consulté le 28 juin 2020.

ARGOD, P. (2014a). *L'Art du carnet de voyage*. Paris : Gallimard. Coll. Alternatives.

ARGOD, P. (2014b). « Du reportage graphique et du carnet de reportage : images géopolitiques, regards de reporters et témoignages du réel ». *Belgeo*, n°2. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/belgeo/12843>. Consulté le 30 avril 2018.

ARGOD, P. (2014c). « Du carnet de patrimoine urbain au carnet de voyage intermédia : identité du quartier, territorialité et « géocitoyenneté » à travers les arts graphiques et numériques » in TOZZI, P., *L'animation socioculturelle, quelle place dans le projet urbain ?* p. 253-270. *Carrières Sociales Editions*. [En ligne] URL : <https://books.openedition.org/cse/251?lang=fr>. Consulté le 14 juin 2020.

ARGOD, P. (2016). « La médiatisation d'un tourisme « hors des sentiers battus » dans une édition touristique créative », *Via*. [En ligne] URL : <https://doi.org/10.4000/viatourism.516>. Consulté le 14 avril 2019.

AVRIL, C., CARTIER, C. & SERRE, D. (2010). *Enquêter sur le travail : Concepts, méthodes, récits*. Chapitres I « Des situations de travail » et II « Des dispositions professionnelles en acte ». Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/enqueter-sur-le-travail--9782707154668.htm>. Consulté le 25 mai 2020.

BEAUD, S. (1996). « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'entretien ethnographique », *Politix*, 1998/9, 35, p. 226-257.

- BECKER, H. (1982). *Les Mondes de l'art*. Paris : Champs art, Flammarion.
- BECKER, H. S. (2013). « 7. Quelques implications de l'équation art = travail pour la sociologie de l'art », in PERRENOUD, M., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, p. 117-126. Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479-page-117.htm>. Consulté le 12 mai 2020.
- BELLENGER, L. (2017). « Chapitre II - Typologie des négociations », *La négociation*. Paris : Presses Universitaires de France. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/la-negociation--9782130794745.htm>. Consulté le 18 juillet 2020.
- BESSARD-BANQUY, O. (2018). « De la relation auteur-éditeur. Entre dialogue et rapport de force », *A contrario*, n°27, BSN Press, p. 79-96. URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2018-2-page-79.htm#>. Consulté le 15 mars 2020.
- BOUDROUX, E. (2008). « L'exercice autoritativ de blogueur et le genre éditorial : un exemple avec le microblogging de Tumblr ». [En ligne] URL : https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00412531. Consulté le 14 juin 2020.
- BOURDIEU, P., CHAMBORDERON, J.-C. & PASSERON, J.-C. [1968] (1969). « La construction de l'objet », *Le Métier de sociologue*. Berlin : De Gruyter, p. 51-80.
- BUSCATTO, M. (2013). « Quoi de neuf chez les artistes ? Les "mondes de l'art" à l'épreuve du travail artistique », in PERRENOUD, M. *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, p. 99-116. Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479-page-99.htm>. Consulté le 10 mars 2020.
- BUSTARRET, C. (2011). Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècle). *Genesis*, n°32, p. 97-116. [En ligne] URL : <http://genesis.revues.org/487>. Consulté le 30 septembre 2016.
- CALASSO, R. & CHECCAGLINI, I. (2006). « L'édition comme genre littéraire », *Lignes*, 20(2), 65-75. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-lignes-2006-2-page-65.htm>. Consulté le 16 juillet 2020.
- CANVAT K. (1992). « Interprétation du texte littéraire et cadrage générique », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°76, p. 33-53. [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1992_num_76_1_1677. Consulté le 12 juin 2020.
- COMPÈRE, M.-M., COUZINET, M.-D. & PÉDEFLOUS, O. (2009). « Éléments pour l'histoire d'un genre éditorial, La feuille classique en France aux XVI^e et XVII^e siècles », *Histoire de l'éducation* [En ligne], 124. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/histoire-education/2060>. Consulté 01 mai 2019.
- COURANT, S. (2013). Backpackers et carnets de voyage, récit autobiographique d'une expérience itinérante. *Téoros*, vol. 32, n°1, p. 112-121. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/teoros/2393>. Consulté le 12 mars 2018.
- DANY, L. (2016). « Analyse qualitative du contenu des représentations sociales », *Les Représentations sociales*. [En ligne] URL : <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01648424/document>. Consulté le 11 juillet 2020.

DAYAN, J.-L., DESAGE, G., PERRAUDIN, C. & VALEYRE, A. (2008). « La pluralité des modèles d'organisation du travail, source de différenciation des relations de travail », in AMOSSÉ, T. et al., *Les Relations sociales en entreprise*. Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/les-relations-sociales-en-entreprise--9782707153128-page-334.htm>. Consulté le 11 juillet 2020.

DESOUCHES, O. (2014). « La culture : un bilan sociologique », *Réseau Canopé*, n°175, p. 53-60. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2014-1-page-53.htm>. Consulté le 11 juillet 2020.

DONNAT, O. (2018). « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », *Culture études*, 3(3), 1-28. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2018-3-page-1.htm>. Consulté le 18 juillet 2020.

DUBAR, C., TRIPIER, P. & BOUSSARD, V. (2015). *Sociologie des professions*. Chapitres 5 « La sociologie interactionniste des groupes professionnels », 9 « Les professions dites indépendantes : autonomie et expertise » et 13 « La question des identités professionnelles ». Paris : Armand Colin. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/sociologie-des-professions--9782200603021.htm#>. Consulté le 10 juillet 2020.

DURAND, N. (2017). *Le carnet de voyage : œuvre en soi ?* (thèse de doctorat en arts plastiques) Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III. Français. [En ligne] URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01913594/document>. Consulté le 02 juillet 2020.

EDELMAN, B. (2008). *La propriété littéraire et artistique*. Paris : Presses Universitaires de France. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/la-proprietee-litteraire-et-artistique--9782130560906-page-26.htm>. Consulté le 15 juillet 2020.

GADÉA, C. & CLÉAU, H. (2013). « Le drame social du travail à l'hôpital », in PERRENOUD, M. *Les Mondes pluriels de Howard S. Becker*. Chapitre 3. Paris : La Découverte, p. 49-66. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479-page-49.htm>. Consulté le 20 juin 2020.

