

# L’empreinte du numérique sur les livres imprimés : étude des productions « artisanales » de romans-photos.

Article inédit, mis en ligne le 7 mai 2025..

## Iñaki Ponce Nazabal

*Chercheur postdoctoral à la Bibliothèque nationale de France, Iñaki Ponce Nazabal est docteur en Sciences de l’information et de la communication et chercheur associé au LabSIC au sein de l’Université Sorbonne Paris Nord. Ses travaux portent principalement sur l’étude du livre et des pratiques éditoriales.*

[inaki.ponce@gmail.com](mailto:inaki.ponce@gmail.com)

## Plan de l’article

Introduction

Innovations techniques et disparité éditoriale : le cas du roman-photo

L’amateurisme du roman-photo « bricolé »

L’auto-édition de romans-photos, aux frontières du livre d’artiste

Diversification éditoriale et stabilisation de nouvelles conventions

Conclusion

Références bibliographiques

Annexes

## RÉSUMÉ

En revenant sur le processus de numérisation de la filière du livre de ces trente dernières années, cet article vise à appréhender les incidences des innovations techniques sur les formes et sur les contenus des œuvres imprimées. La question des supports numériques de lecture est donc sciemment mise de côté pour interroger ce que le numérique fait au livre papier. Le cas du roman-photo et ses appropriations « artisanales » offrent la possibilité d’éclairer ces dynamiques. Il illustre la manière dont la numérisation de la filière, sans pour autant transformer le genre éditorial, a contribué au renforcement de ces pratiques marginales, à la rentabilité incertaine, qui rompent avec les contraintes d’une production industrialisée et participent ainsi, de manière distincte, à la disparité d’une offre éditoriale qui reste pour autant fragile.

## Mots clés

Numérisation, filière du livre, diversité éditoriale, roman-photo, auto-édition, livre d’artiste

## TITLE

The footprint of digital on printed books: a study of “artisanal” productions of photo-novels.

## Abstract

By reviewing the digitization process of the book industry over the last thirty years, this article aims to understand the impact of technical innovations on the forms and contents of printed works. Therefore, the

question of digital reading media is deliberately set aside to question what digital technology does to the paper book. The case of the photo novel and its “artisanal” appropriations helps to shed light on these dynamics. It illustrates how the digital transformation of the industry, although it does not change the editorial genre, has strengthened these niche practices with uncertain profitability. These practices diverge from traditional industrialized production constraints and participate in the disparity of the editorial offer, which remains fragile.

### Keywords

Digitization, book industry, editorial diversity, photo novel, self-publishing, artist’s book

## TÍTULO

La huella del digital en los libros impresos: estudio de producciones “artesanales” de fotonovelas.

### Resumen

Este artículo se propone revisar el proceso de digitalización de la industria del libro durante los últimos treinta años, con el objetivo de comprender el impacto de las innovaciones técnicas en las formas y los contenidos de las obras impresas. La cuestión de los medios de lectura digitales se deja a un lado deliberadamente para enfocarse en los efectos producidos por la tecnología digital sobre los libros impresos. El caso de la fotonovela y sus apropiaciones “artesanales” arroja luz sobre estas dinámicas. Ilustra cómo la digitalización del sector, a pesar de que no transforme el género editorial, ha contribuido al fortalecimiento de estas prácticas marginales, de rentabilidad incierta, que rompen con las limitaciones de la producción industrializada y aportan a la disparidad de una producción editorial aún frágil.

### Palabras clave

Digitalización, industria del libro, diversidad editorial, fotonovela, autoedición, libro de artista

## INTRODUCTION

Contrairement aux bouleversements économiques suscités par le numérique dans les filières audiovisuelles, le marché des *ebooks* reste encore confidentiel au regard du livre imprimé (Busson, 2023). Il progresse régulièrement dans le chiffre d'affaires des éditeurs (SNE, 2022), mais cette croissance n'impacte pas tous les secteurs de la même manière : la lecture de nécessité bascule effectivement en numérique – les secteurs professionnels, universitaires et scolaires représentent 81% des ventes en 2021 – contrairement à la lecture de plaisir et de divertissement où les *ebooks* peinent à s'imposer (Guittet, 2020). Pour autant, « le numérique ne se résume pas au livre numérique » (Benhamou, 2023, p. 8). La question des supports numériques de lecture présente d'importants enjeux, mais elle a parfois tendance à occulter celle, tout aussi importante, de la numérisation de la filière du livre imprimé. En effet, la numérisation des modes de création, de fabrication, de distribution, de diffusion et de prescription du livre imprimé a entraîné d'importantes évolutions des techniques d'impression, des coûts de production et des seuils de tirage, de l'accès aux outils de publication assistée par ordinateur (PAO), au marché et aux circuits de promotion.

Quelle est alors l'empreinte de ces innovations techniques sur les contenus imprimés et sur les genres éditoriaux (Legendre, 2005) ? Dans quelle mesure et de quelle manière la numérisation des modes de création, de mise en page et d'impression du livre papier contribue-t-elle, ou non, à l'invention de nouvelles formes éditoriales (Simonin, 2004) et, ce faisant, à la disparité de l'offre produite ?

Afin de répondre à ces questions, nous allons nous attarder sur un cas qui nous paraît exemplaire : celui du roman-photo<sup>1</sup>. Cet article s'appuie sur une vingtaine d'entretiens d'auteurs et d'éditeurs (cf. *annexe*) réalisés dans le cadre de notre thèse sur le sujet (Ponce Nazabal, 2024, p. 71-87). Nous ne traiterons pas dans ce texte des questions relatives aux modalités de promotion et de consommation, nous nous concentrerons sur l'étude des productions « artisanales » de livres – elles semblent en effet avoir grandement bénéficié de la numérisation dont il est ici question.

---

<sup>1</sup> Cet article est une version remaniée et approfondie du chapitre 8 de notre thèse (Ponce Nazabal, 2024).

