

LES ÉTATS
GÉNÉRAUX
DE LA BANDE
DESSINÉE

**LA MOBILISATION
DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE**
UN SURVOL HISTORIQUE

Ce document a été écrit par Thierry Groensteen
dans le cadre des États Généraux de la Bande Dessinée.

www.etatsgenerauxbd.org

Avec le soutien de :

la **citô** internationale
de la bande dessinée
et de l'image



Texte publié sous licence Creative Commons CC-BY-NC-ND 3.0
Diffusion libre à condition de nommer l'auteur et *Les États Généraux de la Bande Dessinée*,
de n'apporter aucune modification et de n'en faire aucune utilisation commerciale.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/legalcode>

LA MOBILISATION DES AUTEURS DE BANDE DESSINÉE UN SURVOL HISTORIQUE

Si, comme l'écrit l'historien Christian Delporte, « le caractère solitaire de l'activité productive ne favorise guère les solidarités professionnelles », les dessinateurs n'en ont pas moins, depuis quelque quatre-vingts ans, montré à maintes reprises leur capacité à s'unir pour défendre leurs intérêts, face aux éditeurs ou au législateur. Contrairement à ce que croient nombre d'auteurs, notamment parmi les plus jeunes, le Groupement des Auteurs de Bande dessinée du SNAC, qui existe depuis 2007, a eu de nombreux prédécesseurs.

Voici – en l'état de nos connaissances¹ – les principaux moments de l'histoire de cette mobilisation, au sein de l'espace francophone et plus particulièrement dans l'Hexagone. Elle commence au début du XXe siècle, c'est-à-dire à une époque où, non seulement l'expression *bande dessinée* n'était pas encore en usage, mais les dessinateurs qui pratiquaient la littérature en images ne constituaient pas une catégorie distincte. Ils se confondaient avec les caricaturistes, les illustrateurs, les dessinateurs de presse et souvent, du reste, menaient de front plusieurs activités graphiques.

Premiers groupements

Il existe, dès 1905, une Société des dessinateurs humoristes, dont le premier président est Charles Léandre. Cette association d'entraide se propose de prêter assistance aux artistes dans le besoin en organisant chaque année un Salon des Humoristes (lequel perdurera jusqu'en 1955). L'initiative rencontre le succès mais, dès 1910, la Société prend ses distances et appelle au boycott du Salon. C'est que l'éditeur Félix Juven, qui dirige le Salon en sous-main, le conçoit « comme une opération promotionnelle du *Rire*, prenant soin de lier les membres de la Société par un contrat en bonne et due forme, lui assurant l'exclusivité des œuvres produites ». Le conflit s'envenime dès lors que Juven entend contrôler les envois des dessinateurs aux expositions officielles étrangères, et prélever 10 % sur les ventes.

Une fronde s'organise, des « Etats généraux » (mais oui !) sont même convoqués. Certains artistes (Abel Faivre, Albert Guillaume...) sont fidèles à Juven, d'autres (Léandre, Willette, Steinlen...) prennent la tête de la dissidence. Laurent Bihl, qui a étudié ce conflit², y discerne deux enjeux principaux : « Le monopole revendiqué par Juven et donc la liberté artistique, aussi bien sur le plan de la propriété intellectuelle, notion encore inconnue, que sur [celui de] la liberté de publication ; (...) l'indigence de certains artistes... » Le divorce est consommé le 6 décembre 1910 mais un début de réconciliation intervient dès l'année suivante et l'« Union sacrée » des caricaturistes se reforme en 1915, face à l'adversité.

Vers 1910, Jules Grandjouan, dessinateur (collaborateur de *L'Assiette au beurre* de 1901 à 1912), peintre et affichiste, avait conçu le projet d'une « Association des Imagiers », définie comme un « groupement syndical ayant pour but de défendre les intérêts matériels des dessinateurs de journaux ». Il existe un brouillon de sa main définissant les dix objectifs que se proposerait cette Association³. Si la plupart concernent des revendications attendues, en termes

1 Nous remercions par avance toute personne qui détiendrait des compléments d'information et nous les ferait connaître.

2 « La guerre des humoristes », *Papiers Nickelés*, n° 35, 4^e trim. 2012, pp. 6-9.

3 Collection personnelle Yves Frémion.

de rétribution, d'entraide, etc., l'article 10 est passablement radical : « étudier la constitution d'une société syndicale des Imagiers qui essaierait, par la publication d'albums d'abord, de journaux ensuite, de supprimer l'intermédiaire des éditeurs ». Il faut dire que Grandjouan professe des convictions révolutionnaires et libertaires. L'Association qu'il projetait ne vit pas le jour.

Aux origines de l'UADF et du SDJ

En 1918, une Fédération des artistes mobilisés s'emploie à aider les dessinateurs revenus du front qui n'ont plus de travail. Elle aurait rassemblé jusqu'à 4000 membres, toutes professions artistiques confondues.

De cette Fédération naîtra l'Union des Artistes Dessinateurs de France (UADF) en 1920, autour de Gil Baer, René Vincent et André Galland. L'Union organisera le Salon des illustrateurs (concurrent du Salon des Humoristes), qui vivra lui aussi jusqu'en 1955⁴. Galland préside l'UADF à partir de 1934, la relance en 1944 et en garde la présidence jusqu'en 1957 (lui succédera alors André Edouard Marty, décorateur, illustrateur et affichiste).

Les statuts de l'UADF seront modifiés à plusieurs reprises⁵. Dans leur version de 1960 (mais peut-être déjà antérieurement), les buts du syndicat sont définis comme suit :

« *De contribuer à la prospérité et à l'amélioration des conditions d'exercice de la profession.*

D'étudier, traiter et faire résoudre toutes les questions se rattachant à l'exercice de la profession, et de représenter et défendre, le cas échéant, les intérêts généraux de la corporation.

De donner son avis sur toutes affaires litigieuses qui lui seraient renvoyées par les tribunaux (...).

Et d'établir entre tous ses membres des liens et des habitudes de bonne confraternité...(...) »

C'est dans le sillage des nouveaux droits acquis par les journalistes que les dessinateurs de presse de la génération suivante vont obtenir un début de statut professionnel.

Dans l'entre-deux-guerres, les journalistes, unifiés par un puissant Syndicat national, acquièrent d'authentiques privilèges professionnels, notamment dans le domaine de l'impôt : depuis 1925, la déduction fiscale pour frais professionnels est une pratique admise ; en 1932, l'usage d'un abattement de 30 % pour frais professionnels est officiellement établi.

