
Comment la bande dessinée nativement numérique influence le champ de la bande dessinée papier

How Digital Comics Influence the Field of Printed Comics

Gaëlle Kovaliv



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/7678>

DOI : 10.4000/comicalites.7678

ISSN : 2117-4911

Éditeur

Presses universitaires de Liège (PULg)

Ce document vous est offert par Bibliothèque cantonale et universitaire Lausanne



UNIL | Université de Lausanne

Référence électronique

Gaëlle Kovaliv, « Comment la bande dessinée nativement numérique influence le champ de la bande dessinée papier », *Comicalités* [En ligne], Ce que le numérique fait à la bande dessinée, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 05 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/7678> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/comicalites.7678>

Ce document a été généré automatiquement le 21 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Comment la bande dessinée nativement numérique influence le champ de la bande dessinée papier

How Digital Comics Influence the Field of Printed Comics

Gaëlle Kovaliv

Introduction

- 1 En analysant le phénomène des blogs BD dans le contexte de l'Europe francophone à la fin des années 2000, Sébastien Rouquette observe que, malgré leur succès institutionnel, médiatique et en termes d'audience, les publications de bandes dessinées prévues pour une diffusion en ligne n'ont eu qu'un impact limité sur l'industrie de la bande dessinée en livre (Rouquette 2009 : 119). Cette faible incidence serait due à la volatilité des principales composantes de ce nouveau médium, dont l'existence fait d'ailleurs débat (Baroni, Kovaliv et Stucky 2021). En effet, tant les initiatives pour des modèles économiques autonomes que les espaces de lecture spécialement dédiés peinent à s'inscrire dans la durée, pas plus que les auteurs-trices, dont la pratique de la bande dessinée numérique s'effectue souvent dans le cadre d'une sorte de « temps libre », entre deux projets rémunérés ailleurs. Dans ces conditions, on comprend que l'on peine à accorder à la transition numérique de la bande dessinée — en termes de contexte de diffusion et de lecture notamment — le pouvoir d'avoir un véritable retentissement sur l'industrie de la bande dessinée papier, au contraire de l'impact qu'a eu l'arrivée du numérique sur les champs de la musique ou du cinéma par exemple (Baroni et Gunti 2020).
- 2 C'est d'autant plus le cas que, lorsqu'on se penche sur le cas particulier de l'édition, les relations entre numérique et papier se conçoivent généralement sous l'angle de la compétition. Parmi les acteurs et les actrices du monde littéraire d'Europe francophone, certaines n'hésitent ainsi pas à parler de « lutte » et de « menace » réciproques (Vitali-Rosati 2017), tandis que la presse généraliste et spécialisée essaie

depuis des années de déterminer l'issue de ce qui serait donc un combat fatal. « Presse en confinement : “La victoire définitive du numérique sur le papier” » évalue ainsi Fiona Moghaddam pour France Culture en mai 2020, tandis que Joëlle Rebetez et la Radio Télévision Suisse saluent la bande dessinée comme « un art qui résiste face au digital et aux séries TV ! », en septembre 2021. La scène éditoriale semble souscrire à cette rivalité, comme en témoignent les différents discours et documents émanant des faïtières du monde éditorial, le Syndicat national de l'édition (SNE)² en tête.

- 3 Lorsque la relation entre papier et numérique ne s'inscrit pas dans la conflictualité, elle s'envisage aussi souvent sous l'angle d'un rejet, émanant d'un secteur comme de l'autre. Cette mise à distance est particulièrement perceptible dans le cas de la bande dessinée, et ce dès l'émergence de ce type de production. En 2009 déjà, Wandrille — qui cumule les casquettes d'auteur de bande dessinée papier, de blogueur BD et d'éditeur chez Warum, dont la collection « Vraoum » inclut l'adaptation en livre de nombreuses créations en ligne — s'émeut ainsi du mépris de l'industrie et des acteurs et des actrices du champ du papier envers la bande dessinée à destination des écrans, et ce nonobstant son succès populaire (ou peut-être à cause de celui-ci) et la vivacité de ses créations :

À l'exception de Trondheim, l'ancienne nouvelle vague est prudemment restée sur la rive, ignorant ce qui se passait hors du papier. Et puis, quand le succès venu, il n'a plus été possible d'ignorer le phénomène, au lieu de rattraper le train, ils l'ont méprisé : trop rapide, trop bruyant, superficiel... indigne de la vraie bande dessinée. **La vieille garde rejetant la jeune garde. La grande famille de la bande dessinée papier contre les sales métèques de l'édition web**, tout en accueillant dans ses rangs ses meilleurs éléments, mais, surtout, sans avoir l'air d'y toucher...³ (Wandrille 2009.)

- 4 À l'opposé, certains créateurs et certaines créatrices numériques préconisent pour leur part une rupture radicale avec le monde de la bande dessinée papier, allant jusqu'au rejet des termes-mêmes de « bande dessinée ». Dans ce cas, ils et elles préconisent, à la place, un nouveau lexique, comme « DIVINA » (pour Digital Visual Narrative), bande défilée, univers narratif numérique... Leur objectif est double : débrider la créativité et renouveler les codes qui régissent les rapports des différents acteurs et des différentes actrices du champ, afin de renégocier les rapports de force. Lorsque les relations entre bande dessinée numérique et monde du papier sont perçues sous des auspices plus apaisés, c'est (presque) toujours pour se demander ce que les productions numériques doivent au « média traditionnel » ou pour examiner leur degré d'écart et d'autonomisation face à celui-ci (Baudry 2018 : 257 ; Baroni, Kovaliv et Stucky 2021).
- 5 La réalité semble, comme souvent, revêtir un aspect plus complexe et plus subtil, au point même qu'il devient parfois difficile d'opérer un partage strict en fonction du support de publication. Si l'on change d'angle d'analyse et que l'on se penche par exemple sur la question du contenu, on se rend ainsi compte que les influences sont loin d'être unidirectionnelles. La prépublication de plusieurs albums sous la forme classique de bandes dessinées en ligne, à l'instar de ce qu'a fait Pénélope Bagieu pour les *Culottées* (Pottet 2016), par exemple, montre que la frontière entre pratiques éditoriales traditionnelles et pratiques numériques tend à s'amenuiser. Cette frontière est d'autant plus poreuse que certaines structures éditoriales elles-mêmes sont à cheval entre production imprimée et numérique. Si les initiatives se multiplient ces dernières années, à l'image des éditions Exemple ou du compte Instagram *Matin*, piloté par les éditions Dargaud, ce phénomène existe en réalité depuis les débuts de la bande dessinée en ligne, en réalité la création des éditions Lapin — issues du portail *Lapin.org*

mis en place par Phipp — remonte à 2005 déjà (Baudry 2018 : 127). Entre deux, plusieurs structures hybrides ont connu des destins plus ou moins longs et fructueux, à l'instar de l'aventure Sandawe qui a duré une décennie, de la revue en ligne *Professeur Cyclope*, ou, plus récemment, du journal satirique *Mazette*, qui ont combiné, pendant plusieurs années, prépublications d'albums en ligne et productions uniquement dédiées à une lecture sur écran.

- 6 Sur la base de ce constat et de ces différentes initiatives, cet article propose de réfléchir au rapport entre bande dessinée numérique et imprimée sous un angle nouveau. Plutôt que de tableur sur une sujétion du numérique au papier ou à une concurrence entre les supports, il désire étudier l'influence des usages numériques sur le champ de la bande dessinée papier, dans une perspective assez large, qui se concentre toutefois sur les pratiques professionnelles. Il s'agira ainsi de questionner l'impact de la bande dessinée nativement numérique — en particulier l'émergence des blogs puis leur évolution sur les réseaux sociaux — sur la composition du champ professionnel, les représentations qu'ont les auteurs et les autrices de bande dessinée et, *in fine*, les changements de pratiques en vertu de ces représentations.
- 7 Cette étude transversale se base sur un corpus d'entretiens, menés auprès de plus d'une trentaine de créateurs et de créatrices francophones de bandes dessinées nativement numériques. Ce chiffre peut sembler anecdotique au regard de la production annuelle de bandes dessinées papier paraissant chaque année en librairie — plus de 5 000 annuellement, avec une croissance en hausse depuis 15 ans (Guibert 2021) — et face au nombre de blogs ou de comptes sur les réseaux sociaux produisant de la bande dessinée. Néanmoins, la rigueur avec laquelle l'échantillon a été construit, reproduisant le plus fidèlement possible le champ en termes de genre, d'âge, de type de production, de taille du lectorat et de parcours professionnel⁴, permet d'extrapoler et d'affirmer que ces témoignages individuels recouvrent une réalité plus vaste et concernent un nombre plus important d'acteurs et d'actrices impliqués. En outre, pour suppléer aux angles morts de mes propres entretiens, cette démarche qualitative est appuyée par un recours important à des témoignages d'auteurs et d'autrices trouvés dans la presse, dans d'autres travaux académiques et sur leurs pages personnelles. Enfin, signalons encore qu'il ne s'agit ici que d'une première proposition de revoir les rapports structurant l'industrie professionnelle de la bande dessinée et le rôle de la transition numérique sur les pratiques et les représentations des différent-es professionnel·les. Ces réflexions exploratoires, basées sur un nombre restreint de témoignages et mes observations personnelles quant à l'état et l'évolution du champ, mériteraient bien évidemment des données et des enquêtes approfondies, ce qu'espère stimuler cet article.
- 8 Signalons finalement que ces interrogations se bornent à l'espace culturel et géographique d'Europe francophone car les liens entre bande dessinée imprimée et bande dessinée papier, ainsi que le poids relatif de ces deux sphères de productions recouvrent une réalité très différente dans d'autres aires culturelles. L'Asie a par exemple complètement fait le pas de la transition numérique, qui a vu triompher la forme du webtoon (Dumain 2018), tandis que les Etats-Unis ont aussi créé un modèle au sein duquel les webcomics semblent posséder une vraie forme d'autonomie (Baudry et Paolucci 2016).