Après avoir rappelé quelques-uns des enjeux liés à la « diversité éditoriale », nous verrons que les pratiques artisanales du roman-photo revêtent une double dimension : la dimension la plus « bricolée » et amateur de l'artisanat – qui tend vers les ateliers d'éducation populaire – et sa dimension la plus « noble » et professionnalisée – qui tend vers le livre d'artiste. Ces deux extrêmes – le livre collectif d'amateurs et le livre singulier de l'artiste – paraissent renforcés par la numérisation de la filière et ont en commun de rompre avec les contraintes d'une production industrialisée. Nous verrons que ces productions, sans pour autant renouveler les formes éditoriales du roman-photo, contribuent de manière distincte à la disparité de l'offre. Et si cette numérisation paraît faciliter l'accès au marché de livres confidentiels, nous interrogerons dans une dernière partie les limites de cette promesse de « diversité » véhiculée par certains discours enchantés sur la « révolution numérique », en réinscrivant ces innovations techniques dans le cadre des luttes de concurrence entre les protagonistes du champ éditorial.

## INNOVATIONS TECHNIQUES ET DISPARITÉ ÉDITORIALE : LE CAS DU ROMAN-PHOTO

Au cours des années 1980 et 1990, les mouvements de concentration et de financiarisation de l'industrie du livre (Pradié, 2005), la globalisation éditoriale (Sapiro, 2009) et la tendance à la bestsellerisation (Bessard Banquy *et al.*, 2021) suscitent des inquiétudes chez certains professionnels du livre qui redoutent une standardisation accrue de la production. Philippe Bouquillion et Yolande Combès expliquent de quelle manière sous l'effet de ces mouvements, « les acteurs de la filière craignent que soient mises en cause la variété des contenus, la pluralité des structures et l'indépendance des politiques éditoriales » (Bouquillion et Combès, 2011, p. 18).

Face à ces inquiétudes, le terme de « bibliodiversité » fait son apparition dans les années 2000. Notamment promue par l'Alliance internationale des éditeurs indépendants, cette notion vise à sensibiliser aux risques que la mainmise des grands groupes ferait peser sur les contenus ainsi qu'à défendre une diversité théorisée comme un facteur essentiel à la bonne santé de nos écosystèmes éditoriaux. De manière plus générale, la revendication à la diversité culturelle gagne progressivement en visibilité et se traduit notamment par l'adoption de la Convention sur la protection et la promotion de diversité des expressions culturelles de l'Unesco en 2005.

Ces débats autour de la notion de diversité culturelle, dont nous ne pourrions épuiser la richesse ici (Bouquillion et Combès, 2011, p. 7-21), se sont également manifestés dans le domaine de la recherche où les controverses scientifiques ont traduit différentes visions du rôle des politiques publiques. Philippe Bouquillion et Bernard Miège ont ainsi montré comment le passage du paradigme de « l'exception culturelle » à celui de la « diversité culturelle » pouvait asseoir une vision libérale de l'économie (Bouquillion et Miège, 2007, p. 415-419). D'autres travaux en économie de la culture ont pour leur part évalué l'évolution de la diversité culturelle qui se présente désormais comme un objectif central des politiques publiques culturelles (Moreau et Peletier, 2011 ; Peltier *et al.*, 2024).

Face à la polysémie du terme de diversité et aux difficultés de construire des indicateurs fiables pour l'objectiver, nous choisissons de nous appuyer sur le modèle d'Andrew Stirling qui décompose la notion de diversité en trois dimensions : la variété, l'équilibre et la disparité. La variété « correspond au nombre total de produits différents répertoriés », l'équilibre correspond « à la répartition des groupes de produits », enfin la disparité renvoie « au degré de différence entre ces différents groupes de produits » (Donnat, 2018, p. 23). Dans la mesure où nous explorons dans cet article la question des formes éditoriales, nous nous focaliserons ici uniquement sur la notion de « disparité », autrement dit sur la distance que les livres entretiennent vis-à-vis des conventions (Becker, 2010, p. 64- 89) qui régissent un secteur éditorial donné<sup>2</sup> – nous entendons par conventions éditoriales les « associations récurrentes et stabilisées de propriétés médiatiques, éditoriales, techniques et commerciales qui définissent une catégorie de livres, autrement dit un genre éditorial » (Ponce Nazabal, 2024, p. 55).

Pour ce faire, nous proposons d'examiner le cas du roman-photo, en nous appuyant sur le terrain d'enquête réalisé dans le cadre de notre thèse (Ponce Nazabal, 2024, p. 71-87). Cette catégorie éditoriale instable rassemble une production hétérogène située au carrefour de plusieurs secteurs – la bande

---

<sup>2</sup> Par ailleurs, il est également important de distinguer la disparité produite de la disparité consommée, autrement dit « le passage de la production éditoriale (offre virtuelle) à sa distribution (offre réellement proposée aux consommateurs) » (Bouquillion et Combès, 2011, p. 136). En cohérence avec les orientations de notre problématique, nous nous focaliserons sur le domaine de la production.

dessinée, la littérature et la photographie<sup>3</sup>. La production photo-romanesque se distingue en effet par son caractère « inclassable », elle joue avec les conventions des secteurs limitrophes sans s'y conformer complètement. Elle s'accorde donc mal avec la division actuelle du marché, traduisant ainsi la contradiction fondamentale entre les logiques d'innovation et les exigences de standardisation des industries culturelles (Morin, 1961). C'est précisément en raison de cette position frontalière que le roman-photo paraît un cas exemplaire pour traiter la question de l'innovation éditoriale et de la disparité de l'offre. Nous verrons ainsi dans la partie suivante la manière dont la numérisation de la filière du livre a contribué au renforcement de ce type d'espaces non institués.