Dès 1929, en marge de l'Association professionnelle des journalistes parlementaires sur laquelle elle prend modèle, une Association professionnelle des dessinateurs journalistes s'est constituée. Certains dessinateurs de presse, tels Ferjac ou Bib, adhèrent aussi directement au Syndicat national des journalistes.

Christian Delporte synthétise ainsi les évolutions enregistrées pendant cette période, qui voit les dessinateurs de presse s'éloigner du milieu artistique (auquel appartenaient encore les dessinateurs du *Rire*) pour s'ancrer dans le journalisme :

« En mars 1935 est adopté par le Parlement le Statut professionnel des journalistes qui, s'ajoutant aux privilèges fiscaux évoqués, fait de leur profession l'une des mieux protégées. Or l'article 30-a y définit, parmi cinq catégories "assimilées", celle de "reporters-dessinateurs". Du coup, et à condition de démontrer qu'ils en tirent les "ressources nécessaires à leur existence", les dessinateurs peuvent dorénavant prétendre aux mêmes avantages que leurs collègues : préavis de licenciement ; indemnité en cas de congédiement de l'employeur ; paiement des travaux commandés, acceptés et non publiés ; congés annuels (un mois à cinq semaines) ; revalorisations de traitement convenues par une commission paritaire (représentants des directeurs de journaux et des journalistes) qui, chaque année, détermine les salaires-planchers de chaque catégorie. Précisons qu'en janvier 1936 le dispositif est complété par la création de la carte de journaliste délivrée par une commission mixte. »⁶

Pour bénéficier de la « carte de presse », un dessinateur doit être rattaché à un journal et publier des dessins ayant trait à l'actualité. Dans cette période de l'entre-deux-guerres, nombre de dessinateurs cumulent les activités de dessinateurs de « journaux pour enfants » (comprendre : auteurs de bandes dessinées pour la jeunesse), dessinateurs de presse, illustrateurs, affichistes, etc. Quelques-uns de ceux qui intéressent l'histoire de la bande dessinée parviennent à obtenir la carte, mais généralement au titre d'une autre partie de leur activité. Saint-Ogan l'obtiendra quand il prendra la direction de *Benjamin*, dans les années quarante.

Assisté de quelques amis (Picq, Jean Bellus, Pierre Farinole), l'illustrateur Jacques Lechantre fonde, en octobre 1935, le Syndicat des dessinateurs de journaux (SDJ). Ce syndicat « mène une action qui aboutit à la revalorisation

4 Cf. Yves Frémion, « La cocotte en papier du "dessin français" », *Papiers Nickelés*, n°12, 1^{er} trim. 2007, pp. 9-10.

5 Par les Assemblées générales des 3 juin 1935, 25 mars 1936, 18 novembre 1936, 20 décembre 1945 et 14 mars 1959.

6 Christian Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 1992, n°35, pp. 29-41. Repris sur le site *Caricatures & caricature* [en ligne], 21 avril 2007. URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-10460836.html>. La loi du 29 mars 1935 est dite « loi Brachard ».

du tarif des œuvres dont le montant marquait le pas depuis la guerre (il obtient une augmentation de 10 à 15 %), payées désormais mensuellement (et non au moment de la publication, souvent tardive, comme auparavant). Il s'attèle aussi au règlement de l'épineuse question des droits d'auteur, les dessinateurs se montrant bien peu satisfaits des services du Syndicat de la propriété artistique (ancêtre de la SPADEM). Le SDJ prend en charge la perception et la répartition des droits, tâche rude qui occupe une large partie du temps de ses responsables. » (*Idem.*)

Le SDJ représente principalement des dessinateurs de presse (politiques ou humoristes, comme Jean Effel ou Peynet), mais également des auteurs de bande dessinée, parmi lesquels le communiste Auguste Liquois. Il disparaît avant la guerre, sans avoir obtenu un « statut du dessinateur », objectif énoncé dans l'article 4 de ses statuts.

Premiers combats d'après-guerre

Le relais est opéré par un syndicat à l'appellation plus restrictive, le Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants (SDJE), créé le 15 janvier 1946. Auguste Liquois – qui s'est compromis en dessinant « pour deux illustrés collaborationnistes, l'un destiné aux enfants : *Le Téméraire*, l'autre aux adultes : *Le Mérinos*⁷ » et qui, à la Libération, a retrouvé comme si de rien n'était la presse communiste – en est le principal initiateur et occupe la fonction de secrétaire général, mais c'est Alain Saint-Ogan qui se voit confier la présidence. Le Rallic, Marijac et Bob Dan (Robert Dansler) font partie des fondateurs. Un autre membre actif est, une fois encore, André Galland⁸.

Dans sa thèse consacrée à Alain Saint-Ogan, Julien Baudry précise le positionnement du syndicat : « Le SDJE est l'héritier direct du SDJ et de l'UADF : comme eux, il se définit comme un regroupement de dessinateurs dont l'action ne se limite plus, comme leur aîné la SdH, à une entraide financière mutuelle et à quelques manifestations communes, mais à des revendications exercées auprès des éditeurs voire auprès de l'État : c'est une vision d'un syndicalisme de lutte autant voire plus que d'une association professionnelle d'échanges. Mais le SDJE constitue aussi une première autonomisation au sein de la profession des dessinateurs de presse : pour la première fois, il distingue ceux qui se sont spécialisés dans la presse pour enfants. Il prend acte de deux évolutions cruciales des années 1930 : la multiplication d'éditeurs de presse pour enfants eux-mêmes spécialisés dans cette production et la spécialisation croissante de certains dessinateurs de presse au service de l'enfance⁹. »

Le 26 mars 1946 se tient une première rencontre avec le Syndicat des éditeurs. Nous ignorons le contenu des discussions.

De son côté, l'UADF de Galland organise également une réunion avec les représentants des éditeurs au Cercle de la Librairie, le 26 mars 1947 (les délégués présents représentaient les éditions Mama, Masson, Beller, Larousse et Quillet). Un accord est trouvé sur trois points¹⁰ :

- la fixation de prix minima, « avec le plus de précisions possibles en ce qui concerne le travail au forfait » ;
- la création d'une commission paritaire pour l'application des conventions acceptées ;
- en ce qui concerne les droits d'auteurs, sur proposition de Saint-Ogan, les illustrateurs seront divisés en quatre catégories : a) l'illustrateur créateur, auteur à 100 % ; b) l'illustrateur créateur « ayant un droit partiel avec l'auteur » [des textes] ; c) l'illustrateur « qui n'est que le collaborateur de l'édition, ses droits ne devant lui être réservés qu'à titre contractuel » ; d) l'illustrateur documentaire « qui, sauf convention spéciale », est payé au forfait.