Le blog : pensé pour l'écran, soluble dans le livre

- 9 Comme le remarque Julien Baudry, la première forme de bande dessinée numérique à s'implanter véritablement en Europe francophone est celle du blog BD, qui émerge entre 2003 et 2004 (Baudry 2018 : 111). Auparavant, au milieu des années 1990, le CD-ROM avait été envisagée comme support de diffusion et de création, mais l'éclatement de la bulle Internet et les coûts vertigineux engendrés pour chaque œuvre ont rapidement mis un terme à ce type de production (Stucky 2022). À l'opposé, le blog est gratuit, flexible et facile à prendre en main, tant pour les créateurs et les créatrices que pour les lecteurs et les lectrices. Il s'impose alors rapidement auprès des artistes et du public. Formellement, il s'agit de sites Internet personnels, qui compilent des publications agencées verticalement. Celles-ci, postées à intervalles plus ou moins réguliers selon les artistes, se consultent donc par mouvement de défilement vertical et de manière antichronologique. Néanmoins, si cela signifie que la mise en ligne la plus récente est aussi la première à être accessible, toutes peuvent être consultées grâce aux archives et, parfois, par le biais de rubriques thématiques ou de mots clés. Le blog est une œuvre dynamique, tant par le caractère souvent rapide et épars des dessins, que par cette notion de renouvellement perpétuel et d'infinie incomplétude (Caboche 2020 : 100–106). Enfin, l'interaction est au centre. La notion de communauté est ainsi primordiale au sein de la production et des rapports entre artistes, qui s'invitent sur leurs blogs personnels, se répondent et co-construisent le champ. La participation des lecteurs et lectrices par le biais des forums et espaces de commentaires est également un paramètre qui structure tant l'organisation de la page que celle de la production (Paolucci 2015). Au commencement, l'usage d'Internet pour publier des bandes dessinées se fait pourtant dans un cadre semi-privé. Les premiers bloggeurs et les premières bloggeuses mobilisent en effet le réseau pour un partage « interne » au sein d'une communauté réduite, d'une cinquantaine de personnes tout au plus (Baudry 2018 : 114) et représentent un endroit « pour se faire plaisir à soi » (Paques et Dejasse 2007). Ce n'est qu'en 2005, année marquée notamment par la création et l'hypermédiatisation du *Blog de Frantico*⁵ de Lewis Trondheim⁶ qu'émerge la prise de conscience d'un public extérieur. Son succès, et celui de quelques créateurs et créatrices qui percent au même moment — Boulet, Lisa Mandel, Allan Barte, Tanxxx... —, changent la manière dont est envisagé le Web pour la publication et la lecture de bandes dessinées. Le réseau est alors mobilisé en direction d'une audience bien plus vaste, visant à toucher autant de monde que possible. Le nombre de bloggeurs et de bloggeuses BD s'accroît rapidement et les contenus se diversifient. Si le partage d'une succession d'anecdotes personnelles et le contenu autobiographique restent le modèle dominant, d'autres s'essaient à la fiction ou s'apparente au dessin de presse (Baudry 2018 : 115).
- 10 Le parallèle avec le fanzinat est saisissant tant les démarches et les processus semblent similaires. On passe en quelques années d'une production dans un cadre privé ou semi-privé avec une diffusion qui se cantonne à une échelle micro à une reconnaissance initiée par les paires avec la création de festivals spécialisés — le FestiBlog entre 2005 et 2015 puis le Miniblog et la création de vastes communautés d'artistes. La production de bandes dessinées constitue alors une sorte de contre-culture face aux réalisations commerciales chapeautées par les structures éditoriales⁷. En outre, se pose, comme pour le fanzinat, la difficile patrimonialisation de pratiques marquées par un caractère

décentralisé et éphémère. La massification du phénomène de la « blogosphère » au cours des années suivantes entérine le parallèle. À l’instar de la manière dont se sont développées l’esthétique et les thématiques du fanzinat et de la scène alternative au sein des productions éditoriales des années 1990, en raison de la massification de leur diffusion et de leur parage, la blogosphère constitue, durant un temps, une forme d’« avant-garde », qui modifie la structuration du champ et devient une des nouvelles normes. Il faut dire que les chiffres sont souvent impressionnants et l’on comprend que ces pratiques s’imposent rapidement. En effet, à l’abondance de la création — Gilles Ratier recense ainsi plus de 15 000 blogs BD au plus fort de la vague au début des années 2010 (Ratier 2010 : 11) — répondent des chiffres de lecture impressionnants. Les auteurs et les autrices les plus populaires en ligne peuvent ainsi se targuer d’être lus par des dizaines de milliers de visiteurs et de visiteuses tous les jours. Au cours d’un entretien mené dans le cadre de cette recherche^{Boulet}, l’un des auteurs en ligne les plus suivis sur le réseau, révèle ainsi que son blog a parfois été visité par plus de 60 000 personnes par jour (Boulet, 10.10.2019)⁸.

- 11 Toutes et tous n’atteignent cependant pas de telles audiences. Néanmoins, la popularité en ligne est souvent suffisamment intéressante pour susciter rapidement l’intérêt des maisons d’édition, et la blogosphère devient rapidement l’une des voies canoniques de professionnalisation. À partir de la publication du *Blog de Frantico* par Albin Michel en 2005, un grand nombre de structures éditoriales se met en effet à imprimer et à vendre, de façon plus ou moins retravaillées, les pages qui existent préalablement en ligne. Si deux albums sont issus d’un blog en 2005, on en dénombre 35 entre 2005 et 2009 (Baudry 2018 : 127), puis 415 entre 2012 et 2016 selon les recensions de Gilles Ratier pour l’Association des critiques de bande dessinée (ACBD). Aujourd’hui, suite à la quasi disparition de la blogosphère au milieu des années 2010, le phénomène de récupération des contenus en ligne se poursuit avec les nouvelles formes apparues depuis. Les bandes dessinées sur les réseaux sociaux, Instagram en particulier, font figure de tête de proue et représentent plus de trente publications en album au cours de l’année 2021. Certaines structures éditoriales font aussi le pari de se baser sur le contenu de comptes Youtube pour en faire des albums de bande dessinée, à l’image de Dupuis, Michel Lafon et Soleil qui leur dédient des collections spécifiques. Il ne s’agit toutefois que d’un segment marginal du secteur en termes de nombres d’œuvres (une quarantaine tout au plus) mais leurs tirages sont importants. Les chiffres de vente dépassent presque systématiquement 10 000 exemplaires, et atteignent parfois les centaines de milliers (Lachasse 2018). La série en six tomes de *Ki & Hi*, le manga créé par le youtubeur Kevin Tran (*Le rire jaune*⁹) et illustré par Fanny Antigny s’est ainsi écoulée à plus d’un million d’exemplaires (Lachasse 2021).
- 12 Le nombre total d’œuvres en ligne publiées en album depuis 2005 — pas plus de 700 — peut toutefois paraître anecdotique au regard du nombre de comptes de création de bande dessinée en ligne, qui se chiffrent en milliers. Cependant, une partie importante de la production est le fruit d’un travail amateur qui a vocation à le rester, le travail n’étant ni assez abouti ni assez étoffé pour pouvoir faire l’objet d’un album entier (Baudry 2018 : 144 s.). À l’inverse et de manière assez systématique, tous les blogs ou les comptes sur les réseaux sociaux qui sont suivis avec assiduité par plus d’une dizaine de milliers de lecteurs et de lectrices et dont le nombre et la qualité des publications forment un tout conséquent et organisé, sont rapidement récupérés et publiés sur un support imprimé. Il apparaît que la publication de bandes dessinées en ligne est, depuis

plus de deux décennies, un axe émergent pour la publication de la bande dessinée papier.

Une transposition prévisible et multifactorielle

- 13 Les critères permettant à un blog ou un compte Instagram d'espérer devenir un livre sont donc de différents ordres. Il existe en effet un certain nombre d'impératifs artistiques liés à la quantité et à la qualité des publications, encore que ce dernier soit apparemment tout relatif puisque *George Clooney, une histoire vraie* de Philippe Valette est paru avec ses fautes d'orthographe originelles chez Delcourt en 2013. Les exigences de cohérence et d'originalité, et même souvent d'humour semblent donc également déterminantes. Mais il est une donnée qui semble surpasser toutes les autres, du moins dans les représentations partagées par les auteurs et les autrices, c'est celle de la taille de la communauté.
- 14 Dans les faits, les artistes sélectionnées, celles et ceux de la première vague en particulier, regroupent de larges communautés qui, selon les calculs des maisons d'édition, sont autant de client·es payant·es potentiel·les : « Un éditeur publiant un blog qui génère 15 000 visiteurs par jour peut espérer une audience au moins égale. L'éditeur du blog de Pénélope Jolicoeur, Jean-Claude Gawsewitch, avoue clairement s'être intéressé au blog de la jeune illustratrice en raison de son succès » (Chiron 2008 : 76). Les frais de promotion en sont d'autant réduits, ce qui rend le calcul particulièrement intéressant. Jibé témoigne aussi : « Les éditeurs se sont dit : "Il y a des sous faciles à se faire car on a déjà une audience captive facile à récupérer et on va leur faire cracher des sous" » [20.11.2019]. Baudry s'interroge toutefois sur la pertinence de ce lien direct entre chiffres d'audience et proposition de contrat d'édition, plus spécifiquement dans le cas de celles et ceux qui, ayant commencé leur carrière sur Internet, entrent dans le champ de la bande dessinée papier avec une œuvre radicalement différente : « Un certain nombre de blogueurs bd sont publiés pour la première fois pour des albums qui ne sont pas l'adaptation de leur blog. Il est bien sûr difficile de faire la part des choses et de savoir si le succès du blog est la raison principale dans leur entrée dans l'édition papier » (Baudry 2018 : 129). Les entretiens menés dans le cadre de mon enquête abondent néanmoins tous dans le même sens. Pour les auteur·trices interrogées, il semble très nettement que, plus que le style, le dessin, le récit ou l'histoire, c'est bien la communauté et les abonné·es en ligne qui sont les principaux vecteurs d'intérêt, lorsque les maisons d'édition approchent et sélectionnent des créateurs et des créatrices de bande dessinée numérique. Boulet lui-même, parangon du médium et locomotive des ventes, estime qu'il n'aurait pas connu le même destin s'il ne s'était pas prévalu, en premier lieu, d'une solide communauté de lecteurs et de lectrices :
- Si j'avais envoyé mon blog sans être connu [en ligne], je pense que ça n'aurait pas passé. À la limite, chez de petits éditeurs. C'était la fin des années 1990, début des années 2000, donc chez des petits éditeurs, il y aurait eu moyen de jouer sur le côté autobiographique qui marchait pas mal à ce moment-là, mais clairement c'est le fait que ça a eu du succès en ligne qui a intéressé les éditeurs. (Boulet, 10.10.2019.)
- 15 Delcourt, et plus précisément Lewis Trondheim dont le rôle de précurseur a déjà été évoqué, qui a choisi de publier son blog en plusieurs tomes de *Notes* a eu le nez fin, puisque les plus populaires se sont facilement écoulés à plus de 100 000 exemplaires (Vellin et Aigron 2012 : 27). On peut alors s'interroger : dans quelle mesure cet intérêt marqué envers la taille de la communauté conditionne-t-il le travail des auteurs et des

autrices en ligne dont l'une des tâches va donc devenir, consciemment ou non, d'entretenir, de faire grandir et réagir leur lectorat, aux dépens d'autres activités professionnelles, en particulier liées à la création artistique ?