## L'AMATEURISME DU ROMAN-PHOTO « BRICOLÉ »

Le développement de la micro-informatique dans les années 1980 a bouleversé les procédés de publication et s'est progressivement substitué à la typographie et à la photocomposition. Les logiciels de mise en page comme QuarkXPress, lancé en 1987, Adobe InDesign, en 1999, ou encore Photoshop, destiné à la retouche et au montage d'images et commercialisé pour la première fois en 1990, entraînent une évolution des pratiques éditoriales et un accès facilité aux outils de production de l'imprimé. À la même époque, la recherche sur la photographie numérique s'accélère et de premiers modèles sont commercialisés, à l'image du Canon RC-701 mis sur le marché en 1986. Dans les années 1990, les modèles grand public se multiplient en bénéficiant de l'intégration des écrans LCD, et c'est au tournant des années 2000 que les premiers téléphones portables intègrent des appareils photo, à l'instar du Nokia 7650 sorti en 2002. Le secteur professionnel connaît également des avancées importantes avec le lancement en 1999 du Nikon D1, un reflex numérique. Cette numérisation des pratiques photographiques et de la filière du livre, via le développement de la publication assistée par ordinateur, contribue à la baisse du coût d'accès à ces outils, tant sur le plan financier qu'en termes d'apprentissage.

Durant les entretiens réalisés, certains auteurs n'ayant pas suivi de formation artistique et n'ayant pas de compétences spécifiques dans les domaines de la photographie ou du graphisme ont souligné la facilité d'accès à ces outils de création numérique, apprenant sur le tard et utilisant des logiciels destinés au grand public (Flichy, 2010). Nathan, un enseignant-chercheur qui ne dispose d'aucune formation dans le domaine des arts, s'est ainsi lancé de manière « artisanale » dans la production de son premier roman-photo, en utilisant le logiciel de traitement de texte Word. Publiant également sa production sur des blogs, ses proches l'encouragent à poursuivre et à approfondir son travail. Il nous explique alors de quelle manière la gratuité et la facilité d'accès ont déterminé le choix de ses outils de création numérique :

*« [Mon éditeur] utilise InDesign mais moi j'ai pas voulu l'acheter, ni qu'on me file une version piratée. C'est surtout qu'il y a une version gratuite, Scribus, qui fait des choses similaires. Et vu que je maîtrisais pas du tout, je n'allais pas commencer à faire des détails. Je me suis dit que j'allais commencer à faire un truc gratuit, ça me suffira amplement. [...] D'ailleurs quand je retravaille les photos, j'utilise plusieurs choses mais j'utilise plutôt Gimp. Je n'ai pas Photoshop, il paraît que c'est mieux, mais bon... Je fais avec des logiciels gratuits. »* (Nathan, enseignant-chercheur, 52 ans)

L'utilisation de logiciels libres est présentée comme un choix – « je n'ai pas voulu l'acheter » – ce que la situation financière stable de l'auteur au sein d'une profession intellectuelle supérieure semble corroborer. Par ailleurs, les nombreuses interventions publiques de l'auteur, notamment sur ses blogs, et l'entretien réalisé avec lui ne révèlent pas d'engagement militant, de sensibilité « de gauche » appuyée, ou d'idéologie libertaire qui justifierait l'usage de ces logiciels libres. Ce choix apparaît donc plus comme l'affirmation d'un amateurisme.

La revendication de l'amateurisme ne se manifeste pas ici dans sa « dimension qualitative » – autrement dit « ne pas faire avec sérieux » –, mais bien dans une dimension symbolique – « ne pas se prendre au sérieux » (Brion, 2004). Cette posture symbolique de l'amateurisme n'enlève rien à l'exigence éditoriale que l'auteur porte sur ses créations et traduit donc plutôt un positionnement de type « Pro-Am » (Leadbeater et Miller, 2004). Le *Pro-Am* est ainsi susceptible de construire un regard critique sur le travail d'auteurs parfois plus professionnalisés – photographes de profession ou bénéficiant d'une formation

<sup>3</sup> Nous avons ainsi construit une typologie de ces œuvres à partir de leur plus ou moins grande proximité avec les conventions éditoriales qui structurent les secteurs de la bande dessinée, de la littérature et de la photographie. Nous parlons alors de « photo-BD », de « photo-roman » et de « photo-récit ».

artistique avancée – comme en témoigne à plusieurs reprises le discours de Nathan (« Techniquement, leurs bulles sont moches. Moi je passe un temps dingue sur les bulles »).

Ces outils de création mobilisés par Nathan contribuent alors à forger son identité artistique et fournissent les caractéristiques d'une esthétique amateur de type *DIY* qui est subordonnée à un projet narratif :

*« Ça c'est mon grand truc aussi, que les belles images nuisent à la narration. Dans le catalogue de Flblb, ils avaient fait un édito, et c'était vachement intéressant [...] ils disaient, "nous on fait pas du beau dessin", avec cette idée que le dessin doit accompagner la narration. [...] C'est un peu pareil pour la photo. Moi mes photos, je ne fais pas de la belle photo. Mais si ça accompagne bien la narration, j'ai raconté mon histoire. »* (Nathan, enseignant-chercheur, 52 ans)

Étant donné la position de Nathan et sa distance initiale avec le monde artistique, nous pouvons nous demander si cette revendication de l'amateurisme n'est pas un choix de la nécessité. Or, se trouve ce type de positionnement esthétique – qui s'appuie sur des outils numériques et que l'on pourrait qualifier de « bricolé » – chez un couple d'auteurs pourtant professionnalisés (Sapiro & Rabot, 2017), mais qui cherche pourtant à brouiller les frontières du légitime et du profane.