Les deux parties décident également de travailler ensemble à l'élaboration d'un bon de commande type, qui spécifierait l'usage limité du travail commandé, le prix, la date de paiement et les conventions réciproquement fixées. Un accord sera signé sur ce point en 1948.

L'UADF publie, à partir de 1952, un bulletin intitulé *Écho-Dessin*, qui disparaîtra en 1976. Il vise à « informer les membres de l'actualité et des actions sont prises à la fois auprès des éditeurs, pour la signature d'accords sur les rémunérations et les conditions de travail, et auprès de l'État pour une réglementation de la profession¹¹. »

7 Cf. Thierry Crépin, « Défense du dessin français. Vingt ans de protectionnisme corporatif », *Le Collectionneur de bandes dessinées* n° 80, été 1980, pp. 26-30.

8 Illustrateur, dessinateur parlementaire, d'audience et publicitaire, André Galland (1886-1965) réalisa aussi des bandes dessinées, dont des aventures de Vidocq et de Rocambole, et participa au journal Tintin. Sur ce personnage-clé du mouvement syndical, on lira *Le Collectionneur de bandes dessinées* n° 75, sept. 1994, pp. 24-29.

9 Julien Baudry, *La Bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)*, Université Paris Diderot-Paris, 2014, p. 151.

10 Source : *cahier Saint-Ogan* n° 47, p. 478. Coll. Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême.

11 Julien Baudry, *op. cit.*, p. 161.

La tentation du protectionnisme

Le SDJE, lui, se bat surtout pour obtenir des éditeurs un quota de 75 % de dessins français dans leurs journaux, et réclame qu'une loi soit votée en ce sens. Afin de « revaloriser les dessinateurs français attaqués par la concurrence américaine », il organise des expositions (telle celle qui réunit notamment Saint-Ogan, Pinchon, Marijac, Liquois, Le Rallic, Jean Ache et Calvo, au Bon Marché du 19 décembre 1947 au 4 janvier 1948) et il crée un Grand Prix de l'Image française. Doté de 10.000 francs en espèces, ce prix devait être attribué alternativement à un « dessinateur d'aventures » et à un « dessinateur comique ». Jean Trubert en fut le premier lauréat. Seuls deux autres prix seront remis, les deux années suivantes (respectivement à Raoul Auger et à un certain Lempereur).

Le SDJE propose de démarcher les journaux reparus à la Libération et qui augmentent progressivement leur pagination, pour y placer des séries françaises. À cette fin, il crée une Société de Diffusion de Dessins Français, bientôt rebaptisée S.E.L.P.A. (Société d'Éditions Littéraires, Politiques et Artistiques). Celle-ci propose notamment, « pour des séries d'aventures et des séries comiques », les signatures de Saint-Ogan, Laborne, Mat, Erik, Liquois, Le Rallic, Calvo, Giffey, Gervy, Gire... Elle a le défaut d'être dirigée par Marijac qui, en plus d'être lui-même un auteur, est aussi un patron de presse. La Société ne résiste pas à ce conflit d'intérêt. On citera ici, sans commentaire, cet extrait d'une lettre qu'elle avait adressée aux directeurs de journaux :

« Il nous semble inutile d'insister sur l'esprit et la facture spécifiquement française de ces dessins : ils frapperont bien plus directement votre public que les créations étrangères qui ont de l'humour une conception différente de la nôtre. »

Cependant, le SDJE obtient un accord des éditeurs sur la limitation du matériel importé à 25 % de la surface imprimée. « Dès 1948, il faut un accord avec le SDJE pour être autorisé par le ministère à paraître. [Toutefois,] Dargaud roulera dans la farine Robert Dansler et Saint-Ogan, négociateurs du SDJE (...) et fera paraître le *Journal de Tintin* sans se soumettre. Galland, furieux, reprend le dossier au profit de son organisation (...) et fait céder Dargaud. Victoire éphémère...¹² »

Le 16 juillet 1949, le Parlement vote la fameuse loi n°49-956 sur les publications destinées à la jeunesse. Au grand dam des représentants de la profession, celle-ci n'inclut aucun système de quota. En effet, le Conseil de la République, cédant au lobby des éditeurs, a rejeté l'article 12 du projet de loi, qui prévoyait de limiter à 25 % les dessins étrangers, jugeant cette disposition trop « protectionniste ». Jusqu'au début des années soixante, les dessinateurs français chercheront, en vain, à la faire réintroduire¹³. Et au cours d'un débat au Salon de la bande dessinée d'Angoulême en janvier 1978, le syndicaliste Roland Gareil (*cf. infra*) se plaignait encore de ce que « la surface couverte par les bandes étrangères en France [était] de 85 % », chiffre manifestement très exagéré.

En application de la nouvelle loi, une commission de surveillance des journaux d'enfants, dont les membres sont désignés pour deux ans, est mise en place début 1950. Aux côtés de parlementaires, de fonctionnaires, d'enseignants, de représentants des éditeurs et d'associations familiales, siègent trois dessinateurs, désignés par l'intermédiaire du SDJE : Jean Trubert, André Galland et Alain Saint-Ogan (Dansler et Liquois sont suppléants).

En 1949 encore, le SDJE et l'UADF, mais également le Syndicat national des journalistes-dessinateurs et le Syndicat national des créateurs publicitaires, sont réunis au sein d'une Fédération Nationale des Artistes Dessinateurs et Créateurs, dont le Président est, une fois encore, Alain Saint-Ogan.

En 1950, cette Fédération Nationale des Artistes Dessinateurs et Créateurs (FNADC) diffuse auprès de ses adhérents un communiqué sur le thème « N'oubliez pas que le droit de reproduction d'une œuvre est la propriété exclusive de l'auteur », assorti de diverses mises en garde concernant les paiements, la signature, les tarifs.

À partir de juin 1954, le SDJE se rattache à l'UADF : s'il poursuit indépendamment son action syndicale (centrée sur les dessinateurs qui travaillent pour la presse enfantine, alors que l'UADF veut représenter l'ensemble de la profession), il est décidé « qu'il remet la partie administrative et financière au syndicat de l'UADF ». Les deux structures disposent désormais d'un trésorier commun et les membres du bureau du SDJE sont obligatoirement présents lors des réunions de l'UADF. Saint-Ogan et Galland ont été les artisans de ce rapprochement.

Dans cette décennie se place un épisode bien connu, impliquant René Goscinny.