- 16 À l'autre bout du spectre, pour une majorité d'auteurs-trices qui publient initialement en ligne, la parution de leur œuvre sous la forme d'un objet-livre leur apparaît comme le moyen d'obtenir une légitimité quant à leur place dans le champ de la bande dessinée. Malgré une pratique numérique validée et reconnue par leurs pairs, « la récompense attribuée aux lauréats du concours de la Révélation Blog semble l'attester : la vraie consécration, c'est la publication, la présence sur Internet n'est pas suffisante » remarquait Julia Chiron en 2008 (78). Le pouvoir centripète du papier ne s'est jamais vraiment démenti depuis : au cours des entretiens auprès de créateurs et de créatrices de contenu numérique menés plus de dix ans plus tard, nombreux et nombreuses sont celles et ceux — débutant-es et confirmé-es, alternatif-s-ves ou grand public — à avoir mobilisé des termes comme « soulagement » ou « légitimité » en parlant de la parution de leur premier album papier. Marie Spénale, qui abonde dans ce sens, pointe pourtant le paradoxe de cette association :

Le papier c'est cool, ça me donne une crédibilité, donc je suis contente d'avoir sorti deux livres, comme ça, c'est fait. Voilà, je suis officiellement autrice, c'est bon, c'est marqué. Mais en vrai, quand je publie quelque chose en ligne, c'est énormément plus vu que quand c'est sur format papier. Donc ça devient du snobisme de vouloir faire des livres papier. Je vais continuer à en faire car ça donne quelques avantages, mais si je veux être lue, ça n'a pas de sens, c'est absurde.

Et l'aspect financier, je ne m'y retrouve pas, c'est plus du dédommagement qu'autre chose, donc au bout d'un moment, ça n'aura plus aucun intérêt pour les auteurs de publier des livres. (Marie Spénale, 16.12.2019.)

- 17 Il semble en effet que la reconnaissance populaire en ligne, représentée par des chiffres de lecture qui atteignent fréquemment des dizaines de milliers, ne suffise pas et que le livre conserve, aux yeux des auteurs et des autrices, une sorte de magnétisme indépassable. Les publications papier n'ont pourtant rien d'une panacée, les tirages sont la plupart du temps largement inférieurs aux audiences potentielles en ligne — autour de 5 000 exemplaires dans la majorité des cas contre plusieurs dizaines de milliers sur Instagram —, les droits d'auteur baissent continuellement et correspondaient en moyenne à 8,6% en 2016 d'après les chiffres tirés des EGBD — tandis que la compétition sur les étals de librairie se renforce chaque année entre les plus de 5 000 parutions annuelles. Les raisons qui font du livre une sorte de « passage obligé », ou qui le font apparaître comme tel, sont cependant multiples. Le statut symbolique de l'album dans le champ francophone et son prestige culturel jouent un rôle déterminant (Lesage 2018a et 2019), auquel s'ajoutent plusieurs facteurs. Ceux-ci sont notamment d'ordre culturel : comme le signalait Wandrille dans son article de 2009, le blog a par exemple longtemps été extrêmement déprécié par le champ et n'apporte pas toujours la légitimité nécessaire pour revendiquer une place au sein du groupe des professionnels du médium. La presse et les instances spécialisées — ActuaBD et festival d'Angoulême en tête — ont ainsi mis du temps à coopter cette partie de la production (Pacques et Dejasse 2007), ce qui a contribué à asseoir la vision d'une création « sauvage » en « marge des circuits institutionnels » (Saint-Amand 2016).
- 18 D'autres raisons sont économiques, puisqu'il y a peu de sources de revenus fiables et pérennes pour la diffusion en ligne, le passage vers un support imprimé étant alors vu comme un moyen d'obtenir une petite rémunération pour le travail effectué. La

difficulté de sauvegarder les œuvres en ligne est également un facteur fréquemment utilisé pour justifier le besoin de « passer au livre » afin de conserver une trace pérenne de son travail. Emmanuel Espinasse témoigne ainsi : « C'est bien plus simple de sauvegarder sur du papier, car en informatique, les langages et les machines changent continuellement » (Emmanuel Espinasse, 14.11.2019). Boris Pott abonde : « En gros la pérennité du truc, c'est le bouquin, même si bon, tout le contenu multimédia n'est malheureusement plus accessible » (Boris Pott, 14.01.2020). Enfin, la rigidité des structures institutionnelles, qui n'ont souvent pas de catégories pour classer les auteurs·trices « sans livres » explique aussi cette migration du support de l'écran vers celui du livre¹⁰.

- 19 Ce sont ces intérêts convergents qui permettent l'incursion de la scène numérique au sein de l'industrie de la bande dessinée papier et qui modifient ainsi la composition de la structure socio-professionnelle des acteurs et actrices du champ, du moins en ce qui concerne les auteurs et les autrices¹¹. Le nombre de nouveaux acteurs et de nouvelles actrices ainsi que le partage de pratiques socioculturelles et artistiques communes concordent à les identifier comme une nouvelle génération de bédéastes, à la suite des quelques vagues, rares, mais régulières, qui s'étaient succédées dans le champ jusque-là. Le premier renouveau générationnel a été identifié par Luc Boltanski, qui montre comment le champ culturel de la bande dessinée s'est formé dans les années 1960, en grande partie grâce à « l'arrivée d'un nouveau groupe de professionnels, porteur d'un renouvellement à la fois générationnel et social, qui a investi artistiquement cette forme d'expression répondant essentiellement jusqu'alors à des logiques commerciales » (Méon 2015 : 85). Le phénomène s'est répété périodiquement à plus ou moins grande échelle, mais les années 1990 voient émerger une nouvelle cohorte importante numériquement qui vient à nouveau modifier les caractéristiques du groupe socio-professionnel des auteurs·trices :

Pourtant, une nouvelle génération d'auteurs prolifiques, réalisant indifféremment textes et dessins, se profile nettement. Ce mouvement qui défend une BD « d'auteur » est surtout représenté par des personnalités telles que Dupuy et Berbérien, Goossens, Mathieu, Moynot, Rabaté, David B., Trondheim, Sfar, Davodeau, Mazan, Dethan, Larcenet, Blain, Guibert, Chabouté, Delisle, Berlion, Chauzy, Dumontheuil, Sardon, de Metter, le Suisse Peeters ou l'Iranienne Satrapi. (Ratier 2001.)

- 20 Contemporain·es et porteurs·euses d'un certain nombre de principes esthétiques et socioculturels communs, ces auteurs·trices issus du numérique, qui déferlent en librairie à partir de la seconde moitié des années 2000, chamboulent à leur tour la structure socio-professionnelle du champ de la bande dessinée. Ce phénomène, entamé par les blogs, se poursuit avec les réseaux sociaux aujourd'hui et traverse la francophonie dans son entier. Le rôle d'Internet dans ce renouveau générationnel, s'il n'est pas indispensable et que certain·es continuent de percer sans passer par une présence en ligne, est néanmoins suffisamment saillant pour être relevé par des médias d'informations généralistes. La Radio Télévision suisse titre ainsi : « Une nouvelle génération d'auteurs de BD émerge en Suisse romande », et explicite : « Ils s'appellent Pierre Schilling ou Vamille. Ces auteurs de bande dessinée ont pris la relève de grands noms suisses comme Cosey, Derib et Zep. Une émergence favorisée notamment par les réseaux sociaux » (Jenny 2019). À l'instar des renouveaux générationnels précédents, celui-ci se caractérise par un rajeunissement de la profession, mais aussi, c'est plus inédit, par sa féminisation.

