

Regards sur les scènes du zine et de l'édition alternative



*Sous la direction de
Benjamin Forget et Karolann St-Amand*

REGARDS SUR LES SCÈNES DU ZINE ET DE L'ÉDITION ALTERNATIVE

ACTES DE COLLOQUE

Sous la direction de

Benjamin Forget et Karolann St-Amand

Avec la participation de :

*Alexandrine Bonoron, Sandrine Bourget-Lapointe, Hélène Bughin,
Anabelle Chassé, Pascal-Angelo Fioramore, Alice Guéricolas-Gagné,
Katia Huber, Ève Landry, Antoine Lefebvre, Izabeau Legendre,
Marie Samuel Levasseur, Naemi Piecuch, Marie-Ève Plamondon,
Samuel Provost, Catherine Ratelle-Montemiglio, Martine Renaud,
Stéphanie Roussel et Claudine Vachon*

Nouveaux Cahiers de recherche – 12
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture au Québec (CRILCQ)

Crédits

Responsables du projet:

Benjamin Forget et Karolann St-Amand

Collaborateur·rices:

Alexandrine Bonoron, Sandrine Bourget-Lapointe, Hélène Bughin, Anabelle Chassé, Pascal-Angelo Fioramore, Alice Guéricolas-Gagné, Katia Huber, Ève Landry, Antoine Lefebvre, Izabeau Legendre, Marie Samuel Levasseur, Naemi Piecuch, Marie-Ève Plamondon, Samuel Provost, Catherine Ratelle-Montemiglio, Martine Renaud, Stéphanie Roussel et Claudine Vachon

Coordination à l'édition:

Anne Desmarais

Infographie:

Isabelle Tousignant

Responsable de la collection:

Annie Tanguay

En couverture:

karolann st-amand, « portra-007 », photographie argentique, 2021

Les ouvrages de la collection Nouveaux Cahiers de recherche sont diffusés librement sur le site web du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (www.crilcq.org).

Dépôt légal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISBN : 978-2-923356-45-7

Octobre 2023

Table des matières

Introduction	5
Benjamin Forget et Karolann St-Amand	
Historique de la pratique et de l'étude du zine	9
« Les études sur les zines en question »	10
Izabeau Legendre	
« Entre l'indépendance et l'alternative : les parallélismes du fanzine et du livre d'artiste »	25
Anabelle Chassé	
« Essor et déclin d'une culture de l'imprimé alternatif (1968-1990). Essai de statistique, d'histoire de la production et d'histoire des formes alternatives »	33
Samuel Provost	
Études de cas.....	45
« Qu'est-ce qu'un samizdat? Regards sur des pratiques d'autopublication dans la Tchécoslovaquie des années 1970 et 1980 »	46
Alice Guéricolas-Gagné	
« La dimension artistique des fanzines Riot Grrrl de 1989 à 1999 »	54
Naemi Piecuch	
« Weird Walk et la construction d'une communauté par le biais du fanzine et d'Instagram »	65
Alexandrine Bonoron	
Recherche-création	74
« Le zine comme forme multiple de micro-récit et comme outil de réparation dans une pratique collaborative du bavardage »	75
Marie Samuel Levasseur	

« Un homme mystère »	84
Antoine Lefebvre	
Institutions montréalaises	93
« L'écosystème alternatif d'Expozine »	94
Hélène Bughin	
« Regards sur le zine à Bibliothèque et Archives nationales du Québec ».....	99
Marie-Ève Plamondon, Katia Huber, Catherine Ratelle-Montemiglio et Martine Renaud	
Table ronde « Le zine : de la création à la diffusion ».....	111
Sandrine Bourget-Lapointe, Pascal-Angelo Fioramore, Ève Landry, Stéphanie Roussel et Claudine Vachon	
Notices biographiques.....	126

Introduction

Benjamin Forget et Karolann St-Amand

Université de Montréal

L'une des missions du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ) est de participer à l'édification du patrimoine littéraire et artistique du Québec par l'élaboration d'une mémoire commune diversifiée, notamment par la constitution et la mise en valeur de larges corpus d'archives, de collections et d'œuvres. C'est dans cet esprit que le CRILCQ expose, dans ses locaux à l'Université de Montréal, la collection « Édition alternative : fanzine, micro-édition et autres objets d'art », un ensemble riche, diversifié et éclaté, par les formats et les matériaux utilisés.

Constituée en 2016, la collection porte sur la culture *underground* de la presse imprimée et plus précisément sur l'édition alternative. Les œuvres qui en émergent sont souvent produites en quantité limitée, présentées dans des expositions ponctuelles ou vendues dans un petit nombre de librairies. L'objectif de cette collection est de rendre ces publications plus accessibles et de conserver une trace de leur existence et de leur participation à la culture québécoise dans les espaces documentaires du CRILCQ. La collection se compose essentiellement de périodiques et de livres issus de la micro-édition, puis de fanzines, de documents autopubliés et d'objets d'art.

La valorisation de l'ensemble « Édition alternative : fanzine, micro-édition et autres objets d'art » et de l'objet zine a mené à la préparation du colloque « [Regards sur les scènes du zine et de l'édition alternative](#) », qui s'est tenu les 6 et 7 octobre 2022 à l'Université de Montréal et à la librairie n'était-ce pas l'été.

Les zines ont rarement fait l'objet d'analyses approfondies par des chercheur·ses au Québec, contrairement à celles et ceux des États-Unis et des pays d'Europe qui les étudient depuis une vingtaine d'années déjà – l'une des principales études scientifiques sur le zine reste *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture* de Stephen

Duncombe, publiée aux États-Unis en 1997 et qui a été rééditée plus d'une fois. Malgré la place grandissante que les zines occupent dans la sphère culturelle québécoise et canadienne, ils restent assez méconnus du public en général. On les perçoit souvent comme des « ovnis littéraires », comme les nomme Izabeau Legendre dans son mémoire « [La scène du zine de Montréal : histoire, organisation et position dans le champs culturel](#) » (2020), notamment en raison des multiples formes qu'ils peuvent prendre, parfois loin de celle d'un livre. Au fil des années, le zine s'est toutefois doté de son propre lectorat, en marge des regroupements culturels existants. Il est devenu, pour plusieurs communautés marginalisées ou exclues des institutions, un espace vital qu'elles investissent et le lieu d'accueil de discours engagés. De cette manière, ces communautés peuvent exprimer leurs conditions et leurs réalités en outrepassant l'institution et les normes de publication traditionnelle.

L'objectif du colloque était d'ouvrir un dialogue sur l'édition alternative en rassemblant divers acteur·rices du milieu du zine du Québec et du Canada, et les chercheur·ses du milieu académique. Nous souhaitons tout particulièrement offrir un lieu d'échanges permettant d'explorer la liberté permise par le zine et son influence sur les aspects politiques du discours. Nous souhaitons également questionner la place et les perspectives du zine au sein du champ littéraire canadien.

Les communications étaient tantôt historiques, tantôt informatives, il y avait aussi des études de cas, des présentations qui portaient sur des institutions dans le milieu littéraire ou encore des projets en recherche-création. Une table ronde couvrait quant à elle différentes étapes dans la sphère de production du zine, de sa création à sa diffusion.

La présente publication regroupe les contributions de quelques chercheur·ses et créateur·rices ayant participé au colloque.

La première section, « Historique de la pratique et de l'étude du zine », s'ouvre sur l'article d'**Izabeau Legendre** qui questionne les études sur les zines, selon trois points de vue : délégation, légitimité et rapports de pouvoir. Il présente une réflexion sur la place qu'occupe la recherche universitaire dans le fanzinat et sur les questions qu'elle soulève, dressant un parcours historique du développement des *zines studies* jusqu'à leur introduction à l'université. Finalement, l'auteur s'appuie sur le cas de controverse survenue entre le Royaume-Uni et les États-Unis en 2010, l'« affaire Teal Triggs », pour en montrer les enjeux, les prises de position, ainsi que les stratégies mobilisées par les acteur·rices du fanzinat.

L'étude d'**Anabelle Chassé** cherche à examiner les parallélismes et les croisements entre le fanzine et le livre d'artiste : elle passe, pour ce faire, par les modes de fonctionnement, les idéaux d'autoreprésentation et d'autodétermination et les pratiques de distribution. Réfléchissant tant à leurs aspects matériels et économiques qu'à leur portée sociale et politique, la chercheuse explore les points de jonctions et de disjonctions entre ces deux médiums imprimés partageant un idéal de démocratisation et d'accessibilité.

Samuel Provost s'attache à mettre en lumière l'essor et le déclin d'une culture de l'imprimé alternatif entre 1968 et 1990. Il propose un essai de statistique et d'analyse

en vue d'une histoire des formes structurantes d'organisation sociale de la presse et des revues alternatives. À partir de ce portrait général, il soutient que le déclin des périodiques provoque une réorganisation du rapport social entourant les imprimés alternatifs. Selon l'auteur, la forme structurante de l'organisation sociale entourant les imprimés a des effets sur la forme des productions et sur les représentations des communautés du côté des brochures et des zines comme du côté des journaux et des périodiques.

La deuxième section, « Études de cas », s'ouvre sur l'analyse d'**Alice Guéricolas-Gagné** qui porte sur les samizdats tchécoslovaques de 1970 à 1989. Selon elle, cette forme de littérature clandestine, historiquement ancrée dans la résistance aux régimes totalitaires dans le bloc de l'Est et l'URSS, partage de nombreux traits avec le zine, notamment en s'éloignant de la logique mercantile, en se consolidant autour de communautés marginalisées et en s'inscrivant dans une logique de la publication indépendante ou de l'autopublication artisanale. La culture du samizdat – geste de résistance politique – aurait établi, avant l'apparition du zine en Tchéquie, une culture de l'imprimé alternatif.

Naemi Piecuch étudie pour sa part les fanzines *Riot Grrrl* de 1989 à 1999. Elle analyse la manière dont l'esthétique du courant, au croisement du « girly » et du « punk trash », est mise au service d'un féminisme intersectionnel de troisième vague, tout en rapprochant les œuvres des *grrrls* de leurs influences esthétiques, telles que le courant *Queercore*, le Dada ou les situationnistes. L'article s'attarde aussi aux revendications féministes et aux spécificités artistiques des fanzines *Riot Grrrl*, qui s'éloignent des valeurs académiques. L'autrice utilise les notions de communauté, d'empouvoirement, du DIY et de la résilience pour présenter le courant et son influence dans la scène du zine montréalaise.

Alexandrine Bonoron s'intéresse quant à elle à *Weird Walk*, un fanzine anglais qui touche à l'étrange, au folklore, aux traditions populaires, au rapport à la nature et à la randonnée non professionnelle. L'autrice étudie la construction d'une communauté de « weirdwalkers », grâce au support papier et au prolongement de ce dernier sur un support numérique, par le biais à la fois du fanzine et du réseau social Instagram – les *hashtags* permettant de réunir et de fédérer la communauté autour de thèmes communs.

Dans la troisième section, « Recherche-crédation », **Marie Samuel Levasseur** présente son projet d'exposition qui a habité l'espace de la galerie Outremont au printemps 2022. *Les Bavardes* sonde le zine comme un espace collectif de guérison et de réécriture de soi. Avec ce projet, elle proposait au public une approche du bavardage comme une forme de discours et de méthodologie. Son article se construit autour des échanges qu'elle a eus avec les visiteur·ses sur la notion de l'indicible (ce qui ne se dit pas). Elle y présente les modes de création, les similitudes et les différences, les sujets et les relations qui caractérisent les quelques 400 zines créés par les visiteur·ses pendant l'exposition.

Antoine Lefebvre raconte ce qui l'a mené à créer *ARTZINES*, posant un regard sur la méthodologie DIY. Cette rétrospective voyage entre Paris et New York, de 2012 à 2022, suivant les projets, les initiatives et les aventures rocambolesques en compagnie d'un mystérieux mécène qui ont mené l'auteur à la publication du « metazine » *ARTZINES*.

Se penchant sur ce qu'Antoine Lefebvre nomme des « fanzines d'artistes » – ou *artzines* – produits entre 1977 et 2022, le récit met en lumière la transformation esthétique du fanzine à la suite de l'apparition d'Internet et des réseaux sociaux.

La dernière section porte sur des institutions montréalaises : Expozine et Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Dans son article, **Hélène Bughin** traite de l'écosystème alternatif d'Expozine. Elle se questionne notamment sur la place qu'occupe la foire dans le paysage éditorial et sur l'influence de son organisation dans la pratique et la promotion des artistes émergent-es, passant par l'engagement de la communauté alternative comme par celui de la communauté traditionnelle de lecteur-rices. Finalement, elle aborde certains projets satellites tels que « Allô-poème/Dial-a-poem », Distroboto et le Gala d'Expozine qui participent à légitimer la production du zine.

Le groupe formé de **Marie-Ève Plamondon, Katia Huber, Catherine Ratelle-Montemiglio** et **Martine Renaud** pose différents regards sur le zine à partir des collections de BAnQ, réfléchissant notamment aux défis et aux enjeux que posent ces publications atypiques par rapport aux missions de cette institution. Elles reviennent aussi sur les étapes ayant mené à la création d'une collection de zines disponible pour emprunt à la Grande bibliothèque, offrant un lieu de conservation à ces publications particulières et un accès privilégié au grand public.

La transcription retravaillée de la table ronde « Le zine : de la création à la diffusion », animée par **Stéphanie Roussel** et qui réunissait **Sandrine Bourget-Lapointe, Pascal-Angelo Fioramore, Ève Landry** et **Claudine Vachon**, boucle les actes sur un dialogue entre ces différent-es acteur-rices du milieu du zine. La discussion traverse plusieurs sujets, notamment la distribution et la diffusion des zines, les défis de l'autodistribution, la proximité avec le public, le suivi des ventes en librairie, mais aussi la création de zines, le financement, la matérialité, les ressources. Les différences entre les livres et les zines sont au cœur des interventions, servant de point de repère ou de comparaison.

Nous souhaitons souligner que la parution de ces actes de colloque a été rendue possible grâce au soutien du CRILCQ, ainsi que par le concours tout particulier d'Anne Desmarais et d'Annie Tanguay, que nous remercions chaleureusement.

HISTORIQUE DE LA PRATIQUE ET DE L'ÉTUDE DU ZINE

Les études sur les zines en question

Izabeau Legendre

Université Queen's

Ce qui suit se veut une présentation générale des études sur les zines. J'y aborde dans un premier temps leur émergence, ainsi qu'un aperçu de l'état actuel de la recherche. Dans un deuxième temps, je me penche sur la question complexe de la place des chercheur-ses dans le fanzinat. Dans un troisième et dernier temps, après avoir situé l'émergence de la recherche universitaire dans le contexte d'un tournant institutionnel plus large pour le fanzinat, je traite des grandes lignes de la controverse autour de la parution d'un livre par une chercheuse britannique en 2010. «L'Affaire Teal Triggs», nommée d'après son autrice, met ainsi en lumière la complexité des rapports de pouvoir au milieu desquels la recherche sur les zines doit aujourd'hui naviguer, et me sert de base à une réflexion sur ce que la recherche peut apporter au fanzinat.

Émergence des études sur les zines

Il est aujourd'hui commun de voir dans la publication *Notes from Underground* de Stephen Duncombe en 1997 le coup d'envoi des études sur les zines. Il est vrai que le travail de Duncombe a eu, et continue d'avoir, une influence décisive sur le développement du champ d'étude, voire de ce qui est progressivement en train de devenir une discipline à part entière, les «zine studies¹». Selon Janice Radway (2011), le travail de Duncombe est particulièrement important en ce qu'il garantit une certaine légitimité au médium dans le champ universitaire tout en déterminant, dans les grandes lignes, les orientations

1. Le livre de Duncombe cumule 1299 citations sur Google Scholar, en date du 17 janvier 2023. À comparer avec les 367 citations pour *Girl Zines* d'Alison Piepmeier, deuxième ouvrage le plus cité sur le sujet. On peut, à toutes fins pratiques, suivre l'évolution de la recherche sur les zines en suivant les citations du travail de Duncombe, tellement il est, encore aujourd'hui, un passage obligé.

théoriques et méthodologiques des études à venir. L'approche qu'il met en avant est d'abord politique, ce qui sera également le cas des études subséquentes les plus influentes. Le corpus de zines sur lequel il se concentre – les zines « post-punk » des années 1980-1990 – est également le corpus le plus étudié à ce jour, en particulier si on l'y ajoute les zines *Riot Grrrl* (dont Duncombe traite très peu), qui voient le jour à la même période. Finalement, et c'est peut-être là l'influence la plus durable de son travail, il établit un standard de proximité entre la recherche et le milieu des créateur·rices de zines : son travail est largement appuyé par des entretiens et des correspondances personnelles, et sa légitimité en tant que chercheur en est grandement redevable.

Malgré l'importance considérable de *Notes from Underground* et la prolifération des recherches universitaires sur le fanzinat depuis les années 1990, Radway nous rappelle que ce serait une erreur de penser que le discours savant sur les zines apparaît avec Duncombe. Bien avant la publication de son étude, des compilations, des anthologies, des articles dans des zines, voire des livres publiés par des auteur·rices paraissent, en format imprimé ou en ligne. Cette « recherche endogène² » n'a, en fait, jamais vraiment cessé de se pratiquer. Elle accompagne l'introduction des études sur les zines dans le champ universitaire et contribue à l'influencer. Encore aujourd'hui, dans le fanzinat, on trouve tantôt des zines, tantôt des livres ou des magazines documentant et réfléchissant au médium ainsi qu'aux enjeux soulevés par la pratique des acteur·rices du milieu. Pour Radway, les études universitaires elles-mêmes – autant que les travaux d'archivistes et de bibliothécaires sur le médium – émanent en fait du fanzinat et de cette tradition endogène de recherche :

In fact, I would argue that the indigenous research apparatus I mentioned earlier, the archives and collections and the librarian – and teacher – generated literature that supports them, and the academic literature are political acts that are themselves effects of zine-ing. Those involved in these practices were inspired to act by their past experiences with zines, which convinced them that the larger world of knowledge production should be altered by the active presence of zines in it³. (Radway, 2011 : 144)

Il est vrai que Duncombe lui-même misait sur sa proximité avec le fanzinat de son temps, et en particulier avec la scène new-yorkaise dans laquelle il était un acteur engagé, pour asseoir les bases de son travail de recherche. Depuis lors, la participation active des chercheur·ses à une scène, en tant qu'auteur·rices ou autre, garantit souvent la légitimité de leur travail. On peut, par exemple, mesurer cet héritage à la manière quasi

-
2. Radway utilise l'expression d'*Indigenous Research Apparatus* (Radway 2011 : 144). J'ai préféré le terme « endogène » pour éviter toute confusion avec la recherche autochtone. Le terme est également utilisé par Bréan (2012), qui parle d'une « tradition critique endogène » dans le fanzinat de science-fiction.
 3. Je traduis : « En fait, je dirais que l'appareil de recherche indigène que j'ai mentionné plus tôt, les archives et les collections, la production écrite des bibliothécaires et des enseignants qui les soutiennent, ainsi que le discours universitaire, sont des actes politiques qui sont eux-mêmes le corollaire de la création de zines. Ceux et celles engagé·es dans ces pratiques ont été poussés à l'action par leurs propres expériences personnelles avec les zines, qui les a convaincu·es de la nécessité de transformer la production de savoir en y intégrant les zines. »

systématique qu'ont les chercheur·ses de souligner leur relation personnelle au fanzinat⁴. En s'introduisant à l'université, la recherche sur les zines garde malgré tout une certaine présence dans le fanzinat, et les universitaires peuvent être considéré·es – au même titre que les bibliothécaires, les archivistes ou les enseignant·es travaillant avec des zines – comme des actrices et des acteurs du fanzinat.