GENETTE, G. (2003). Fiction ou diction. *Poétique*, 134(2), 131-139. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2003-2-page-131.htm>. Consulté le 15 juin 2020.

GENETTE, G. (2001). « Le genre comme œuvre », *Littérature*, n°122. Aristote au bras long, p. 107-117. [En ligne] URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_122_2_1712. Consulté le 12 mars 2020.

GIRAUD-LABALTE, C. (2010) « Sortons les carnets de voyage ! Barbot, Mérimée et les autres ». *Revue 303*, n°112, « Carnets de voyage(s) ». Nantes : association 303. p. 72-77.

GOMEZ-GÉRAUD, M.-C. ([2018] 2020). Enquête aux origines du carnet de voyage : de quelques manuscrits de voyage au Proche-Orient (XVI^e siècle), *Viatica*, n°5, mis à jour le : 21/06/2020. [En ligne] URL : <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=844>. Consulté le 21 juillet 2020.

HEINICH, N. (2004). *La Sociologie de l'art*. Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/la-sociologie-de-l-art--9782707143310.htm>. Consulté le 18 juillet 2020.

- HUGHES, E. (1996). « Le drame social du travail », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 115. Les nouvelles formes de domination dans le travail (2), p. 94-99. [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1996_num_115_1_3207. Consulté le 22 juillet 2020.
- JAUSS, H. R. ([1970] 1986). *Littérature médiévale et théorie des genres*, in GENETTE, G. et al., *Théorie des genres*, p. 37-76. Paris : Le Seuil.
- LECOSTEY, I. & KIEFFER, M. (2017). « Un point (un autre) sur la notion de genre », *Carnets des doctorant.e.s du CSLF, Centre des sciences des littératures en langue française*. [En ligne] URL : <https://cslfdoc.hypotheses.org/date/2017/01>. Consulté le 10 juin 2020.
- LEGENDRE, B. (2005). « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux. Le documentaire jeunesse et le livre de poche », *Communication et langages*, n°145. L’empreinte de la technique dans le livre, p. 61-68. [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3357. Consulté le 17 juillet 2020.
- LEGENDRE, B. (2007). « Regards sur les petits éditeurs », *Culture études*, 1(1), 1-12. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2007-1-page-1.htm>. Consulté le 18 juillet 2020.
- MEUNIER, C. (2013). « Quand l’album se fait carnet de voyage : Pratiques d’espace, récits de spatialité ». Journées d’études « Carnets d’élèves ». Caen, France. [En ligne] URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01182370/document>. Consulté le 24 avril 2017.
- MONCHATRE, S. (2009). « Métiers et entreprises : une articulation en tension » in DEMAZIÈRE, D. et al., *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*. Chapitre 6. Paris : La Découverte.
- NOËL, S. & PINTO, A. (2018). « Indé vs Mainstream: L’indépendance dans les secteurs de production culturelle », *Sociétés contemporaines*, 111(3), 5-17. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2018-3-page-5.htm>. Consulté le 10 avril 2020.
- NYSSSEN, H. (2005). *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris : Armand Colin.
- PAUGAM, S. (dir.) (2010). *Les 100 mots de la sociologie*. Paris : Que sais-je ?, Presses Universitaires de France. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/les-100-mots-de-la-sociologie--9782130574057.htm>. Consulté le 09 juillet 2020.
- PÉQUIGNOT, B. (2005). « La sociologie de l’art et de la culture en France : un état des lieux », *Soc. estado*. vol.20 no.2 *Brasília* May/Aug. [En ligne] URL : https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200003&lng=fr&tlng=fr. Consulté le 20 juillet 2020.
- PEREZ, S. (2006). *Un couple infernal, l’écrivain et son éditeur*. Paris : Bertillat.
- REYNAUD, E. (2009). « Des professionnels experts : les travailleurs autonomes des services aux entreprises » in DEMAZIÈRE, D. et al., *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*. Chapitre 32. Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/sociologie-des-groupes-professionnels--9782707152145-page-367.htm>. Consulté le 10 mars 2020.

ROLLE, V. (2013). « 4. Etudier un métier à travers la diversité de ses savoirs pratiques. Le cas des tatoueurs », in PERRENOUD, M., *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, p. 67-83. Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/les-mondes-pluriels-de-howard-s-becker--9782707176479-page-67.htm>. Consulté le 10 mars 2020.

SAPIRO, G. (2014). « III. La sociologie des œuvres », *La sociologie de la littérature*, p. 57-84. Paris : La Découverte. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/la-sociologie-de-la-litterature--9782707165749-page-57.htm?contenu=resume>. Consulté le 12 juillet 2020.

SCHOLES, R. ([1974] 1986). *Les Modes de la fiction*, in GENETTE, G. et al., *Théorie des genres*, p. 77-88. Paris : Le Seuil.

STEMPEL, W. D. ([1979] 1986). *Aspects génériques de la réception*, in GENETTE, G. et al., *Théorie des genres*, p. 161-178. Paris : Le Seuil.

STROOBANTS, M. (2010). *Sociologie du travail*. Paris : Armand Colin. (ebook)

SZAFRANSKI, P. (2006). « Du journal réel au journal publié : Amélie Weiler », in VIOLLET, C. & LEMONNIER-DEPLY, M.-C. (dir.), *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, p. 45-61. Louvain-la-Neuve : Au cœur des textes, Academia Bryulant. [En ligne] URL : https://www.fabula.org/actualites/metamorphoses-du-journal-personnel-de-retif-a-s-calle_18306.php. Consulté le 18 décembre 2017.

VAN DER LINDEN, S. (2009-2010). « Espérez l'inattendu! », *Hors Cadre[s]*, n°5, 2009/10, édito. Le Puy-en-Velay : L'atelier du poisson soluble.