Une opportunité inédite pour les autrices

- 21 Il faut toujours être très prudent·e, lorsqu'on traite de la place des femmes au sein du champ de la bande dessinée et de l'histoire du médium. En effet, on a longtemps eu une image imprécise et tronquée du nombre et du rôle des femmes autrices de bande dessinée. Jessica Kohn (2017) montre ainsi que le nombre de femmes produisant de la bande dessinée franco-belge « classique », a été largement sous-estimé. Il était communément admis, par exemple, que le nombre d'autrices de bande dessinée professionnelles en Belgique et en France avant les années 1970 se limitait à cinq : Liliane Funcken, Suzanne André, Claire Bretécher, Manon Iessel et Marie-Madeleine Bourdin (Kohn 2017 : 2). Pourtant, en dépouillant les illustrés franco-belges entre 1945 et 1968, Kohn constate que les autrices sont en réalité déjà au moins 7 % à exercer ce métier, certaines continuant d'ailleurs une carrière commencée dans les années 1930 déjà. Ces femmes ont donc majoritairement été invisibilisées lors de la rédaction officielle de l'histoire du médium, pour des raisons diverses, notamment liées à la professionnalisation croissante de ce médium. Comme le montre Kohn, bien que leur force de travail soit nécessaire, ces femmes n'étaient considérées que comme un complément au travail des hommes et donc, une potentielle menace à leur rencontre. En raison des structures souvent hostiles, beaucoup ont aussi réorienté leur travail vers l'illustration ou les livres jeunesse. Celles qui ont fait le choix de rester dans cette industrie naissante, ont pour leur part été victimes de la condescendance du milieu et, tant les structures éditoriales que les premiers chercheurs¹² n'ont souvent pas jugé leur travail digne d'être mentionné dans les annales et les documents visant à historiciser le médium, d'autant qu'elles publiaient souvent dans des illustrés vus comme moins « légitimes » par les premières générations de bédéphiles¹³.
- 22 Les chiffres de référence concernant la production plus récente, produits par Gilles Ratier pour l'ACBD évaluaient pour leur part une proportion de 14 % de femmes au moment de la dernière édition de leur rapport annuel en 2016. Cependant, ce décompte se basait sur des critères beaucoup trop restrictifs dans le cas des autrices et ne recouvraient pas leur réalité socioprofessionnelle particulière :
- En effet, le chiffre de l'ACBD concerne la part de femmes parmi les auteurs ayant trois albums à leur actif et ayant publié un album au cours de l'année écoulée. Sachant que l'étude des EGBD démontre que les femmes sont en moyenne beaucoup plus jeunes que les hommes dans la profession, elles ont plus difficilement déjà publié trois albums (surtout que beaucoup d'entre elles sont de la génération issue de la blogosphère).
- Par ailleurs, il apparaît que les femmes publient moins souvent que les hommes, sans doute parce qu'elles ont moins de temps à consacrer à leur création, étant plus accaparées par les tâches ménagères et maternelles (sic), mais aussi à cause d'un certain sexisme de la profession. Ceci explique aussi qu'une moins grande proportion d'entre elles ont publié un album dans l'année. (Ciment 2017 : 163.)
- 23 En se basant sur un auto-référencement, les États Généraux de la Bande Dessinée dont les résultats sont parus en 2016, établissaient pour leur part que la proportion des femmes parmi les personnes se reconnaissant comme bédéastes s'élevait à 27 %. Les conclusions signalaient aussi que ce chiffre était à manier avec précaution puisqu'il concerne également tout un pan amateur de la création. Néanmoins, il n'est pas impossible qu'il s'approche de la réalité socioprofessionnelle 7 ans plus tard puisque les femmes sont majoritaires dans les écoles de bande dessinée depuis plus d'une décennie

(Groensteen 2020 : 311). Cette hypothèse reste toutefois à évaluer en fonction des obstacles spécifiques et supplémentaires rencontrés par les étudiantes au sein de leur parcours de formation (Tirehote-Corbin 2023).

- 24 Une chose est cependant certaine : la part des femmes actives au sein du champ de la bande dessinée, bien que sous-estimée jusque-là et malgré un décompte effectué par des critères inapproprié, a augmenté de manière inédite au cours des deux décennies précédentes. Les recensions restrictives de l'ACBD elles-mêmes constatent que le pourcentage de femmes a doublé entre 2001 et 2016, années de la première et de la dernière édition de leur rapport, passant de 7 à 14%. Or ce laps de temps correspond précisément à l'essor et au succès du phénomène des blogs BD. La possibilité de publication en ligne a donc joué un rôle majeur, aux côtés d'autres facteurs. L'intensification de l'importation de mangas dans le monde francophone au début des années 2000, et en particulier les segments *shojo* et *josei*, dessinés par et pour des femmes est aussi l'une des pistes privilégiées pour expliquer cette hausse (Reyns 2016 : 166-167 ; Groensteen 2020 : 306-307). Cet essor s'explique aussi par les luttes féministes des décennies précédentes, qui, à l'image de la création du prix Artemisia (Groensteen 2020 : 308), « ont commencé à porter leurs fruits dans divers domaines de la société, y compris assez tardivement dans la BD » (Reyns 2016 : 167). Thierry Groensteen ajoute le succès foudroyant de *Persépolis* de Marjane Satrapi qui aurait poussé les femmes à se lancer dans une carrière de bédéaste. Il en veut pour preuve quelques exemples de femmes qui ont, elles aussi, réalisé une bande dessinée autobiographique narrant leur enfance dans un contexte extra-européen quelques années après Satrapi (Groensteen 2020 : 307). À mon sens, les exemples cités sont trop peu nombreux et trop spécifiques pour faire de Satrapi le moteur de la féminisation de cette période, je ne retiendrai donc pas cette piste¹⁴. Au contraire, Chris Reyns postule que : « dans le domaine spécifique de la BD, le facteur décisif a sans nul doute été l'Internet » (Reyns 2016 : 167). En effet, la possibilité de publier en ligne semble avoir représenté une opportunité inédite pour les femmes qui ont alors pu s'adresser à une vaste audience sans devoir passer par le truchement d'une maison d'édition. Jusqu'à l'arrivée du réseau, ces structures représentaient un premier sas, indépassable, décidant sans concurrence ce qui allait parvenir au grand public par les étals des librairies. Elles jouaient donc un rôle de *gatekeeper* (Lewin 1935) et de leur aval dépendait toute la chaîne de production, de l'impression à la mise en vente. Or le filtre exercé par leurs soins se faisait (et se fait) souvent en défaveur des créations de femmes et agissait (agit) de manière plus ou moins consciente et explicite pour les empêcher d'accéder à un milieu longtemps resté un bastion masculin, en particulier au sein des professionnel·les de l'édition, les structures éditoriales étant majoritairement composée d'hommes, du moins aux positions de pouvoir et de décision. En guise d'exemple, dans le registre le plus assumé, « Dupuis, dans les années 1950, refusa d'employer une femme mariée, la place de celle-ci étant au foyer » (Groensteen 2006 : 140). La pratique n'est cependant pas propre à la bande dessinée et a cours dans de nombreux champs artistiques et culturels (Transforini 2007 : 33). Dans le cas spécifique de la bande dessinée :

[C]e sont ces « portiers » institutionnels, à 99% masculins dans la BD francophone, des magazines aux maisons d'édition, qui empêchaient la BD au féminin de se faire voir, publier (maison d'édition), distribuer (distributeurs, kiosques), vendre (magasins), lire (écoles, bibliothèques). L'Internet, en éliminant cet intermédiaire permet ainsi à une Pénélope JoliCoeur de devenir Pénélope Bagieu avec *Ma Vie est tout à fait fascinante*, pour lequel un éditeur se rend enfin compte qu'il y a un marché. (Reyns 2016 : 168.)

- 25 Si les structures éditoriales sont bien secondées par plusieurs instances dans le travail de filtre et d'exclusion de créations féminines, elles jouent néanmoins un rôle de premier plan. Cette exclusion des femmes peut prendre plusieurs formes, de la moins tangible à la plus explicite. Les autrices ont rapidement compris l'opportunité offerte par la publication sur Internet pour contourner ces obstacles institutionnels et ont été promptes à se saisir de cet outil. Ainsi, comme le montrent Erwin Dejasse et Frédéric Pâques (2007), les premiers à fédérer d'immenses communautés autour de leur blog étaient en réalité des premières, des femmes, en l'occurrence Laurel et Mélaka.

Des parcours qui restent marqués par le genre

- 26 Le blog BD, puis plus tard les réseaux sociaux, sont donc pour les autrices (et pour les jeunes auteurs) un moyen d'être doublement lues. En ligne tout d'abord, puis en librairie si elles ont eu suffisamment d'audience, puisque les structures éditoriales sont ravies d'accueillir les éléments les plus célèbres en leur sein. Et certaines catégories semblent plus attractives que d'autres. La seconde moitié des années 2000 consacre notamment le triomphe populaire des blogs estampillés « girly » par les médias ainsi que les éditeurs :

Qu'il s'agisse d'autobiographies, d'autofictions ou parfois de fictions, les BD de Pénélope Bagieu et consorts mettent toutes en scène des personnages féminins tournés vers eux-mêmes et leur existence pas « tout à fait fascinante » et plutôt ordinaire. Anti-héroïnes ou héroïnes du quotidien (Lallemand 20), ces figures féminines se confient et dévoilent leurs obsessions de jeunes femmes au commencement de leur vie professionnelle, en couple ou en quête de l'homme idéal, partagées entre raison et passion démesurée pour les « fringues » et chaussures de marque, biberonnées à la culture de masse et influencées par les canons de mode et de beauté édictés par les médias. (Oliver 2016 : 43.)

- 27 En réalité, la quasi-totalité des blogs autobiographiques tenus par une femme au début des années 2010 sont caractérisés ainsi par la presse et surtout le monde de l'édition (Pudlowski 2011 ; About Evie 2020). Cette étiquette éditoriale semble s'appliquer sans distinctions, quelle que soit l'autodérision face à ces stéréotypes dont font preuve les autrices. Diglee, l'une des créatrices les plus populaires du réseau et dont le blog est souvent présenté comme l'archétype du « girly » contre son gré, témoigne ainsi :

Le mot « girly » quoi, dont j'ai ri, je me suis dit qu'évidemment j'en prenais le contrepied, si on lisait vraiment mon travail on voyait que j'étais vraiment décalée avec ces trucs féminins [...] Au bout de deux ans, deux-trois ans, quand j'ai commencé à écrire *Forever Bitch*, à préparer un peu la sortie du livre, je me suis dit qu'il y avait un fossé entre la façon dont on présentait mon travail et ce que moi j'ai l'impression de faire. À l'époque j'avais six ou sept ans de blog derrière moi, j'avais abordé mille et un sujet, et puis il y avait un ton qui se voulait quand même un peu moqueur. Je n'ai pas compris comment j'étais tombée dans cette caricature, je pensais caricaturer et on m'a mise dans une caricature, ce dont je pensais me moquer on s'en est servi pour me décrire. Du coup je me suis dit, il y a un problème, pour moi c'était carrément une blague cette exubérance, ces licornes, et c'était tout à fait moi j'étais hyper exubérante. Mais il y avait quand même un décalage que je ne trouvais pas dans la façon dont on me traitait dans les médias. (Diglee citée dans Espinasse de La Bastie 2016 : 104.)