Les « zines studies » aujourd'hui

Les études sur les zines forment aujourd'hui un corpus substantiel. Anne Hays (2020) propose une recension bibliographique importante des études sur les zines en langue anglaise pour la période 1990-2018. Son travail offre un regard d'ensemble très intéressant. Elle remarque, sur cette période, une croissance exponentielle : d'une moyenne inférieure à deux articles par année entre 1990 et 1995, on passe à une moyenne supérieure à 15 par année entre 2014 et 2018, les cinq dernières années incluses dans le recensement de Hays (voir *Figure 1*). La création, en 2019, de *Zines. An International Journal on Amateur and DIY Media*, a fait doubler cette moyenne. Cette importante production se reflète dans la quantité de monographies – études sur les zines, sur un corpus de zines incluant un sous-genre ou sur une scène précise, sur un·e artiste, un collectif ou un zine périodique en particulier – publiées sur la même période. Entre 1990 et 2018, j'en recense moi-même pas moins de 42 à être publiées, en anglais seulement. Elles n'atteignent pas une dizaine entre 1930 et 1990, un nombre qui correspond à la production des quatre dernières années (2018-2022) seulement. Hays note d'ailleurs que rien n'indique, dans la quantité d'articles publiés au fil des ans, le signe d'une augmentation soudaine. La publication de l'étude de Duncombe en 1997 ne marque en effet aucun tournant sur ce point, et la publication du travail d'Alison Peipmeier, en 2009, s'inscrit dans une tendance déjà amorcée. En d'autres mots, la recherche sur les zines affiche une nette et constante croissance depuis le début des années 1990.

Le découpage par discipline (présenté dans la *Figure 2*) illustre bien un certain état de fait : les études sur les zines les plus connues, celles qui semblent dominer le champ d'études en essor, ne sont qu'une partie d'un ensemble de travaux beaucoup plus vaste. On pourrait ranger les études les plus citées du côté des « Feminist Studies » [35] (Peipmeier, 2009 ; Licon, 2012 ; Buchanan, 2018) ou des « Media Studies » [21] (Duncombe, 1997 ; Atton, 2002 ; Subcultures Network, 2018). Celles-ci pourraient également être placées dans les catégories « Sociology » [5], « History » [4], « Political Science » [2]. On ne compte là, cependant, qu'un peu plus de la moitié des articles recensés par Hays. Il s'est en effet développé, en parallèle de ces recherches, une série de travaux tant en bibliothéconomie

4. Et ce même lorsque cette connexion au fanzinat est anecdotique, comme pour Radway par exemple : « Although I have never been a zinester, I became interested in them [zines] around the time Duncombe was writing his dissertation and his book. My interest developed because the daughter of a friend became involved in riot grrrl and the zine-ing that emerged around it. » (Radway, 2011 : 143) Je traduis : « Bien que je n'aie jamais été zinester moi-même, j'ai commencé à m'intéresser aux zines à peu près à l'époque où Duncombe écrivait sa thèse et son livre. Mon intérêt s'est développé par l'entremise de la fille d'une amie, qui était impliquée dans le riot grrrl et la création de zines qui accompagnaient le mouvement. »

et archivistique (« Library Science » [40]) qu’en éducation (« Education » [30]). Malgré le fait qu’ils soient largement moins cités à l’extérieur de leur sous-champ d’études respectif, ces travaux sont particulièrement intéressants en ce qu’ils mobilisent des chercheuses et des chercheurs qui sont souvent en contact direct avec les zines dans le cadre de leur travail. Un bon nombre de ces articles est en effet signé par des bibliothécaires responsables de collections de zines dans différents cadres institutionnels, allant de l’institution *Do-It-Yourself* mise en place par la communauté même (Baker & Cantillon, 2022), à la grande institution publique, universitaire ou nationale (DeVoe & Duff, 2021). La recherche en éducation partage cette caractéristique : un nombre considérable d’articles sont publiés par des enseignant·es ou des éducateur·rices spécialisé·es œuvrant dans un large éventail de contextes, de l’école primaire à l’université, en passant par des milieux d’enseignement et de formation communautaires (Thomas, 2018). Ces deux sous-champs de recherche ont, en outre, la particularité de soulever des enjeux pratiques (liés au catalogage, à la pédagogie, etc.) et de comporter une composante empirique (entretiens avec des bibliothécaires, ateliers de fabrication de zines, etc.).

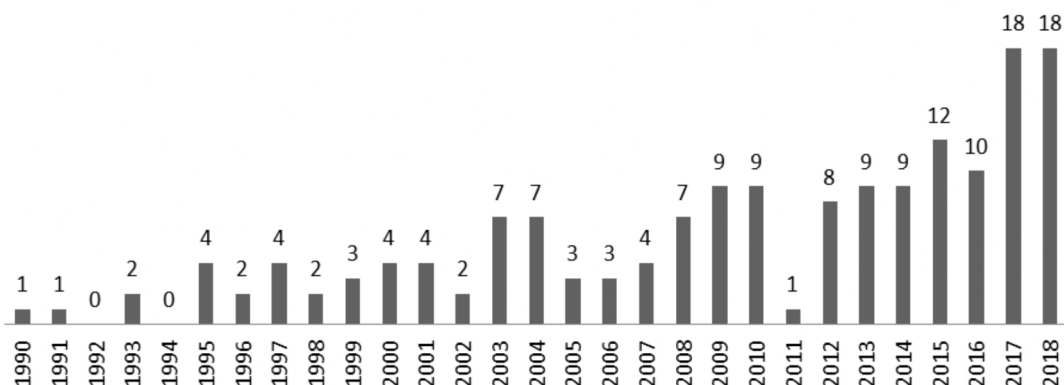


Figure 1. Nombre d’articles publiés par année (en anglais) – Source : Hays, 2020 : 10.

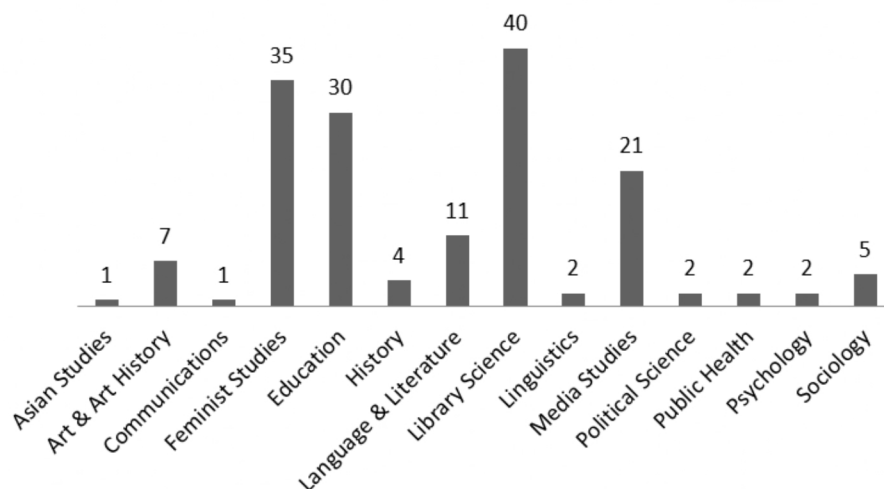


Figure 2. Nombre d’articles publiés par discipline (en anglais, de 1990 à 2018) – Source : Hays, 2020 : 11.

Le découpage par sujet, quant à lui, témoigne des principales orientations dans la recherche (voir *Figure 3*). On découvre, sous cet angle, que l'influence des études féministes sur la recherche sur les zines dépasse largement le cadre de l'affiliation disciplinaire aux «Feminist Studies». Parmi les cinq sujets les plus touchés, deux d'entre eux concernent directement des enjeux féministes («Riot Grrrl⁵» [17]; «LGBTQ Identity» [8]). Hays note à cet effet que plusieurs articles recensés dans les catégories de sujets les plus étudiés («Music Criticism» [11], «Communication & Rhetoric» [13], ou encore «Political Movements» [6]) portent, de façon secondaire, sur des thèmes féministes et queers: «*it is certainly noteworthy how many articles discuss feminism through zine-making whether those zines are situated in the riot grrrl movement or outside of it*» (Hays, 2020: 15). De la même façon, il est important de noter que la recherche en bibliothéconomie est souvent le produit de bibliothécaires, et qu'un nombre considérable des collections de zines sous leur responsabilité sont spécialisées dans les zines féministes, ou à tout le moins produits par des femmes (voir, par exemple, les travaux de Jenna Freedman et de la [Barnard Zine Library](#)).

Un bon nombre d'études rangées sous les catégories liées à la bibliothéconomie et l'archivistique («academic libraries» [1], «access services» [1], «art libraries» [7], «cataloging» [4], «collection development» [13], «library instruction» [1]) peuvent ainsi porter partiellement sur des sujets féministes.

Quelques rectifications doivent être apportées au travail de Hays. D'abord, son étude ne recense que des articles publiés dans des revues universitaires, et compilés dans une série de bases de données. Les livres et les chapitres de livres, tout comme les mémoires et les thèses, n'y figurent pas. Elle n'y inclut également que les articles portant les mots-clés «zine» ou «fanzine», ce qui exclut indûment certaines études. Un autre biais, plus important, l'entraîne à sous-estimer de façon très importante la recherche sur le fanzinat de science-fiction, voire relevant du «fandom» plus largement. Dans le cadre de mes travaux de recherche, j'ai constitué une bibliographie des études sur les zines (Legendre, 2023), qui rassemble toutes les références compilées par Hays, ainsi que celles d'un bon nombre d'autres bibliographies publiées précédemment ou depuis (Dodge, 1998 ; JuBri, 2017 ; Macquarie, 2011 ; Rauch, 2021 ; Wulff & Vonderau, 2007 ; Zobl, 2003), ainsi que des références n'ayant jamais été indexées dans des bibliographies semblables auparavant. Si Hays recense 163 articles, je compte, pour la même période (1990-2018), un total de 289 articles publiés en anglais. J'y ajoute 136 chapitres de livres et 93 mémoires et thèses, en plus des livres mentionnés précédemment. Dans l'ensemble, ces travaux semblent suivre les mêmes tendances observées par Hays dans les 163 articles. On peut considérer son échantillon comme étant largement représentatif, si ce n'est de l'absence considérable

-
5. Le Riot Grrrl est un mouvement culturel et politique féministe punk ayant vu le jour aux États-Unis au tournant des années 1980 et 1990. Comme pour le mouvement punk dans son ensemble, la publication de zines a joué un rôle très important dans le développement et la dissémination du mouvement. L'influence du Riot Grrrl sur le fanzinat contemporain a été, par conséquent, considérable et cette importance est reflétée dans les études. [Voir l'article de Naemi Piecuch à ce sujet.](#)
 6. Je traduis: «le nombre d'articles traitant du féminisme en lien avec la création de zines, que ces zines fassent partie du mouvement Riot Grrrl ou non, est tout à fait remarquable».

des travaux portant sur le fanzinat de science-fiction. La proportion pour les livres donne une idée de l'ampleur de cet angle mort, partagée par une part importante du champ des études sur les zines. Quinze des 59 monographies publiées à ce jour portent sur les zines produits dans un « fandom » ou un autre, la science-fiction dominant largement avec 11 titres. Les études sur les cultures de « fan » et la science-fiction représentent, à cet effet, une contribution essentielle au développement des études sur les zines.

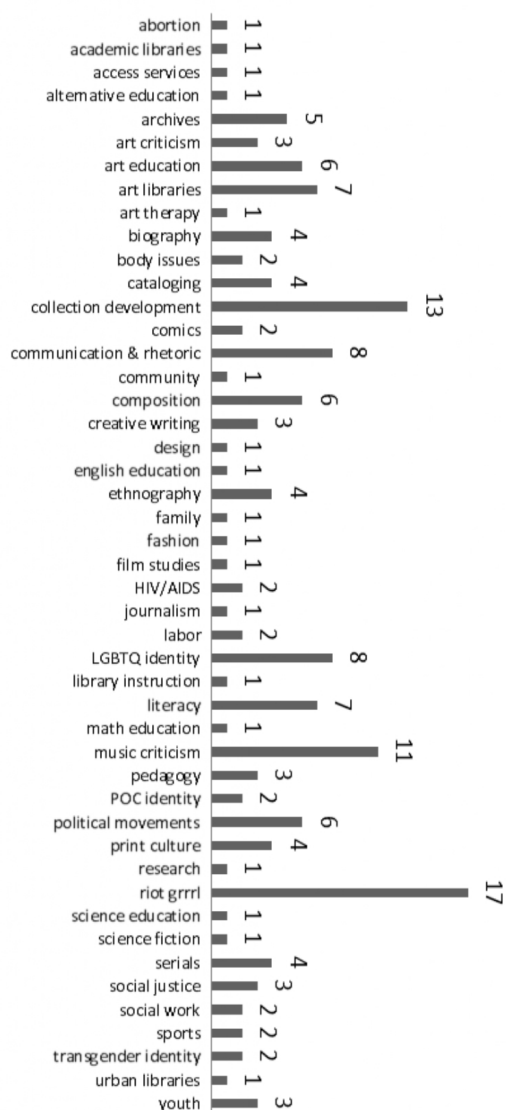


Figure 3. Nombre d'articles par sujet (en anglais, entre 1990 et 2018) – Source: Hays, 2020: 13.

Un autre sujet semble largement sous-représenté dans le travail de Hays: la bande dessinée. Comme l'indique la Figure 3, Hays ne relève que deux articles sur ce sujet. Il y a là sans doute l'effet d'un biais indu par les différentes bases de données sur lesquelles elle s'appuie. Le problème du vocabulaire, et incidemment des mots-clés, se pose ici également. Dans bien des cas, les appellations « underground comics/comix », « alternative comics/comix » et « mini comics/comix » remplacent celle de « zine » dans l'usage pour le

champ anglo-saxon de la bande dessinée. Malgré tout, il ne fait cependant pas de doute que la recherche sur les zines de bande dessinée, autant que celle sur la bande dessinée plus largement, est plus riche en langue française qu'en langue anglaise, ce qui explique en partie cette sous-représentation.

Pour ce qui est de l'état de la recherche en français, j'ai pu recenser une cinquantaine d'articles universitaires écrits en français portant directement sur les zines. S'y ajoute une trentaine de mémoires et de thèses, ainsi qu'un nombre semblable de livres. Parmi ces derniers, une poignée seulement peuvent être considérés comme des contributions significatives au champ d'études : les deux tomes de *Bricolage radical* de Samuel Étienne (2016 ; 2019), *Graphzine graphzone* de Xavier-Gilles Néret (2019), *La micro-édition : Plateforme de développement d'un univers personnel* d'Arthur Plateau (2017) et ma propre étude sur *La scène de Montréal* (Legendre, 2022). Les autres sont souvent produits par des auteur·rices de zines, et se présentent davantage comme des anthologies, des catalogues d'exposition ou des recueils d'images que comme des études à proprement parler.

On peut remarquer que, comme dans les études en anglais, si la recherche sur la presse musicale, et en particulier le punk, y occupe une part importante, les études sur le fanzinat de bande dessinée occupent une place beaucoup plus large dans le corpus français. Autre élément marquant : le plus souvent, les études en français n'abordent les zines que partiellement et de biais. Si certains zines font bien l'objet d'études, le « fanzinat » ou la culture du zine sont rarement abordés. On peut finalement noter que la production de zines en langue française ne fait pas forcément l'objet d'études : un bon nombre de travaux publiés en français donnent, en effet, toute la place aux zines « classiques » américains et britanniques, le plus souvent liés à des scènes musicales, punks ou leurs héritières. La bande dessinée pourrait être le seul domaine où cette tendance ne semble pas se vérifier.

Contexte : un tournant institutionnel

La période couverte par Hays correspond, dans le fanzinat, à un moment de transition important, que ce soit aux États-Unis, en Europe ou au Québec. J'ai noté, dans mon travail sur la scène du zine de Montréal, un « tournant institutionnel » à la fin des années 1990 et au début des années 2000, marqué par la fondation d'Archive Montréal (ARCMTL) en 1998, première grande collection de zines, et la première édition d'Expozine en 2002, plus grand festival annuel de zines et de micro-édition encore à ce jour. Ce processus, alliant la création d'institutions locales et l'intégration de zines dans des institutions plus structurantes pour le champ culturel et intellectuel, s'amorce en fait dès les années 1980 aux États-Unis. Plusieurs éléments marquent ce tournant institutionnel : la publication de « métazines », la création de collections de zines dans des bibliothèques et la tenue des premiers salons et festivals consacrés aux zines. Le premier « métazine » – ou de zines portant sur le fanzinat et abordant différents aspects du phénomène – à avoir une grande influence est *Factsheet Five* (1982-1998). Vu son rôle structurant important pour le fanzinat américain et international de son époque (des auteur·rices de zines du Québec comme Julie Doucet se font connaître à l'international à travers la recension de leur travail dans ses pages), une publication comme *Factsheet Five* devient elle-même une institution structurante pour le

milieu. Aujourd'hui, deux « métazines » sont toujours actifs, *Broken Pencil* (fondé en 1995), basé à Toronto et jouant un rôle similaire à celui d'ARCMTL et d'Expozine à Montréal, et *Xerography Debt* (fondé en 1999), plus orienté vers les zines autobiographiques, basé à Portland en Oregon, et associé à la maison d'édition alternative *Microcosm*.

Suivant la création de ces « métazines », on retrouve depuis les années 1990 une prolifération de bibliothèques, de collections et d'archives de zines. Cédant la barre de *Factsheet Five* à un autre éditeur en chef en 1991-1992, son fondateur Mike Gunderloy décide de faire don de son imposante collection de zines, estimée à plus de 10 000 documents, à la bibliothèque de l'état de New York, basé à Albany. Le *Fonds Mike Gunderloy-Factsheet Five* est le premier ensemble de cette ampleur à être hébergé dans une bibliothèque aux États-Unis. Au même moment, des collections associatives ou communautaires voient le jour. La bibliothèque de zines de l'espace collectif punk ABC No Rio de Manhattan est fondée en 1998 afin d'héberger la *Blackout Zine Library*, menacée par l'éviction du squat dans lequel elle est hébergée. En France, la *Fanzinothèque de Poitiers*, organisée sur des bases associatives et communautaires similaires, est fondée en 1989. Avec environ 50 000 entrées dans son catalogue et une estimation de 10 000 documents qui doivent encore être encodés, la collection de la Fanzinothèque est aujourd'hui la plus importante dans le monde. Aux États-Unis, au courant des années 1990 et surtout 2000, des collections spécialisées dans des bibliothèques universitaires commencent à voir le jour.

Au Québec, la collection la plus importante est sans doute celle d'ARCMTL, quoique l'absence d'un catalogue rend cette affirmation incertaine. Les différentes collections de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), incluant la nouvelle collection de zines de la Grande Bibliothèque, rassemblent aujourd'hui un nombre important de zines, tout comme la collection de la bibliothèque Frontenac, unique parmi le réseau des bibliothèques de la Ville de Montréal. La bibliothèque d'art d'*Artex* contient un nombre important de zines d'artistes. On retrouve également un grand nombre de collections spécialisées plus modestes, mais tout de même importantes, contenant des zines. Certaines sont communautaires, comme la bibliothèque féministe queer *La Mandragore* à Montréal, d'autres sont affiliées à des institutions, comme la bédéthèque de l'Université du Québec en Outaouais.