Anaïs et Thibault sont en effet formés dans une école d'art et sont très bien insérés et reconnus dans le secteur de la bande dessinée – notamment auteurs chez un grand éditeur de BD et primés au Festival d'Angoulême. Ils s'inscrivent dans une approche « alternative » (Le Bruchec, 2023) de l'édition et mobilisent le même type de moyens « pauvres » que Nathan dans le cadre de leurs romans-photos :

*« Des fois on demande à un copain de nous aider à prendre les photos, mais en général, c'est vraiment fabriqué complètement à l'arrache, on n'a pas de trépied, on pose l'appareil sur un pied de lit, c'est ultra-artisanal. [...] En fait nos photos sont hyper moches [...], on a commencé avec un appareil tout merdique. »* (Thibault, auteur de BD, 39 ans)

Ces contraintes techniques les poussent à réfléchir à des solutions graphiques pour pallier la faible qualité de leurs images. À la manière de ce qui existe en bande dessinée, secteur dont ils sont issus, ils finissent par intégrer des aplats de couleur dans leurs photographies, en arrière-plan des personnages détournés, ce qui offre une meilleure lisibilité des images ainsi que des opportunités narratives. Le caractère présenté comme « à l'arrache » des prises de vue contraste ainsi avec la recherche formelle qu'ils mettent en œuvre pour aboutir à un résultat qui leur convienne : « Après coup, ça a l'air simple l'idée de mettre de la couleur derrière, c'est l'évidence, mais en fait on a tâtonné pendant 15 jours, on a fait des milliards d'essais. » (Anaïs, autrice de BD, 37 ans)

Ce sont donc les principes d'une esthétique « vernaculaire » de ce couple d'auteurs pourtant professionnalisés qui les poussent vers des dispositifs techniques légers. La numérisation des outils de création facilite précisément l'accès au roman-photo et accroît l'attractivité de cet espace dans lequel ce type de pratiques *DIY* se prolonge :

*« Le roman-photo, il doit y avoir un truc à voir avec notre quotidien. Je ne sais pas comment dire mais quelque chose de l'ordre de l'économie de moyens aussi. Ça, c'est un truc qui m'intéresse vachement. [...] J'aime bien réfléchir à des histoires qui se fabriquent à partir de pas grand-chose, et c'est juste des assemblages qui permettent d'obtenir des choses plus barrées et complètement surprenantes. »* (Thibault, auteur de BD, 39 ans)

Le « bricolage » qu'offre le média photoromanesque en lien avec la numérisation des outils de création, est ainsi évoqué à plusieurs reprises chez des personnes interrogées, à l'instar de Louis, éditeur et écrivain reconnu, qui choisit de ne pas faire appel à un photographe professionnel pour son roman-photo, parce qu'il « aim[e] bien le côté de bric et de broc ». C'est aussi cette dimension « démocratique » du média qui est mise en avant par des auteurs utilisant le roman-photo dans le cadre d'atelier de création. Franck note en effet que « c'est facile à mettre en œuvre, il n'y a pas la barrière du dessin pour les gamins, ou pour les participants ». Il ajoute : « le smartphone s'est démocratisé et tout le monde fait de la photo avec son téléphone, du coup tu peux facilement faire des romans-photos ». Un constat également partagé par Anaïs qui mobilise le roman-photo dans des ateliers de création auprès d'enfants de la Protection judiciaire de la jeunesse. La numérisation des outils de création et de mise en page est ainsi largement plébiscitée par les personnes rencontrées en raison de ses vertus « démocratiques ».

Mais quelle est l'empreinte de ces outils sur les contenus imprimés ? Est-ce que l'appropriation de ces innovations suscite une évolution des formes éditoriales ? De ce point de vue, ces romans-photos « bricolés » se manifestent le plus souvent du côté de la photo-BD, mais ils ne représentent pas une nouveauté éditoriale – nous pensons par exemple aux nombreux détournements qui jalonnent l'histoire du genre et le média était déjà mobilisé dans le cadre d'ateliers d'éducation populaire (comme en témoigne la publication de l'ouvrage collectif *Le Cheval de fer* au milieu des années 1980). Le numérique n'a donc

pas suscité ici de nouvelles formes ou pratiques éditoriales. Cependant, la légèreté des dispositifs permise par la numérisation des techniques photographiques et éditoriales, ainsi que le faible apprentissage nécessaire à leur maîtrise facilitent ces pratiques photoromanesques en diminuant le coût d'accès à ces outils. L'espace du roman-photo se prête alors d'autant plus à des pratiques qui revendiquent l'artisanat et une esthétique du « moche ». Ces productions prolongent les représentations contre-culturelles du DIY pour « démystifier le processus de production culturelle en soulignant la capacité de chacun à devenir un acteur culturel » (Hein, 2012).

La numérisation de la filière que nous analysons ici ne se limite pas aux outils de création mais elle touche également les outils de fabrication, favorisant le développement de l'auto-édition dont le roman-photo a bénéficié ces dernières années.

## L'AUTO-ÉDITION DE ROMANS-PHOTOS, AUX FRONTIÈRES DU LIVRE D'ARTISTE

Au tournant des années 2000, les presses numériques jet d'encre ou laser se banalisent et la qualité des tirages s'améliore. Le procédé *Computer to Print* permet d'éviter la gravure de plaques pour l'impression offset (CMJN ou noir seul la plupart du temps) et réduit en conséquence les frais fixes de calage des presses. Ces innovations contribuent ainsi à la baisse des seuils de rentabilité des livres et aboutissent aujourd'hui au développement de l'impression à la demande dès l'exemplaire unique (Mathieu et Patissier, 2016). Selon Olivier Donnat, « l'ère du numérique » renforce plusieurs tendances déjà à l'œuvre dans la filière comme « l'extension du domaine de la microédition liée à l'arrivée continue de nouveaux "petits éditeurs" » mais aussi « la diversification des formes d'autopublication » (Donnat, 2018, p. 13). Les données fournies par l'Observatoire du dépôt légal confirment en effet « l'augmentation exponentielle de l'auto-édition dans le nombre de nouveautés publiées chaque année » (Bossier et Noël, 2022).