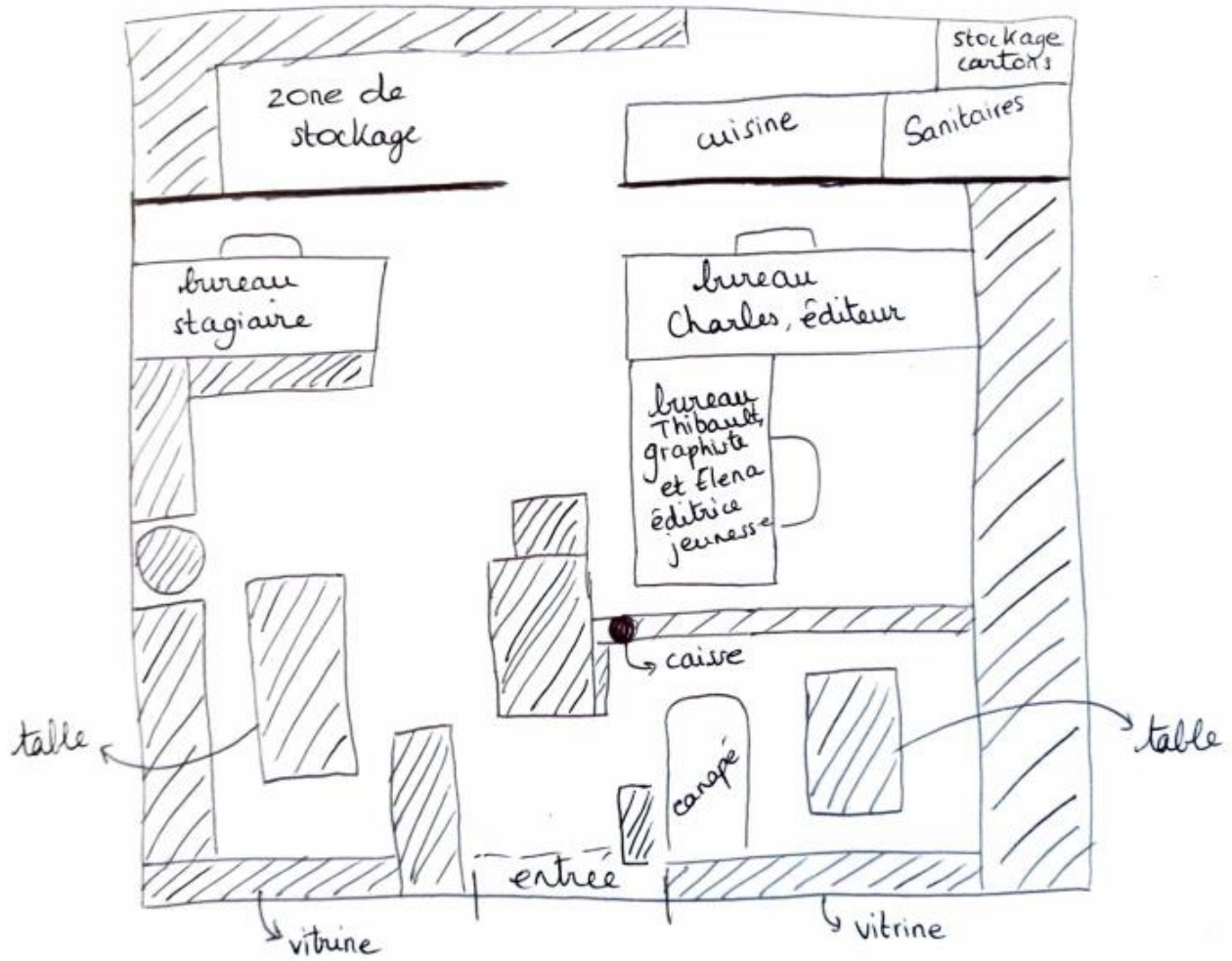
VAUGEOIS, D. (2007). « Un genre est un genre parce que c'est un genre. Réflexion sur les critères minimaux du genre littéraire », *La Licorne*, revue de langue et de littérature française. Rennes : Presses universitaires de Rennes, Le Savoir des genres, p. 211-225. hal-01178735. [En ligne] URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01178735/document>. Consulté le 12 juillet 2020.

VIËTOR, K. ([1931] 1986). *L'histoire des genres littéraires*, in GENETTE, G. et al., *Théorie des genres*, p. 9-35 Paris : Le Seuil.

ANNEXES

Annexe I. Schéma de la maison d'édition-librairie étudiée.....	165
Annexe II. Grille d'entretien utilisée avec l'éditeur et le graphiste.....	166
Grille d'entretien utilisée avec les carnettistes	168
Annexe III. Contrat d'édition	170
Annexe IV. Extrait du cahier des charges transmis par une carnettiste à la maison d'édition	173

Annexe I. Schéma de la maison d'édition-librairie étudiée



*Les parties rayées correspondent à des livres, sur des étagères murales ou sur des tables au centre de la pièce.

Annexe II.

Grille d'entretien utilisée avec l'éditeur et le graphiste

	Questions principales	Questions secondaires	Relances
Présentation	<p>Pouvez-vous, avant tout, parler de votre parcours scolaire et professionnel ?</p> <p>Quel est votre rôle dans la maison d'édition ?</p>	<p>Comment en êtes-vous arrivé(e) à ce poste / à la création de cette maison d'édition et pourquoi ?</p>	
L'édition des carnets de voyage	<p>Pourquoi éditez-vous des carnets de voyage ? Comment trouvez-vous vos auteurs ? Les ouvrages correspondent-ils à des commandes ou à des envois spontanés ?</p> <p>J'ai compris que les artistes/carnettistes possédaient en général beaucoup de carnets mais qu'un seul d'entre eux était publié. Pensez-vous pouvoir me dire pourquoi (réalité du monde de l'édition, intimité du carnettiste) ?</p>	<p>Quelle serait votre définition d'un carnet de voyage ?</p> <p>J'ai fait le constat que de grands groupes d'édition tels que Gallimard ont fortement diminué, voire totalement arrêté d'éditer des carnets de voyage. Quelle est votre analyse de la situation ? Comment vous situez-vous par rapport à cela ? Avez-vous une explication, en tant que professionnel, à ce phénomène ?</p>	
La mise en forme éditoriale	<p>Le carnet de voyage peut-il être considéré comme un beau-livre ? Comment se déroule sa publication ? Quelles en sont les étapes ? Comment transformez-vous un carnet parfois très « brouillon » en un beau-livre ?</p> <p>Quelles sont les possibilités en matière de mise en forme d'un carnet de voyage ?</p> <p>Je me suis demandée si il y avait beaucoup de différences entre le manuscrit et le carnet de voyage final. Pouvez-vous être à l'origine de modifications importantes entre les deux ?</p> <p>Avez-vous déjà eu à proposer au(x) carnettiste(s) de supprimer et/ou de modifier des parties des manuscrits pour les rendre « publiables » ?</p>	<p>Est-ce un choix particulier de reproduire l'original d'un carnet de voyage sans le retoucher ? Ou bien de le retravailler avec une mise en forme éditoriale ?</p> <p>Pensez-vous que la recomposition éditoriale peut trahir l'œuvre originale, authentique ?</p>	
La relation professionnelle	<p>Quelle vision avez-vous du métier de carnettiste/d'auteur de voyage/d'artiste ?</p> <p>Quelle est votre relation et votre position avec le/les carnettiste(s) que</p>	<p>Êtes-vous vous-même carnettiste ou écrivain de voyage ?</p> <p>De façon plus générale, pensez-vous que pour publier un</p>	<p>Existe-t-il des conflits entre vous et un carnettiste ? Si oui, pourquoi ?</p>