Dernier aspect important de ce tournant institutionnel : la création de salons, foires et festivals dédiés aux zines. C'est également au courant des années 1990, et en accélération nette depuis les années 2000 et même au courant des années 2010, que l'on note la mise sur pied de ce type d'événements. On en compte aujourd'hui plusieurs centaines à travers le monde. À titre indicatif, le Zine World Calendar indexait plus de 500 événements à travers le monde en 2018, et près de 700 en 2019. Si un recensement complet reste impossible à atteindre, un simple coup d'œil sur Facebook et Instagram permet d'en trouver un très grand nombre, que ce soit aux États-Unis ou en Europe. Ces événements ont la particularité d'ancrer les scènes dans des espaces à l'échelle locale, et de permettre une circulation entre celles-ci en invitant des artistes à y présenter leur travail.

C'est donc en parallèle d'un renouveau institutionnel important qu'émergent les études universitaires sur les zines. Ce contexte induit de nouveaux rapports de force, au sein desquels les chercheur·ses sur les zines se trouvent immédiatement engagés.

La question à savoir qui peut être reconnu·e comme « représentant·e » légitime du fanzinat se pose ainsi dans des termes différents, et les différent·es acteur·rices en présence – artistes, journalistes ou critiques, bibliothécaires et archivistes, organisateur·rices d'événements, chercheur·ses, etc. – négocient, parfois de manière assez différente, ce nouvel état de fait.

L'Affaire Teal Triggs

La controverse entourant la publication de *Fanzines: The DIY Revolution* de la chercheuse Teal Triggs en 2010 illustre bien les nouvelles relations de pouvoir induites par le tournant institutionnel récent du fanzinat, et la place parfois contestée qu'y occupe la recherche sur les zines.

Teal Triggs est une universitaire britannique, spécialiste du design graphique punk et professeure au Royal College of Art de Londres. Son travail sur les zines remonte aux années 1990. Au moment de la publication de *Fanzines*, sa réputation n'est donc plus à faire du côté britannique. En témoigne d'ailleurs le projet de livre lui-même, qui est publié simultanément par Thames & Hudson au Royaume-Uni et Chronicle Books à San Francisco, deux maisons d'édition grand public. Le livre est d'ailleurs traduit et publié la même année en France par Pyramyd, une maison d'édition spécialisée dans les beaux livres et les livres d'art. *Fanzines* est décrit comme un « Coffee Table Book », un beau livre surtout fait d'images. Y sont reproduites un grand nombre de couvertures et de pages intérieures de zines des années 1930 à la fin des années 2000. Beaucoup des zines reproduits sont issus de la collection personnelle de Triggs.

La controverse autour du livre touche aux droits de reproduction de ces images. Le 24 août 2010, Ramsey Beyer publie sur la plateforme de forum en ligne *WeMakeZines*, surtout utilisée par des « zinesters », un courriel de Triggs lui indiquant que la couverture de son zine *List* n° 12, « Goodbye Baltimore », allait être reproduite dans *Fanzines* (Everydaypants, 2010). Le problème ? Le livre est déjà imprimé, et la date de parution est prévue quelques semaines plus tard. Rapidement, les utilisateur·rices du forum partagent des courriels similaires, s'insurgeant à la fois de n'être averti·es qu'une fois le livre imprimé, autant que du fait que Triggs et Thames & Hudson/Chronicle Books se servent de leur travail pour en tirer un profit. Les échanges sur *WeMakeZines* s'enflamment rapidement, et chacun·e y donne son avis. Certain·es affichent leur indifférence – allant même jusqu'à tenir une ligne plutôt ferme contre la logique du droit d'auteur –, alors que d'autres s'offusquent du manque de considération de la part de l'autrice et des maisons d'édition. Un fait est rapidement souligné : certain·es zinesters, la plupart dont le travail est plus célèbre, ont déjà été contacté·es au moment où se déclenche la controverse.

Un groupe, rassemblé autour d'Alex Wrekk, autrice du guide d'autoédition *Stolen Sharpie Revolution* et animatrice du balado *Nobody Cares about your Stupid Zine Podcast*, décide de mener une campagne de boycottage. Un site internet est mis en ligne, rassemblant des témoignages, dressant la liste de celles et ceux dont les droits d'auteur n'ont pas été respectés, et répertoriant les erreurs factuelles contenues dans le livre. Beaucoup d'entre eux et elles ont rapidement reçu des excuses formelles de la part des maisons d'édition et un exemplaire

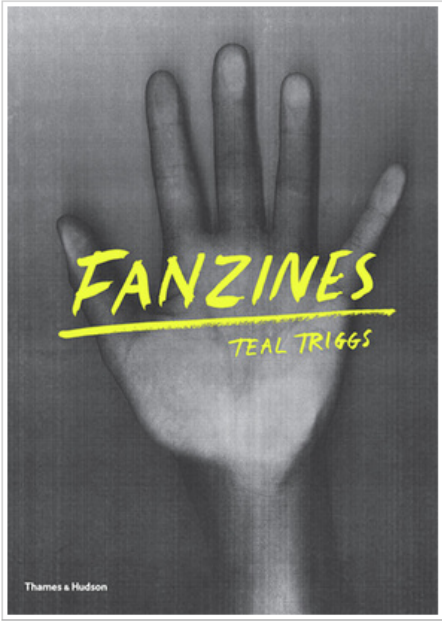
gratuit du livre, ce que certain·es ont jugé être trop peu, trop tard. Sur *WeMakeZines*, les échanges se sont poursuivis pendant plus d'un an. Des zines ont été publiés au sujet de la controverse, Wreck y a dédié un épisode entier de son balado (Neuland & Wreck, 2011) et des articles ont été publiés dans des « métazines », dont *Zine World* (Thompson, 2011).

Fanzines by Teal Triggs

Site menu

- [Home](#)
- [News](#)
- [Contact](#)
- [Let's Talk About It](#)
- [Featured Zines](#)
- [Errors In The Book](#)
- [What You Can Do](#)
- [Dear Teal](#)

Just say no.



Fanzines was published by Thames & Hudson and released Autumn 2010. It features numerous essays that were written by Teal Triggs, which are accompanied by images of zines spanning several decades. She calls herself an avid collector.

Unfortunately, a great deal of the artwork contained within was included without the permission of the original artists, and in some cases, mis-credited or not credited at all. Teal herself has refused to answer many of the emails sent to her in regards to this matter, and has ignored calls for apologies and / or compensation.

To make matters worse, much of the information provided in her essays is blatantly untrue.

Thames & Hudson

This website exists to inform people of the author's appropriation of zines that were created in the DIY spirit and will serve to keep those interested updated on the matter. Please check out the links to the left.

Source : <http://fanzinesbytealtriggs.weebly.com/>

Si, en dehors des efforts du groupe rassemblé autour de Wreck, la réponse dans le fanzinat s'est surtout limitée à l'agacement ou à la désapprobation, la campagne menée contre Triggs a malgré tout porté fruit. Il n'est pas rare, encore aujourd'hui, de voir des chercheur·ses disqualifier le livre. L'autrice elle-même reste assez mal perçue dans le champ d'études et son travail déconsidéré. Elle a d'ailleurs interrompu ses recherches sur les zines depuis.

« L'Affaire Teal Triggs » (Jessie Lymn, 2014 : 49-77) met en lumière la place complexe qu'occupe la recherche sur les zines dans le fanzinat actuel. La controverse oppose une grande diversité d'acteur·rices : une universitaire, deux maisons d'édition grand public, des créateur·rices, ainsi qu'une figure d'autorité locale (Wreck). Les débats ont également lieu sur une panoplie de plateformes : forum en ligne, zines, magazines, balados, site internet, voire le livre de Triggs, et sont relayés notamment dans des thèses (Lymn, 2014). L'enjeu

servant d'élément déclencheur – le respect des droits d'auteur dans le fanzinat – semble, en un sens, rapidement effacé par la complexité des rapports de pouvoir mis en lumière par la controverse. Le rôle de « représentant·e » du fanzinat, autorisé ou contesté, semble structurer la polémique : d'un côté Triggs, en sa qualité d'universitaire, et de l'autre Wrekk, en sa qualité de « zinester » et d'actrice institutionnelle à l'échelle locale.

On peut tirer deux conclusions importantes de cette affaire. D'abord, dans le contexte actuel, les créateur·rices ne sont plus les seul·es à prétendre représenter le fanzinat. Un grand nombre d'acteur·rices prétendent également jouer ce rôle. Ces acteur·rices incluent des organisateur·rices communautaires comme Wrekk, et des universitaires comme Triggs, mais également des bibliothécaires et des archivistes, des enseignant·es, des organisateur·rices d'événements, etc. En se dotant d'une nouvelle configuration institutionnelle, le fanzinat se complexifie et abrite de nouveaux rapports de pouvoir. Ensuite, la légitimité de ces « représentant·es » du fanzinat s'appuie toujours, en définitive, sur celle des créateur·rices eux et elles-mêmes. Si, pendant l'affaire, Wrekk dispose d'une légitimité supérieure à Triggs, c'est sur la base de son contact avec les « zinesters ». C'est également sur cette même base que la légitimité de Triggs est remise en question. Non seulement, en tant que Britannique, ne dispose-t-elle pas des mêmes contacts dans le milieu américain, mais sa collaboration avec des maisons grand public la positionne d'emblée en contradiction avec le fanzinat. Sa négligence envers les « zinesters », et en particulier envers celles et ceux dont le travail n'est pas reconnu en dehors du fanzinat, est donc immédiatement interprétée comme suspecte. Comme l'a souligné Radway, les études universitaires sur les zines tirent, depuis Duncombe, leur légitimité d'une présence active des chercheur·ses dans le milieu qui les intéresse. Ceci demeure vrai aujourd'hui. L'« Affaire Teal Triggs » montre ainsi à la fois comment les chercheur·ses universitaires sont devenu·es des acteur·rices du fanzinat, et comment les créateur·rices restent, en dernière instance, les garant·es de leur légitimité en tant que « représentant·es » du fanzinat.

* * *

Les enjeux liés à la légitimité des chercheur·ses occupent aujourd'hui une place importante, autant dans le fanzinat que dans la recherche sur les zines. Un exemple récent le rappelle. Dans le numéro 90 de *Broken Pencil* (hiver 2021), Jennie Robertson fait une recension de la revue internationale d'études sur les zines, *Zines Journal*, en posant la question dans ces termes : « *Academia: Friend or Foe to Zines?*⁷ » (Robertson, 2021). Sa réponse ? Le fanzinat et l'université peuvent s'enrichir mutuellement, à condition que cette dernière reste fidèle à l'esprit des zines. Samuel Étienne, rédacteur en chef de la revue et éditeur de zines depuis la fin des années 1980, explique : « *I thought that zines should be studied by insiders first*⁸ » (Robertson, 2021 : 38). C'est à la condition d'assurer cette garantie que les études sur les zines peuvent contribuer non seulement au fanzinat, mais également à ses aspirations politiques et culturelles. Loin d'être les seul·es à adopter ce point de

7. Je traduis : « L'université, amie ou ennemie des zines ? ».

8. Je traduis : « J'ai pensé que les zines devaient être étudiés d'abord par celles et ceux qui font partie du milieu ».

vue, Robertson et Étienne se font ici les porte-paroles d'un sentiment généralisé, tant chez les créateur·rices que chez les chercheur·ses, que l'« Affaire Teal Triggs » mettait déjà en lumière.

Je voudrais cependant, pour conclure, apporter un regard différent sur cette question. Il me semble que de se limiter à remettre la légitimité de la recherche universitaire sur les zines en question, c'est demander à la fois beaucoup et trop peu. On pourrait en effet se demander : à quoi bon « permettre » ou appuyer une recherche universitaire tout en la maintenant subordonnée au travail des créatrices et des créateurs qui, par ailleurs, documentent souvent leur propre pratique dans des zines ? Il me semble qu'il serait intéressant, non pas de remettre en question le fait que les créateur·rices soient garant·es de la légitimité accordée aux études universitaires, mais bien de se poser la question : qu'est-ce que les chercheur·ses et leur travail peuvent apporter au fanzinat ?

Je finirai donc en lançant quelques pistes de réflexion sur ce que pourrait constituer, à mon avis, la contribution spécifique de la recherche universitaire au fanzinat. Premièrement, un contact avec les œuvres du passé, ou encore celles qui sont inaccessibles, parce que produites dans des scènes trop éloignées géographiquement. Rares sont les zines à avoir été réédités ou à profiter d'une circulation internationale. Les collections de zines peuvent être lointaines ou difficiles d'accès. Dans ce contexte, les études universitaires sont souvent la manière la plus simple de connaître les zines au-delà de l'horizon du « ici et maintenant ». Deuxièmement, la recherche peut combler un déficit de réception et de reconnaissance critiques. Une partie importante de la recherche sur les zines est composée d'articles, voire de livres entiers, se concentrant sur un seul zine, ou une série de zines d'un·e même artiste. Les zines circulant dans les marges du champ culturel passent souvent complètement inaperçus de la critique journalistique, et les études universitaires sont souvent les seuls discours portant sur ces œuvres. Troisièmement, cette recherche offre une perspective d'ensemble, au-delà des sous-genres et des multiples microcosmes composant le fanzinat. Aux côtés de quelques festivals et collections « généralistes », les chercheur·ses sont souvent les seul·es à avoir une perspective globale sur le phénomène, traversant les frontières entre zines de bande dessinée, de musique, féministe, littéraire, de science-fiction, etc. Cette approche plus englobante permet de donner une image qui, sans être meilleure ou plus importante que celles, plus « partielles », de la plupart des autres acteur·rices du fanzinat, permet d'aborder les zines sous un jour différent. Quatrièmement et finalement, la recherche universitaire peut offrir une forme de légitimation au fanzinat, et ce, au-delà des quelques trajectoires exceptionnelles de créateur·rices reconnu·es en dehors du milieu. Si, depuis les débuts du fanzinat dans les années 1930 et 1940, des éditeur·rices de zines sont devenus célèbres et ont pu profiter d'une très grande reconnaissance, ils et elles ne représentent qu'une petite minorité. Étant souvent reconnu·es pour leur activité en dehors du fanzinat, ce dernier n'a pas nécessairement pu capter une partie de la reconnaissance qui lui reviendrait. La recherche universitaire permet de corriger le tir, en attirant l'attention non pas sur quelques figures d'exception, mais sur toute la culture du zine.

Ces contributions possibles de la recherche universitaire au fanzinat me semblent suffisamment importantes pour justifier son existence et sa participation active à la culture

contemporaine du zine. À une condition, cependant : que les universitaires intéressé·es par les zines jouent le jeu, acceptent leur ancrage dans le fanzinat et cherchent à y contribuer autant que possible. Trop souvent, en tant qu'universitaires, on souhaite changer l'université en y intégrant des objets, pratiques ou perspectives alternatives ou radicales. Il faut aussi penser à tirer un maximum de l'université pour le redonner aux milieux avec lesquels on travaille, et penser à les enrichir au même titre que l'université.

Bibliographie

- ATTON, Chris (2002), *Alternative Media*, London, Sage.
- BAKER, Sarah et Zelmari CANTILLON (2022), «Zines as Community Archive», *Archival Science*, vol. 22, n° 4, p. 539-561.
- BRÉAN, Simon (2012), « Les érudits de la science-fiction en France, une tradition critique endogène », *ReS Futurae : Revue d'Études sur la Science-fiction*, n° 1, octobre, p. 1-20.
- BUCHANAN, Rebekah J. (2018), *Writing a Riot: Riot Grrrl Zines and Feminist Rhetorics*, New York, Peter Lang.
- DEVOE, Lauren et Sara DUFF (2021), *Zines in Libraries: Selecting, Purchasing, and Processing*, Chicago, ALA Editions.
- DODGE, Chris (1998), « [A Zine-Ography. An Annotated List of Books and Articles about Zines](#) », *Street Librarian* (blogue), [En ligne].
- DUNCOMBE, Stephen (1997), *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, The Haymarket Series, London & New York, Verso.
- ÉTIENNE, Samuel (2016), *Bricolage Radical 1. Presse alternative—être fan—Do-It-Yourself—Motivations*, Saint-Malo, Strandflat.
- ÉTIENNE, Samuel (2019), *Bricolage Radical 2. Fait main — détournement - urgence et procrastination – authenticité et ironie – eozine*, Saint-Malo, Strandflat.
- EVERYDAYPANTS, Ramsey (2010), « [How Do y'all Feel about This?](#) », rubrique «Uncategorized», *We Make Zines*, [En ligne].
- HAYS, Anne (2020), «A Citation Analysis about Scholarship on Zines», *Journal of Librarianship and Scholarly Communication*, vol. 8, n° 1, p. 1-34.
- JUBRI, Techniken jugendlicher Bricolage (2017), *Bibliografie zu Zines*, Berlin, Archiv der Jugendkulturen.
- LEGENDRE, Izabeau (2022), *La scène du zine de Montréal*, Montréal, AURA éditions.
- LEGENDRE, Izabeau (2023), *Artzines #17*, avec illustrations de Laur Pontak, Paris, Antoine Lefebvre éditions.
- LICONA, Adela C. (2012), *Zines in Third Space: Radical Cooperation and Borderlands Rhetoric*, Albany, State University of New York Press.
- LYMN, Jessie (2014), «Queering Archives: The Practices of Zines». Thèse de doctorat, Sydney, University of Technology.
- MACQUARIE, Charlie (2011), « [Zineography Spreadsheet](#) », Barnard Zine Library, [En ligne].
- NÉRET, Xavier-Gilles (2019), *Graphzine graphzone*, Paris et Marseille, Éditions du Sandre/Le Dernier cri.
- NEULAND, Derek et Alex WREKK (2011), « [Nobody Cares About Your Stupid Zine Podcast #3](#) », [En ligne].
- PIEPMEIER, Alison (2009), *Girl Zines. Making Media, Doing Feminism*, New York et London, NYU Press.
- PLATEAU, Arthur (2017), *La micro-édition: Plateforme de développement d'un univers personnel*, Toulouse, autoédité.
- RADWAY, Janice (2011), «Zines, Half-Lives, and Afterlives: On the Temporalities of Social and Political Change», *PMLA*, vol. 126, n° 1, p. 140-150.
- RAUCH, Jennifer (2021), « [Zines and Communication](#) », *Oxford Bibliographies*, Oxford, Oxford University Press, [En ligne].
- ROBERTSON, Jennie (2021), «Academia: Friend or Foe to Zines?», *Broken Pencil*, n° 90, printemps.
- SUBCULTURES NETWORK, The (2018), *Ripped, Torn and Cut: Pop, Politics and Punk Fanzines from 1976*, Manchester, Manchester University Press.

- THOMAS, Susan (2018), «Zines for Teaching: A Survey of Pedagogy and Implications for Academic Librarians», *Portal: Libraries and the Academy*, vol. 18, n° 4, p. 737-758.
- THOMPSON, Jerianne (2011), «Why I'm Mad About the New Fanzines Book», *Zine World: A Reader's Guide to the Underground Press*, n° 30, p. 6-8.
- TRIGGS, Teal (2010), *Fanzines: The DIY Revolution*, San Francisco et London, Chronicle Books/Thames & Hudson.
- WULFF, Hans J. et Patrick VONDERAU (2007), «Fanzines. Eine Arbeitsbibliographie», *Medienwissenschaft: Hamburg (Berichte und Papiere)*, p. 1-7.
- ZOBL, Elke (2003), «[Bibliography on Grrrl Zines, Girls' Studies and Feminist Cultural Studies](#)», *Girl Zines Network*, [En ligne].