Cette auto-édition souffre d'un déficit de légitimité important dans le secteur littéraire dans la mesure où les livres ainsi publiés ne passent pas le filtre des maisons qui détiennent, par la sélection qu'elles opèrent et la place qu'elles occupent dans l'espace éditorial, le pouvoir de consécration des œuvres et des auteurs – à la manière des couturiers et de leur griffe (Bourdieu et Delsaut, 1975 ; Bourdieu, 1999). C'est pourquoi certains auteurs les moins intégrés au pôle artistique font un usage strictement utilitaire de l'auto-édition et entretiennent un rapport instrumental à son égard. En effet pour certains auteurs interrogés, les plateformes en ligne d'auto-édition sont seulement une étape en vue de trouver un « vrai » éditeur : David, retraité et sans formation artistique, a ainsi sollicité la plateforme en ligne Blurb pour autoéditer une prémaquette de son livre afin de démarcher des maisons.

À l'inverse de ce rapport instrumental à l'auto-édition, d'autres la considèrent au contraire comme une finalité. Pour certains auteurs professionnalisés, l'auto-édition fonctionne alors comme un espace d'expression de radicalités esthétiques qui va à l'encontre des logiques du marché, de l'industrie et des compromis qui y sont associés – comme le montrent l'édition sauvage (édition clandestine, piratage, brochures et zines) ou ce que Tanguy Habrand propose d'appeler l'édition sécante et dans laquelle se retrouvent l'édition « artiste » ou celle de livres-objets (Habrand, 2016).

Les dissonances génériques de ces œuvres les placent *de facto* en dehors des circuits dans lesquels elles n'avaient pas nécessairement la volonté de prendre place et contre lesquels elles se construisent parfois. L'auto-édition ainsi exploitée contribue à la disparité de l'offre éditoriale face à une industrie contrainte par certains standards de production. Elle peut donc être investie comme un espace d'expérimentation de formes éditoriales (Legendre, 2019, p. 53) susceptibles ou non d'intégrer à terme la production de masse. Les améliorations techniques apportées aux presses numériques durant les deux dernières décennies ont facilité ces usages et la sophistication des productions.

Plusieurs romans-photos auto-édités s'inscrivent dans cette dynamique artistique que la numérisation des presses favorise. La pratique de l'auto-édition de Ninon, artiste plasticienne installée à Paris, est ainsi alimentée par une culture du fanzinat et ses réappropriations par l'art contemporain dont elle est familière. Elle explique comment l'organisation de la rareté (des tirages limités à soixante exemplaires) donne la possibilité de construire la valeur de supports initialement considérés comme illégitimes et d'alimenter des pratiques de collectionneur. Ces pratiques d'auto-édition sont aussi liées à la volonté de maîtriser l'ensemble du processus de création et d'affirmer une radicalité esthétique ainsi que la vision particulière d'un auteur sur son livre. Lucas, qui a d'abord travaillé dans la bande dessinée expérimentale et qui est

aujourd'hui photographe professionnel, raconte pour quelles raisons il n'a pas accepté de laisser son projet aux mains d'un éditeur tiers :

*« Il y avait un éditeur qui voulait le faire au départ [publier mon livre]. À l'époque c'était un éditeur relativement prestigieux dans le petit milieu Do It Yourself, mais qui voulait faire le graphisme lui-même. Je savais très bien ce qu'il allait faire avec et je ne voulais pas [...]. J'ai dit "bon tant pis, je m'en vais". »* (Lucas, photographe, 39 ans)

La maîtrise de l'ensemble du processus de création rapproche ainsi ces pratiques du livre d'artiste (Mœglin-Delcroix, 2011) et ces œuvres auto-éditées constituent une voie d'entrée valorisée dans les secteurs artistiques (Le Bruchec, 2019). Iris explique ainsi le rôle qu'a joué son photo-récit autoproduit dans sa rencontre avec une galerie parisienne et la collaboration qui s'est ensuivie :

*« Ce qui m'a fait les connaître, c'était [le roman-photo] que j'avais proposé en auto-édition. À l'époque [le] directeur de la librairie était intéressé par le bouquin. Et la nana de la programmation [de la galerie d'exposition] avait aussi été intéressée. »* (Iris, photographe, 45 ans)

Si cette production est regardée avec attention par les institutions, elle l'est aussi par la critique spécialisée, témoignant ainsi de la place importante que ces publications occupent dans la construction d'une carrière artistique. Lucas, inséré dans le domaine de la photographie d'art raconte ainsi la réception positive qu'a reçue son photo-récit auto-édité :

*« Je les ai sortis, et j'ai tout vendu en une semaine sans faire de publicité, ce qui est rare. Et j'ai eu deux critiques américains, qui ont très bien chroniqué le livre, en disant "cent exemplaires, c'est trop peu". »* (Lucas, photographe, 39 ans)

En résumé, les récentes innovations techniques contribuent au développement d'expérimentations formelles et à la disparité de l'offre éditoriale en se prêtant à des appropriations artistiques qui interrogent les conventions éditoriales dominantes. La numérisation des presses et des outils de production favorise en effet le renouveau de l'auto-édition artistique depuis les années 2000 et plus particulièrement 2010 dans le secteur de la photographie (Ravier, 2019). Si nous avons souligné la prédominance de la photo-BD du côté du roman-photo bricolé, les livres d'artistes étudiés ici se rapprochent au contraire davantage de la famille des photos-récits. Mais là encore, force est de constater que le numérique n'inaugure pas de nouveaux rapports au roman-photo et au livre – en témoigne la riche histoire pré-numérique du livre d'artiste (Mœglin-Delcroix, 1997). Il contribue plutôt à la progression d'une microédition qui explore les potentialités artistiques de l'objet livre favorisant ainsi l'intérêt pour des genres dissonants tels que le roman-photo. Enfin, s'il faut relever l'impact de la numérisation sur l'accès au marché de ces livres confidentiels, nous questionnerons dans la section suivante les cycles d'innovation et de stabilisation des conventions dans le champ éditorial.