¹² Yves Frémion, « La cocotte en papier.... », *op. cit.*

¹³ Pour plus de détails sur ce sujet, voir Thierry Crépin, « Défense du dessin français », *op. cit.*

Georges Troisfontaines gère à Bruxelles l'agence World's Press (devenue World Press ensuite), qui fournit des bandes dessinées réalistes aux éditions Dupuis et à différents journaux. Charlier y travaille comme secrétaire de rédaction. Uderzo y collabore, depuis Paris, dès 1951. Goscinny y cumule les fonctions de dessinateur, scénariste et représentant de Troisfontaines à New York. À son retour, il dirige le bureau parisien de l'agence.

En janvier 1956, Goscinny, Uderzo et Charlier, mais aussi Eddy Paape et Gérard Forton, ont l'intention de constituer un Syndicat autonome de dessinateurs et scénaristes chargé de défendre leurs intérêts collectifs en matière de prix des planches et de droits d'auteur générés par les albums. Un projet de « charte » est élaboré, qui stipule : « Les membres du syndicat s'engagent à ne plus accepter désormais que les deux types de paiements suivants, parmi ceux qui sont actuellement en vigueur : A) 5 %, en un an ; B) 10 %, à la vente. » Le texte, qui doit être proposé, non seulement à la World, mais aux éditions Dupuis et du Lombard, recueille quatorze signatures, parmi lesquelles celles de la fine fleur de la BD belge : Jijé, Franquin, Morris, Rosy, Will ¹⁴...

Quand il l'apprend, Troisfontaines décide d'évincer Goscinny, Paape et Forton. Uderzo et Charlier quitteront la World par solidarité avec les exclus. « Nous sommes restés inscrits pendant près de deux ans sur la liste noire des éditeurs et nous ne trouvons absolument plus de travail », a témoigné Charlier.

Goscinny, Charlier, Uderzo seront, avec Jean Hébrard (ex-chef de publicité de la World), à l'origine de l'hebdomadaire *Pilote* en 1959.

Vers une sécurité sociale

L'accord conclu en 1947 sur la rémunération des dessinateurs est remis en question au milieu des années 1950, avec le vote de la loi sur la propriété artistique. « En effet, résumé Julien Baudry, le projet de loi présenté le 20 avril 1956 vient poser plusieurs limites à la rémunération des dessinateurs : il permet aux éditeurs de se limiter à une rémunération forfaitaire (et non plus une rémunération proportionnelle que permettait l'accord dessinateurs-éditeurs de 1947) et d'acquiescer exclusivement les droits d'exploitation de l'œuvre, là aussi contrairement aux revendications des dessinateurs arguant du fait qu'ils cédaient à l'éditeur un droit de reproduction et non un droit d'exploitation, et pouvaient donc revendre l'œuvre ultérieurement à un autre éditeur.

La FNDAC proteste contre le projet de loi et fait parvenir en juin 1956 une lettre à tous les sénateurs pour signaler les points litigieux¹⁵. »

En cette année 59, Jean Trubert, qui était l'adjoint de Saint-Ogan depuis le milieu des années cinquante, lui succède comme Président du SDJE (Saint-Ogan demeurant Président d'Honneur). Trubert occupera le poste jusqu'en 1968, remplacé ensuite, pour un an, par Raymond Poïvet. Les autres membres du bureau sont alors Lucien Nortier, Nikita Mandryka et Pierre Le Goff (tous quatre sont, à cette date, des collaborateurs de *Vaillant*). Le dernier cité prend ensuite la présidence et redynamise le syndicat, aidé par sa femme Jacqueline, coloriste de métier. Pour tenir compte de l'apparition d'une bande dessinée adulte, le SDJE est rebaptisé Syndicat National des Dessinateurs de Presse (SNDP).

L'UADF va, elle aussi, être rebaptisée à plusieurs reprises. Elle devient en 1963 le Syndicat National des Artistes Dessinateurs (SNAD), puis, en 1969, le Syndicat National des Peintres Illustreurs et, en 1991, l'Union Nationale des Peintres Illustreurs (UNPI), nom sous lequel elle est toujours active aujourd'hui (cf. son site www.unpi.net).

Les peintres, sculpteurs et graveurs ont obtenu en novembre 1964 certains avantages en matière de sécurité sociale. Le SNAD discute avec le ministère des Affaires sociales pour les étendre aux « artistes dessinateurs » et, à la demande de celui-ci, demande à ses adhérents de répondre à une enquête pour établir dans quelle proportion les travaux qu'ils effectuent sont commandés par des éditeurs, des imprimeurs, des organismes de presse, des offices de publicités ou des « clients directs ». Les discussions sur ce sujet se poursuivent pendant de longues années. Elles aboutiront avec le vote de la loi n° 75-1348 du 31 décembre 1975 « relative à la sécurité sociale des artistes auteurs d'œuvres littéraires et dramatiques, musicales et chorégraphiques, audio-visuelles et cinématographiques, graphiques et plastiques ». C'est à la suite de cette loi que l'Agessa et la Maison des Artistes seront agréés comme organismes chargés de gérer ce régime.

La qualité de journaliste

Soucieux d'obtenir la reconnaissance du statut de journaliste pour ses adhérents, le SDJE les incitait dès

14 Ce document est reproduit dans le livre de Gilles Ratier, *Jean-Michel Charlier vous raconte...*, Bègles, Le Castor Astral, 2013, p. 110, ainsi que sur le site leblogdujournalpilote.

15 Julien Baudry, *op. cit.*, p. 163.

l'après-guerre à rejoindre la section des journalistes de l'une des grandes centrales syndicales. Dans chaque centrale, les adhésions se font par l'intermédiaire d'un dessinateur relais : Saint-Ogan est à la CFTC, Trubert à la CGT, Georges Bourdin à F.O. et Robert Dansler à la centrale Autonome.

Mais la plupart des dessinateurs qui avaient obtenu la carte de presse avant ou pendant la guerre l'ont perdue.

Sur un brouillon de lettre [déc. 1958 ?] adressé aux adhérents par Dansler, au nom du SDJE dont il est secrétaire général, on peut lire : « le Syndicat national des journalistes veut bien nous conserver parmi ses membres bien que nous n'ayons plus la carte professionnelle... ». Quant au Président du SDJE, Jean Trubert, il écrit le 7 février 1960 au ministre du Travail pour solliciter un rendez-vous : il réclame un examen urgent de la situation des dessinateurs de la presse enfantine « en raison de l'imprécision de notre classement professionnel »¹⁶.