Entre l'indépendance et l'alternative: les parallélismes du fanzine et du livre d'artiste

Anabelle Chassé

Artexte

Avant-propos

Cet article résulte d'une recherche en muséologie qui porte sur l'institutionnalisation de la transdisciplinarité du fanzine comme un tout en matière d'objet muséal. Les idées qui suivent s'inscrivent dans ce contexte théorique relevant d'une étude des historiques qui définissent le fanzine et le livre d'artiste à travers leurs distinctions matérielles, économiques et politiques, dès lors considérées nécessaires à leur valorisation propre à titre d'objets muséaux dissemblables, et établissant par le fait même leurs parallélismes, soit leurs correspondances (Chassé, 2021). Il est également impératif de mentionner que le but ici n'est pas de contraindre le fanzine et le livre d'artiste, tous deux porteurs de la liberté de la transdisciplinarité et de l'hybridité qui les caractérisent respectivement.

* * *

À première vue, le fanzine (*zine*) et le livre d'artiste (*art book*) se présentent comme étant des objets semblables, tant dans leur forme, dans leur mode de fonctionnement que dans leurs idéaux d'autodétermination et d'autoreprésentation, et ce, grâce à l'emploi du médium de la publication papier; ce mode de production et de distribution contrôlé par

l'auteur·rice. L'artiste éditeur⁹ Antoine Lefebvre explique ces similitudes, affirmant que ces pratiques de diffusion sont toutes deux « qualifiées [d']*underground* et [de] spécialis[e]s, mais également de populaires et démocratiques » (Lefebvre, 2018 : 98). L'auteur et commissaire Vincent Bonin soutient, quant à lui, que les nouvelles formes d'expressions artistiques imprimées et alternatives apparues depuis les années 1960 – telles que le livre d'artiste – introduisent quant à elles un nouveau discours artistique qui s'affranchit de la notion de « séparation des disciplines », associant ainsi l'hybridité artistique et archivistique du livre d'artiste à la transdisciplinarité qui caractérise la production d'autopublications indépendantes, comme le fanzine, qui figure dans une « zone grise entre les médias » (Bonin, 2010 : 344, 345 ; Chassé, 2021).

Au-delà de ces principes partagés, soit les valeurs associées à la philosophie *Do-It-Yourself* (DIY) et la volonté démocratique dont sont porteurs le livre d'artiste et le fanzine, et explorant les historiques uniques qui définissent ces médiums de publication pourtant bien différents l'un de l'autre, on constate effectivement que ces modes de diffusion papier se côtoient sans toutefois se croiser. À la manière de deux parallèles sur une même ligne du temps, le fanzine relève d'une avenue indépendante de communication, tandis que le livre d'artiste émerge telle une *alternative* au milieu des arts visuels contemporains (Zweig, 1998).

Retour sur le fanzine

Combinant les mots « *fan* » et « *magazine* », le terme fanzine a été conceptualisé en 1940 par le *zinester* américain de science-fiction Louis Russel Chauvenet, et a effectué son entrée dans l'Oxford English Dictionary en 1949 (Triggs, 2010). Communément défini comme un médium de communication prenant la forme d'une petite publication papier aux allures matériellement pauvres et sans *International Standard Book Number* (ISBN), le fanzine est photocopié à des fins de distribution non lucrative par le·a *zinester* au moyen de la vente à bas prix, de l'échange ou du don (Thomas, 2009). Apparu massivement selon cette définition au sein de la première vague de punk britannique des années 1976 à 1979, le fanzine se caractérise encore aujourd'hui par sa culture démocratique, sa nature engagée et son esthétique *DIY* (Triggs, 2006). Avec son processus de création alors qualifié de laborieux et de désordonné, le fanzine est usuellement réalisé selon les ressources disponibles au moment de sa création (Pagé, 2014). Caractérisés par ce sentiment d'immédiateté que transposent les traces plastiques de sa fabrication sur ses pages, l'esthétique et les contenus du fanzine s'affranchissent des règles communes aux

9. L'une des premières revendications du terme « artiste éditeur·rice » serait apparu en 1986 dans le catalogue d'exposition *The Artist Publisher* sous la plume de l'artiste éditeur Simon Cutts (Lefebvre, 2018 : 125). Dans son ouvrage *Artiste éditeur* (2018), Antoine Lefebvre définit ce titre comme suit : « L'artiste éditeur[·rice] est un[·e] artiste – avant d'être un[·e] éditeur[·rice] – qui élabore une démarche artistique et un discours dont l'ingrédient principal est le livre, ou le support imprimé et ses modes de fabrication et de diffusion. La démarche d'artiste éditeur[·rice] consiste à faire d'une pratique d'édition sa pratique artistique » (Lefebvre, 2018 : 126).

institutions du design graphique et de l'édition (Thomas, 2009 ; Zweig, 1998). Se situant entre « une lettre personnelle et un magazine », selon le chercheur et professeur Stephen Duncombe, le fanzine se conçoit tel un espace discursif marginal, voire un terrain d'essai à l'élaboration d'une prise de parole libre pour les contre-cultures l'ayant historiquement employé, soit les milieux de la science-fiction, du jazz, du punk britannique et américain, les mouvements féministes, anti-capitalistes et la communauté LGBTQIA2S+, par exemple (Duncombe, 2008 : 24 ; Thomas, 2009 ; Piepmeier, 2008).

En effet, émergeant du besoin d'approfondir un sujet, de lui répondre ou de lui résister, cette forme d'autopublication indépendante se caractérise, entre autres, par l'esprit revendicateur et la transparence de ses contenus porteurs d'une importante critique faisant écho à divers contextes sociaux, politiques et économiques des idéologies normatives dominantes (Duncombe, 2008 ; Triggs, 2010). Avec ces discours, certes personnels aux *zinesters*, mais également à teneur informative et journalistique, le fanzine offre un moyen concret de prendre part à la délibération dans la sphère contre-publique, et de cristalliser une identité contre-culturelle et créative propre à sa communauté (Duncombe, 2008). En ce sens, le fanzine devient une invitation à la conversation au moyen de la création de sa propre publication.

Portrait du livre d'artiste

Alors que le fanzine peut être créé par quiconque, le collectionneur Paul Bianchini définit le livre d'artiste à titre de production artistique à part entière « créée sous la seule responsabilité de l'artiste » (Mœglin-Delcroix, 2011 : 13). Employant le format de publication à la fois comme médium de création et comme support de diffusion, le livre d'artiste n'est pas la reproduction d'une œuvre d'art préalablement existante, celle-ci étant conçue pour ce médium spécifique (Leijsen, 2020). Valorisant des techniques spécialisées associées au médium du livre, cette forme d'expression artistique se présente tel un objet de qualité où l'artiste y mêle l'art visuel, le texte, le croquis et l'archive de manière à articuler l'idée qu'il ou elle souhaite transmettre à son public-lectorat qui, comme initialement souhaité par ce médium, y aurait plus facilement accès (Zweig, 1998 ; Leijsen, 2020).

Ses origines remontant à 1924 – année de publication du *Premier manifeste du surréalisme* – le livre d'artiste, tel que désormais défini, s'est popularisé durant les années 1960 et 1970, décennies artistiques marquées par Fluxus et l'art conceptuel (Mœglin-Delcroix, 2011). Ce renouveau du livre d'artiste répond historiquement au besoin des artistes de créer un espace où l'œuvre peut exister en marge de l'institution artistique et son marché, tous deux fortement critiqués à cette époque (Lefebvre, 2018). Effectivement, face à l'indifférence institutionnelle et au dictat du discours critique envers les productions artistiques conceptuelles, le médium de la publication est devenu une voie permettant à l'artiste de soustraire le rôle de l'institution, offrant ainsi un lieu autre afin que l'œuvre puisse prendre place à même l'espace public, tout en lui permettant de conserver le contrôle sur son propos et sa distribution (Leijsen, 2020 ; Lefebvre 2018). Parallèlement à cette fonction initiale d'autopublication qu'il procure, et se popularisant progressivement, le livre d'artiste mène à la constitution de son propre réseau de diffusion d'œuvres expérimentales,

l'associant depuis à « un instrument politique [permettant] [...] de réagir contre une série de défauts du système de l'art en place », comme l'explique la critique d'art Kate Linker (2008 : 13).

Croisements et parallèles

Le livre d'artiste et le fanzine étant tous deux ancrés dans le besoin de créer une communauté autre, le premier relevant d'une sous-culture artistique alternative et le second d'une multitude de contre-cultures indépendantes, ces médiums de diffusion représentent des formes de spécialisation unique de la publication papier où la relation entre le texte et l'image y est intrinsèque (Triggs, 2010). En d'autres termes, le livre d'artiste se conçoit telle une œuvre d'art hybride, par le croisement de médiums artistiques et de la documentation comme un tout créatif, entraînant alors une rupture nouvelle pour le milieu des arts visuels, duquel il découle et s'inscrit activement à titre d'alternative à celui-ci (Bonin, 2010 ; Zweig, 1998).

Le fanzine se définit quant à lui comme un médium de communication qui, selon une perspective muséologique, relève de la muséologie ; cette approche transdisciplinaire de l'objet institutionnalisé reposant « sur l'idée de la documentation du réel et la muséalisation » (Deloche et Mairesse, 2011 : 398) de l'authenticité. Découlant du principe d'objet-document, la muséologie, telle que conceptualisée par le muséologue Zbyněk Stránský, repose sur trois critères, soit la nature matérielle et tridimensionnelle de l'objet, l'objet comme source de connaissance scientifique et sa conception « comme moyen expressif servant à communiquer quelque chose, à influencer sur la conscience sociale » (Deloche et Mairesse, 2011 : 399). Plus précisément, cette approche théorique transdisciplinaire de l'objet muséal – réel et probable – privilégie le potentiel informatif de l'objet-source porteur de la connaissance de sa réalité ou de son phénomène culturel initial à titre d'objet de science ontologique, et considère également l'agentivité informative de l'objet institutionnalisé au-delà des disciplines scientifiques muséologiques traditionnelles qui en limitent considérablement ses mutations et ses possibles compréhensions (Mairesse, 2019 ; Deloche et Mairesse, 2011).

Par ses transformations et ses sous-genres relevant d'une variété de contextes contre-culturels, sociaux, politiques et économiques, à la fois individuels et communs (lors de sa création et distinctement lors de sa consultation), le fanzine sous son format d'autopublication indépendante – dès lors porteur de savoirs multiples et communs aux vécus d'une majorité – s'inscrit ainsi dans la transdisciplinarité, le distinguant alors de l'hybridité précédemment attribuée au livre d'artiste (Piepmeier, 2008 ; Bonin, 2010). Autrement dit, la muséologie ne limite pas la compréhension de l'objet en regard à une seule science muséale, mais fait simultanément appel à ces dernières afin de communiquer sa pluridimensionnalité, dont le discours institutionnel (interne) favorisera l'élaboration de sa perception externe, soit celle du·e la visiteur·se (Deloche et Mairesse, 2011).

Utopies et matérialités

Outre ces distinctions théoriques, toutefois nécessaires à leur compréhension, le fanzine et le livre d'artiste ont tous deux pour objectif commun de procurer une forme d'autoreprésentation et d'autodiffusion en réponse à une incapacité de s'inscrire dans un espace donné, voire institutionnalisé (Lefebvre, 2018). Si le fanzine permet « de réduire la distance entre le moi personnel et le monde politique » tel qu'affirmé par Duncombe, le livre d'artiste permet quant à lui l'effondrement de la distance entre l'amateur·rice d'art et l'institution (Duncombe, 2008 : 36 ; je traduis ; Lefebvre, 2018). De fait, ces médiums de publication papier se font ainsi porteurs d'un idéal utopique d'accessibilité démocratique (Lefebvre, 2018).

Son mode de production étant décrit comme « léger [,] spontané », immédiat et populaire, le fanzine vise fondamentalement la plus large diffusion de ses contenus à défaut de quelconque qualité matérielle et forme de profits, le situant sur cet aspect en opposition au livre d'artiste (Lefebvre, 2018 : 85 ; Zweig, 1998). S'éloignant ostensiblement de la qualité attendue d'une pratique artistique reconnue, la plasticité du fanzine relève principalement du bricolage, de la photocopieuse et de l'action d'appropriation pirate (Zweig, 1998 ; Lefebvre, 2018). Ne créant dès lors aucune attente par sa matérialité pauvre et assumée auprès de ses communautés, c'est spécifiquement cette dernière qui permet à l'autopublication indépendante de parvenir à une vaste diffusion pour un coût peu élevé (Zweig, 1998).

Suivant cette conception, le fanzine se présente comme un mode d'autopublication porteur d'un idéal démocratique (Lefebvre, 2018). Cette utopie de l'accessibilité démocratique a été documentée par divers acteur·rices du milieu aux États-Unis. En 1997, le nombre de titres de fanzines en circulation a été évalué entre 10 000 et 20 000 (Duncombe, 2008 ; Friedman, 1993). Considérant que l'édition d'un fanzine se faisait à l'époque selon une moyenne de 250 copies par titre, il est alors possible d'estimer le nombre d'autopublications en circulation entre 500 000 et 750 000 (Duncombe, 2008). Prenant également en compte le fait qu'une copie de fanzine est consultée par plusieurs, ses lecteur·rices pouvaient ainsi être évalué·es à près d'un million d'individus (Zweig, 1998).

Semblablement aux intentions démocratiques du fanzine, le livre d'artiste est « une publication de qualité en quantité illimitée et devrait être disponible partout où l'on vend des livres à un prix modéré », poursuit Bianchini (Mœglin-Delcroix, 2011 : 13). Porteur d'une promesse d'autonomie artistique et marchande, ce « médium [était] initialement envisagé comme un moyen d'expression artistique autonome, accessible et abordable », sans toutefois abandonner la richesse plastique que peut autrement posséder l'œuvre d'art (Leijssen, 2020 : 150, 151 ; Zweig, 1998). Effectivement, le barème de qualité attribué à la conception du livre d'artiste entraîne le besoin d'expertise d'un·e graphiste, ou encore d'un·e éditeur·rice professionnel·le, afin de soutenir l'artiste dans la matérialisation de sa vision artistique (Leijssen, 2020). En ce sens, l'artiste abandonne depuis l'indépendance institutionnelle qu'offrait initialement le livre d'artiste, troquant ainsi le dictat muséal et critique pour celui de l'édition (Leijssen, 2020). Sa distribution passant conséquemment des mains de l'artiste à celles d'une maison d'édition, cette dernière y appose un ISBN, marque de l'institutionnalisation de la publication (Leijssen, 2020).

Économies et utopies

L'hyperspécialisation artistique et matérielle qu'entraîne cette professionnalisation du livre d'artiste comme véhicule de diffusion de l'art a parallèlement alimenté l'institutionnalisation de son marché, accentuant depuis la préciosité matérielle accordée à ce médium, de même que sa fétichisation – marquée, faut-il préciser – à partir des années 1980 (Zweig, 1998 ; Moeglin-Delcroix, 2011). Conséquemment à ce phénomène marchand nouveau au livre d'artiste, Moeglin-Delcroix soutient que :

des éditeur[·rice]s de livres d'artistes ont parfois été obligé[·e]s de limiter l'édition de livres d'artistes, non pas pour des raisons techniques (comme il arrive pour certains multiples plus difficiles que d'autres à fabriquer), mais pour cause de diffusion insuffisante : vendre plus cher une édition limitée était plus rentable que de faire une édition non limitée et bon marché qui ne trouvait pas assez d'acquéreur[·esse]s (2011 : 205).

L'utopie démocratique du fanzine positionne le·a zinester et son·a lecteur·rice sur un plan d'égalité, tant par l'accessibilité financière du fanzine à son achat, que sa réponse au moyen de la création d'une autopublication facilitée par sa matérialité du quotidien. Pour sa part, le livre d'artiste n'a su être en mesure de maintenir une telle culture démocratique à même son milieu, pour cause la reprise externe de son économie de fabrication et marchande par le marché de l'art et ses institutions (Lefebvre, 2018 ; Zweig, 1998 ; Leijsen, 2020).

* * *

Enfin, alors que le fanzine et le livre d'artiste se côtoient parallèlement sur cette ligne du temps, il est important de spécifier que ce ne sont pas tous·tes les artistes visuel·les employant la publication comme médium de création qui adoptent cette approche hyperspécialisée, voire éditoriale, de ce médium d'autopublication artistique (Bonin, 2010). En effet, les activités d'édition de type *smallpress* dans le milieu des centres d'artistes autogérés canadiens sont bien documentées par Vincent Bonin dans son essai éponyme au sein de l'ouvrage *Protocoles documentaires (1967-1975)* (2010 : 329-371).

Établis vers la fin des années 1960 et durant les années 1970, les centres d'artistes sont des organismes à but non lucratif (OBNL) dirigés, structurés et mandatés par des regroupements d'artistes afin de mieux servir et répondre aux besoins de la communauté artistique émergente, incluant l'activité éditoriale (Wikipédia, 2021 [2013]). Ces espaces autogérés de création, d'exposition, d'édition et de diffusion soutiennent les artistes, chercheur·ses et commissaires émergent·es dans l'élaboration des contenus et de la forme que prennent ces publications, et permettent depuis à la pratique du livre d'artiste de se rapprocher de l'idéal démocratique dont le médium était originalement porteur (Wikipédia, 2021 [2013] ; Bonin, 2010). Il est intéressant de noter que cette même culture alternative – alors renouvelée – de la publication comme œuvre d'art s'inscrit dans une approche, certes associée aux *smallpress*, mais également inspirée par la publication indépendante – soit la culture du fanzinat – selon ce milieu de recherche (Bonin, 2010 ; Lefebvre, 2018). Par le fait même, certain·es artistes valorisent depuis des techniques

éditoriales *DIY*, voire expérimentales, telles que la risographie, la technologie Xerox et des techniques de reliure manuelle, rapprochant ainsi ces autopublications d'artistes au *artzine*, qui se distingue toutefois par son marché et son économie *underground* et dont l'objectif ne révèle pas de l'engendrement de profit. Il serait dès lors pertinent d'élargir cette réflexion afin d'établir si c'est à travers ces sous-branches de l'*artzine* et des *smallpress* que les parallèles du fanzine et du livre d'artistes se croisent finalement.

Bibliographie

- [ANONYME] (2021 [2013]), «[Centres d'artistes autogérés au Canada](#)», *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, [En ligne] (consulté le 30 septembre 2022).
- BONIN, Vincent (2010), «Protocoles documentaires (1967-1975)», dans Vincent BONIN (dir.), *Documentary Protocols. Protocoles documentaires (1967-1975)*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Helen, Université Concordia, p. 329-371.
- CHASSÉ, Anabelle (2021), «Comment concevoir l'identité hybride du fanzine en termes d'objet institutionnel unique?». Travail dirigé de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- DELOCHE, Bernard et François MAIRESSE (2011), «Objet (de musée) ou Muséologie», dans André DESVALLÉS (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 385-419.
- DUNCOMBE, Stephen ([1997] 2008), *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington, Microsom Publishing.
- FRIEDMAN, R. Seth (1993), «Editorial. The Definitive Guide to the Zine Revolution», *Factsheets*, vol. 5, n° 48, p. 3.
- LEFEBVRE, Antoine (2018), *L'artiste éditeur*, Saint-Malo, Strandflat.
- LEIJSEN, Rob Van (2020), *Copy, Tweak, Paste: modes d'appropriation dans le reenactment de livre d'artistes / Copy, Tweak, Paste: Methods of Appropriation in Re-enacted Artists' Books*, Genève, Clinamen.
- LINKER, Kate (2008), «Le livre d'artiste comme espace alternatif», dans Leszek BROGOWSKI et Anne MÆGLIN-DELCROIX (dir.), «Livre d'artiste. L'Esprit de réseau», *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, n° 2, p. 13-17.
- MAIRESSE, François (2019), «Philosophie de l'objet de musée (1990)», dans François MAIRESSE (dir.), *Zbyněk Stránský et la muséologie. Une anthologie*, Paris, L'Harmattan, p. 207-213.
- MÆGLIN-DELCROIX, Anne (2011), *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris et Marseille, Le mot le reste.
- PAGÉ, Geneviève (2014), «L'art de conquérir le contre public : les zines féministes une voie/x subalterne et politique?», *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, p. 191-215.
- PIEPMEIER, Alison (2008), «Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community», *American Periodicals*, vol. 18, n° 2, p. 213-238.
- THOMAS, Susan E. (2009), «Value and Validity of Art Zines as an Art Form», *Art Documentation Journals of the Art Libraries Society of North America*, vol. 28, n° 2, p. 27-38.
- TRIGGS, Teal (2006), «Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic», *Journal of Design History*, vol. 19, n° 1, p. 69-83.
- TRIGGS, Teal (2010), *Fanzines. La révolution du DIY*, Paris, Pyramid.
- ZWEIG, Janet (1998), «Artists, Books, Zines», *Afterimage*, vol. 26, n° 1, p. 4-5.