## DIVERSIFICATION ÉDITORIALE ET STABILISATION DE NOUVELLES CONVENTIONS

Le développement d'internet a contribué à l'élargissement et à l'internationalisation de certains marchés de niche comme celui du livre de photographie, en agrégeant à travers ces canaux numériques une audience faible et dispersée qui se caractérise par un fort engagement autour de pratiques confidentielles. Lucas, photographe qui entretient un rapport artistique au médium, a constaté les effets de cette mise en relation entre des communautés d'intérêts sur l'auto-édition de livres de photographie :

*« En photographie, au tournant des années 2010, il y a eu un boom de l'auto-édition [...], il y a eu une explosion qui est liée à internet. [...] La photographie ne se vend pas en librairie, pas cette photographie-là [photographie d'art]. Il a fallu attendre que les gens soient vraiment connectés pour que la structure du marché soit suffisamment large pour que des gens puissent faire de l'auto-édition. Et quand les gens ont découvert qu'ils pouvaient le faire, ça a explosé. »* (Lucas, photographe, 39 ans)

Nous pouvons également évoquer le rôle de la souscription dans l'accès au marché, une pratique ancienne dont les modèles ont évolué et se sont répandus avec le développement d'internet (Jouan, 2017). Les campagnes de financement en ligne offrent la possibilité tout d'abord d'assurer la trésorerie d'une publication portée par une microstructure ou un auteur auto-édité. Mais c'est également un moyen de limiter l'incertitude liée à la publication d'un bien d'expérience : avec les préachats, l'éditeur connaît la demande avant l'impression du livre, ce qui lui permet d'ajuster son tirage. Cette méthode de financement, qui a été utilisée par plusieurs de nos enquêtés, assure aussi des fonctions promotionnelles,

en communiquant en amont sur un projet et en rassemblant ainsi une communauté de lecteurs potentiels (Ravier, 2019, p. 62). Si ces outils numériques sont très mobilisés dans le cadre de projets auto-édités, ils le sont aussi par de petites structures telles que les Éditions Flblb ou Les Impressions nouvelles qui ont ainsi sollicité des souscripteurs pour financer, grâce aux préventes des ouvrages, un tournage ou l'impression d'un roman-photo.

Le numérique a donc « rendu économiquement possible la mise sur le marché d'ouvrages au lectorat *a priori* très limité tout en contribuant à faire baisser le niveau d'exigence de certains éditeurs traditionnels » (Donnat, 2018, p. 11). En effet, la baisse des seuils de rentabilité des livres peut renforcer l'effet de longue traîne au profit, notamment, des petits tirages (Benhamou, 2014, p. 113). Ces transformations de la filière constituent alors un environnement favorable au développement de pratiques éditoriales dissonantes dont le roman-photo semble avoir bénéficié depuis le tournant du xxi<sup>e</sup> siècle.

Néanmoins, les effets du numérique n'expliquent pas à eux seuls ces dynamiques éditoriales. Il est nécessaire de les réinscrire dans le cadre des luttes pour la conservation ou pour la remise en cause des conventions qui structurent l'espace éditorial. Ainsi, Lucas, que la pratique artistique de la photographie rend particulièrement attentif aux enjeux d'originalité et de singularité, souligne la manière dont l'auto-édition du livre de photographie – qui pouvait apparaître comme une promesse de rupture vis-à-vis des conventions éditoriales – s'est progressivement stabilisée autour de nouvelles normes :

*« Les formes que produit l'auto-édition se sont très vite épuisées : d'un seul coup t'as vu arriver plein de livres d'un certain type, et puis au bout de deux ans c'était tous exactement les mêmes. »* (Lucas, photographe, 39 ans)

En effet, la période des années 2010 a été l'occasion d'importantes expérimentations formelles autour du livre et de la photographie, une dynamique amplifiée par les opportunités qu'offraient alors les innovations techniques. Mais Lucas constate pourtant un tassement de la production et une stabilisation progressive des formes éditoriales de cette auto-édition artistique, le poussant à conclure de manière critique : *« Je ne sais pas qui disait : the golden age of photobook, and the dark age of content. »* C'est un phénomène semblable de stabilisation de conventions autrefois transgressives que constate et déplore Jean-Christophe Menu dans *Plates-bandes* au sujet de la bande dessinée indépendante dont il est l'un des protagonistes depuis les années 1990 (Menu, 2005).

La numérisation de la filière a amplifié certaines tendances lourdes de l'industrie du livre – comme l'augmentation du nombre de titres et la baisse des tirages (Rouet, 2013, p.28) – et a renforcé l'attractivité de certaines positions dissonantes – via le développement de l'auto-édition et de micromarchés. Mais il est donc nécessaire de subordonner ces évolutions à la demande sociale et en particulier aux luttes de concurrence qui visent à conserver ou bouleverser la division sectorielle de la filière (Ponce Nazabal, 2024, p. 304). C'est dans ce cadre que les auteurs de romans-photos se sont saisi des opportunités qu'offrait le numérique, prolongeant ainsi par d'autres moyens des dynamiques déjà à l'œuvre dans l'édition de roman-photo, et dans une certaine mesure, les encourageant.

## CONCLUSION

La numérisation de la filière du livre n'a pas produit une dématérialisation massive des contenus, ou comme le note Olivier Donnat, « la révolution numérique ne s'est pas traduite par un recul spectaculaire du marché physique au profit des consommations dématérialisées, qu'elles soient payantes ou non » (Donnat, 2018, p. 2). La numérisation des outils de production, largement plébiscitée par les personnes que nous avons interrogées, est avant tout perçue comme une opportunité qui accompagne un retour à la matérialité de l'objet livre (Le Bruchec, 2022).