Après 1968, le SNDP incite les dessinateurs de bande dessinée à demander la carte de presse, et s'emploie à convaincre la Commission paritaire (composée de journalistes et de patrons de presse) du bien-fondé de cette revendication. Ils peinent à convaincre mais, le 10 juin 1974, une décision du Tribunal administratif de Paris donne raison à deux dessinateurs (Louis Cance et Roger Bussemey) déboutés par la Commission, et à leur avocat, Maître Grelard, mandaté et rémunéré par le SNDP. Cette décision se réfère à un article du Code du Travail au titre duquel les dessinateurs peuvent être considérés comme des collaborateurs directs de la rédaction qui les emploie, d'autant que, dans les deux cas en cause, les intéressés avaient été engagés en qualité de « reporters-dessinateurs »¹⁷.

Par ailleurs, la différence entre le statut de journaliste salarié et celui de pigiste est effacée le 4 juillet 1974 avec le vote (par le Parlement unanime) de la **loi Cressard**, qui reconnaît aux journalistes pigistes le statut de journaliste professionnel et des indemnités de licenciement. Cette loi accorde aux pigistes un large éventail de protections[s] qui s'appliquent aux salariés en cas de maladie, de maternité, d'accidents du travail, de chômage, de retraite, de licenciement (y compris des indemnités de licenciement), la fourniture de congés payés et de formations, et l'application de la convention collective nationale de travail des journalistes.

C'est ainsi que, sous l'effet conjugué d'une décision de justice et d'une évolution de la législation, les dessinateurs de bande dessinée seront de plus en plus nombreux à se voir accorder le statut de journaliste, avec tous les avantages afférents, et à obtenir la carte de presse. Cette question est cruciale car, dans les années 1970, la production d'albums est encore relativement faible : la bande dessinée est toujours, principalement, un phénomène de presse.

Les dessinateurs qui n'étaient pas reconnus comme journalistes et assimilés à des salariés étaient inscrits à l'URSSAF comme travailleurs indépendants ; ils percevaient, non un salaire, mais des indemnités, devaient cotiser à l'Agessa (au lieu de bénéficier de la Sécurité sociale des salariés), et leur emploi était précaire. Faire reconnaître leurs droits statutaires n'allait pas toujours de soi. Pour obtenir sa retraite complémentaire, Rémi Bourles avait dû « prouver sa collaboration aux Editions Mondiales de 1946 à 1971 [pour lesquelles il avait dessiné dans *Tarzan*, *Hurrah*, *L'Astucieux* et *L'Intrépide*, et signé de nombreux « récits complets »], en sollicitant des attestations auprès de plusieurs confrères. Il témoignera : « Lucien Nortier perdit sa collaboration aux Editions Mondiales pour avoir pris ma défense comme salarié¹⁸ ».

*Membre du SNDP, le dessinateur Roland Garel (1930-2015) crée une section de « reporters-dessinateurs » à la CFDT (lui-même exerce cette profession au sein de la rédaction de France Soir, de 1964 à 1976)*¹⁹. Ses collègues du SNDP lui reprochant d'entretenir une confusion entre les deux syndicats, Garel est exclu du SNDP en 1971, à la suite d'une réunion du Bureau.

De nombreux caricaturistes et auteurs de BD adhèrent à la CFDT (selon Garel, la section aurait compté jusqu'à 278 membres). Bon connaisseur du Droit, Garel – secondé notamment par Pierre Dupuis – défend ses collègues et leur fera gagner de nombreux procès, entre autres contre les rédactions de *Pif* et de *Mickey*. Par ailleurs, il siège à partir de 1974 à la Commission de la Carte d'Identité des Journalistes Professionnels.

Dans les années 70, la profession est donc essentiellement représentée par deux syndicats, communément désignés comme « le syndicat Le Goff » (le SNDP) et « le syndicat Garel » (la CFDT). Les deux hommes, dont les opinions politiques sont opposées, se détestent cordialement²⁰.

On lire avec profit la retranscription du débat « peut-on vivre de son art ? » organisé par le Salon d'Angoulême en janvier 1978 (auxquels participaient MM. Garel et Dupuis, mais également Mandryka, Dionnet, Forest et plusieurs

16 Les deux documents cités figurent dans les archives d'Yves Frémion, que celui-ci a bien voulu mettre à ma disposition.

17 Les attendus de cette décision sont reproduits sur le site de Pierre Le Goff. URL : <http://www.pierrelegoffinfo.fr/sndp.html>
Consulté le 19 octobre 2015.

18 Interview par Jean-Paul Tibéri et Louis Cance, *Hop !* n° 45, 1er trim. 1989, pp. 6-10.

19 En novembre 1964, la CFDT a succédé à la CFTC, le syndicat auquel appartenait Saint-Ogan.

20 On se reportera à l'interview de Roland Garel par Evariste Blanchet, dans *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n° 110, printemps 2007, pp. 30-35, et à la réponse de Pierre Le Goff dans le numéro suivant (automne 2007), p. 48.

autres intervenants)²¹. Il en ressort que les situations des auteurs sont très contrastées, que l'obtention de la sécurité sociale est perçue par tous comme une conquête majeure, et que nombre d'éditeurs transgressaient la législation du travail – par exemple en proposant un contrat d'auteur à un dessinateur qui, ayant le statut de journaliste, aurait dû être salarié.

La reconnaissance des scénaristes et des coloristes

Dans les années 1960 à 1990, d'autres combats ont été menés, qui ne sont pas toujours passés par les voies syndicales.

L'un d'eux concerne la propriété des originaux. Les éditeurs avaient pour habitude de garder les dessins originaux, sans contrepartie. Ils s'en justifiaient en disant qu'ils étaient susceptibles d'y recourir en cas de future réédition. Mais de multiples témoignages attestent que, si certains éditeurs les conservaient avec soin, d'autres les laissaient quelquefois piétiner ou finir dans les poubelles. Comme l'écrit Jean-Pierre Mercier, « l'original a longtemps été considéré, y compris par les dessinateurs eux-mêmes, comme un document de travail ne méritant aucun respect²². » Les dessinateurs ont obtenu progressivement la reconnaissance de leur droit de propriété sur les originaux. L'histoire de cette revendication est malheureusement très peu documentée (alors qu'aux États-Unis elle a donné lieu à des procès retentissants, notamment celui opposant Jack Kirby à la Marvel).