Essor et déclin d'une culture de l'imprimé alternatif (1968-1990).

Essai de statistique, d'histoire de la production et d'histoire des formes alternatives

Samuel Provost

Université du Québec à Montréal

À partir de 1968, un nouveau type de presse contestataire et alternative surgit très rapidement un peu partout en Occident. Celle-ci a connu différentes appellations dans les milieux anglophones et francophones où celle-ci s'est diffusée : presse parallèle, presse underground, *Free Press* ou presse alternative¹⁰ (Jezo-Vanier, 2011 : 9-23).

C'est aux États-Unis, dès le début des années 1960, que la *Free Press* ou la *Underground Press* se forme en premier. Après une croissance modérée – on compte de 40 à 50 titres par année jusqu'en 1967 –, le nombre de nouveaux titres explose en 1968. On estime à plus de 500 le nombre de titres appartenant à la presse underground à partir de 1969 (McMillan, 2011). En France, après les événements de Mai 68, le phénomène surgit également de façon massive. On considère qu'il s'est publié entre 300 et 500 journaux underground entre 1971 et 1973 (Jezo-Vannier, 2011 : 23), alors que ce type de production était presque inexistant quelques années auparavant.

En Allemagne de l'Ouest, on observe un phénomène similaire au niveau de la presse. Cependant, et ceci est une particularité allemande, le raz-de-marée de nouvelles productions ne se limite pas aux nouveaux périodiques. Il s'étend au monde de l'édition où plus de 100 maisons d'édition et librairies contestataires sont créées en quelques années, à la suite des révoltes à la Buchmesse de Francfort en 1967 et 1968 et de l'Osterunruhe visant

10. J'utiliserai ces termes de façon interchangeable au courant de cet article.

le conglomérat Springer en 1968 (Sung Jung, 2016). Pour cette raison, les Allemands comprennent davantage le phénomène à l'aune de l'apparition de maisons d'édition alternatives ou du *Linke Buchhandlung* (Sonnenberg, 2016), expression courante en allemand que je traduirais par « commerce des livres à gauche ». Au Québec, peu de recherches ont été faites sur la presse parallèle en général. La plupart des travaux récents s'intéressent, entre autres, aux aspects médiatiques de la contre-culture (Brouillard, 2018 ; Larose et al., 2016), du mouvement indépendantiste radical (Dupuis et al., 2018), du marxisme (Milot et al., 2004 ; Saint-Denis Lisée, 2019) ou du féminisme (O'Leary, 2021). Quand on ne traite pas de ces courants de façon séparée, on tend à singulariser l'expérience de journaux ou de revues (Keable, 2015). Il est très rarement question d'un phénomène historique ayant des origines communes et dont les productions, comme les militant·es, se côtoient au quotidien.

La présente analyse a donc pour objectif de s'attaquer modestement à cette lacune en esquissant les causes du phénomène et en délimitant les périodes de l'essor et du déclin de la presse et des revues alternatives entre 1968 et 1990. Les résultats présentés proviennent d'une recherche en cours qui a pour objectif d'historiciser la presse alternative comprise comme organisation sociale particulière de la production – une économie morale (Sonnenberg, 2016 : 358-379) – et comprise comme rapport politique conflictuel – oppositionnel, marginal, voire simplement alternatif – vis-à-vis de l'espace public bourgeois.

Sur le plan théorique, l'économique, le politique et le culturel sont conçus ici comme des strates relativement autonomes, mais articulées entre elles. L'émergence de la presse parallèle est un phénomène surdéterminé (Althusser, 1965), c'est-à-dire qu'on trouve des causes suffisantes à celui-ci tant au plan économique (changements technologiques et cycles économiques), qu'au plan politique (radicalisation du mouvement social et nouvelles organisations contestataires) et qu'au plan culturel (nouvelles pratiques alternatives). L'apparition de cette presse ne peut être saisie en s'intéressant uniquement au culturel ou au politique. En effet, les différentes contradictions trouvent dans l'organisation en presse parallèle une solution, si bien que celle-ci devient une forme structurante reproduite un peu partout en Occident. Cette nouvelle organisation sociale se dote de ses propres entreprises, lieux et productions. Elle se constitue en espace public oppositionnel (*Gegenöffentlichkeit*¹¹), c'est-à-dire un espace public à la fois dans et contre l'espace public bourgeois.

11. J'utilise le terme d'espace public oppositionnel, qu'on pourrait également traduire par « contre-espace public », de façon plus large que le proposent Negt et Kluge dans leur ouvrage *Öffentlichkeit und Erfahrung* (Negt et Kluge, 1976). En Allemagne de l'Ouest, le terme apparaît pour la première fois dans la bouche des militant·es de l'opposition extra-parlementaire pour désigner simultanément les revues et les journaux contestataires, mais aussi le débat public et les actions de perturbation qu'ils mettent en œuvre. Il devient répandu lors des manifestations et blocages contre le conglomérat de presse Springer (Sung Jung, 2016). Avec l'arrivée du mouvement alternatif à la fin des années 1970, son sens est élargi pour désigner simultanément une critique de l'espace public dominant et un espace parallèle à l'espace dominant, doté de son mode de vie et de son « économie » (Sonnenberg, 2016). Dans tous les cas, ce terme marque d'abord une opposition réalisée par des moyens de la « publicité », organisée et plutôt massive.

Essor (1968-1979)

En pleine période de croissance, trois transformations économiques offrent un contexte favorable à la mise sur pied d'entreprises risquées que sont les journaux et les revues alternatives.

Quelques années avant la période d'essor à proprement parler, on remarque un transfert important de capitaux dans le domaine de la presse ainsi qu'une restructuration de la distribution dès la fin des années 1950. Par exemple, le Groupe Fides, autrefois détenu par le clergé, vend ses imprimeries à Pierre Péladeau qui peut ainsi espérer fonder un empire commercial. L'apparition de nouvelles technologies, comme la photocomposition et l'offset, transforme les forces productives. Elles font baisser les coûts de production, facilitent l'impression en grande quantité et à moindre coût, et rendent plus aisée la conception de maquettes. Les années 1950 et 1960 sont un moment de croissance et de transition avant l'émergence de monopoles. Ceci favorise la compétition capitaliste et provoque une baisse des coûts de l'impression.

À partir de la fin 1950, on assiste également à l'émergence du financement public¹² mené largement par le Conseil des arts du Canada (CAC). Ces subventions financent d'abord les revues culturelles libérales et des éditeurs culturels comme l'Hexagone, HMH, Fides et le Cercle du livre de France, auxquels s'ajoutent les éditions Parti pris et la *Barre du jour* vers le milieu des années 1960. À partir des années 1970, le financement rapporte également à quelques revues contestataires contre-culturelles et marxistes. S'il permet une stabilité financière à ces publications, on ne peut pas dire qu'il agit comme cause dans l'apparition de ces entreprises, car il ne concerne au plus que dix revues¹³ de taille moyenne et relativement professionnelles sur une masse de périodiques, dont la majorité est de petite taille et de facture plus artisanale.

Au plan politique, la fin des années 1960 et le début des années 1970 marquent un haut moment de contestation sociale poussant plusieurs acteur·rices à se regrouper autour de projets collectifs. La presse parallèle est saisie comme une façon de s'organiser politiquement, comme une entreprise collective visant à marquer une opposition dans et contre l'espace public dominant¹⁴. Plusieurs périodiques voient le jour. On peut penser à *Québécoises debouttes!*, *Hobo-Québec*, *Mobilisation* ou *Mainmise*, mais aussi à une myriade de petits journaux qui se retrouvent au sein des mouvements socialistes et

12. Le rapport entre le financement public et le développement de la presse parallèle n'est pas sans contradictions. Pour cette raison, il peut sembler étrange d'utiliser l'appellation de « presse underground » pour nommer des revues en partie financées par l'État canadien. Toutefois, le Conseil des arts du Canada, en soutenant financièrement de telles revues, semble avoir simplement rempli son rôle officiel d'aide à l'édition et à la culture. On ne peut pas dire qu'il a « encouragé » les revues contestataires, car d'un côté, la stabilisation financière ne semble pas avoir vraiment contraint les sujets abordés et, de l'autre, ce financement semble avoir plus largement profité aux maisons d'édition nationalistes, telles que les Éditions du Jour et l'Hexagone, qu'à la presse parallèle.

13. En se penchant sur les données du CAC, on remarque que des subventions ont été accordés à *Mainmise* (1971, 1973-1977), *Stratégie* (1971, 1974, 1976), *Hobo-Québec* (1973-1977), *Champs d'application* (1975) et *Chroniques* (1975-1977). À partir de 1978, les données concernant les récipiendaires ne sont plus accessibles en libre-accès à partir du portail internet du CAC.

14. Grossièrement, on peut dire que la presse parallèle au Québec est caractérisée par le fait qu'elle se situe à la gauche du Parti québécois et de son projet d'indépendance réformiste: elle critique ou rejette ce projet.

étudiants ou auprès des mouvements communautaires et syndicaux. Les publications du Comité d'action politique (CAP) sont un bon exemple de la prolifération de ces journaux dans presque tous les quartiers de Montréal, tandis que le *Quartier Latin* représente bien la popularité grandissante de ceux-ci qui se traduit par une augmentation du tirage : en 1969, ce journal des étudiants de l'Université de Montréal est distribué à l'échelle du Québec, à raison de plus de 20 000 exemplaires. Dès 1971, la quantité d'information grandissante mène à un effort de centralisation de l'information : l'Agence de presse libre du Québec (APLQ) commence à remplir ce rôle en publiant un bulletin hebdomadaire¹⁵ regroupant les informations produites par les comités de base¹⁶.

Le phénomène québécois de la presse alternative concorde donc avec ce qui s'observe ailleurs et suit, en ce sens, des déterminations simultanément internationales et nationales. Il est difficile de quantifier avec précision l'ampleur du phénomène québécois, mais on peut tout de même assumer qu'il y en avait dans un très grand nombre d'établissements¹⁷ et dans la plupart des grandes villes. Il ne serait pas surprenant que le nombre de tels journaux et revues dépasse les 300 titres uniques pour la décennie 1970¹⁸.

Déclin (1980-1990)

Dès 1980, les transformations politiques et économiques commencent à saper la conjoncture fragile ayant permis la rencontre entre agitation contestataire et conditions économiques favorables aux projets risqués dans l'imprimé.

En effet, les entreprises capitalistes œuvrant dans les périodiques se stabilisent en un duopole constitué de Québecor et Transmédia (Assogba, 2014). Les nouvelles technologies d'impression numérique plus performantes sont extrêmement coûteuses à acquérir et, hormis les deux géants, très peu ont les moyens de se les offrir. Dans un contexte de crise économique, plusieurs entreprises moins compétitives dépérissent tandis que les capitaux se concentrent chez les géants, ce qui engendre une augmentation des coûts de production pour les petits journaux.

15. Cette initiative est à l'image de ce qui se fait aux États-Unis avec le Underground Press Syndicate et de ce qui se fera en France avec l'Agence de presse Libération. À partir de 1973, l'APLQ cesse son rôle d'agence de presse et devient un bimestriel marxiste, le *Bulletin populaire*. En 1975, le *Bulletin* est liquidé. Ses ancien·es rédacteur·rices se joignent à la Ligue Communiste (Marxiste-Léniniste) du Canada et œuvrent dans le journal *La Forge*.

16. L'APLQ va favoriser la publication de nouvelles des luttes menée par des groupes locaux : syndicats, groupes étudiants, organisations sociales, comité de quartier, etc. En ce sens, nous voulons souligner qu'elle ne sera pas la courroie de transmission de la direction des grandes centrales, mais plutôt un moyen d'amplifier la communication entre les groupes de la base les plus militants.

17. Le phénomène de la presse parallèle devient suffisamment répandu pour qu'on retrouve des journaux marxistes-léninistes au Cégep de Rouyn-Noranda ou au Cégep de Saint-Jérôme. On retrouve également des journaux socialistes produits par des groupes politiques au Saguenay, à Sept-Îles et à Rimouski. Il ne s'agit donc pas d'un phénomène uniquement montréalais.

18. Ce nombre est une estimation conservatrice quand on sait que le Fond 21P de l'Université du Québec à Montréal, « Collection de publications de groupes de gauche et de groupes populaires », comporte plus de 500 entrées.

Au niveau des politiques publiques, la catégorie d'industries culturelles fait son apparition (Saint-Pierre, 2001). Celle-ci accorde une plus grande place à la rentabilité et à la stabilité financière. Économiquement, il devient donc plus difficile de produire de nouveaux journaux et nouvelles revues.

Du côté politique, les années 1980 sont caractérisées par la fin des grandes organisations progressistes et un déclin de la dynamique contestataire. Au moment même où le projet collectif réformiste de souveraineté-association est rejeté lors du référendum de 1980, la contre-culture et les organisations socialistes sont déjà chose du passé un peu partout dans le monde. Au Québec, les deux grandes organisations marxistes-léninistes En Lutte! et le Parti communiste ouvrier (anciennement la Ligue communiste marxiste-léniniste du Canada) se dissolvent en 1982 et 1983 respectivement, tandis que les mouvements étudiants et syndicaux se retrouvent aussi dans des positions de faiblesse et optent pour des compromis, voire des partenariats avec l'État. Bref, les projets collectifs sont délaissés au profit des projets plus individuels, plus éphémères, plus modestes ou plus circonscrits. Certes, le punk apparaît en tant que culture contestataire, mais celui-ci ne cherchera pas à intervenir directement dans l'espace public et aura plutôt tendance à favoriser la scène, un espace social à mi-chemin entre le public et le privé (Straw, 2015).

Déclin statistique

La convergence des nouvelles contradictions est telle que l'on remarque ses effets au niveau de la production de nouveaux périodiques en général¹⁹ (Statistiques de l'édition au Québec, 1968-2017). La dynamique de renouvellement s'affaiblit et le phénomène de la presse parallèle est dans les premiers à être touché tant ses entreprises et la vitalité de l'espace public oppositionnel qu'il met en place dépendent d'un faible coût de la production et d'un discours constamment renouvelé.

Évolution du nombre de nouveaux titres reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)

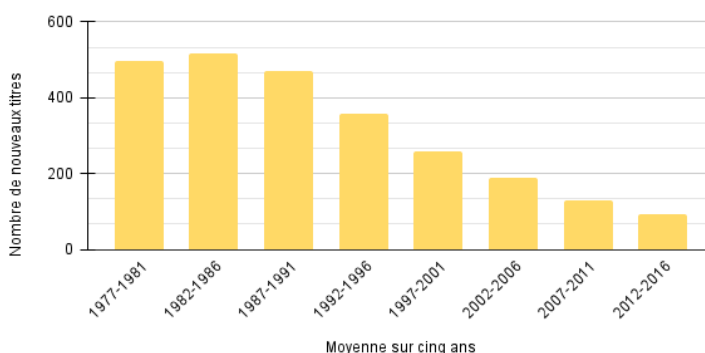


Figure 1. Évolution du nombre de nouveaux titres reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)

19. Il est remarquable que le déclin des périodiques au Québec débute avant l'arrivée et l'adoption massive d'Internet. En effet, entre la période 1982-1986 et la période 1997-2001, il y a déjà deux fois moins de nouveaux périodiques produits au Québec (de 518 à 260). Le déclin qui commence en 1980 va persister à la même vitesse à partir des années 2000, ce qui affaiblit sans l'ombre d'un doute la thèse de la centralité d'Internet dans la disparition des périodiques.

Le déclin du renouvellement des périodiques – et par le fait même de la presse parallèle – se produit en trois vagues. La première vague touche les titres à forte périodicité au début des années 1980, la seconde à partir du milieu de cette décennie ébranle les titres à périodicité moyenne. Finalement, on remarque une troisième vague menant au déclin des titres à faible périodicité à partir des années 1990. Les nouveaux titres à faible périodicité (trimestriels et semestriels) vont connaître une légère hausse dans les années 1980, avant de retomber au cours des années 1990. Ce phénomène pourrait s'expliquer par un déplacement: les individus désirant fonder de nouvelles revues et de nouveaux journaux mettent sur pied des projets plus modestes, moins risqués sur le plan financier. Ainsi, ceux et celles qui auraient fondé des mensuels dans les années 1970, vont plutôt fonder des trimestriels. À partir de la décennie 1990, la presse parallèle est devenue un phénomène du passé, une relique. Dès lors, on dira qu'il y a trois périodes ou moments dans l'histoire de la presse parallèle au Québec: l'âge d'or (1968-1980), le déclin (1980-1989) et le «post» (1990-...²⁰).

Évolution du nombre de nouveaux titres à périodicité forte reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)

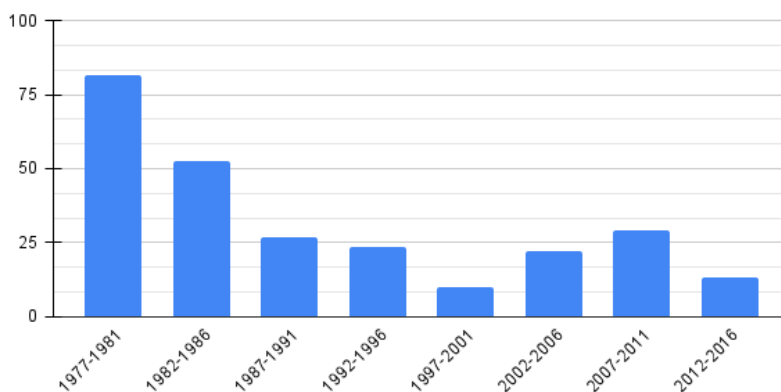


Figure 2. Évolution du nombre de nouveaux titres à périodicité forte reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)

Évolution du nombre de nouveaux titres à périodicité moyenne reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)

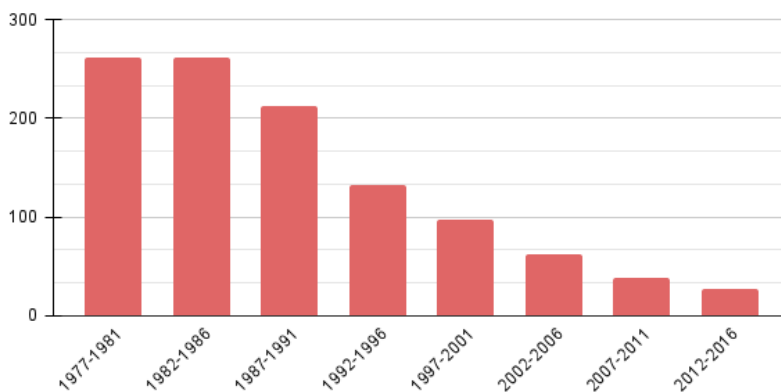


Figure 3. Évolution du nombre de nouveaux titres à périodicité moyenne reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)

20. L'expression «post» renvoie ici au fait que la presse *underground* est devenue une forme inactuelle, qu'elle ne semble plus être la forme structurante de la production des imprimés alternatif. À la faveur de recherches approfondies, on pourrait certainement nuancer le constat afin de sortir de l'expression fourre-tout. Après tout, il n'est pas dit que les formes inactuelles n'ont pas d'histoire.