	<p>vous publiez ? Quel rôle estimez-vous avoir face à un carnettiste et son manuscrit ?</p> <p>Comment gérez-vous cette relation ? Comment échangez-vous ? Conservez-vous les échanges que vous menez avec vos auteurs ?</p> <p>En un sens, peut-on dire que l'éditeur participe, à la manière d'un auteur, à la création de l'ouvrage ? À quel point peut-il être question d'un travail de collaboration ?</p>	<p>ouvrage, l'éditeur doit être « proche » de son auteur ?</p> <p>Est-ce que cette relation a quelque chose de particulier lorsqu'il s'agit d'un livre sur un voyage personnel avec une vision d'artiste ?</p>	<p>Comment rencontrez-vous de nouveaux carnettistes ?</p> <p>Comment entretenez-vous une relation avec un carnettiste ?</p>
<p>La représentation de l'Ailleurs et de l'Autre</p>	<p>D'après les ouvrages que vous avez publiés, pensez-vous que les carnets de voyage correspondent à une conception personnelle du voyage ou bien à une intention touristique et économique, ou bien à autre chose encore ?</p> <p>Pensez-vous que la vision de l'Ailleurs portée par un auteur dans son carnet doit également être portée par vous ? Autrement dit, comme il s'agit d'un voyage, d'un Ailleurs, d'autres cultures, d'autres croyances, pensez-vous que vous devez nécessairement défendre le point de vue du carnettiste que vous publiez ?</p>	<p>Quel est le but, selon vous, d'un carnet de voyage ?</p>	

Grille d'entretien utilisée avec les carnettistes

	Questions principales	Questions secondaires	Relances
Présentation	<p>Quel est votre parcours scolaire et professionnel ? Avez-vous une profession autre qu'auteur(e) de carnets de voyage ? Écrivez-vous autre chose ?</p> <p>Comment en êtes-vous arrivé(e) à faire du carnet de voyage ?</p>	<p>Pourquoi avez-vous choisi, s'il s'agit d'un choix, de publier votre ouvrage chez cet éditeur ?</p> <p>Que ce soit avec ou sans publication, vous considérez-vous d'abord comme un(e) auteur(e), un(e) artiste ou un(e) carnettiste mêlant les deux ?</p>	
La réalisation des carnets de voyage	<p>Quelle serait votre définition d'un carnet de voyage ?</p> <p>Comment créez-vous un carnet ? Avez-vous d'emblée l'idée de faire un carnet de voyage lorsque vous partez quelque part ? Faites-vous le pendant ou après le voyage ? Pourquoi ?</p> <p>Qu'est-ce que vous souhaitez représenter dans vos carnets ?</p> <p>Avez-vous un genre de carnet de voyage ? Un sujet de prédilection ?</p>	<p>Quelle technique utilisez-vous ? Avec quel matériel ?</p> <p>Combien de temps mettez-vous à finaliser un carnet ?</p>	
La publication	<p>Possédez-vous des carnets à l'état de manuscrit ? Si oui, combien environ ? Souhaitez-vous les publier ? Pourquoi ?</p> <p>Pourquoi celui/ceux qui a/ont été publié(s) ont été publiés ? Est-ce le fait d'une proposition de votre part ou est-ce le résultat d'une commande d'éditeur ?</p> <p>Pensez-vous que publier un carnet de voyage est intimidant, effrayant, stressant ; avez-vous peur de ce que peuvent en penser les autres, et du travail qui pourrait être fait sur votre carnet ?</p>	<p>Recevez-vous un financement pour la réalisation d'un carnet (pour payer le voyage par exemple) ?</p>	
La mise en forme éditoriale	<p>Comment se déroule la publication d'un carnet de voyage ? Quelles en sont les étapes pour vous ?</p> <p>Quelles sont les possibilités en matière de mise en forme d'un carnet de voyage ?</p>		

	<p>Je me suis demandée s'il y avait beaucoup de différences entre le manuscrit et le carnet de voyage final. Acceptez-vous les modifications importantes suggérées par l'équipe éditoriale ?</p> <p>Que pensez-vous de la mise en forme éditoriale ? Pensez-vous qu'elle respecte l'aspect du carnet à l'état de manuscrit ou qu'au contraire le trahit ?</p>		
La relation professionnelle	<p>Quelle vision avez-vous du métier d'éditeur ?</p> <p>Quelle est votre relation et votre position avec celui/celle qui vous publie ? Comment gérez-vous cette relation ? Comment échangez-vous ? Conservez-vous les échanges que vous menez avec votre éditeur ?</p> <p>Pensez-vous que l'éditeur doit être en accord avec votre activité artistique ?</p> <p>Pensez-vous que la vision de l'Ailleurs que vous portez dans un carnet doit aussi être portée par l'éditeur ? Autrement dit, comme il s'agit d'un voyage, d'un ailleurs, d'autres cultures, d'autres croyances, pensez-vous que l'éditeur doit nécessairement défendre le point de vue que vous adoptez sur les choses ?</p>	<p>En un sens, peut-on dire que l'éditeur participe à la création de l'ouvrage ? À quel point peut-il être question d'un travail de collaboration ?</p> <p>De façon plus générale, pensez-vous que pour publier un ouvrage, l'auteur doit être « proche » de son éditeur ?</p>	<p>Lors de la soumission d'un projet et l'édition d'un carnet, comment vous sentez-vous par rapport à l'éditeur et votre futur lecteur ?</p>
La représentation de l'Ailleurs et de l'Autre	<p>Que souhaitez-vous montrer dans un carnet ?</p> <p>Lors d'un voyage, quels sont vos choix concernant la représentation de l'Ailleurs, de l'Autre ?</p> <p>Avez-vous conscience de la subjectivité de l'artiste face à l'objet représenté ? Essayez-vous d'être le/la plus objectif(ve) possible par le récit et/ou le dessin ? Ou bien souhaitez-vous défendre une véritable vision d'artiste ?</p> <p>Croyez-vous que l'édition du carnet, les modifications qui en découlent, peuvent modifier cette représentation de l'Ailleurs, qu'il soit loin ou proche ?</p>	<p>Le carnettiste doit-il nécessairement avoir une forme d'objectivité s'il veut présenter son carnet ?</p>	<p>Quel est le but, selon vous, d'un carnet de voyage ?</p>