Il est bon de rappeler ici que les premières associations bédéphiliques ont, à leur manière, plaidé pour le respect de l'intégrité des œuvres de bande dessinée. Le CELEG²³, en particulier, s'était proposé initialement de mettre à la disposition de ses adhérents des séries complètes de photocopies des grands classiques d'avant-guerre, d'après des collections de journaux complètes reconstituées. Comme l'écrivit son Président Francis Lacassin, Alain Resnais fit valoir « que les bandes publiées en France, même par les meilleurs journaux de l'«Âge d'Or», ne donnaient qu'une idée approximative de leur version originale parue aux USA. Elles avaient été mutilées, rallongées, coupées, remontées pour les besoins de la mise en page ; et affublées de couleurs correspondant vaguement à celles imaginées par le dessinateur. Selon lui, photocopier des collections de *Robinson* ou *Hurrah* était une hérésie ; nous devions procéder à partir des documents originaux ou nous abstenir ! Nous devions – et il insistait sur ce point – faire pression sur les éditeurs pour que fût respecté le montage original des planches²⁴ ». La « croisade » des bédéphiles a contribué à rendre les éditeurs plus attentifs à la valeur esthétique des œuvres et a contribué à mettre fin à des pratiques qui trahissaient un manque de respect.

D'autres luttes ont été menées pour revaloriser le travail des scénaristes et, plus tard, celui des coloristes. Les dessinateurs ont longtemps été traités comme les interlocuteurs uniques (ou du moins privilégiés) des éditeurs. Ils étaient libres de prendre un scénariste, c'est-à-dire un « collaborateur », mais ce dernier n'était pas toujours crédité, et systématiquement sous-payé. Ainsi, chez *Pif Gadget*, les dessinateurs percevaient, en 1970, entre 400 et 1000 FF, selon leur notoriété, tandis que le prix d'une page de scénario était de 100 FF²⁵.

La situation a changé quand Goscinny, Charlier, Greg et plus tard Van Hamme ont fait reconnaître leur savoir-faire comme gage de qualité, sinon comme garantie de succès. Le fait que plusieurs d'entre eux ont exercé des fonctions de rédacteur en chef a favorisé cette revalorisation de la profession. Le témoignage de Greg est ici des plus éclairants :

« Le nom des scénaristes n'apparaissait pas toujours. Les éditeurs (et certains dessinateurs) n'aimaient pas. D'ailleurs, les éditeurs préféraient payer la totalité de la page aux dessinateurs, et ceux-ci rétribuaient eux-mêmes leur scénariste. Franquin a été un des premiers à imposer le nom du scénariste à côté du sien dans le bandeau-titre et sur les ouvertures d'albums. Toutefois, c'est Goscinny qui a vraiment fait sauter le verrou et fait établir de vrais contrats de scénaristes. C'est lui qui a fait passer l'intéressement du scénariste à 33 % sur les droits des albums (50 % pour *Astérix*). Charlier a suivi. (...) Après un peu plus de mille pages, j'ai arrêté *Chick Bill* : Tibet me rétrocédait 10 % et n'a jamais voulu aller au-delà²⁶. »

Les scénaristes ont été mieux payés dès l'instant où l'accent s'est déplacé de la presse vers les albums.

21 Cf. *BD Bulle* n° 4, Angoulême, janvier 1979, pp. 26-31.

22 *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, article « Planche originale », en ligne sur le site de la revue NeuvièmeArt2.0. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article676>

23 Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique.

24 Francis Lacassin, « Comment le Club des bandes dessinées est devenu le C.E.L.E.G. », *Giff-Wiff* n° 20, mai 1966, pp. 34-37.

25 Source : Richard Medioni, *Pif, l'histoire complète*, Pargny-la-Dhuys, éd. Vaillant Collector, 2012, chap. 47 : « Le statut des dessinateurs », pp. 386-389.

26 Cf. Gilles Ratier, *Avant la case. Histoire de la bande dessinée francophone du XXe siècle racontée par les scénaristes*, nouvelle édition augmentée, Sangam, 2005, pp. 80-81.

En ce qui concerne les coloristes, ils (mais plus souvent elles) ont longtemps été considéré.e.s comme de simples exécutants, payés à la pige, et dont le nom n'était mentionné nulle part. Le métier a commencé à être revalorisé, très progressivement, à partir des années 1970-80, et le public a appris à connaître les noms de Evelyne Tran-Lê, Danie Dubos, Christine Couturier, Anne Delobel ou du Studio Leonardo. Le premier album mentionnant, sur la page de titre, le nom de la coloriste, fut sans doute *L'Empire des mille planètes* (dans la série *Valérian*), chez Dargaud. Bayard-Presses mentionne les coloristes en couverture de certains albums à partir du début des années 80. De même, *Bob Marone*, chez Glénat, est signé « Yann-Conrad-Lucie », mettant scénariste, dessinateur et coloriste sur un pied d'égalité²⁷. Collaborateurs de Sfar et de Trondheim (entre autres), un Walter ou une Brigitte Findakly font partie des coloristes sortis de l'ombre.

En février 2009, les coloristes créaient une association (AdcBD) afin d'obtenir la reconnaissance de leur statut professionnel, avec un bureau composé de Delphine Rieu, Isabelle Merlet et Angélique Césano. Ils revendiquaient notamment un intéressement aux ventes des albums, pratique encore trop rare, la plupart ne touchant qu'un fixe par page et ne se voyant nullement récompensés dans le cas où l'album faisait un succès.

L'initiative reçoit un accueil mitigé de la part des auteurs. Certains craignent que l'acquisition de droits par les coloristes se fasse à leur détriment.

L'AdcBD consulte des juristes et des sociétés d'auteurs sur la possibilité, pour les coloristes, d'être reconnus comme co-auteurs. Elle organise un forum de discussion sur internet, qui permet aux coloristes d'échanger sur les problèmes qu'ils rencontrent dans leur activité. Mais, faute de volontaires pour s'en occuper, le forum cesse toute activité après 2011 et l'association est mise en sommeil²⁸.

Précarisation et nouvelles revendications

Les éditeurs de bande dessinée se sont progressivement transformés en éditeurs de livres. Le marché s'est déplacé de la presse vers la librairie. Le nombre d'albums produits n'a cessé d'augmenter, et dans le même temps, la presque totalité des magazines « historiques » ont disparu : *Métal hurlant* en 1987, *Tintin* en 1988, *Pilote* en 1989, *Pif* en 1993, *(A Suivre)* en 1997...

Cette évolution a transformé les auteurs de bande dessinée en auteurs de livres. Ils ont perdu la carte de presse, le statut de salarié ou de pigiste, les avantages conquis par les générations précédentes. Ils sont redevenus travailleurs indépendants. Les éditeurs retiennent leurs cotisations sociales à la source et les versent à une caisse des auteurs, soit l'Agessa soit la Maison des Artistes.

Les grands éditeurs ont tenté de sauver leur niveau de rétribution en conservant le principe d'un prix à la page, soit sous la forme d'un fixe, soit sous la forme d'une avance récupérable, non sur les droits d'auteur principaux, mais sur d'hypothétiques droits dérivés (prépublications éventuelles, éditions étrangères).