- 28 Quel que soit le contenu et le lectorat réel — d'après ses statistiques Google Analytics, le lectorat de Diglee est paritaire, voire à légère majorité masculine (Espinasse de la Bastie 2016 : 68) — la presse mais surtout les instances éditoriales semblent faire comme si les

autobiographies d'autrices en ligne étaient un produit univoque, *par* et *pour* les femmes. Séverine Oliver souligne clairement le caractère commercial et opportuniste de cette labellisation, qui correspond moins à une réalité esthétique qu'à une efficace stratégie promotionnelle :

La BD girly est un genre, elle l'est moins par l'existence de règles à suivre pour s'y conformer que par le regroupement empirique d'albums renvoyant à un contexte social, virtuel, littéraire et éditorial particulier, mais différent, du moins stylistiquement parlant. De là se dégage parfois une impression diffuse d'un fourre-tout réunissant *Joséphine* de Pénélope Bagieu et *Girls don't cry* de Nine Antico, illustratrice chez Muteen dont *Les InRocks* indiquent d'ailleurs qu'elle « dynamite » par « son ton acidulé et son trait vintage » la BD de filles (Norot). S'y retrouvent également Eva Rollin et Nathalie Jomard qui s'amuse toutes deux des affres de la maternité, mais dont l'esthétique est radicalement dissemblable. (Oliver 2016 : 62.)

- 29 Cet étiquetage éditorial, en plus d'être essentiellement réducteur, comporte en outre une dimension péjorative et incontestablement dévalorisante (Cottin 2016 : 6), mais elle est surtout redoutablement efficace, au point que les responsables des maisons d'édition en redemandent et souvent, s'y contiennent. Les femmes qui essaient de sortir des cases ont alors rapidement recadrées, de manière plus ou moins explicite. Pénélope Bagieu, dont on a fait l'une des fers de lance de la production « girly », explique ainsi comment fonctionne cette censure, qui accepte les femmes sous condition et comme il est difficile de sortir d'un carcan que l'on a créé à son insu :

Les éditeurs s'acharnent en effet à publier n'importe quelle nana grâce à laquelle ils pourront vendre une couverture rose, même si elle n'a pas de talent. Moi quand j'ai voulu dessiner des super-héros, on m'a dit « super, il faudrait que ce soit des super-héroïnes, et qu'elles utilisent leur pouvoir pour faire les soldes ». Le message de ces éditeurs-là, c'est « tu es une femme donc tu t'intéresses aux fringues et aux chats mignons ». (Bagieu citée dans Pudlowski 2011.)

- 30 Pour pouvoir porter en album un projet qui ne soit ni humoristique ni autobiographique, il semble que les autrices issues de la blogosphère ont dû, plus que les auteurs de blog, faire un parcours en deux temps : d'abord avoir du succès en ligne, puis en librairie avec une production girly. Ce ne serait alors souvent que dans un troisième temps seulement qu'elles puissent espérer signer des contrats éditoriaux pour des bandes dessinées d'un autre ordre (Oliver 2016 : 67). C'est en tous cas une croyance, avérée ou fantasmée, partagée par des nombreuses autrices et dont Tanxx avait donné la critique la plus retentissante : « Et quoi ? nous autres, femmes dessinatrices, on est condamnées à être publiées dans des trucs de gonzesse débile, à causer de mascara, dans un ghetto bien loin des vraies éditions qu'on propose par ailleurs ? » (citée dans Oliver 2016 : 63). Le parcours et le témoignage de Diglee sont à cet égard exemplaires, puisqu'ils recourent plusieurs témoignages recueillis par mes soins lors de rencontres informelles au cours de plusieurs festivals et rencontres autour de la question du sexisme et du milieu de l'édition¹⁵ :

Ensuite, le blog a pris de l'ampleur. Cette nouvelle vague « girly » s'est étoffée, et ce que je considérais comme un passe-temps du soir pour me détendre est devenu sujet de centaines de commentaires, lu par des milliers de personnes par jour. Évidemment, les éditeurs ont commencé à fleurir le filon. Avant même de publier « Autobiographie d'une fille Gaga », pourtant, j'essaie ; je propose un tout autre projet, « Anna ». J'avais même fait une couverture [...], J'avais écrit l'histoire et dessiné 20 planches. [...] Tremblante mais forte de mon relatif succès naissant, je rencontre alors, au Festiblog 2010, l'un des plus gros éditeurs BD et lui propose mon projet. Quelques mails plus tard, on me le refuse. C'était il y a presque 5 ans. Aujourd'hui ce projet, je l'ai enfin signé. Le même, à l'exact (que j'ai bien retravaillé

ensuite, *of course*). Il fallait juste du temps. Du temps pour que les éditeurs me fassent confiance sur d'autres terrains, tout en profitant de l'ampleur grandissante du phénomène « girly » avant qu'il ne s'essouffle. (Diglee 2013¹⁶.)

- 31 Ainsi que le signale Diglee, le phénomène a reflué et les mentalités ont évolué. Grâce à la mobilisation des autrices, l'étiquette « girly » a par exemple globalement disparu des lexiques et des classifications depuis le milieu des années 2010. Pénélope Bagieu s'en réjouit en ces termes :

On ne dit plus « girly », mais quel travail ça a été, de la part de tant de jeunes femmes, de dire : « C'est possible de ne pas inventer un mot condescendant pour qualifier ma vie ? » On n'a pas inventé de mot méprisant pour les hommes qui racontent leur vie en BD !

À 22 ans, j'ai écrit des histoires où je galérais dans des stages, je n'avais plus de fric à la fin du mois, et j'avais envie de m'acheter des chaussures... Ce qui a changé dans mon travail, c'est que maintenant, je fais de l'autobiographie beaucoup mieux déguisée, en passant par des personnages connus, mais je raconte exactement la même chose depuis le début ! (citée dans Claquin 2020.)

- 32 La brèche ouverte par l'incursion des bloggeuses au sein de l'industrie du livre s'est en effet largement agrandie, et les autrices ne sont plus cantonnées à quelques rayons, le girly, le récit intime ou la biographie genrée, catégories qui leur étaient généralement proposées jusque-là (Groensteen 2020 : 308).

Et les pratiques, dans tout ça ?

- 33 La composition socioprofessionnelle du champ n'est en effet pas la seule à avoir subi des modifications. L'incursion des bloggeurs et des bloggeuses BD dans le monde de l'imprimé a aussi eu des conséquences sur qui, comment et ce qu'on imprime. La vague de publications en albums de contenus préalablement parus en ligne a des conséquences importantes pour l'industrie de la bande dessinée papier, puisqu'elle contribue à y faire entrer de nouvelles structures éditoriales. Plusieurs maisons d'édition, jusque-là extérieures à la bande dessinée, entrent sur le marché, à l'image de Michel Lafon, de Marabout ou encore de Jean-Claude Gawsewitch qui, suite au succès de l'album issu du blog de Pénélope Bagieu, « s'est improvisé éditeur de blogs de bande dessinée, alors qu'auparavant, il ne publiait que des essais d'actualité. À l'instar d'autres maisons, ces publications sont pour Gawsewitch l'occasion de créer une nouvelle collection, Tendance Fille, fondée sur le concept doublement médiatisé des blogs graphiques féminins » (Chiron 2008 : 76). L'incursion des éditeurs généralistes dans le champ de la bande dessinée trouve un ancrage dès les années 1980-1990 et le blog accentue ce phénomène (Lesage 2019 : 328). L'intégration des contenus issus de la blogosphère a en effet aussi des répercussions sur l'organisation interne des maisons d'édition. Elle mène ainsi souvent à la réorganisation de leurs catalogues par la création de deux types de collections possibles : celles qui sont dédiées à la publication de blogs et les contenus spécifiquement destinés aux filles.
- 34 La plupart du temps, les structures éditoriales ne se contentent ainsi pas d'intégrer les transfuges d'Internet au sein de leurs collections existantes, mais, souvent, en profitent pour en établir de nouvelles. Parmi les plus étoffées, on trouve notamment « Professeur Cyclope » chez Casterman¹⁷, « Marabulles » chez Marabout, « Auto Blog Raphie » chez Vraoum... Delcourt fait pour sa part coup double. À la collection « Shampoing », créée par Lewis Trondheim en 2005, qui publie essentiellement des blogs (Baudry 2018 : 127),

s'ajoute également « Tapas » et surtout « Pataquès », qui se définit simplement comme la « collection humour des éditions Delcourt », mais dont l'essentiel du catalogue existe au préalable sur Internet, et plus précisément sur Instagram. Ce dernier exemple témoigne bien de cette évolution et du caractère poreux de la frontière entre édition en livre ou sur un écran. Avec l'essor du numérique, les pratiques éditoriales et le statut d'Internet comme plateforme de diffusion ont changé : il est désormais légitime que des albums connaissent une prépublication en ligne avant d'être diffusée en livres, même si elles ont fait l'objet d'un contrat d'édition avant leur diffusion. En effet, pour pouvoir être diffusé sur le compte Instagram de Pataques, il faut que l'album soit déjà signé. Le fait que la collection soit dirigée par James, un auteur issu de la blogosphère et ayant participé à la création de *Mauvais Esprit*, une revue de bande dessinée en ligne, est cependant loin d'être anodin dans ce cas spécifique.