Annexe III. Contrat d'édition

Sont présentés les trois premières pages du contrat d'édition fourni par l'éditeur de la maison indépendante de voyage. Les articles après ces trois pages concernent les questions de la rémunération et de la cession de droits qui ne font pas l'objet de cette étude.

CONTRAT D'ÉDITION

Entre les soussignés :

N° de Sécurité sociale : _____

Ou

~~N° de SIRET :~~

Code IBAN :

SWIFT BIC :

Ci-après dénommé(e) « l'auteur », d'une part

et :

_____ 75018 Paris

Ci-après dénommé « l'éditeur », d'autre part

ETANT PREALABLEMENT EXPOSE QUE :

L'auteur a soumis à l'éditeur un manuscrit provisoirement intitulé :

« _____ »

(ci-après dénommé « l'œuvre »)

L'éditeur s'étant montré intéressé par la publication de l'œuvre, les parties se sont rapprochées afin de fixer les modalités d'exploitation de l'œuvre par l'éditeur.

IL A ETE CONVENU CE QUI SUIIT :

article liminaire :

Il est précisé que les dispositions contractuelles ci-après exposées seront exécutées et interprétées à la lecture et dans le respect du Code des usages issu de l'Accord du 21 mars 2013 dont l'auteur déclare connaître les termes.

SECTION 1 : DISPOSITIONS COMMUNES A L'ENSEMBLE DES EXPLOITATIONS DE L'ŒUVRE

ARTICLE 1 : Objet du contrat

1.1 - L'auteur cède à titre exclusif à l'éditeur, qui accepte pour lui-même et ses ayants droit, les droits de reproduction et de représentation afférents à l'œuvre de sa composition qui a pour titre provisoire ou définitif _____ à l'exception toutefois des droits d'adaptation audiovisuelle qui font l'objet d'un

contrat écrit sur un document distinct conformément à l'article L.131-3, alinéa 3 du Code de la propriété intellectuelle.

Dans le cadre du présent contrat, l'auteur cède à l'éditeur le droit exclusif de fabriquer ou faire fabriquer en nombre des exemplaires de l'œuvre et de la réaliser ou faire réaliser sous une forme numérique, en toutes langues et tous pays, sous toutes formes et présentations et par tous procédés tant actuels que futurs.

1.2 - La cession est consentie pour la durée de la propriété littéraire et artistique d'après les lois françaises et étrangères et les conventions internationales, actuelles et futures, y compris les éventuelles prorogations qui pourraient être apportées à cette durée.

1.3 - L'auteur garantit à l'éditeur la jouissance entière et libre de toutes servitudes des droits cédés contre tous troubles, revendications et évictions quelconques, notamment tout ce qui peut tomber sous le coup des lois et autres dispositions relatives à la diffamation et l'injure, à la vie privée et à la contrefaçon.

Il déclare notamment que son œuvre est entièrement originale, qu'elle n'a fait l'objet d'aucun contrat d'édition encore valable et n'entre pas dans le cadre d'un droit de préférence accordé antérieurement par l'auteur à un autre éditeur et ne contient aucun emprunt à une autre œuvre de quelque nature que ce soit, qui serait susceptible d'engager la responsabilité de l'éditeur.

1.4 - Si le manuscrit reproduit ou utilise, même partiellement des œuvres ou éléments non tombés dans le domaine public, l'auteur s'engage à communiquer à l'éditeur, sur un document séparé du manuscrit, une liste détaillée de chacune des œuvres ou éléments empruntés, illustrations, objets représentés dans les illustrations, ou de tout autre élément matériel qu'il apporte aux fins de publication formant un tout avec l'œuvre ainsi que toutes indications permettant à l'éditeur d'identifier les emprunts, de vérifier les droits des tiers et de solliciter leur autorisation.

1.5 - De son côté, l'éditeur s'engage à assurer, à ses frais, risques et périls, dans les conditions définies aux sections 2 et 3 du présent contrat ainsi que dans le respect du Code des usages, la publication de l'œuvre sous forme imprimée et numérique et s'emploiera à lui procurer, par une diffusion dans le public et auprès des tiers susceptibles d'être intéressés, les conditions favorables à son exploitation.

En ce cas de défaut de publication et en l'absence d'à-valoir, une somme de 150 euros serait versée par l'éditeur à l'auteur, à titre d'indemnité transactionnelle forfaitaire et définitive. Le contrat sera alors résolu sans autre indemnité, ce que l'auteur reconnaît.

1.6 - L'éditeur s'engage à faire figurer, sur chacun des exemplaires papier et numérique de l'œuvre, le nom de l'auteur ou le pseudonyme indiqué au présent contrat.

1.7 - L'éditeur ne pourra exercer les droits cédés que dans le respect du droit moral de l'auteur.

1.8 - L'auteur autorise expressément l'éditeur à s'adjoindre tout partenaire ou coéditeur de son choix, à condition de rester garant de l'exécution du présent contrat. L'éditeur en informera l'auteur.

ARTICLE 2 : Remise du manuscrit - corrections

2.1 - L'auteur s'engage à remettre à l'éditeur, au plus tard le 31 mars 2017 un manuscrit définitif et complet, soigneusement revu et mis au point avec s'il y a lieu toutes annexes, légendes et bibliographies, sous forme de fichier numérique compatible avec les outils informatiques de l'éditeur. L'auteur déclare conserver un double complet du manuscrit tandis que l'exemplaire remis à l'éditeur pour l'impression restera sa propriété.