Depuis les années 1990, les éditeurs alternatifs ou indépendants se sont développés, toujours plus nombreux. Ils n'ont pas les moyens de payer un prix à la page et proposent aux auteurs des à-valoir sur les droits d'auteurs à venir, souvent calculés sur la moitié du tirage (qui, dans bien des cas, ne dépasse pas 2000 à 3000 exemplaires).

Face à l'effondrement des ventes, consécutif à la surproduction²⁹, les grandes maisons à leur tour font évoluer leur système de rémunération et abandonnent le prix à la page pour ne plus donner que des à-valoir. Ceux-ci sont souvent supérieurs aux droits réels générés par les ventes, de sorte que l'auteur ne peut espérer toucher, par la suite, des droits additionnels : l'à-valoir est alors un forfait déguisé.

La mobilisation des auteurs connaît un nouvel élan au tournant du siècle et, surtout, depuis une petite dizaine d'années.

Le Conseil général de la Charente envisage dès 1999 la création, à Angoulême, d'un espace de travail et d'accueil de dessinateurs en résidence. Ce projet débouchera sur l'ouverture, en juillet 2002, de la Maison des auteurs, qui entrera en janvier 2008 dans le périmètre du nouvel établissement public appelé Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. Les auteurs locaux (parmi lesquels Algésiras, Fabrice Neaud, Pierre-Yves Gabrion, Claire Wendling..., les équipes d'ego comme x, de Café Creed, de Coconino) sont associés à la réflexion autour de ce projet et participent à plusieurs réunions. Ils décident de se regrouper au sein de l'ADABD, Association des Auteurs de Bande Dessinée, dont le noyau s'étend rapidement à des auteurs non-charentais comme Denis Bajram, Philippe Bonifay, Max Cabanes ou Maëster. Le forum de l'association (www.adabd.com) est très actif (plus de

27 Cf. Sylvain Bouyer, « Coloriage, picturalité et gros sous », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°60, pp. 35-43 et p. 57.

28 Merci à Delphine Rieu pour ces précisions sur l'AdcBD (mail à l'auteur du 7/10/2015).

29 François Pernot, directeur du Pôle Image du groupe Média-Participation, indiquait dans *Le Soir* du 28 janvier 2013 : « Aujourd'hui, 60 % des premiers tomes ne dépassent plus 1300 exemplaires, ce qui signifie que ces albums sont vendus à perte. » Et Claude de Saint-Vincent, directeur général du même groupe, déclarait à *Télérama* (édition du 15/12/14) : « Tandis que la production explosait, le tirage moyen d'un album a été divisé par cinq. (...) Aujourd'hui, la littérature générale, qui représente 30 % de l'édition, fait vivre trois cents romanciers. La bande dessinée ne pesant que 9 %, comment pourrait-elle permettre à 1 500 auteurs professionnels de subsister ? »

20 000 messages échangés) et permet aux auteurs de discuter entre eux sur les contrats d'édition, les démarches administratives, les conditions dans lesquelles s'exercent le métier. Après huit ans d'existence, l'ADABD revendique 380 adhérents. Elle se manifeste publiquement en établissant une charte en vue de réglementer l'exercice de la dédicace, et en faisant pression sur les organisateurs du festival d'Angoulême pour qu'ils n'augmentent pas leurs tarifs. Elle publie, en partenariat avec le FIBD, un livret plus particulièrement destiné aux entrants dans la profession, intitulé *Auteur de bande dessinée, ah bon, c'est un vrai métier ?* Elle organise aussi, en 2002 et 2003, deux colloques autour du statut de l'auteur et de questions annexes³⁰.

Certains des animateurs de l'association souhaiteraient la voir se transformer en un syndicat. La majorité s'y refuse. Cette divergence entraîne une scission au sein de l'association.

Le SNAC (Syndicat national des auteurs et compositeurs) crée en son sein, en 2007, un Groupement des Auteurs de Bande dessinée, plus souvent désigné comme « Syndicat BD » ou « SNAC BD ». Un groupe de treize membres fondateurs est à l'origine de cette création, parmi lesquels Denis Bajram et Valérie Mangin (...), mais aussi Alfred, Cyril Pedrosa ou Lewis Trondheim, et une proportion importante de scénaristes : Arleston, David Chauvel, Frank Giroud, Fabien Vehlmann... Dès l'année suivante, le Groupement définit sa priorité : la question des droits sur l'exploitation des œuvres dans l'univers numérique.

Les auteurs se mobilisent en nombre sur ce sujet au moment du lancement de la plateforme Izneo, en mars 2010. Un « appel du numérique » réunit quelque 1300 signatures. Les éditeurs restant inflexibles, la situation se durcit et les revendications des auteurs s'élargissent à la question de leur rémunération dans son ensemble.

Un compromis sur le numérique, qui n'est pas spécifique à la bande dessinée, est trouvé avec la signature, le 21 mars 2013, en présence de la ministre de la Culture, d'un accord entre le Conseil Permanent des Ecrivains (qui regroupe l'ensemble des organisations représentant les auteurs de livres, illustrateurs compris) et le Syndicat National des Editeurs (SNE).

En septembre 2011, le Groupement des Auteurs de Bande dessinée du SNAC publie un ouvrage de plus de 180 pages intitulé *Le Contrat commenté. Un mode d'emploi du contrat d'édition pour les auteurs de bande dessinée*, avec des commentaires et des contre-propositions sur les différents articles les plus fréquents dans les contrats qui leur sont proposés.

Les animateurs du « SNAC BD » instruisent aussi beaucoup de cas particuliers, des auteurs en butte à des difficultés diverses leur demandant d'intervenir comme médiateurs. Ils jouent le rôle classique de délégués syndicaux, alors qu'ils imaginaient, initialement, pouvoir se concentrer sur des questions de fond et tenter de faire évoluer le droit.

La réforme qui met le feu aux poudres

La mobilisation prend une autre dimension et se déplace sur un nouveau front quand les auteurs apprennent, par un courrier de l'IRCEC/RAAP, la réforme, à compter de janvier 2016, de leur régime de retraite complémentaire obligatoire. La nouvelle cotisation se monterait à 8 % des sommes déclarées, soit un mois de revenus (et six fois plus qu'auparavant). Impensable quand on sait que la moitié des auteurs de BD ne gagnent pas le SMIC. Sous prétexte d'améliorer leur retraite, on pénalise sévèrement leur situation de créateurs en activité, déjà très fragilisée.

Toutes les organisations d'auteurs partent en guerre contre cette réforme des retraites pilotée par le ministère de la Culture et celui des Affaires sociales. Une lettre ouverte signée par près de 750 auteurs est adressée à la ministre de la Culture en juin 2014, demandant qu'une concertation s'engage afin que cette réforme des retraites complémentaires « aille dans le sens d'un réel progrès social ».