- 35 En parallèle à la multiplication de collections éditoriales consacrées à la publication de blogs, la fin des années 2000 est marquée par une nette réorientation éditoriale à destination d'un public « féminin ». Encouragées par le succès en ligne et en librairie des blogs tenus par des femmes, les responsables des structures éditoriales se sont mises à fabriquer des albums « sur mesure » à destination de ce qu'ils et elles considéraient comme un nouveau public. On assiste à cette période à la parution de nombreux ouvrages qui ressemblent à des blogs « girly » mais qui s'avèrent en réalité être le fruit de travaux de commande. Le rapport 2008 de l'ACBD note ainsi :

Le phénomène remarquable de 2008 est le développement marqué de la bande dessinée francophone à destination des filles ! D'après une étude du Centre National du Livre sur les collégiens et lycéens en 2007, 45% des filles (pour 27% des garçons) ne lisent jamais ou presque jamais de bandes dessinées : cela risque de changer avec les 68 nouveaux produits calibrés pour conquérir le public féminin parus en 2008 (collection « Bulles de filles » chez Dargaud et de nombreux titres chez Bamboo, Delcourt, Dianre !, Dupuis, Fleurus, Gawsewitch, Glénat, Paquet...). (Ratier 2009 : 6.)

- 36 Ces changements structurels ne sont pas les seules conséquences induites par l'influence de la création de bandes dessinées nativement numériques. Des bandes dessinées pensées directement pour l'imprimé connaissent aussi une évolution. Le changement le plus saillant concerne notamment l'ampleur de la vague de bandes dessinées féministes qui sortent chaque année en librairie. S'il a toujours existé une production militante sur les enjeux de genre, à l'image du travail collectif de *Ah ! Nana*, le nombre des ouvrages paru ces cinq dernières années est une donnée inédite¹⁸.
- 37 Elle s'explique tout d'abord par la vague de fond qui repopularise et rethématise ces questions depuis plusieurs années, notamment grâce à l'arrivée d'Internet et de ses outils (Weil 2017 ; Blandin 2017 ; Jouët, Niemeyer et Pavard 2017). Les membres de la dite « troisième vague féministe » se sont très tôt saisies du Web pour créer des réseaux et diffuser du contenu plus ou moins vulgarisé. Le procédé est efficace et les mentalités se sensibilisent rapidement à ce « nouveau » type de contenu. Les autrices sont alors nombreuses à politiser leur travail dans cette direction, dans un mouvement qui s'explique également en réaction à la manière dont leur œuvre avait été traitée jusque-là :

C'est le fait d'être étiquetée « girly » et surtout d'être cantonnées à cette étiquette qui a contribué à la prise de conscience de cette génération de dessinatrices. Les a priori sur la BD produite par les femmes, le manque de représentation et de valorisation de leur travail, ont mené la plupart d'entre elles à généraliser leur expérience personnelle et à politiser leurs positions. (Cottin 2018.)

- 38 Ces publications rencontrent un tel succès en ligne qu'elles sont rapidement récupérées en librairie. Elles s'y vendent si bien — *Les Culottées* de Pénélope Bagieu sont l'étendard de ce mouvement et ont dépassé les 600 000 exemplaires écoulés (Le Bris 2020) — qu'elles sont rapidement rejointes par des projets inédits, qui n'émanent pas d'Internet. Les portraits de femmes oubliées par l'Histoire, les ouvrages de vulgarisation et les récits personnels d'éveil au féminisme débarquent en masse dans les catalogues, et infusent jusqu'aux rayons jeunesse (Cottin 2018). Projets de commandes ou propositions spontanées, on recense depuis 2015 la publication d'au moins plusieurs dizaines d'ouvrages à caractère féministe chaque année. De tels chiffres étaient impensables une décennie auparavant, lorsque la grande majorité de la production abordant ces thématiques restait cantonnée au fanzimat. La production féministe, jusque-là reléguée aux marges, semble donc être devenue l'une des nouvelles normes qui ne fait plus tellement débat. Au cours des prochaines années, il sera intéressant de voir quelles sont les nouveaux enjeux et thématiques qui peinent à s'extraire d'Internet et de trouver leur place sur les étales des libraires.
- 39 La bande dessinée publiée en ligne a donc une influence certaine sur le fond de bandes dessinées parues en librairie, mais son apport est plus saillant encore en ce qui concerne la forme des productions les plus récentes. Au cours des entretiens menés dans le cadre de ma recherche, certaines, en particulier des femmes, ont ainsi déploré le fait que pendant plusieurs années, il était admis dans le milieu du livre que les instances éditoriales prisait le « style Pénélope Bagieu ». Cette croyance, réelle ou fantasmée, a néanmoins largement conditionné, en retour, les projets qui leur ont été proposés et ce qui a par la suite été publié. Cette sensation de devoir se conformer à des attentes éditoriales qui auraient changé suite à l'incursion du numérique, est partagée par d'autres. Fanchon Raposo considère ainsi que les habits de lecture et les goûts du public se sont modifiés : « Les BDs sont devenues beaucoup plus graphiques, parfois au détriment du fond » (Fanchon Raposo, 28.11.2019). À l'instar d'autres artistes, Boulet a également modifié sa pratique depuis qu'il publie des bandes dessinées sur Internet :
- Je pense que la pratique du numérique m'a forcé à une certaine rapidité. Au départ le blog, j'avais très peu de temps à y consacrer, maximum 1h par jour et j'allais très très vite. Ça a énormément développé ma pratique de l'improvisation en dessin. Maintenant, je ne fais quasiment plus que ça, je ne dessine plus qu'en improvisation. Donc ça, ça a été induit par le numérique. (Boulet, 10.10.2019.)
- 40 Cette modification, loin d'être anodine, accorde à son œuvre l'apparence d'une plus grande spontanéité, et un trait plus enlevé qui se retrouve également chez d'autres créateurs et créatrices de sa génération. Pour Thomas Mathieu, qui perçoit aussi clairement l'impact du numérique sur la composition professionnelle du champ, le système de valeur esthétique est impacté : « Le numérique a eu une influence énorme sur la bande dessinée papier : le blog a révélé toute une génération d'auteurs et surtout de dessinatrices [...] Et je crois que ça a aussi eu une influence sur le type de dessin à la mode, tiré d'une sorte extrême rapidité du blog, ce qui donne quelqu'un comme Bastien Vives, qui vient complètement de la culture Internet » (Thomas Mathieu, 26.10.2019). D'autres remarquent encore les changements de formats induits par l'influence du numérique. Anne Masse constate ainsi : « Avant les blogs, on était toujours sur le franco-belge, avec 48 ou 56 pages. Et les blogs BD sont arrivés, ils ont éclaté les formats, avec des petits A5 par exemple... ça a grave changé les choses. Il y a un trait plus lâché, moins de cases, des trucs qui ne sont pas que des strips » (Anne Masse, 08.01.2020). Le fanzimat, et avec lui la scène dite « alternative » des années 1990 ainsi que le

déferlement du roman graphique avaient déjà fait éclater le modèle de l'album au préalable, mais il semble donc que pour certaines, Internet soit bien parti pour mener à une semblable révolution esthétique et narrative.

Conclusion

- 41 Les publications en ligne, le blog hier et les réseaux sociaux aujourd'hui, ont donc bel et bien eu un impact sur le champ de la bande dessinée papier. Elles ont modifié sa structure socio-professionnelle, en rajeunissant et en féminisant la profession. Elles ont, par ailleurs, transformé certaines de ses institutions, en favorisant l'entrée dans le champ de nouvelles actrices et de nouveaux acteurs et en remaniant légèrement les structures existantes. Enfin, elles ont agi sur les œuvres pensées pour l'imprimé, qui ont parfois évolué en fonction des nouvelles tendances induites par la consommation de bandes dessinées en ligne.
- 42 Mais qu'en est-il à l'autre bout de la chaîne ? Internet a-t-il eu une influence sur le lectorat comme le proposait Rouquette ? Cette hypothèse semblait soutenue par les artistes eux-mêmes « Les blogueurs insistent aussi sur l'élargissement du public de la BD amené par cette pratique » (Rouquette 2009 : 122). Des internautes, qui ne sont pas à priori lecteurs ou lectrices de ce médium, y prendrait pied par le truchement de leur ordinateur. C'est aussi le pari des maisons d'édition qui publiaient jadis des blogs, et aujourd'hui des contenus Instagram ou l'adaptation des chaînes Youtube les plus populaires. La stagnation du nombre total de bandes dessinées écoulées chaque année semble infirmer cette théorie. L'année 2021 constitue cependant une exception notable avec une croissance spectaculaire et inédite en termes de chiffres d'affaires (+49%) et de volume écoulé (+59%) et, surtout, l'entrée sur le marché d'un million et demi de nouveaux lecteurs et de nouvelles lectrices par rapport à l'exercice précédent (GFK 2022). Mais ces chiffres sont conjoncturels et s'expliquent surtout par la pandémie de Covid-19 et ses conséquences : confinement et disparition des autres formes de loisir, introduction du pass Culture pour les jeunes Français·es de 15 à 18 ans et vitalité de la scène manga. Difficile cependant d'évaluer la place du numérique dans ces évolutions. On touche en effet ici aux limites de l'histoire ultra contemporaine et on ne peut que faire des suppositions, et signaler que rien ne permet, à ce stade, d'exclure totalement l'impact des blogueurs et des blogueuses et des créateurs et créatrices de contenus sur les réseaux sociaux de cette hausse inédite du lectorat.
- 43 Quant à la féminisation du lectorat, qui était le pari de plusieurs structures éditoriales, les différentes enquêtes effectuées auprès des lecteurs et des lectrices françaises avancent cependant des chiffres contradictoires. Si Xavier Guilbert, dans son *Panorama de la bande dessinée en France entre 2010 et 2020* « relativise l'idée régulièrement avancée d'une "féminisation" du lectorat de la bande dessinée, qui serait encouragée par les mangas et une offre éditoriale plus riche spécifiquement destinée aux lectrices » (Guilbert 2021 : 22), certains signes sont plus encourageants, sans être toutefois complètement probants. Entre l'enquête conduite par Christophe Evans et Françoise Gaudet en 2012 (« La lecture de bandes dessinées ») et celle du Centre national du livre de 2020 (« Les Français et la BD »), l'écart hommes-femmes se resserre, et passe d'un ratio 66-33 à 60-40, soit une réduction de 14% de l'écart.
- 44 Néanmoins, ces chiffres sont à comparer avec précaution car aucune méthode de récolte de données ni d'échantillonnage ne se ressemblent (Evans 2016). Dans ce cas

précis, la prudence s'impose également parce que les enquêtes négligent, la plupart du temps, de s'intéresser aux pratiques en ligne, ou elles ne s'intéressent qu'à la lecture d'albums numérisés. La consultation de blogs BD ou de bandes dessinées sur les réseaux est ainsi complètement marginalisée, bien qu'elle soit pratiquée, on l'a vu par des dizaines, voire des centaines de milliers de personnes, en particulier des femmes. En excluant ces types de lectures des recensions officielles, on contribue à les maintenir dans une forme de marginalité, voire d'illégitimité. En vertu de l'importance croissante de ces formes de bande dessinée, de leur influence et de leur vitalité, il est temps à présent de décentrer l'album et de donner à la bande dessinée numérique, une vraie considération et une véritable légitimité, sans systématiquement la cacher dans l'ombre de l'industrie du papier. Ce mouvement de décentrement de l'album est d'ailleurs bien engagé depuis la seconde moitié des années 2010, grâce aux recherches de Sylvain Lesage (2018 ; 2019) et au projet mené par Alain Boillat, Marine Borel, Raphaël Osterlé et Françoise Revaz (2016). Cependant, ce travail se concentre pour l'instant essentiellement sur l'analyse de périodiques de bandes dessinées qui sont préalables à la forme de l'album. La démarche proposée ici suggère de se concentrer sur une forme de création et de diffusion qui lui est directement contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