Si l'auteur ne remet pas la version définitive et complète de son manuscrit à la date prévue et dans les formes convenues ci-dessus, l'éditeur pourra soit résilier le contrat aux torts de l'auteur soit lui accorder le cas échéant un délai supplémentaire à l'issue duquel l'éditeur pourra résilier le contrat aux torts de l'auteur.

En cas de résiliation, l'auteur devra restituer à l'éditeur toutes les sommes qui lui auront été versées au titre d'avances sur droit, frais de recherche et de documentation, etc.

Le manuscrit définitif remis à l'éditeur doit permettre à celui-ci de fabriquer et diffuser les exemplaires de

l'œuvre et de réaliser l'œuvre sous une forme numérique. Si tel n'est pas le cas, l'éditeur pourra demander à l'auteur d'y apporter, dans le mois de la réception du manuscrit, toutes modifications utiles.

2.2 - Les fautes de composition ou de saisie sont toutes à la charge de l'éditeur.

L'éditeur remettra des épreuves à l'auteur qui s'engage à les lire et les corriger dans un délai maximum d'un mois et à retourner la dernière revêtue de son bon à tirer. Ce bon à tirer vaut bon à diffuser numérique dans les conditions fixées à l'ARTICLE 25 du présent contrat.

Les corrections apportées sur épreuves par l'auteur au texte définitif et complet (manuscrit et documents) sont à sa propre charge au-dessus de 10 % des frais de composition ou de saisie.

Au cas où il ne s'acquitterait pas de ces obligations, l'éditeur pourra confier les épreuves, aux frais de l'auteur, à un correcteur de son choix et procéder au tirage, après en avoir averti l'auteur par lettre recommandée avec accusé de réception.

Le manuscrit et les documents fournis par l'auteur sont la propriété de l'éditeur.

2.3 - Si l'éditeur et l'auteur ne parviennent pas à se mettre d'accord sur un texte définitif prêt pour la publication, l'éditeur informera par lettre recommandée l'auteur qu'il renonce à l'édition du texte. L'auteur conservera définitivement le bénéfice de toute somme perçue par lui sauf si l'auteur exploite directement ou indirectement le résultat de ses travaux.

ARTICLE 3 : MISES A JOUR DES NOUVELLES EDITIONS

L'auteur s'engage à apporter, à la demande de l'éditeur, les modifications nécessaires à l'œuvre pour que celle-ci conserve son actualité ou la convenance à son objet, et ce sans augmentation de droits.

Ces modifications devront être faites en respectant, autant que possible, l'économie de la mise en page ainsi que les spécifications techniques propres à l'édition de l'œuvre sous forme numérique.

Si l'auteur n'était pas en mesure d'effectuer lui-même cette mise à jour, l'éditeur pourrait, en accord avec l'auteur ou avec ses ayants droit, la faire exécuter par un tiers dont la rémunération viendrait en déduction des droits dus à l'auteur ou à ses ayants droit en vertu du présent contrat.

ARTICLE 4 : ATTRIBUTIONS DE L'EDITEUR

4.1 - L'éditeur se réserve expressément le droit de déterminer seul, pour toutes les éditions :

- le format, le façonnage ;
- la présentation et la couverture ;
- le prix de vente ;
- le titre ;
- la collection ;
- les moyens de commercialisation ;
- les textes promotionnels, verso de couverture et rabats, prière d'insérer, campagnes publicitaires ;
- la promotion de l'œuvre ;
- La date de mise en vente sous réserve de ce qui est dit aux articles 15 et 24 du présent contrat.

4.2 - Le tirage est également fixé par l'éditeur. Toutefois, le premier tirage devra être, au minimum de 1500 exemplaires.

4.3 - L'éditeur est habilité à protéger, par un dépôt de marques ou par la réservation de noms de domaine, le titre provisoire et le titre définitif de l'œuvre ainsi que, le cas échéant, le nom et le surnom des personnages de

Annexe IV. Extrait du cahier des charges transmis par une carnettiste à la maison d'édition

Nadège, une carnettiste publiée par l'éditeur indépendant de voyage étudié dans cette recherche, envoie systématiquement un cahier des charges reprenant l'ordre des compositions qu'elle veut retrouver dans le livre, avec le texte dans la colonne centrale et les indications typographiques dans une colonne à droite.