Le 11 octobre 2014, le festival Quai des Bulles, à Saint-Malo, connaît pendant deux heures la première « grève de la dédicace », tous les dessinateurs rangeant leurs crayons au même moment.

Une marche de protestation a lieu dans les rues d'Angoulême, pendant le festival, le 31 janvier 2015.

Une autre marche, concernant l'ensemble des auteurs de livres, est organisée le 21 mars 2015 à travers les allées du Salon du livre. Le slogan qui sert de ralliement est « Pas d'auteurs, pas de livres ». Le SNAC BD a encouragé les créateurs de bande dessinée à y participer, mais ils n'auront été qu'une dizaine, tout au plus, à venir grossir les rangs des écrivains et des auteurs pour la jeunesse.

Portés par une association loi 1901, les États généraux de la bande dessinée, ouverts en janvier 2015 avec le soutien de nombreux partenaires institutionnels, se donnent pour objectif d'établir un état des lieux de la profession afin de rechercher des solutions aux problèmes constatés et de « dégager un projet d'avenir pour les prochaines

30 Cf. Nina Stavisky et Christophe Steffan, « Le syndicalisme BD en marche ! », *dBd spécial BD Salon du Livre*, mars 2008, pp. 56-58.

décennies ». Précarisés et inquiets, les auteurs attendent beaucoup de cette initiative sans précédent, dont les premiers résultats seront rendus publics au cours du Festival d'Angoulême 2016.

La mobilisation des auteurs de bande dessinée pour la défense de leurs droits a une longue histoire et a permis, à plusieurs moments, d'améliorer la situation des professionnels du neuvième art. Aujourd'hui, du fait de la crise de l'édition, des mutations technologiques, mais aussi d'un nombre de professionnels beaucoup plus élevé que dans le passé, de nouveaux problèmes se posent, face auxquels les intéressés doivent à nouveau présenter un front uni et combatif.

Thierry Groensteen

Octobre 2015

Merci à Julien Baudry, Yves Frémion, Jean-Pierre Mercier et Catherine Ternaux.

Adresses utiles

- Groupement BD du Syndicat National des Auteurs et Compositeurs (SNAC) : 80 rue Taitbout, 75009 Paris. Tél. 01 48 74 96 30. www.syndicatbd.org
- UNPI : 11 rue Berryer, 75008 Paris. Tél. 01 45 70 79 23. www.unpi.net
- SNAP (Syndicat national des artistes plasticiens CGT) : 14-16 rue des Lilas, 75019 Paris. Tél. 01 42 49 60 13. www.snapcgt.org
- Un ensemble de publications destinées à aider les auteurs dans leur activité professionnelle son aussi disponibles auprès du MOTif, observatoire du livre et de l'écrit en Ile-de-France. 6, villa Marcel-Lods, Passage de l'Atlas, 75019 Paris. Tél. 01 53 38 60 61. www.lemotif.fr
- Rappelons que les auteurs et illustrateurs de livres pour la jeunesse sont représentés depuis 1975 par La Charte, une association passée, au fil des années, d'une vingtaine d'auteurs militants à plus de mille adhérents. Elle a fait entendre sa voix sur des sujets tels que le prêt payant public, les cotisations retraite, les revenus accessoires, la cession des droits numériques, etc. Cf. le site la-charte.fr

En Belgique

Le scénariste et rédacteur en chef de Spirou Yvan Delporte avait été délégué syndical au sein des éditions Dupuis. À tort ou à raison, il était resté persuadé que c'est pour se débarrasser d'un syndicaliste trop remuant que Dupuis l'avait licencié en 1968³¹:

En 1980, peu après l'aventure du *Trombone illustré*, Yvan Delporte et André Franquin eurent l'idée de créer, pour défendre les intérêts de l'ensemble des dessinateurs belges de bande dessinée, une association appelée L'Union Professionnelle des Créateurs d'Histoire en Images et Cartoons (l'UPCHIC). Franquin en est le président, Tibet le vice-président et Delporte le secrétaire. Sans doute pour ne pas effaroucher les éditeurs, ils insistent sur le fait que l'UPCHIC n'est pas un syndicat. Pourtant l'association paye – avec l'argent des cotisations – les frais d'avocats pour défendre les auteurs en cas de différend avec leur éditeur. Elle publie aussi un bulletin de liaison dans lequel les professionnels peuvent s'exprimer. Les éditions Dupuis auraient, à deux reprises, soumis à l'UPCHIC, pour avis, leurs projets de nouveaux contrats-type.

La publication dans le bulletin d'articles au ton provocateur crée des tensions entre auteurs. De plus en plus de dessinateurs quittent l'association et la baisse des cotisations entraîne la disparition de l'UPCHIC en 1997.

Au Québec

Trois mouvements représentant les auteurs ont été créés, de façon quasi simultanée, au milieu des années 1980 : à Québec, la ScaBD, Société des créateurs(trices) et ami(e)s de bande dessinée ; à Montréal, l'ACIBD, Association des créateurs et intervenants de la bande dessinée ; et dans la région de Sherbrooke, le Regroupement des créateurs et intervenants de la bande dessinée de l'Estrie. Toutes trois se vouaient à la promotion et à la diffusion de la bande dessinée québécoise, ainsi qu'à la défense de ceux qui la font.

31 Cf. Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *Yvan Delporte, réacteur en chef*, Dupuis, 2009, p. 121.

L'ACIBD a fait paraître un petit journal, intitulé *La Dépêche*, de manière plus ou moins continue entre 1989 et 1997. Sous l'impulsion de l'ACIBD, Jacques Samson a rédigé, avec la collaboration de Paul Cauchon, un « Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada » (1986, actualisé en 1991), qui comportait des recommandations à l'adresse des pouvoirs publics pour qu'ils soutiennent un secteur très fragile.

En Suisse

La Swiss Comics Artists Association a vu le jour en 2012. Elle compte une quarantaine de membres. Tom Tirabosco en est le président et Isabelle Pralong la vice-présidente. L'association se propose de promouvoir la bande dessinée suisse en tissant des liens entre les différentes régions linguistiques. Plateforme d'échanges et de conseils pour ses membres, elle semble, pour le moment, plus désireuse de dialoguer avec les pouvoirs publics (notamment sur la question de la formation et de l'intégration professionnelle des jeunes dessinateurs) qu'avec les éditeurs.

Adresse : SCAA, Atelier 37-39 Marziano, 1227 Acacias, Genève.

www.bd-scaa.ch