La numérisation de la filière du livre n'a donc pas suscité par elle-même de nouveaux types de romans-photos – les formes éditoriales que nous avons étudiées préexistent au numérique. Néanmoins, elle a facilité le développement de ces pratiques confidentielles à la rentabilité incertaine et elle a contribué ainsi à renforcer l'attractivité d'espaces frontaliers et non institués tel que le roman-photo. En effet, cette numérisation, en favorisant la microédition et la constitution de marchés de niche, concourt à faire du roman-photo un espace dans lequel peuvent s'investir des esthétiques « démocratiques » du bricolage et des productions éditoriales fondées sur un rapport artistique à l'objet livre touchant un lectorat peu nombreux et dispersé.

Pour autant, et bien que l'évolution de la disparité éditoriale soit difficilement quantifiable, une pratique ancienne telle que l'auto-édition, qui s'adosse désormais en grande partie à des outils numériques,

n'échappe pas aux cycles de standardisation des formes éditoriales et ce, même au sein du pôle le moins industrialisé de la production. C'est donc aussi à travers les luttes de concurrence qu'il faut appréhender l'effet de ces innovations techniques pour comprendre la manière dont elles sont investies par des auteurs et des éditeurs. Car si l'étude du numérique n'a pas révélé ici de rupture qualitative dans les œuvres produites, le roman-photo a pourtant bien connu une invention éditoriale notable lors de la période récente : l'émergence et la structuration d'une photo-BD du réel (Ponce Nazabal, 2024, p. 141). Il faudrait alors déployer un modèle plus large, une socio-économie des genres dont certains jalons ont déjà été posés (Mazel), pour analyser dans le détail l'apparition de ces « livres inventés par l'éditeur » (Simonin, 2004).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Becker, Howard (2010), *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion (collection « Champs »).
- Benhamou, Françoise (2014), *Le Livre à l'heure du numérique*, Paris : Seuil.
- Benhamou, Françoise (2023), « Préface » in Giraud, Frédérique & Guillot Céline (dir.), *Le Livre face au numérique : la disruption a-t-elle eu lieu ?* Villeurbanne : Presses de l'Enssib.
- Bessard-Banquy, Olivier ; Ducas, Sylvie ; Gefen, Alexandre (dir.)(2021), *Best-sellers*, Paris : Armand Colin.
- Bosser, Sylvie ; Noël, Sophie (2022), « Robert Escarpit, précurseur de l'approche socio-économique du livre », *Communication & langages* 211, no 1, p. 3-19.
- Bouquillion, Philippe ; Miège Bernard (2007), « Françoise Benhamou, *Les Dérèglements de l'exception culturelle* », *Questions de communication*, 12, p. 415-419.
- Bouquillion, Philippe ; Combès, Yolande (dir.)(2011), *Diversité et industries culturelles*, Paris : l'Harmattan (collection « Questions contemporaines »).
- Bourdieu, Pierre ; Delsaut, Yvette (1975), « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, janvier, n° 1, « Hiérarchie sociale des objets », p. 7-36.
- Bourdieu, Pierre (1999), « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars, « Édition, Éditeurs », p. 3-28.
- Brion, Anne-Laure (2004), « Positif entre amateurisme et professionnalisme : une revue aux prises avec son identité ». *Sociologie de l'Art*, vol. 5, no 3, p. 57-76.
- Busson, Alain (2023), « Le livre numérique, une exception culturelle ? », in Giraud, Frédérique & Guillot Céline (dir.), *Le Livre face au numérique : la disruption a-t-elle eu lieu ?*, Villeurbanne : Presses de l'Enssib.
- Donnat, Olivier (2018), « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », *Culture études* 3, no 3, p. 1-28.
- Flichy, Patrice (2010), *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil.
- Guittet, Emmanuelle (2020), « "Moi, il me faut du papier" », *Biens Symboliques/Symbolics Goods* 7 [en ligne], consulté le 21 septembre 2024, <http://journals.openedition.org/bssg/485>
- Habrand, Tanguy (2016), « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites ». *Mémoires du livre/Studies in Book Culture* 8, no 1, [en ligne], consulté le 21 septembre 2024, <https://doi.org/10.7202/1038028ar>.
- Hein, Fabien (2012), « Le DIY comme dynamique culturelle ? », *Volume !*, 9-1, p. 105-126.
- Jouan, Marine (2017), *La construction sociale du marché du financement participatif en France*, thèse de doctorat en sociologie, Telecom ParisTech.
- Leadbeater, Charles ; Miller, Paul (2004), *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*, Londres : Demos.
- Le Bruchec, Kevin (2019), « L'auto-édition de bande dessinée : une voie d'entrée spécifique au sein du champ éditorial », *Bibliodiversity*, n° 7, « Auto-édition, un vecteur de bibliodiversité ? », 1 janvier, p. 44-57.