		Et puis, en parallèle, s'étend la rue la plus populaire, la rue Blaise Diagne où s'alignent noblement les belles maisons bordelaises. Un petit tour s'impose à la librairie « L'agneau carnivore » où l'on peut trouver livres et cartes anciennes, masques et objets traditionnels, ainsi que chez la réputée styliste, Rama Diaw. C'est dans cette rue que sont installés « mes » cantines préférées, « La Linguère » et le restaurant de mon cher ami Cissé, « Fleuve Plus ». Au bout de la rue, Peggy a installé son restaurant très classe, « La Kora ».	Corbel regular 10,5 ↔ 0 ↓ 0
64.65		Entre la rue Blaise Diagne et le quai Roume (ancien quai Malavois), on découvre des îlots entiers d'anciens entrepôts, anciens comptoirs commerciaux. Le comptoir Maurel et Prom apparaît déjà sur les cartes datant de 1745. La bâtisse remarquable, est une des rares à deux étages avec balcons en fer forgé. La façade côté rue Blanchot datant du XIX ^{ème} est malheureusement en ruine, mais il reste encore ces improbables fenêtres, qui me rappellent ces élégantes ouvertures vues à Venise ou à Zanzibar ! Juste après cet îlot, la « Maison Niang », ancien immeuble des Messageries du Sénégal, fut fondée en 1857 par Devès, Lacoste et Chaumet. Transformée en hôtel de luxe, « La maison rose » avec cours et loggia, immenses galeries desservant de grandes pièces, possède une terrasse d'où l'on a une vue imprenable sur la ville. Un peu plus loin, le sympathique magasin ethnique « Keur Fall ».	Corbel regular 10,5 ↔ 0 ↓ 0
66.67		C'est également sur ce quai, le Quai roume, du nom de l'ancien gouverneur de l'A.O.F, que le Bou El mogdad accoste régulièrement. El Hadj Bou El Mogdad, né à Saint-louis en 1826, fut un précieux allié de Faïdherbes, explorateur et interprète en chef. Construit par les hollandais, le mythique bateau baptisé de son nom, transportait dans les années 1950, par voie fluviale, hommes, courriers et marchandises de Saint-Louis au nord du pays, et ce jusqu'à Kayes au Mali, via Richard Toll, Dagana et Podor. Désormais ce bateau de croisière propose de rejoindre Podor aux touristes désireux de naviguer sur le fleuve Sénégal comme à la belle époque !	Corbel regular 10,5 ↔ 0 ↓ 0
		Plus au nord, entre le quai Roume et l'Avenue Jean Mermoz, se dressent les deux minarets de la Grande Mosquée, qui possède de curieuses singularités ! Son édification suscita quelques remous. Les mulâtres de l'époque, farouchement opposés à sa construction donnèrent enfin leur accord en 1838, choisissant un emplacement un peu excentré par rapport au centre ville et imposant que l'édifice possède une cloche et un cadran d'horloge ! Seule mosquée au monde dans ce cas. L'Avenue Jean Mermoz marque le début du Quartier Militaire qui occupe une large partie de la pointe Nord. N'oublions pas que la conception de la cité devait avant tout répondre aux impératifs d'une ville de garnison, ville basse, éléments défensifs afin de repérer les éventuels ennemis. La caserne des pompiers, abritait autrefois l'escadron des spahis.	Corbel regular 10,5 ↔ 0 ↓ 0
68.69		Les tirailleurs sénégalais	Stencil ↔ 180 ↓ 0 couleur 140/67/55
		C'est encore le Général Faïdherbes qui constitue en 1857 le premier bataillon des tirailleurs sénégalais de Saint-	Corbel regular 10,5

TABLE DES ILLUSTRATIONS


Illustration 1. Donnat O., « Indice d'évolution du nombre de références différentes vendues selon le statut des maisons d'édition, 2007-2016 », Ministère de la culture – DEPS, 2018	23
Illustration 2. Évolution du chiffre d'affaires en 2018 par segment éditorial. <i>Les Chiffres de l'édition</i> , rapport statistique du SNE, 2018-2019, juin 2019	24
Illustration 3. Répartition du chiffre d'affaires et des ventes d'exemplaires en 2017 par catégorie éditoriale. <i>Les Chiffres de l'édition</i> , rapport statistique du SNE, 2017-2018, juin 2018.....	25
Illustration 4. « Typologie des formes de flexibilité au travail », Marcelle Stroobants, <i>La Sociologie du travail</i> , 7. L'organisation flexible, 2016.....	33
Illustration 5. <i>Album amicorum</i> de Hans Heinrich Oberhaupt von Schwarzenfels, Paris, 12 juin 1630.....	58
Illustration 6. <i>Album amicorum</i> , Michael van Meer, XVII ^e siècle. Description du char à voile aperçu sur une place de Hollande	59
Illustration 7. Planche extraite d' <i>Album d'Afrique du Nord et d'Espagne</i> (1832), d'Eugène Delacroix	62
Illustration 8. Page extraite de <i>Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie</i> (1854), Gustave Doré.....	65
Illustration 9. Répartition des formats de carnets de voyage selon le type de format, la taille et le nombre	119

TABLES DES MATIÈRES

Remerciements.....	5
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1 Carnet de voyage et édition indépendante : une identité et des pratiques professionnelles comme objet de recherche	11
1.1. Le carnet de voyage et l'édition indépendante au carrefour de la sociologie du travail et des arts	12
1.1.1. Définition du carnet de voyage.....	14
<i>1.1.1.1. De nombreuses techniques et caractéristiques artistiques à l'origine du carnet de voyage</i>	<i>14</i>
L'hybridité du carnet de voyage.....	16
Le rôle de l'image : le regard de l'artiste.....	16
Le fragment et la technique du collage : un rapport texte-image important.....	18
<i>1.1.1.2. La démarche artistique : l'identité du carnetiste</i>	<i>20</i>
1.1.2. L'édition indépendante, le rôle de l'éditeur et la relation éditeur-auteur.....	22
<i>1.1.2.1. L'édition en 2018 et l'édition indépendante.....</i>	<i>22</i>
<i>1.1.2.2. Le rôle de l'éditeur et la question des modifications éditoriales.....</i>	<i>26</i>
<i>1.1.2.3. L'intervention éditoriale à l'origine de la relation éditeur-auteur</i>	<i>29</i>
1.1.3. Identités, rôles et organisations dans le travail : des outils de compréhension des pratiques professionnelles.....	31
1.1.4. Travail et statut d'artiste : définitions au cœur du travail collectif.....	39
1.2. Présentation de la méthodologie de recherche.....	43
1.2.1. L'intérêt de l'approche qualitative	44
1.2.2. L'enquête de terrain et l'observation : une maison d'édition indépendante de voyage...	45
1.2.3. Les entretiens : portrait des enquêtés.....	48
1.2.4. Limites méthodologiques	51
CHAPITRE 2 Le carnet de voyage, entre genre littéraire et artistique et genre éditorial.....	54
2.1. L'histoire d'un genre : le carnet de voyage à la croisée des genres	54