- About Evie. 2020. « Le problème avec le mot GIRLY et le principe du masculin comme neutre ». Instagram, 30 juin 2020. https://www.instagram.com/p/CCDbSFii_cE/
- Baroni, Raphaël et Claus Günti, dir. 2020. *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*. Paris : Armand Colin.
- Baroni, Raphaël, Gaëlle Kovaliv et Olivier Stucky. 2021. « La transition numérique de la bande dessinée franco-belge, une mutation impossible ? ». *Belphegor*, vol. 1. <https://journals.openedition.org/belphegor/3948>
- Baudry, Julien. 2018. *Cases-Pixels. Une histoire de la BD numérique en France*. Tours : Presses universitaires François Rabelais.
- Boillat, Alain, Marine Borel, Raphaël Osterlé et Révaz, Françoise, dir. 2016. *Case, strip, action ! Les feuilletons en bande dessinée dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*. Lausanne : InFolio.
- Caboche, Elsa. 2020. « Blogs ». Dans *Le bouquin de la bande dessinée*. Sous la direction de Thierry Groensteen, 100-107. Paris : Robert Laffont.
- Chiron, Julia. 2008. « Le neuvième art sur Internet : les blogs de bande dessinée ». Mémoire de Master 2 sous la direction de Daniel Fondaneche et Annie Renonciat. Université Paris. http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=memoire&id_memoire=16
- Ciment, Gilles. 2017. « Femmes dans la bande dessinée. Des pionnières à l'affaire d'Angoulême ». *BBF 11* : 148-167. https://bbf.enssib.fr/matieres-a-penser/femmes-dans-la-bande-dessinee_67374

- Claquin, Aziliz. 2020. « Pénélope Bagieu : Je dessine mieux qu'il y a une semaine ». *La Croix*, 25 janvier 2020. <https://www.la-croix.com/Culture/Penelope-Bagieu-Je-dessine-mieux-quel-semaine-2020-01-24-1201073957>
- Cottin, Eva. 2018. « La bande dessinée, un nouveau support des luttes féministes ? ». *Femmes prévoyantes socialistes 12* : <http://www.femmesprevoyantes.be/wp-content/uploads/2018/12/Analyse2018-BD-feminisme.pdf>
- Diglee. 2013. « Foie gras et chapeau cloche ». *Le blog de Diglee*, 30 décembre 2013. <http://diglee.com/foie-gras-et-chapeaux-cloche/>
- Dumain, Audrey. 2018. « Les nouveaux visages de la bande dessinée grâce au numérique ». *France Culture*, 16 décembre 2020. <https://www.franceculture.fr/bd-bande-dessinee/les-nouveaux-visages-de-la-bande-dessinee-grace-au-numerique>.
- Espinasse De La Bastie, Marie. 2016. « Le féminisme sur Internet : quand Internet transforme le féminisme ». Mémoire de Master sous la direction de Karine Berthelot-Guiet et Annie Liothin. Celsa. Sorbonne Université : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01612217/document>
- Evans, Christophe. 2016. « La lecture numérique de bandes dessinées : repères statistiques ». Dans *Bande dessinée et numérique* sous la direction de Pascal Robert, 155–172. Paris : CNRS Éditions.
- Guilbert, Xavier. 2020. *Panorama de la bande dessinée en France entre 2010 et 2020*. CNL.
- Groensteen, Thierry. 2006. *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*. Angoulême : Éditions de l'An 2.
- Groensteen, Thierry. 2011. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Groensteen, Thierry. 2020. « Femmes (2) : La création au féminin ». Dans *Le Bouquin de la bande dessinée*. Sous la direction de Thierry Groensteen, 300–311. Paris : Robert Laffont.
- Jenny, Pierre. 2019. « Une nouvelle génération d'auteurs de BD émerge en Suisse romande ». *Radio Télévision suisse*, 11 février 2019. <https://www.rts.ch/info/culture/livres/10209757-une-nouvelle-generation-dauteurs-de-bd-emerge-en-suisse-romande.html>
- Kohn, Jessica. 2016. « Women Comics Authors in France and Belgium Before the 1970s: Making Them Invisible ». *Revue de recherche en civilisation américaine* 6 : <http://journals.openedition.org/rca/725>
- Lachasse, Jérôme. 2011. « “Ki & Hi”, le manga du YouTubeur Kevin Tran, dépasse le million d'exemplaires vendus ». *BFMTV*, 20 février 2021. https://www.bfmtv.com/people/ki-hi-le-manga-du-youtubeur-kevin-tran-depasse-le-million-d-exemplaires-vendus_AN-202102200123.html
- Lachasse, Jérôme. 2018. « BD : quand les maisons d'édition misent sur les youtubeurs ». *BFMTV*, 18.03.2018. https://www.bfmtv.com/economie/entreprises/services/bd-quand-les-maisons-d-edition-misent-sur-les-youtubeurs_AN-201803180113.html
- Lesage, Sylvain. 2018a. *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*. Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB.
- Lesage, Sylvain. 2018b. « La bande dessinée, entre *mainstream* et avant-gardes ». *Savoir/Agir* 44 : 47–53. <https://www.cairn.info/revue-savoir-agir-2018-2-page-47.htm>
- Lesage, Sylvain. 2019. *L'Effet livre : métamorphose de la bande dessinée*. Tours : Presses universitaires François Rabelais.

- Lebris, Véronique. 2020. « “Culottées” : de la BD à la série télé ». *Les Échos*, 28 février 2020. <https://www.lesechos.fr/weekend/livres-expositions/culottes-de-la-bd-a-la-serie-tele-1213905>
- Lipani Vaissade, Marie-Christine. 2009. « La révolte des personnages féminins de la bande dessinée francophone. Cartographie d’une émancipation de fraîche date ». *Le Temps des médias* 12 : 152–162. <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2009-1-page-152.htm>
- Méon, Jean-Matthieu. 2015. « Bande dessinée : une légitimité sous conditions ». *Caisse nationale d’allocations familiales. Informations sociales* 190, 84–91. <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-84.htm>
- Oliver, Séverine. 2016. « Les filles sortent (de) leurs bulles : Pénélope Bagieu, Margaux Motin, Eva Rollin, Diglee... Un nouveau genre de BD féminine ». *Alternative Francophone* 9(1) : 50–73. <https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/27222>
- Pacques, Frédéric et Erwin Dejasse. 2007. « New kids on the blog », *neuvième art 2.0*, février 2007. <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article152>
- Paolucci, Philippe. 2015. « La ludicisation du numérique : vers une subversion des architectes informatiques ? ». *Interfaces numériques* 4(1). <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.815>
- Paolucci, Philippe et Julien Baudry. 2016. « La bande dessinée numérique vue d’ailleurs ». Dans *Bande dessinée et numérique* sous la direction de Pascal Robert, 59–78. Paris : CNRS Éditions.
- Pottet Frédéric. 2016. « Pénélope Bagieu lance “Les Culottées”, un blog dessiné ». *Le Monde*, 11 janvier 2016. https://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2016/01/11/penelope-bagieu-lance-les-culottes-un-blog-dessine_4845218_4420272.html
- Pudlowski, Charlotte. 2011. « Faut-il en finir avec la BD girly ? ». *20Minutes.fr*, 13 octobre 2011. <http://www.20minutes.fr/culture/805440-20111013-faut-il-finir-bd-girly>
- Ratier, Gilles. 2000–2016. « Une année de bandes dessinées sur le territoire francophone européen ». *Rapports annuels pour l’ACBD*. <https://www.acbd.fr/category/rapports>
- Reyns-Chikuma, C[h]ris. 2016. « De Bécassine à Yoko Tsuno : entre stéréotypes, oubliés et renaissances ». *Alternative francophone* 9(1) : 155–170. <https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/27279/pdf>
- Rouquette, Sébastien. 2009. « Les blogs bd, entre blog et bande dessinée ». *Hermès, La Revue* 54(2) : 119–124. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-119.htm>
- Saint-Amand, Marie. 2016. « Du blog amateur à Gallimard. La bande dessinée de Pénélope Bagieu reformulée ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* 8 (1). <https://doi.org/10.7202/1038031ar>
- Stucky, Olivier. 2022. « Repenser l’album à l’ère du multimédia (1995-1998) : Reconfigurer la bande dessinée pour le CD-ROM ». *Comicalités*. <https://doi.org/10.4000/comicalites.7041>
- Tirehote-Corbin Maëlys. 2023. « La fabrique des bédéastes : quelle place pour les femmes ? ». Dans *La Fabrique de la bande dessinée* dirigé par Pascal Robert, Hermann.
- Transforini, Maria Antonietta. 2007. « “Elles deviendront des peintres” : femmes artistes et champ social de l’art ». Dans *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique* sous la direction d’Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, 25–47. Lausanne : Antipodes, 2007.
- Vellin Clémentine et Guillaume Aigron. 2014. « Usages et pratiques de la bd numérique ». Mémoire de Master 2, sous la direction de Lucien Vêran. Marseille : Kedge Business School.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2017. « Littérature papier et littérature numérique, une opposition ? ». *Fabula. Colloques en ligne*. <https://www.fabula.org:443/colloques/document4191.php>