- Le Bruchec, Kevin (2022), « Sur le rapport singulier à l'objet-livre des éditeurs alternatifs : le cas de The Hoochie Coochie », *Comicalités. Études de culture graphique*, 1 février, [en ligne], consulté le 21 septembre 2024, <https://doi.org/10.4000/comicalites.6993>.
- Le Bruchec, Kevin (2023), « I. Une certaine idée de la bande dessinée. Tentative de cartographie de l'espace des éditeurs alternatifs » (p. 15-30), in Robert, Pascal (dir), *La Fabrique de la bande dessinée. Perspectives sociologiques et sociosémiotiques sur la bande dessinée*, Paris : Hermann.
- Legendre, Bertrand (2005), « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux : le documentaire jeunesse et le livre de poche », *Communication & Langages* 145, no 1, p. 61-68.
- Legendre, Bertrand (2019), *Ce que le numérique fait au livre*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Mazel Quentin (en cours de publication), « Esquisse d'une socio-économie des genres cinématographiques », dans Creton Laurent (dir.), *Approches socioéconomiques du cinéma et de l'audiovisuel*.
- Mœglin-Delcroix, Anne (1997), *Livres d'artistes : l'invention d'un genre, 1960-1980*, Paris : BnF.
- Mœglin-Delcroix, Anne (2011), *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, Marseille-Paris : Le Mot et le Reste – BNF.
- Menu, Jean-Christophe (2005), *Plates-bandes*, Paris : L'Association.
- Moreau, François ; Peletier, Stéphanie (2011), « La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007) », *Culture études*, n° 4, p. 1-16.
- Morin, Edgar (1961), « L'industrie culturelle », *Communications*, 1, p. 38-59.
- Mathieu, Emilie ; Patissier, Juliette (2016), *Enjeux & développements de l'impression à la demande*, Paris : Éditions du Cercle de la librairie.
- Peltier, Stéphanie ; Benhamou, Françoise ; Cariou, Christophe ; Moreau, François (2024), *Auto-édition de livres francophones imprimés : un continent ignoré*. Paris : DEPS.
- Ponce Nazabal, Iñaki (2024), *Publier des livres « inclassables » : le roman-photo dans l'édition contemporaine*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Bertrand Legendre et de Sophie Noël, Université Sorbonne Paris Nord.
- Pradié, Christian (2005), « Capitalisme et financiarisation des industries culturelles », *Réseaux*, vol. 131, n° 3, p. 83-109.
- Ravier, Céline (2019), *(Auto)Édition photographique : enquête sur une mutation*, Arles : Arnaud Bizalion éditeur.
- Sapiro, Gisèle (2009), *Les Contradictions de la globalisation éditoriales*, Paris : Nouveau Monde Éditions.
- Simonin, Anne (2004), « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire », *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, 81-1, p. 119-29.
- SNE (2022), *Les Chiffres de l'édition 2021-2022*, Paris : Syndicat national de l'édition.

## ANNEXES

Tableau des enquêtés

Prénom	Genre	Profil et activités	Naissance	Style	Durée
Anaïs	F.	Autrice de plusieurs romans-photos chez un éditeur tiers et autoéditrice d'un roman-photo, par ailleurs autrice et dessinatrice de bande dessinée d'où elle tire sa rémunération, anime des ateliers de création, formation artistique.	1983	Entretien semi-directif	1h29
André	H.	Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, photographe de profession, formation artistique.	1962	Entretien semi-directif	44 min
Christophe	H.	Auteur d'un roman-photo chez un éditeur tiers, a fait sa carrière comme auteur et dessinateur de bande dessinée, éditeur dans la BD, formation artistique.	1960	Entretien semi-directif	1h05
Clara	F.	Libraire, prête-plume, diplômée d'édition et d'un master de création littéraire.	1991	Entretien libre	-
Daniel	H.	Auteur d'un roman-photo chez un éditeur tiers, réalisateur multimédia et vidéo pour des institutions, formation artistique.	1973	Entretien semi-directif	23 min
David	H.	Auteur d'un roman-photo chez un éditeur tiers et autoéditeur de plusieurs romans-photos, pas de formation artistique, retraité, fréquente le monde de la photographie.	1949	Entretien semi-directif	33 min
Emmanuelle	F.	Éditrice de plusieurs romans-photos, salariée d'une grande maison généraliste.	1973	Entretien semi-directif	1h01
Franck	H.	Auteur de plusieurs romans-photos, éditeur de BD et de romans-photos dans une petite maison indépendante.	1973	Entretien semi-directif	2h59
Gabriel	H.	Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, photo-reporter de profession, travaille avec la presse d'actualité, formation artistique.	1971	Entretien semi-directif	1h17
Hugo	H.	Correcteur et rewriter free-lance dans l'édition, auteur d'un roman, enseignant dans une licence de création littéraire.	1991	Entretien libre et direct	-
Iris	F.	Autrice d'un roman-photo chez un éditeur tiers et autoéditrice de plusieurs romans-photos, enseignante, un temps photographe, pas de formation artistique.	1975	Entretien semi-directif	1h53
Louis	H.	Auteur d'un roman-photo, éditeur de profession dans une grande maison généraliste, écrivain de romans.	1970	Entretien semi-directif	33 min
Lucas	H.	Auteur et autoéditeur d'un roman-photo, formation artistique, a fréquenté le milieu de la bande dessinée expérimentale, photographe de profession.	1983	Entretien libre	1h40
Margot	F.	Autrice de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, était salariée d'une association d'éducation populaire, illustratrice et plasticienne, anime des ateliers de création, formation artistique.	-	Entretien semi-directif	1h
Marie	F.	Autrice et autoéditrice de plusieurs romans-photos, pas de formation artistique, pratique la micro-édition, bénéficie du RSA, proche du secteur de la BD.	1991	Entretien semi-directif	1h08
Nathan	H.	Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, enseignant-chercheur, pas de formation artistique, a pratiqué l'autoédition.	1968	Entretien semi-directif	2h12
Ninon	F.	Autrice et autoéditrice de plusieurs romans-photos, artiste plasticienne, formation artistique.	± 1987	Entretien semi-directif	35 min
Pauline	F.	Consultante au sein de l'institut de sondage GfK au moment de l'entretien.	1991	Entretien directif	mail
Samuel	H.	Auteur de plusieurs romans-photos chez un éditeur tiers, photo-reporter de profession, travaille avec la presse d'actualité, pas de formation artistique.	1973	Entretien semi-directif	± 1h30
Sébastien	H.	Éditeur d'un roman-photo, journaliste de formation et de profession.	1962	Entretien semi-directif	± 1h
Simon	H.	Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, directeur artistique dans une agence de communication au moment de la publication de ses livres, réalisateur dans le cinéma, formation artistique.	1978	Entretien semi-directif	1h07
Theo	H.	Auteur de bande dessinée et éditeur de romans-photos et de bandes dessinées dans une petite maison indépendante, formation artistique.	1973	Entretien libre	-
Thibault	H.	Auteur de plusieurs romans-photos chez un éditeur tiers et autoéditeur d'un roman-photo, par ailleurs auteur de bande dessinée d'où il tire sa rémunération, anime des ateliers de création, formation artistique.	1981	Entretien semi-directif	1h29