Évolution du nombre de nouveaux titres à périodicité faible reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)



Figure 4. Évolution du nombre de nouveaux titres à périodicité faible reçus annuellement à la BNQ/BANQ (moyenne sur cinq ans)

Formes structurantes

Afin de saisir le phénomène de la presse parallèle dans son unité, il est important de mettre en relation l'histoire de la production et de ses acteur·rices avec l'histoire du produit et de son public. En effet, avec le temps, les changements dans la production et au niveau des interventions des acteurs·rices se trouvent, d'un côté, relativement codifiés ou modelés par ce qu'on pourrait considérer comme une forme structurante – un « genre » de produit – et d'un autre, relativement intégrés à un espace social.

L'effet structurant²¹ de la forme qu'est la presse parallèle est évident quand on se penche sur les imprimés alternatifs qui ne sont pas des livres²². Au moment de la presse parallèle, les brochures et les zines sont intégrés à l'espace public oppositionnel constitué par la presse parallèle. Ces « quasi-livres²³ » sont distribués et publiés en fonction des

21. On pourrait voir des traces de ses effets dans la pratique d'écriture de plusieurs auteur·rices qui ont des productions livresques. Le nombre d'anthologies et d'ouvrages collectifs durant les années 1970 apparaît comme plutôt important si on le compare aux années subséquentes. Également, l'écriture de certain·es auteur·rices pourrait porter directement la trace d'une pratique collective d'écriture.

22. Le livre est la forme structurante par excellence, car il domine tous les imprimés non périodiques depuis le 20^e siècle au Québec :

Car en réalité, le livre est plus qu'une des conditions d'existence du texte. Il est la forme spécifique que prend ce dernier dans une société industrielle. Cela suppose un format, une longueur, une clôture. En créant un objet matériel, le livre aliène le texte de la personne qui l'a écrit et en fait un instrument par lequel se définit le lien entre cette personne et son public. La domination du livre sur toutes les autres formes textuelles rend automatiquement marginales les autres productions (Robert, 2019 : 209-210).

En ce sens, les revues alternatives, les brochures, les livres d'artistes et les zines sont en ce sens uniquement des sous-produits niches pour le capitalisme.

23. Les zines sont des « quasi-livre » dans un marché où la domination du livre est la norme. Ils remplissent certes plusieurs critères de la marchandise-livre dans une société industrielle, mais ne les remplissent pas toutes. Le caractère artisanal des créations, la circulation en dehors du marché du livre, l'absence fréquente de signature ou de droit d'auteurs et la faible commercialisation sont autant de caractéristiques qui situent les zines en décalage du livre en tant que marchandise.

conditions données par cette presse. Ils sont distribués dans l'optique d'être accessible au plus grand nombre : dans des librairies de gauche qu'on retrouve dans un grand nombre de villes, mais également par envoi postal. Ils sont imprimés de façon plus ou moins industrielle et s'adressent ou font mine de s'adresser à un public non-familier avec les codes du milieu dans lequel ils ont été produits.

À l'inverse, depuis les années 1990, les zines semblent être devenus une forme structurante de l'imprimé alternatif. Ceux-ci modèlent les rapports au public des nouveaux périodiques, désormais intégrés à une ou des scènes, relativement décentralisées, géographiquement situées et plus ou moins opaques. La production quant à elle est plus artisanale, on suppose que le public est en partie familiarisé avec les codes du milieu et la diffusion n'est pas pensée dans l'optique d'être accessible au plus grand nombre.

Cette partie de l'analyse, plutôt exploratoire, s'appuie sur quelques exemples, des formes limites – dans le cas précis des formes ambiguës à la limite du zine et de la presse alternative – et des formes mineures.

Sous la presse parallèle, les zines

La revue *les herbes rouges* est un premier exemple de forme-limite²⁴. Plusieurs de ses caractères génériques sont tout à fait cohérents avec ceux d'une série de zines littéraires : ce sont de courtes brochures mettant de l'avant la poésie d'un·e seul·e auteur·rice. Elles adoptent des couvertures changeantes et le jeu sur la typographie ou la page est parfois important²⁵. Aussi, dès 1974, *Les Herbes rouges* cessent la mise en commun de différent·es auteur·rices au sein d'un même numéro, ce qui va à l'encontre de ce qui est normalement perçu comme une revue. Il est donc difficile de soutenir qu'il s'agit d'une revue au sens conventionnel.

Pourtant, en se penchant sur le rapport qu'elle entretient avec les courants politiques de l'époque (marxisme, féminisme, contre-culture) et en prenant en considération l'adresse à un public culturel supposé large et progressiste – et ce malgré qu'elle ait été qualifiée « d'illisible par ses détracteurs » (Biron et al. 2010, 492) – on voit bien comment *Les Herbes rouges* est à considérer comme étant intégrée, du moins en partie, à un espace public alternatif²⁶. En ce sens, les expérimentations typographiques et au niveau de la mise en

24. Ce type de forme-limite a été également adopté par des revues formalistes aux États-Unis, comme *QU* et *A Hundred Posters* (Seita, 2019 : 164).

25. On peut penser à *Sauterelle dans jouet* (*Les Herbes rouges*, 1972, n° 5) et son usage vertical de la page, ou bien à *Poélitique* (*Les Herbes rouges*, 1972, n° 26) et son écriture dans tous les sens, jusque dans les marges. On pourrait nommer plusieurs autres numéros qui expérimentent de la même façon à partir de 1972.

26. Il n'est pas question ici de la place dans le champ littéraire ou de la position d'avant-garde en art, mais bien d'un rapport à l'espace public alternatif. Les rapports favorables à la contestation et au marxisme sont visibles entre autres dans la publication de numéros de Straham, de Gagnon, de Haeck, de Monette et de Charron. Pour se convaincre de la proximité des *herbes rouges* avec les discours contestataires, on peut lire le numéro 55, *Propagande* (Charron, 1977). Cette proximité est d'ailleurs soulignée dans l'ouvrage *Histoire de la littérature québécoise* : « *Les Herbes rouges* appell[ent] à une pratique résolument politique, inspirée du marxisme et bientôt du maoïsme » (Biron et al., 2010 : 490)

page ne doivent pas être saisies comme la marque d'un proto-zine, mais plutôt comme la trace de la presse parallèle en tant que forme structurante : on peut penser aux journaux contre-culturels qui explorent dès la fin des années 1960 les limites des nouveaux moyens d'impression industriels²⁷.

Un second document limite – cette fois-ci largement méconnu – est le *Manifeste des éditions à la Maison* d'Agathe Génois. Paru en 1981, ce manifeste autopublié d'une autrice membre du Regroupement des auteurs-éditeurs autonomes²⁸ (RAEA) revendique l'auto-édition et l'autopublication comme pratique émancipatrice. Génois conteste le rôle des maisons d'édition et invite les auteur·rices à déposer leurs livres partout. Elle valorise notamment des figures comme Roland Giguère et sa production artisanale avec les Éditions Erta.

La production de Génois (et de certain·es auteur·rices du RAEA) pourrait être perçue comme une forme de zine avant l'heure. Pourtant, le fait que l'autrice conçoive sa publication comme partie prenante d'un espace public alternatif et qu'elle invite les gens à devenir des auteur·rices-éditeur·rices – à soumettre leurs livres à des bibliothèques et au dépôt légal – va manifestement à l'encontre du geste DIY souvent associé au zine. Pour Génois, le destinataire n'est pas la scène ; il n'y a pas d'adresse envers un petit milieu relativement localisé et doté de références communes, mais plutôt un espace public parallèle aux maisons d'édition à mettre sur pied. Dans le contexte de déclin des années 1980, le RAEA et Génois cherchent une solution à leurs problèmes collectifs. Or, sans la solution qu'apporte la scène ou la forme structurante du zine, le RAEA peine à être plus qu'un regroupement de gens qui publient des livres à compte d'auteur·rice. Contrairement aux « zinesters », ils et elles existent par la négative : on les considère comme des « auteur·rices non édités ». À partir de 1987, l'organisation cesse ses activités.

Devenir-zine

Dans les années 1990, les premiers effets du zine en tant que forme structurante deviennent visibles dans la forme dorénavant mineure de la presse alternative. La revue *Steak Haché* est un bon exemple de cet effet, d'autant plus que les auteur·rices n'utilisent pas le concept de « zine ». En effet, le concept de zine n'a pas besoin d'être connu ou nommé pour avoir des effets : il indique simplement une relative fixation à une époque donnée.

Dans une entrevue réalisée à l'Université du Québec à Montréal en 2011 (Tillard, 2011), Richard Gingras explique le processus de fabrication de la revue *Steak Haché*. Chaque point de démarcation qu'il nomme est typique de la production et de l'organisation sociale

27. Il serait intéressant de vérifier l'hypothèse que l'expérimentation typographique et au niveau de la mise en page est un résultat du contact avec les journaux et les revues qui devaient composer souvent avec plusieurs colonnes et parfois des illustrations et qui, à partir de 1968, expérimentent avec leurs canevas. On pourrait également penser à l'influence des graffitis politiques, des affiches et des banderoles dans la propagation de cette tendance à l'expérimentation. Par la suite, ces pratiques pourraient avoir été transposés dans un espace plus restreint, moins propice : les pages d'un livre.

28. Deux périodiques de ce regroupement sont disponibles à la BANQ *L'iris* et *La bascule*.

qu'on retrouve dans les zines. Il mentionne l'importance de la photocopie à cinq sous. Il parle des maquettes découpées et photocopiées, des petits tirages et de l'absence de subventions. Il nomme également l'importance des lieux, du fait que *Steak Haché* était intimement attaché à la librairie Le Chercheur de Trésor. Selon Gingras, ces conditions offrent une plus grande liberté qu'il ne trouvait pas dans les revues traditionnelles. Elles transforment également le rapport au public et à la collectivité, car le prix de production devient tellement bas qu'il est dorénavant possible de ne pas avoir de perte même en faisant de très petits tirages ou en impliquant très peu de gens dans le projet.

Parmi les journaux alternatifs des mêmes années, on peut penser à *Démanarchie* qui misera également sur la vente locale, directement dans la scène (salle de concert punk), qui reprendra le geste DIY dans sa mise en page. La familiarité avec les codes du milieu est tout à fait assumée et on la perçoit dans l'adresse. Depuis les années 2000, l'absence de subvention et l'absence de dépôt légal semblent être devenues plus importantes dans les revues contestataires. Dans certaines revues comme la *Conspiration dépressionniste*, le *Panier de Crabes* ou l'*Antécrise*, cette absence semble être synonyme de liberté éditoriale et de positionnement subversif. Elle va de pair avec un certain goût pour l'éphémère, l'irrégulier et l'anonymat, comme en témoigne le rythme de publication, les titres des projets et les pseudonymes changeants. Au sein des scènes du zine, ce qu'on appelait autrefois, dans le jargon des périodiques, « revue à périodicité irrégulière » (Allard et al., 1984) – catégorie limite, quasiment une contradiction dans les termes – devient une tendance de plus en plus importante, si bien que cette irrégularité cesse parfois d'être vue comme un défaut. Elle devient une possibilité du format qui peut plus facilement suivre les aléas des producteur-rices. Ceci est un résultat direct du fait que la distribution se réalise largement au sein de la scène. La presse parallèle se trouve donc profondément modifiée jusque dans son rapport à la périodicité.

Y'a-t-il une autre vie après la mort?

Le zine ne pouvait pas naître dans le monde de la presse parallèle ; la presse underground survit à sa mort grâce au zine. Elle y trouve un sursis, prête à de nouvelles expérimentations, plus libre, mais aussi beaucoup plus marginale.

Or, à choisir ainsi systématiquement la marginalité, l'artisanat, l'éphémère et l'underground, n'y a-t-il pas un aspect de la contestation qui se perd? Depuis que les scènes ont pris la relève, le discours médiatique réactionnaire parvient à faire entendre sa voix sur toutes les plateformes et la gauche trouve difficilement les moyens d'une contre-attaque. Elle semble avoir perdu son efficacité. L'émergence de la presse alternative avait comme objectif la création d'un espace public oppositionnel, d'un espace en dehors des petits milieux, mais qui les traversaient néanmoins. Cet espace devait permettre de lutter contre l'idéologie bourgeoise et le capital. Aujourd'hui, sans espace permettant la mise en commun, les pratiques contestataires et les débats, la révolte s'organise difficilement. Or, comme on a pu le voir au fil de cette analyse, les causes de la faible diffusion de discours sont beaucoup plus matérielles qu'on pourrait le penser : sans nouvelle organisation sociale de la production d'imprimés, alternatifs ou contestataires, il est impensable d'ébranler l'hégémonie du discours conservateur.

Bibliographie

Corpus documentaire

- GÉNOIS, Agathe (6 avril 2011), *Manifeste des éditions à maison*, Montréal, Les Éditions à maison, 1981, 120 p.
- TILLARD, Patrick et Richard Gingras (2011), *109 numéros, 700 collaborateurs: la revue «Steak Haché» contre «le docte pouvoir» et les «Poèmes-Parking»*, [En ligne].

Corpus de revues et journaux

- L'Antécrise* (2013-2016?).
- La Bascule. La revue littéraire de l'auto-édition* (1985-1987).
- Démanarchie* (1994-1997), [En ligne].
- Hobo-Québec* (1972-1981).
- Les Herbes rouges* (1968-1979).
- L'Iris. Une revue qui se dit* (1983-1986).
- Mainmise* (1970-1977).
- Mobilisation* (1970-1976).
- O'LEARY, Véronique et al. (2021), *Québécoises Deboutte! Tome 2*, Montréal, Remue-ménage, 390 p.
- Quartier Latin* (1968-1970).
- Panier de Crabes* (2015-?).

Corpus théorique et historique

- ALTHUSSER, Louis (2019 [1965]), *Pour Marx*, Paris, La Découverte.
- ASSOGBA, Henri et al. (2014), *1981: la révolution numérique, imprimeurs et journalistes face à la convergence*, Montréal, Musée de l'imprimerie du Québec.
- BIRON et al. (2010), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BROUILLARD, Marc-André (2018), *Nos racines psychédéliques*, Laval, Guy Saint-Jean Éditeur.
- DE CARVALHO, Anithe (2015), *Art rebelle et contre-culture. Création collective underground au Québec*, Saint-Joseph-du-lac, M éditeur.
- DAUM, Thomas (1981), *Die 2 Kultur. Alternativkultur in der Bundesrepublik*, Mainz, Newlit Verlag.
- DUNCOMBE, Stephen ([1997] 2008), *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Portland, Microcosm Publishing.
- DUPUIS, Gilles et al. (2018), *Avec ou sans Parti pris. Le legs d'une revue*, Montréal, Nota Bene.
- FORTIN, Andrée (1993), *Passage de la modernité: intellectuels québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- JEZO-VANNIER, Steven (2011), *Presse parallèle. La contre-culture en France dans les années soixante-dix*, Marseille, Le mot et le reste.
- KEABLE, Jacques (2015), *Québec-Presses: un journal libre et engagé (1969-1974)*, Montréal, Éditions Écosociété.
- NEGT, Oskar et Alexander Kluge (1976), *Öffentlichkeit und Erfahrung: zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- LAROSE, Karim et al. (2016), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

- LEGENDTRE, Izabeau (2022), *La scène du zine de Montréal*, Montréal, Aura.
- ROBERT, Lucie (2019 [1989]), *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- SEITA, Sophie (2019), *Provisional Avant-gardes: Little Magazine Communities from Dada to Digital*, California, Stanford University Press.
- SONNENBERG, Uwe (2016), *Von Marx zum Maulwurf. Linker Buchhandel in Westdeutschland in den 1970er Jahren*, Göttingen, Wallstein Verlag.
- STRAW, Will (2015), « [Some Things a Scene Might Be](#) », *Cultural Studies*, vol. 29, n° 3, p. 476-485, [En ligne].
- SAINT-DENIS LISÉE, David (2019), « «Le monde va changer de base» : l'horizon international du groupe marxiste-léniniste En Lutte! (1972-1982). Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- SAINT-PIERRE, Diane (2001), *La Politique culturelle du Québec de 1992: continuité ou changement? Les acteurs, les coalitions et les enjeux*, Montréal, École nationale d'administration publique.
- SUNG JUNG, Dae (2016), *Der Kampf gegen das Presse-Imperium. Die Anti-Springer Kampagne der 68er-Bewegung*, Bielefeld, Transcript Verlag.

Données statistiques

- ALLARD, Pierre et al. (1984), *Statistiques de l'édition au Québec, 1968-1982*, Montréal, ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec.
- BERGERON, Carole et al., « [Statistiques de l'édition au Québec](#) », dans *Rapports annuels 1957-2000*, Montréal, Conseil des Arts du Canada, 1983-2017, [En ligne].

ÉTUDES DE CAS

Qu'est-ce qu'un samizdat? Regards sur des pratiques d'autopublication dans la Tchécoslovaquie des années 1970 et 1980

Alice Guéricolas-Gagné

écrivaine et chercheuse indépendante

Cet article présente un cas hors zone par rapport à la thématique du colloque, hors zone dans le temps et l'espace. J'espère qu'il pourra contribuer à situer les zines québécois contemporains dans un contexte plus vaste, celui de l'histoire mondiale de l'autopublication.

J'ai consacré [mon mémoire de maîtrise en études littéraires](#) à *Une trop bruyante solitude* de l'écrivain tchèque Bohumil Hrabal (1914-1997). Ce texte a d'abord circulé sous le manteau à Prague dans les années 1970. C'est grâce à cette recherche, que j'ai connu, en 2019, le mot «samizdat», qui désigne ces autopublications clandestines de l'Union soviétique et du bloc de l'Est. Depuis, ma maîtrise en poche, je ne cesse de m'émerveiller des objets textuels et de la culture parallèle qu'englobe ce mot. Il faut dire qu'en dépit de contextes sociohistoriques diamétralement différents, il y a quelque chose dans le principe des samizdats qui me rappelle les fanzines que j'aime tant fabriquer. En novembre 2022, j'ai entamé un séjour de quelques mois en Europe centrale, pour fouiller les archives²⁹, rencontrer des faiseur·ses de samizdats et organiser deux expositions³⁰. Je cherchais à provoquer des rencontres et à susciter des conversations; je voulais faire

29. Notamment celles, à Budapest, d'[Artpool](#) et de la [Open Society Archives](#); à Prague, celles de la [Libri Prohibiti](#). Certaines archives peuvent être consultées sur des portails en ligne, comme le [Project for the Study of Dissidence and Samizdat](#) mené par Ann Komaromi de l'Université de Toronto ainsi que le projet [Cultures of dissent](#) mené par Claudia Pieralli de l'Université de Florence. De son côté, la base de données [COURAGE. Connecting - Cultural Opposition - Understanding the Cultural Heritage of Dissent in the Former Socialist Countries](#), financée par l'Union européenne, regroupe le travail de chercheur·ses de plusieurs universités européennes.