2.1.1. L'histoire du carnet de voyage comme construction du genre : revue de <i>L'art du carnet de voyage</i> (2014) de Pascale Argod.....	56
2.1.1.1. L'origine floue du carnet de voyage : des humanistes à la constitution des sciences de l'Homme.....	58
2.1.1.2. L'influence de différents mouvements culturels et artistiques.....	62
2.1.2. Le développement du genre éditorial	67
2.1.3. Une typologie des carnets de voyage.....	69
2.2. Qu'est-ce qu'un genre ?	71
2.2.1. Le genre comme catégorisation.....	71
2.2.2. Les conventions à l'origine du genre générique.....	73
2.3. Questionnement de recherche et hypothèses.....	75
CHAPITRE 3 La relation éditeur-carnettiste : visions, exigences et réalités des métiers dans la maison d'édition	81
3.1. La relation à l'origine de la publication : une question de confiance au cœur de la politique éditoriale du carnet de voyage.....	82
3.1.1. L'interdépendance de l'éditeur et du carnettiste : attentes et exigences liées au travail éditorial.....	83
3.1.1.1. Un cadre juridique à la relation professionnelle : le contrat d'édition	84
3.1.1.2. La délimitation des rôles de l'éditeur et du carnettiste	85
3.1.2. Une collaboration favorisée par l'affect : une nécessaire entente et confiance entre l'éditeur et le carnettiste	87
3.1.2.1. « L'idée est que tout le monde soit content » : un sentiment réciproque qui fonde la collaboration	88
3.1.2.2. Les limites de la relation professionnelle éditeur-carnettiste.....	90
3.2. La relation à tout prix ? Mise en avant de l'identité professionnelle et limites de l'indépendance.....	92
3.2.1. La fierté de ses auteurs et la mise en avant de l'image professionnelle	92
3.2.2. Des carnettistes publiés et republiés : favoritisme ou laxisme éditorial ?	94
3.2.3. Les difficultés de l'indépendance : un manque de moyens financiers à l'origine d'un appauvrissement du carnet de voyage ?	98
3.3. La figure de l'éditeur : entre adaptation et rapport de force	101
3.3.1. L'expertise et le flair de l'éditeur, un air de commande éditoriale qui laisse plus ou moins de libertés à l'auteur.....	102
3.3.2. Partage des rôles et distanciation de l'auteur : conscience que l'éditeur est un décideur et avant tout un vendeur	104
3.3.3. Un rapport de force dans la négociation et le conflit : « il faut savoir s'imposer »	108
3.3.4. Équilibre entre adaptabilité et prises de décisions : mise en valeur du livre et identification de la politique éditoriale	111

CHAPITRE 4 Organisation du travail et critères techniques, graphiques et esthétiques : l'origine d'une politique éditoriale du carnet de voyage vers une standardisation du genre éditorial ?.....	116
4.1. Les critères fondateurs de la politique éditoriale de l'éditeur et travail du graphiste	117
4.1.1. Format, tirage, nombre de pages, papier, titre, couverture : « trouver la meilleure boîte possible »	118
4.1.2. L'exigence du texte	123
4.1.3. L'exigence d'un dessin de qualité et le challenge de la composition : un problème de légitimité pour le graphiste	126
4.1.4. Le carnet de voyage comme page-turner : des critères de lisibilité et d'attractivité	130
4.2. La modification comme réalité éditoriale : d'autres critères comme définition de l'organisation du travail	133
4.2.1. Travail mécanique et critères techniques : des auteurs loin des réalités de l'édition.....	133
4.2.2. La communication autour des modifications : un cahier des charges non respecté.....	136
<i>4.2.2.1. La qualité du carnet de voyage à l'origine de l'intervention éditoriale.....</i>	<i>137</i>
<i>4.2.2.2. Des auteurs ouverts à la modification.....</i>	<i>138</i>
<i>4.2.2.3. La modification de la composition : une nécessaire construction</i>	<i>140</i>
4.3. La différence entre carnet de voyage manuscrit et carnet de voyage édité à l'origine d'une définition du genre éditorial du carnet de voyage : la raison d'un besoin de règles à part ?	143
4.3.1. Une définition du genre artistique ou du genre éditorial ? Positions personnelles et catégorisation	144
4.3.2. Le paradoxe du vrai carnet de voyage : l'imperfection du carnet comme mise en scène et l'importance du dessin	150
4.3.3. Un renouvellement nécessaire du carnet de voyage pour légitimer le genre éditorial	153
 CONCLUSION.....	 155
BIBLIOGRAPHIE	157
ANNEXES.....	164



La politique éditoriale d'une maison d'édition
indépendante de voyage comme définition du
genre carnet de voyage

Séphora Markarian

Résumé

Le carnet de voyage est un genre artistique et littéraire qui connaît de multiples définitions. Pourtant, il revêt des caractéristiques standardisées dans l'édition qui posent la question du rôle de l'éditeur dans la définition du carnet de voyage. Il s'agit donc de se demander dans quelle mesure la politique éditoriale d'une maison d'édition indépendante de voyage permet de mettre en avant la conception artistique, littéraire et graphique du carnet de voyage et d'en faire un genre éditorial à part entière ? L'objectif de cette étude est d'évaluer l'écart qui existe entre la conception artistique du carnet de voyage par son auteur et les processus par lesquels l'éditeur adapte cette conception à sa propre politique éditoriale.

La méthodologie de ce mémoire, construite à partir d'un stage de cinq mois dans une maison d'édition indépendante de voyage, de quatre entretiens semi-directifs et d'une littérature s'inscrivant dans le domaine de recherche de la sociologie du travail ainsi que dans la question du genre, a permis de montrer que l'éditeur joue un rôle prépondérant dans la définition du carnet de voyage et qu'elle ne correspond pas toujours aux attentes des carnettistes. Si la relation professionnelle entretenue entre l'éditeur, le graphiste et les auteurs est déterminante dans ce travail, celle-ci ne peut pas toujours être égalitaire et produit donc des désaccords. Dans une plus large mesure, le carnet de voyage édité est soumis à des lois qui en font une mise en scène du carnet de voyage manuscrit.

Abstract

The travel sketchbook is an artistic and literary genre with multiple definitions. However, it has standardised characteristics when published which raise the issue of the publisher's role in the travel sketchbook definition. The question of this research is: to what extent does the editorial policy of an independent travel publisher reveal the travel sketchbook's artistic, literary and graphic conception and make it to a full editorial genre? The aim is to evaluate the gap between the author's travel sketchbook artistic conception and the processes by which the publisher adapts this conception to its own editorial policy.

The methodology used was built on a five months internship in an independent travel publishing house, four semi-directive interviews and a literature about work sociology, as well as a body of research about the book genre question. The main results show that the publisher plays a preponderant role in the sketchbook definition and that it does not always answer to the authors' expectations. Despite the necessary professional relationship between the publisher, the graphic designer and the authors, it cannot always be egalitarian and thus cause disagreements. To a greater extent, the edited travel sketchbook is defined by rules that make it an staging of the travel sketchbook's manuscript.

Mots-clés : carnet de voyage, édition, politique éditoriale, relation professionnelle, genre
Key words: travel sketchbook, publishing, editorial policy, professional relationship, genre