Wandrille. 2019. « Album papier bien, publication internet pas bien », *Seuls Comme les Pierres*, blog personnel, 31 août 2009. <http://wandrille.leroy.free.fr/blog/index.php?2009/08/>

Weil, Armell. 2016. « Vers un militantisme virtuel ? Pratiques et engagement féministe sur Internet ». *Nouvelles Questions Féministes* 36 : 66–84. <https://doi.org/10.3917/nqf.362.0066>

NOTES

1. Cette réflexion a été développée dans le cadre du projet Sinergia « Reconfiguring Comics in our Digital Era », financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS : CRSII5_180359).
2. Leurs ressources documentaires sont accessibles sur leur site internet : <https://www.sne.fr/ressources-documentaires/>
3. La mise en gras est de Wandrille.
4. Sur les 34 personnes interrogées, il y avait 14 femmes, soit près de 40 pourcents. Cette répartition en termes de genre dépasse largement le taux de 27% d'autrices annoncé par les États généraux de la bande dessinée (EGBD) en 2016, Mais cela correspond au cas particulier de la production numérique, qui, nous le verrons, a contribué à une féminisation importante de la bande dessinée. J'ai aussi interrogé deux personnes non-binaires, ce qui correspond également à une des réalités sociologiques propres à ce champ particulier. En termes d'âges, la répartition s'est faite de manière presque équivalente par tranche de cinq ans (avant 1975 : 3 ; 1975–1979 : 8 ; 1980–1984 : 5 ; 1985–1989 : 8 ; 1990–1993 : 8 ; sans données : 2). 23 personnes étaient encore actives en termes de production nativement numérique au moment de ma prise de contact, début octobre 2019, tandis que 18 ne l'étaient plus. Enfin, ces productions recouvrent des formats très divers, allant de l'application pour une œuvre unique au blog en passant par des épisodes de webtoon fraîchement parus sur une plateforme dédiée ou des applications mobiles. Elles attirent en outre des audiences très variées, comprises entre 300 et 500 000 lecteurs ou lectrices.
5. Encore consultable récemment à l'adresse : <https://www.zanorg.com/frantico/>, ce blog semble aujourd'hui inaccessible, probablement en raison de l'arrêt de l'exploitation de Flash.
6. Ce blog a longtemps été présenté comme une œuvre strictement autobiographique, mais son caractère pastiche a rapidement été repéré, bien que l'attribution de sa paternité définitive ait mis de longues années avant d'être définitivement établie. Même si l'intégralité de la profession s'en doutait, l'identité de Lewis Trondheim et la dimension parodique n'ont finalement été avouées que très tard, en 2020, à l'occasion de la rétrospective consacrée à son auteur.
7. Cette opposition binaire entre un pôle « artistique », dominée par une liberté auctoriale absolue, et un pôle « commercial » régi par des logiques économiques est séduisante, mais doit, dans le cadre spécifique de la bande dessinée en particulier, être mobilisée avec précaution (Lesage 2018b).
8. Toutes les citations suivies de dates entre crochets proviennent des entretiens menés dans le cadre de cette recherche.
9. <https://www.youtube.com/user/LeRiiiiiiiireJaune>
10. Ce propos a été développé plus largement dans le cadre d'une communication intitulée « Auteurs et autrices de bande dessinée numérique : une posture marginale ? », donnée dans le cadre du colloque « Bandes dessinées hors champs », le 3 juin 2021 à l'Université Libre de Bruxelles. Un article est en cours de rédaction.
11. Il n'est pas impossible que ces évolutions récentes aient aussi eu un impact en ce qui concerne la composition du groupe des éditeurs et des éditrices, mais nous n'avons pas de données à ce sujet.
12. La forme masculine est utilisée ici à dessein.

13. Comme le montre Jessica Kohn, les femmes avaient en effet tendance à publier dans des illustrés catholiques, moins valorisés culturellement et par la recherche que des magazines jeunesse comme *Pilote*, *Le Journal de Tintin* ou le *Journal de Spirou* par exemple.

14. À cet égard l'hostilité de Groensteen à l'encontre de la bande dessinée numérique permettrait de comprendre pourquoi il ne considère pas Internet comme un des facteurs déterminants de la féminisation de la profession. En effet, s'interrogeant sur les facteurs expliquant le succès de la bande dessinée sur écran, il estime qu'« aucun ne peut être décrit en terme de majoration ou d'enrichissement de l'œuvre elle-même. Pour l'amateur averti, attaché aux propriétés langagières et esthétiques que la bande dessinée a développé en propre, le sentiment d'une déperdition, d'une altération doit prévaloir » (Groensteen 2011 : 73). Ce n'est qu'un exemple parmi plusieurs partis pris hostiles à la bande dessinée numérique qui parcourent son ouvrage.

15. Je pense en particulier aux échanges qui avaient nourri la table ronde sobrement intitulée « BD féministe » à laquelle avaient participé Mirion Malle, Oriane Lassus, Diglee et Louisa Becqelin lors de l'édition 2018 du festival BDFIL : <https://www.bdfil.ch/archives/edition-2018/rencontres-et-tables-rondes/> La captation de cette rencontre n'a malheureusement pas fonctionné et ne subsistent, en guise de preuve, que des notes éparses.

16. La bande dessinée ne s'est finalement pas concrétisée, Diglee ayant fini par se lasser de ce projet qu'elle portait depuis de trop nombreuses années.

17. Le cas de *Professeur Cyclope* est en réalité ambigu : il s'agit à la fois d'une collection chez Casterman mais aussi d'un magazine de bande dessinée en ligne, et les œuvres publiées dans ces deux contextes médiatiques ne suivaient pas une chronologie rigoureuse. Il s'agissait parfois d'albums pré-publiés en ligne, dans le cadre du magazine, tandis que certaines productions faites pour l'écran ont été adaptés en album papier par la suite.

18. Il est difficile de quantifier exactement le nombre de bandes dessinées féministes qui paraissent chaque année en Europe francophone. Néanmoins, il est commun de tomber sur des listes de conseils de lecture recensant une centaine d'ouvrages, dont la plupart sont postérieurs à 2016, par exemple : https://www.senscritique.com/liste/Ma_BDtheque_feministe/1416926 En 2021, une rapide recherche m'a permis de constater que, alors que le haut de la vague est passé, il y en a eu plus d'une par mois en 2021.

RÉSUMÉS

En analysant le phénomène des blogs BD à la fin des années 2000, Sébastien Rouquette affirme que malgré leur succès institutionnel, médiatique et en termes d'audience, la transition numérique de la bande dessinée n'a eu qu'un impact limité sur l'industrie du livre (2009 : 119). Cet article¹ propose de réfléchir au rapport entre bande dessinée numérique et imprimée sous un angle nouveau. Plutôt que de tableur sur une sujétion du numérique au papier ou à une concurrence entre les supports, il vise à étudier l'influence des usages numériques sur le champ de la bande dessinée papier, dans une perspective assez large, qui se concentre toutefois sur les pratiques professionnelles. Il s'agira ainsi de questionner l'impact de la bande dessinée nativement numérique — en particulier l'émergence des blogs puis leur évolution sur les réseaux sociaux — sur la composition du champ professionnel, les représentations qu'ont les auteurs et les autrices de bande dessinée et, *in fine*, les changements de pratiques éditoriales et auctoriales en vertu de ces représentations. Cette recherche, qui se base sur un nombre important d'entretiens et de témoignages montrera en particulier comment la pratique de la bande

dessinée en ligne a contribué à la féminisation du champ socio-professionnel et à un renouvellement de ses productions.

Analysing the phenomenon of comics blogs in the late 2000s, Sébastien Rouquette states that despite their institutional, media and audience success, the digital transition of comics has had only a limited impact on the book industry (2009: 119). This article proposes to reflect on the relationship between digital and print comics from a new angle. Rather than relying on the subjection of digital to paper or on competition between the media, it wishes to study the influence of digital uses on the field of paper comics, from a broad perspective, which nevertheless focuses on professional practices. It will thus question the impact of natively digital comics—in particular the emergence of blogs and their evolution on social networks—on the composition of the professional field, the representations that authors of comics have and, in fine, the changes in editorial and authorial practices by virtue of these representations. This research, which is based on a large number of interviews and testimonies, will show in particular how the practice of online comics has contributed to the feminization of the socio-professional field and to a renewal of its productions.

INDEX

Mots-clés : édition, blog, Internet, féminisme, femme, représentation, pratiques, profession, matérialité numérique, auteur

Keywords : Blog, Internet, feminism, women, author, representation, digital materiality

AUTEUR

GAËLLE KOVALIV

Diplômée en français moderne et en sciences du langage à l'université de Lausanne, Gaëlle Kovaliv a fait plusieurs passages dans le monde de l'édition, notamment aux Impressions Nouvelles. Elle mène actuellement une thèse entre sociologies et lettres, portant sur les conditions de production et de réception des œuvres de bande dessinées nativement numériques francophones, dans le cadre du projet *Reconfiguring Comics in our Digital Era*, sous la direction du professeur Raphaël Baroni. Elle est également la co-directrice de BDFIL, festival de bande dessinée à Lausanne.

Gaëlle Kovaliv has a degree in modern French and language sciences from the University of Lausanne and has worked in the publishing world, notably at Les Impressions Nouvelles. She is currently writing a thesis between sociology and literature, on the conditions of production and reception of French-speaking digital comics, as part of the project *Reconfiguring Comics in our Digital Era*, under the direction of Professor Raphaël Baroni. She is also the co-director of BDFIL, the comics festival in Lausanne.