30. Jusqu'ici, j'ai présenté deux expositions: *Papírtutajok* (novembre 2022) – [Galerie ISBN](#), Budapest, Hongrie et *Bon voyage en Bohême, et n'oublie pas d'écrire!* (mars 2023) – [Sklaad](#), art space, Prague, Tchéquie. De la documentation est disponible sur demande. Il est également possible de consulter la [page Facebook du projet](#).

valoir une certaine mémoire. J'espère écrire un roman à partir de ce que je récolte et de ce que génère cette quête.

Qu'est-ce qu'un samizdat? Bien que cet article ne prétende pas répondre à cette question complexe, il entend montrer trois points de vue, comme trois fenêtres ouvertes sur l'histoire de cet objet textuel polymorphe. Pour ce faire, je propose d'abord un survol de l'émergence de la notion de samizdat dans la Russie des années 1950 ainsi qu'une présentation de la définition générale qu'en a proposée Harold Gordon Skilling en 1989. Ensuite, le texte se concentre sur le contexte de la Tchécoslovaquie des années 1970 et 1980, où ces autopublications vivent un certain âge d'or et participent d'une culture parallèle. Finalement, je m'intéresse à un élément révélateur de la période tardive des samizdats en Tchécoslovaquie : l'apparition des fanzines.

Samizdat : émergence de la notion et définition

Dans la Russie des années 1950, le poète moscovite Nikolai Glazkov aurait³¹ reproduit et relié ses poèmes dactylographiés (Komaromi, 2004 : 598). Il aurait qualifié ce recueil auto-édité de *samsebyaizdat*, dont la formule abrégée, *samizdat*, signifie « maison d'édition pour soi-même » (Skilling, 1989 : 4-6). L'expression se voulait un clin d'œil aux maisons d'édition d'État spécialisées dans un domaine du savoir (littérature, politique, etc.) dont les noms se terminaient en « zdat » : *Gosizdat*, *Polizdat*, etc. (Camarade, Galmiche et Jurgenson, 2023 : 1).

Le phénomène, rare jusqu'à la mort de Staline en 1953, se répand lentement au cours des années 1950 en Union soviétique ainsi que dans les pays du bloc de l'Est. Il se développe dans les années 1960-1970 et connaît un essor durant la décennie 1980. Jusqu'à la dissolution de l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) en 1991, les samizdats se propagent dans des pays où les gouvernements exercent, à des degrés variés selon les époques, des contraintes censurales sur les domaines du savoir et de l'expression (littérature, science, journalisme, histoire, etc.). Dans certains cercles, l'on fabrique donc des samizdats pour tenter de pallier le manque d'information et de lieux d'expression des contextes non démocratiques où ils circulent (Camarade, Galmiche et Jurgenson, 2023 : 1).

Selon les époques et les pays, ces autopublications prennent des formes variées, portent des contenus différents, sont produites autrement ; car elles s'adaptent aux possibilités socio-légales et matérielles des régions où elles se développent. Le terme « samizdat » peine à contenir toutes ces réalités. Des producteur·rices et des intellectuel·les reprochent d'ailleurs à ce mot de renvoyer à la réalité russe et d'aplanir la diversité des pratiques. Par exemple, en Pologne, on lui préfère le terme *drugi obieg* (« second circuit ») ou *bibuła* (littéralement : « papier buvard » ; est devenu un synonyme de « littérature *underground* »).

31. J'utilise ici le conditionnel pour marquer une distance critique avec ce moment « premier », auquel les textes réfèrent parfois dans une tonalité quasi mythologique. Certains détails de cette histoire – dont l'année de l'événement – varient selon les sources.

En Tchéquie, certain·es optent pour *ineditní* (« non publié »), *neoficiální* (« inofficiel ») ou *nelegální literatura* (« littérature illégale ») (Vrba, 2018 : 78-79 ; Camarade, Galmiche et Jurgenson, 2023 : 3 ; Michela et Šima, 2020 : 12).

En 1989, Harold Gordon Skilling, politicologue à l'Université de Toronto et spécialiste de l'histoire de la Tchécoslovaquie, publie l'ouvrage « *Samizdat* » and an Independent Society in Central and Eastern Europe. Il y écrit que le terme « samizdat » désigne « [...] les publications non-officielles de toutes sortes (non limitées à celles d'un auteur lui-même) et l'ensemble du processus de publication non-officiel³² » (Skilling, 1989 : 4-6 ; je traduis). J'aimerais détailler quelques éléments de cette définition.

D'abord, Skilling écrit « non-officielles » en opposition à « officielles » – ce terme désignant ici les œuvres autorisées et parfois en partie commanditées par les gouvernements nationaux. Les samizdats, dès lors qu'ils circulent en dehors de l'*imprimatur* officiel, évoluent soit dans la clandestinité, soit dans cet entre-deux, cette « zone grise » dont les directeur·rices de l'ouvrage *Samizdat. Publications clandestines et autoédition en Europe centrale et orientale (années 1950-1990)*³³ reconnaissent qu'elle mériterait d'être plus étudiée, tant du côté de la réception que de la production (Camarade, Galmiche et Jurgenson, 2023 : 2-8). Ensuite, ces autopublications, énonce Skilling, sont « de toutes sortes ». Elles le sont d'abord par la diversité de ce qu'elles diffusent : leur contenu peut relever de la littérature, de l'information juridique, de la réflexion politique, des arts visuels, de l'histoire, etc. Les textes peuvent par exemple être des « rééditions » ou des créations originales, des transcriptions d'émissions de radio ayant été diffusées à l'étranger ou des traductions. Elles sont ensuite de « toutes sortes » par leur forme : si, à leurs débuts en Russie, les samizdats pouvaient parfois être copiés à la main, à partir des années 1950, ils sont principalement reproduits à la machine à écrire. La ronéotypie, la photographie, de même que de nombreuses autres techniques d'impression artisanales, sont aussi utilisées pour produire des samizdats alors que les machines permettant d'imprimer de nombreuses copies sont généralement la chasse gardée des gouvernements. Il existe des contre-exemples : des faiseur·ses de samizdats parviennent à imprimer clandestinement sur leur lieu de travail, des communautés religieuses mettent à disposition de l'*underground* des moyens d'impression, etc. De plus, comme l'écrit le spécialiste, ces autopublications sont « non limitées à celles d'un auteur lui-même » du fait d'une production souvent horizontale évoluant en dehors de la notion de droit d'auteur·rice. Des textes pouvaient être copiés et distribués de manière anonyme. Tout·e lecteur·rice pouvait intervenir sur un texte avant de le recopier et de le distribuer parmi son cercle. Finalement, Skilling inclut dans sa définition « l'ensemble du processus de publication non-officiel », ce qui pointe vers cette idée que les samizdats participent d'une culture plus vaste, que l'on nomme cette dernière « non officielle », « clandestine », « parallèle », « interdite » ou « *underground* ». Cette sphère culturelle a par exemple été marquée par des lectures et des pièces de théâtre

32. « [...] unofficial publications of all kinds (not limited to those by an author himself) and to the entire process of unofficial publication » (Skilling, 1989 : 4-6).

33. Je souligne au passage que cet ouvrage, qui combine le travail d'un grand nombre de spécialistes, synthétise pour une première fois en français l'état des connaissances sur la culture du samizdat et de l'autoédition dans l'Europe centrale et orientale des années 1950 à 1990.

en appartements de même que par des actions de soutien aux personnes vivant dans la pauvreté (comme celles animées par la fondation SZETA en Hongrie), etc.

Samizdats littéraires tchécoslovaques: une culture

La culture des samizdats tchécoslovaques, dont les racines remontent aux années 1940 et à l'occupation nazie, prend son essor pendant la «normalisation» des années 1970, une période d'importante répression ayant suivi l'écrasement de la révolte du Printemps de Prague de 1968. Vers 1969-1970, environ 400 écrivain·es jusqu'ici officiellement reconnu·es se voient interdire l'accès à la publication officielle (Šámal, 2018: 173). Il leur reste la possibilité de diffuser leurs textes en samizdats ou à l'étranger – par le biais des tamizdats³⁴ (des textes publiés en Occident et destinés à être introduits clandestinement dans le bloc de l'Est ou en URSS), des maisons d'édition tchécoslovaques en exil ou encore des maisons d'édition traditionnelles établies à l'ouest. D'autres auteur·rices cessent d'écrire, certain·es émigrent, certain·es trouvent un emploi pour subvenir aux besoins de leur famille.

Au cours de la décennie 1970, à Prague, la culture des samizdats se serait développée notamment lors de lectures collectives dans des appartements. Certain·es auteur·rices ne pouvant plus diffuser leur travail au sein de la culture officielle, autorisée par l'État, ils et elles se replient vers les moyens disponibles dans leur vie privée (Šámal, 2018: 174). Mettant en partie en commun leurs ressources individuelles – appartements, machines à écrire, salaires de leur emploi de jour, etc. –, ils et elles évoluent au sein d'une communauté qui produit et diffuse sa propre culture. À cet égard, la formule du poète et dissident Ivan M. Jirous est évocatrice: «[l]a culture première ne veut pas de nous et nous ne voulons rien avoir de commun avec la culture première» (Jirous, 1997: 197).

L'écrivain et intellectuel tchèque Josef Jedlička souligne que les auteur·rices écarté·es par le régime étaient pour la plupart bien établi·es. Ainsi, ce n'était qu'une question de temps avant que la sphère littéraire clandestine se positionne auprès de ces «écrivain[·e]s en liquidation» comme étant plus légitime que les productions culturelles ayant reçu l'aval des autorités censurales (Jedlička, 2018: 240). La Tchécoslovaquie pouvait compter sur une tradition raffinée de fabrication de livres qui, pour des raisons historiques, a pu fleurir de façon légale plus longtemps qu'en Russie. Il s'y est développé des autopublications se démarquant par leurs qualités esthétiques – par exemple, certains samizdats présentent des illustrations (Glanc, 2018: 215). Des maisons clandestines – par exemple, les éditions Expedice, Petlice, etc. –, produisent des publications qui ont tout de livres à ceci près que les pages ne sont écrites que sur le recto et qu'elles sont généralement tapées à la machine à écrire plutôt qu'imprimées.

En dépit de ce qu'elle parvient à produire dans des circonstances difficiles, cette «seconde culture» apparaît nettement désavantagée par rapport à la culture officielle

34. Cette expression est un dérivé du terme «samizdat». Elle a été formée à partir de «tam», qui signifie «là-bas», en russe.

(Jedlička, 2018 : 40). D'abord, le régime se réserve la plupart des moyens d'impression à grande échelle. D'autre part, les risques encourus par les individus sont importants. Certaines maisons d'édition clandestines empruntent une veine légaliste en diffusant des textes signés à la main par leurs auteur·rices, textes qui se font passer pour des manuscrits existant en très peu de copies. Toutefois, aucune stratégie ne garantit l'absence de problèmes avec les autorités. À cela s'ajoute le dénuement matériel : la « publication » en samizdats ne permet pas aux auteur·rices de toucher des redevances, à l'inverse du circuit officiel. De plus, les faiseur·ses de samizdats investissent, souvent à perte – par exemple, un mois de leur salaire gagné grâce à leur emploi de jour, raconte Tomas Vrba – pour produire et distribuer une série de ces objets textuels (Vrba, 2018 : 69-102). Bien que les écrivain·es ne soient généralement pas rémunéré·es, il faut payer le papier, la reliure, ainsi que le salaire des copistes – majoritairement des femmes. La fabrication artisanale gonfle les coûts de production ; ainsi, un samizdat peut coûter dix fois plus cher qu'un livre du circuit officiel acheté en librairie (Vrba, 2018 : 68).

Les samizdats sont mis en circulation coûte que coûte, malgré la non-rémunération des auteur·rices et les risques encourus. Illustrations d'un espace de liberté que l'on prend et que l'on aménage avec d'autres, ces objets textuels mettent en lumière, par leur forme même, le caractère essentiel de la fiction dans une société. Comme le rapporte Martin Machovec, « [...] le contenu des livres samizdat était moins important que le fait même de leur existence, qui était en soi une preuve de résistance culturelle et politique à l'époque des régimes totalitaires³⁵ » (Machovec, 2019 : 161 ; je traduis). Dans cet ordre d'idées, je crois qu'il convient d'envisager le sens que véhicule la matérialité des samizdats. Cette matérialité, pour moi, commence avec le papier très fin sur lequel s'impriment les lettres encrées des machines à écrire et englobe les réseaux formés autour de ces objets textuels, de même que les activités de la culture parallèle à laquelle ils participent.

Fanzines tchécoslovaques : au croisement des traditions d'autopublication

Certain·es intellectuel·les et faiseur·ses de samizdats refusent de comparer les samizdats aux fanzines, ces autopublications qui seraient venues des pays de l'ouest. De leur côté, les directeur·rices de *Samizdat. Publications clandestines et autoédition en Europe centrale et orientale (années 1950-1990)* regardent avec curiosité ces fanzines « de l'Est » qui circulent dans les mêmes années et dans les mêmes villes que les samizdats tardifs. Il et elles se demandent si ces fanzines ne se situeraient pas au croisement de deux affluents éditoriaux : d'une part, la culture des samizdats, avec sa charge politique en contexte socialiste et, d'autre part, les « publications indépendantes et [les] publications subculturelles [sic.], tant issues de communautés inoffensives (groupes New Age, punks, etc.) que de groupuscules parfois extrêmes (néo-nazis, par exemple) [...] » (Camarade, Galmiche et Jurgenson, 2023 : 4).

35. «What samizdat books contained was less important than the very fact of their existence which in itself was evidence of cultural and political resistance in times of totalitarian regimes» (Machovec, 2019 : 161).

Miloš Hroch, post-doctorant à l'Université Charles de Prague, a pour sa part dirigé un ouvrage collectif consacré aux fanzines tchèques des années 1980 à aujourd'hui : *Křičím: „To jsem já.“ · I shout, «That's me»*. Ce livre bilingue (tchèque-anglais) paru en 2017 fait la part belle aux archives visuelles et aux témoignages de zinesters. Hroch y souligne que contrairement à ce qui a souvent été dit à propos des fanzines fabriqués en Amérique du Nord ou en Europe de l'Ouest, l'autopublication en Tchécoslovaquie ne partait pas toujours d'un enthousiasme. Il explique que la motivation à produire un fanzine «[...] pouvait aussi trouver son origine dans l'oppression, la peur et les graves privations causées par les conditions culturelles et historiques qui régnaient dans l'ancienne Tchécoslovaquie pendant le communisme³⁶» (Hroch, 2017 : 27 ; je traduis). Cet aspect est à prendre en compte pour appréhender les fanzines tchécoslovaques dans leurs spécificités.

De son côté, Miroslav Michela, chercheur et chargé de cours à l'Université Charles, s'appuie sur la définition du fanzine que propose Samuel Étienne pour observer les débuts de cette pratique en Tchécoslovaquie. Le premier fanzine qui y aurait vu le jour aurait pris la forme, en 1977, d'un supplément de science-fiction inséré dans un bulletin pour amateur·rices de «crapahutage» (*tramping*³⁷). Au cours de la décennie 1980 apparaissent des clubs de science-fiction autour desquels fleurissent une cinquantaine de publications périodiques, dont *Villoidus* sous l'égide du SSM [Union socialiste de la jeunesse] de la Faculté de mathématiques et de physique de l'Université Charles. Comme l'explique le chercheur, les gens qui produisent ces autopublications ne cherchent pas à agir dans la clandestinité ; ils et elles y sont en quelque sorte poussé·es, d'une part, par les contraintes censurales et les mesures répressives en place et, d'autre part, par le fait que les maisons d'édition officielles ne s'intéressent pas à leurs initiatives (Michela, 2023). Il ajoute que «[c]ette pratique résultait tant d'une quête d'émancipation sociale que du souci de remédier à la pénurie de certaines informations» (Michela, 2023). Les fanzines musicaux, également importants auprès du fanzinat tchécoslovaque, connaissent un essor dans les années 1980, ce que le chercheur explique, entre autres, par un accès facilité aux photocopieuses de même que par un certain désintérêt de la police, plus préoccupée par les samizdats des dissident·es que par les autopublications de groupes de fans (Michela, 2023).

À notre époque, l'étude des fanzines tchécoslovaques de la fin de la période socialiste se déroule dans un espace de réflexion historiquement polarisé. Selon Miroslav Michela et Karel Šima, les intellectuel·les qui se sont jusqu'ici penché·es sur la culture non-officielle de l'époque socialiste ont trop souvent opposé dissidence politique et population apathique (Michela, Šima, 2020 : 11-12). Selon ces chercheurs, les discours dichotomiques établissant une rupture abrupte entre aujourd'hui et les régimes socialistes d'Europe centrale et orientale laissent peu de place à l'étude des continuités dans les milieux alternatifs. Les

36. «[...] it can also originate from oppression, fear and severe deprivation caused by the cultural and historical conditions that were present in former Czechoslovakia during communism» (Hroch, 2017 : 27).

37. «La pratique du «crapahutage» – excursion en milieu sauvage, inspirée du scoutisme et des mouvements américains de vagabondage, et nourrie par l'imaginaire du Far West, de la musique *country* et du mouvement *hippy* – s'ancre durablement en Tchécoslovaquie et dans une majeure partie de l'Europe centrale et orientale. Ses adeptes, peu contrôlables, affichant les signes extérieurs d'une marginalité douce, et donc suspects aux yeux des régimes totalitaires, y firent l'objet de harcèlement policier. (Ndt)» (Michela, 2023).

fanzines auraient ainsi été repoussés aux marges de la recherche prenant le samizdat comme objet. Après avoir précisé qu'ils considèrent les fanzines comme des sources potentielles pour écrire une « histoire d'en bas » (*History from Below*), ils expliquent prôner une étude des continuités dans les milieux alternatifs, autant dans le temps (avant/après le changement de système) que dans l'espace (Est/Ouest/réseaux transnationaux, etc.) (Michela, Šima, 2020: 11-12).

Si certaines autopublications de la Tchécoslovaquie des années 1980 peuvent facilement être identifiées comme samizdats ou fanzines, certaines défient les catégories. Peut-être ce flou constitue-t-il une « autre » zone grise qui mériterait d'être étudiée davantage. Tout en reconnaissant les affluents distincts qui irriguent les autopublications non-officielles de la fin de l'époque socialiste en Tchécoslovaquie, mieux en saisir la diversité permettrait sans doute de poser un regard plus juste sur cette époque. Peut-être la définition du mot « samizdat », d'abord ébranlée par ce nouveau venu qu'est le fanzine (du moins, dans le contexte académique), y gagnerait-elle, une fois de plus, en nuances.

Trois points de vue sur la notion de samizdat ont été présentés. La première partie revenait sur l'apparition de ce mot dans la Russie des années 1950, sur la dissémination de son principe en Union soviétique et dans les pays du bloc de l'Est ainsi que sur la définition générale qu'en a faite Harold Gordon Skilling en 1989. Dans la seconde, il a été question de la culture des samizdats tchécoslovaques des années 1970 et 1980. Dans la troisième et dernière, a été abordée l'apparition des fanzines dans les réseaux indépendants de la Tchécoslovaquie des années 1980.

Ce moment de « fin » du samizdat, après la dissolution de l'URSS, contribue à mettre en lumière la complexité de la notion, qui, en dépit de son caractère localisé dans le temps et dans l'espace, n'en entretient pas moins des parentés avec d'autres types d'autopublication de l'histoire mondiale. Par exemple, le fait de s'engager bénévolement, la volonté de s'organiser ensemble et le partage d'une passion pour la littérature sont autant de principes que partagent d'autres cultures d'autopublication. Peut-être est-ce cet état d'esprit sous-jacent qu'il faudrait chercher à mieux comprendre. Je pense à cet état d'esprit qui anime autant certain·es faiseur·ses de samizdats que certain·es zinesters : dire et inventer le monde, puis s'engager physiquement, souvent avec d'autres, pour distribuer ces pensées et les rendre vivantes.

* * *

Je tiens à remercier Simon-Olivier Gagnon pour son accompagnement précieux ; Jiří Něnička et la Libri Prohibiti pour l'assistance à la recherche de même que l'autorisation de diffuser des photos de sa collection ; ainsi que l'équipe du colloque « Regards sur les scènes du zine et de l'édition alternative » pour leur engagement dans le champ.

Bibliographie

- CAMARADE, Hélène, GALMICHE, Xavier et Luba JURGENSON (dir.) (2023), *Samizdat. Publications clandestines et autoédition en Europe centrale et orientale (années 1950-1990)*, Paris, Nouveau Monde Éditions.
- GLANC, Tomáš (2018), « Samizdat as a medium », dans Tomáš GLANC (dir.), *Samizdat Past & Present*, Prague, Institute of Czech Literature – Karolinum Press, p. 195-218.
- HROCH, Miloš (2017), « Have you ever tried putting a Mentos into Cola? », dans Miloš HROCH (dir.), *Křičím: „To jsem já.“ · I shout, “That’s me”*, Prague, PageFive, p. 24-39.
- JEDLICKA, Josef (2018), « Samizdat », dans Tomáš GLANC (dir.) *Samizdat Past & Present*, Prague, Institute of Czech Literature – Karolinum Press, p. 39-42.
- JIROUS, Ivan Martin (1997), « Zpráva o třetím českém hudebním obrození » [Rapport sur le troisième renouveau musical tchèque], dans *Magorův zápisník [Le Cahier du Dingo]*, Prague, Torst.
- KOMAROMI, Ann (2004), « [The Material Existence of Soviet Samizdat](#) », *Slavic Review*, vol. 63, n° 3 (automne), p. 597-618.
- MACHOVEC, Martin (2019), *Writing Underground: Reflections on Samizdat Literature in Totalitarian Czechoslovakia*, Prague, Karolium Press, coll. « Modern Czech Classics ».
- MACHOVEC, Martin (2018), « How Underground Authors and Publishers Financed Their Samizdats », dans Tomáš GLANC (dir.), *Samizdat Past & Present*, Prague, Institute of Czech Literature – Karolinum Press, p. 133-140.
- MICHELA, Miroslav (2023), « Fanzines musicaux en Tchécoslovaquie : le samizdat des fans », dans Hélène CAMARADE, Xavier GALMICHE et Luba JURGENSON (dir.), *Samizdat. Publications clandestines et autoédition en Europe centrale et orientale (années 1950-1990)*, Paris, Nouveau Monde Éditions.
- SAMAL, Petr (2018), « Parallel Circulation as a Consequence of Censorship », dans Tomáš GLANC (dir.), *Samizdat Past & Present*, Prague, Institute of Czech Literature – Karolinum Press, p. 173-188.
- SIMA, Karel et Miroslav MICHELA (2020), « [Why Fanzines? Perspectives, Topics and Limits in Research on Central Eastern Europe](#) », *Forum Historiae*, vol. 14, n° 1, p. 1-16.
- SKILLING, Harold Gordon (1989), *Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe*, Columbus, Ohio State University Press.
- VRBA, Tomáš (2018), « Independent Literature and Freedom of Thought (1970-1989) », dans Tomáš GLANC (dir.), *Samizdat Past & Present*, Prague, Institute of Czech Literature – Karolinum Press, p. 77-112.

La dimension artistique des fanzines *Riot Grrrl* de 1989 à 1999

Naemi Piecuch

Université Toulouse 2 Jean Jaurès

La notion de communauté se retrouve sous plusieurs angles au sein des fanzines *Riot Grrrl*, publiés de 1989 à 1999. Cet article entend examiner l'analyse de leurs esthétiques, certaines de leurs influences artistiques, ainsi que les revendications féministes radicales mises en place par le courant.

Introduire le courant *Riot Grrrl* sous une forme précise est une tâche ardue. Le courant constitue une entreprise de diversité en tout genre. Que ce soit par ses actrices, leurs localisations géographiques, leurs visions de la musique, du féminisme, de l'art ou de la politique, la définition varie totalement d'une « *grrrl* » à l'autre. En bref, il s'agit du courant punk féministe né au tout début des années 1990 aux États-Unis. Cette « première vague » *Riot Grrrl* – période de sa naissance à l'essoufflement des actions mises en place par les membres originelles (Labry, 2017 : 143) – commence au sein de ville d'Olympia aux États-Unis. Le courant naît alors autour d'une émulation musicale liée aux genres grunge et hardcore.

Dans ce contexte, la ville d'Olympia voit apparaître la première génération fondatrice des *Riot Grrrls*, comportant des groupes comme Bikini Kill, créé en juin 1991 par Kathleen Hanna, Kathi Wilcox et Tobi Vail, ou encore Bratmobile, créé très peu de temps après par des « *grrrls* » originaires de la ville d'Eugene : Alison Wolfe et Molly Neuman, plus tard rejointes par Erin Smith. On peut également citer Heavens to Betsy avec Corin Tucker et Tracy Sawyer. Très vite, cette scène olympienne de *Riot Grrrls* se rassemble autour de valeurs telles que le féminisme, le *Do-It-Yourself* (DIY) et le punk. Cette émulation permet l'émergence de fanzines comme *Jigsaw*, créée en 1989 par Tobi Vail, qui inspire de manière presque épidémique la prolifération de ce support avec des fanzines comme *Girl Germs* ou *Bikini Kill* (Labry, 2016 : 30). C'est durant l'été 1991 que les réunions émergent dans de

nombreuses villes des États-Unis devenant ainsi une des forces majeures du courant. À la suite de ces rassemblements, des événements voient le jour comme le festival international Pop Underground où Bikini Kill et Bratmobile jouent puis figurent sur la compilation Kill Rock Stars, une maison de disques fondée par Slim Moon et Tinuviel Sampson en compagnie des groupes Mecca Normal et Heavens To Besty. Cette popularisation a d'ailleurs donné naissance à des projets comme la *Riot Grrrl Press*, créée par May Summer et Erika Reinstein en 1993.

Pour ce qui est des convictions du courant, une partie du manifeste écrit dans le fanzine *Bikini Kill #2*, sorti en 1991, résume clairement la démarche. Il s'agissait en partie de :

- Montrer plus massivement un art fait par des femmes.
- Créer leur propre moyen de production.
- Créer des réseaux de contacts dans le milieu punk et artistique.
- Encourager cette création féministe face aux remarques sexistes.
- Se défaire des standards de création érigés par les hommes.
- Créer un art sans hiérarchie, basé sur la communication plutôt que sur la compétition.
- Penser que cette communauté peut combattre, par ce travail, toutes les oppressions systémiques dont il est question dans ces fanzines.
- Penser la production culturelle *Riot Grrrl* comme anticapitaliste dans une démarche non lucrative (Hanna, Vail, Wilcox, 1991³⁸).

Le fanzine se place rapidement comme un objet emblématique du courant *Riot Grrrl*. L'analyse de ces objets nous a permis de constater qu'il présentait des esthétiques complémentaires, l'esthétique « girly » et l'esthétique « punk trash ».

38. Ma traduction de: «BECAUSE us girls crave records and books and fanzines that speak to US that WE feel included in and can understand in our own ways. BECAUSE we wanna make it easier for girls to see/hear each other's work so that we can share strategies and criticize-applaud each other. BECAUSE we must take over the means of production in order to create our own meanings. BECAUSE viewing our work as being connected to our girlfriends-politics-real lives is essential if we are gonna figure out how we are doing impacts, reflects, perpetuates, or DISRUPTS the status quo. BECAUSE we recognize fantasies of Instant Macho Gun Revolution as impractical lies meant to keep us simply dreaming instead of becoming our dreams AND THUS seek to create revolution in our own lives every single day by envisioning and creating alternatives to the bullshit christian capitalist way of doing things. [...] BECAUSE we know that life is much more than physical survival and are patently aware that the punk rock 'you can do anything' idea is crucial to the coming angry grrrl rock revolution which seeks to save the psychic and cultural lives of girls and women everywhere, according to their own terms, not ours. BECAUSE we are interested in creating non-hierarchical ways of being AND making music, friends, and scenes based on communication + understanding, instead of competition + good/bad categorizations. BECAUSE doing/reading/seeing/hearing cool things that validate and challenge us can help us gain the strength and sense of community that we need in order to figure out how bullshit like racism, able-bodieism, ageism, speciesism, classism, thinism, sexism, anti-semitism and heterosexism figures in our own lives. [...] BECAUSE we hate capitalism in all its forms and see our main goal as sharing information and staying alive, instead of making profits of being cool according to traditional standards. [...] BECAUSE I believe with my whole heart mind body that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will change the world for real».

Esthétique *girly*

L'une des définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) présente le terme *girly* comme : « Emprunt à l'anglais *girl* : « fille, jeune fille » employé aussi pour désigner les jeunes femmes, notamment dans le cadre d'activités exercées le plus souvent par de jeunes femmes non mariées » (CNRTL, 2021).

En considérant que la majorité des activistes du courant étaient dans leur vingtaine, cette définition présente donc une première corrélation avec cette esthétique. La notion de « *girly* » a également été utilisée dans la thèse d'Annah-Marie Rostowsky intitulée « *Tammy Rae Carland's Queer Riot Grrrl Zine 'I (heart) Amy Carter': A World of Public Intimacy* » (Rostowsky, 2014). Cette esthétique se démarque par la présence de motifs récurrents et emblématiques. Ces motifs rejoignent en effet la définition précédente puisqu'ils correspondent à ceux typiquement associés aux jeunes filles. On peut citer notamment le cœur, l'étoile qui sont majoritaires ; mais aussi l'insertion du terme « xoxo ». Ces fanzines regorgent également de dessins au style enfantin de personnages humains, mais aussi de « smiley », de spirales, de fleurs ou même de planches à roulettes.

Au sein du fanzine *Bikini Kill numéro 1*, crée en 1990 par Kathleen Hanna, Tobi Vail et Kathi Wilcox, s'illustre un autre des procédés de cette esthétique. Il s'agit de l'utilisation de la fausse naïveté associée à la figure de la jeune fille qui se devrait d'être crédule et facilement impressionnable. Une des pages présente un jeu de labyrinthe où les protagonistes doivent par exemple échapper à la tentation du magasinage pour arriver à leur concert à temps. Évidemment, ces « obstacles » reprennent avec ironie le trait superficiel associé aux femmes tout en les dénonçant. Ce jeu du labyrinthe, dont le but est que les membres du groupe arrivent à temps à leur concert, dénonce en complémentarité de cette ironie, les difficultés chez les minorités de genre à trouver leur place dans le milieu de la musique et plus particulièrement du punk.

Parfaitement consciente de l'infantilisation présente dans la société patriarcale, l'utilisation de ces motifs *girly* se place comme une réappropriation ironique de cette image de la femme. Sur ce sujet, Annah-Marie Rostowsky affirme que la réutilisation de ces stéréotypes comme la naïveté sexuelle, l'hyperféminité, ainsi que l'hypersexualisation vient contraster avec le rejet agressif visible, notamment, dans la manière dont ces « *grrrls* » hurlent leurs chansons sur scène ou avec la violence de leurs témoignages (Rostowsky, 2014 : 68).

Cette idée d'*empowerment* est un aspect récurrent qui apparaît dans les fanzines *Riot Grrrl*, avec la notion de sororité. Le courant est nourri par une volonté permanente de valorisation des femmes et des autres minorités en réponse à l'esprit misogyne du milieu punk, dans lequel une reconnaissance artistique est difficile à obtenir. Cet élan d'amour et d'encouragement appelé « *girl love* » est identifiable sous la forme de dessin et de slogans dans les fanzines *Riot Grrrl*.

Le fanzine *Girls Germs* numéro trois, créé en 1992 par Molly Neuman et Alison Wolfe, où figure des déclarations semblables à des serments comme : « *I AM NOT going to talk*

*about you behind yr. Back because I don't know you*³⁹. » (Neuman, Wolfe, 1992), serment généralement renforcé par les motifs cités auparavant comme ici un motif de cœurs, illustre parfaitement ce procédé.

What is Riot Grrrl, anyway?, un fanzine créé par Nomy Laam présente également trois jeunes femmes se tenant la main, positionnées sur un globe terrestre décoré de fleurs, symbole d'une sororité universelle avec tous types de « grrrls ».

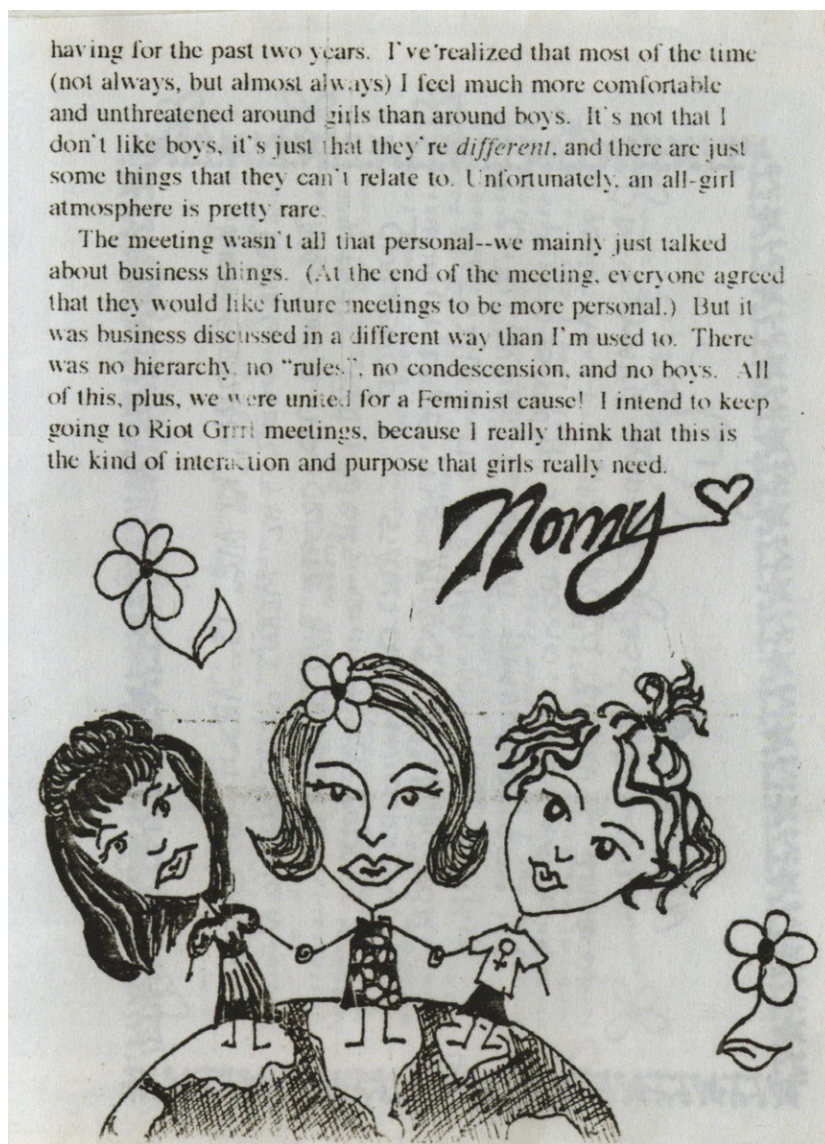


Figure 1. Nomy Lamm, *What is Riot Grrrl Anyway?* 1993, fanzine collection personnelle, publiée sous l'autorisation de Nomy Lamm.

39. Je traduis: « JE NE VAIS PAS parler de toi derrière ton dos parce que, je ne te connais pas ».

Ces procédés témoignent alors d'un soutien adressé à toutes les femmes, avec de fortes notions de tolérance et d'intersectionnalité. La volonté des *Riot Grrrls* de combattre le sexisme est ici toujours matérialisée par ce style naïf, par l'inclusion de chaque « fille » sous tous les spectres de « l'amour » (Rostowsky, 2014 : 61). Ann Cvetkovich a analysé cette sororité en s'intéressant au partage de traumatismes dans la sphère publique, notamment au travers des fanzines. Elle avance que le partage public de ces traumatismes, comme les agressions sexuelles ou racistes, permet un effet de catharsis par le soutien et la revalorisation que les *Riot Grrrls* s'efforcent de promouvoir à travers cette sororité (Rostowsky, 2014 : 23). Cette analyse est justifiée par la dimension publique des fanzines qui aideraient, selon Ann Cvetkovich, à archiver les traumatismes comme moyen de guérison efficace (Rostowsky, 2014 : 25). Les fanzines offrent une opportunité de réseau et de connexion entre des personnes ayant vécu les mêmes oppressions ou venant du même milieu (Ramdarshan Bold, 2017).

Cependant, cette sororité a également entraîné des répercussions négatives au sein du courant. L'essai *Riot Grrrl, Race, and Revival* par Mimi Thi Nguyen (2012), représente une clef de lecture incontournable pour saisir l'intégralité de ces mécanismes. En effet, Mimi Thi Nguyen y dénonce les comportements racistes présents dans le courant, elle apporte également un nouveau point de vue sur la représentation des personnes racisées dans l'historiographie *Riot Grrrl*.

L'autrice décrypte donc ce *girl love* en affirmant que :

Through girl love (girls learning to love themselves, and each other, against those forces that would otherwise see them destroyed or destroy themselves), riot grrrl engendered an aesthetics of self-referentiality and transformation as a means of producing an experimental feminist bloc⁴⁰. (Nguyen, 2012 : 176)

Elle écrit alors que cette esthétique d'un amour inconditionnel s'est peu à peu transformée comme une norme à ne pas remettre en question. De plus, elle ne laissait pas de place à une plus large diversité. L'essai soulève notamment le cas d'Erika Reinstein, membre du courant, qui grâce à la pratique du « *one drop* » a revendiqué des origines africaines à partir d'un « ancêtre possiblement éthiopien » (Nguyen, 2012 : 183).

Mimi Thi Nguyen déclare :

Thus does this loving (and here white) subject instrumentalize his or her social transactions in terms of the rules of an economy, assigning value to intimate experiences with racial, colonial others – collected for the express purpose of

40. Je traduis : « Par le biais de l'amour entre filles (où les filles apprenant à s'aimer soi-même et à s'aimer les unes les autres, contre les forces qui les verraient autrement détruites ou se détruire elles-mêmes), les riot grrrls ont engendré une esthétique de l'autoréférence et de la transformation comme moyen de produire un bloc féministe expérimental. »

*gaining value – which ground his or her claims to knowledge as property, as self-possession*⁴¹. (Nguyen, 2012: 183)

Elle signale alors le fait de revendiquer cette expérience de la radicalité comme une plus-value ajoutée à un potentiel révolutionnaire qui serait nourri par ces expériences totalement fantasmées. L'interview « *we are family*⁴² », présente dans le fanzine *Wrecking Ball*, vient, selon Mimi Thi Nguyen, perpétuer ces mécanismes ancrés dans le *girl love* puisque, en plus de se revendiquer africaine, l'affirmation « *we are a family* » écrite par Erika Reinstein laisse croire que, de ce fait, les oppressions ont été surmontées au sein du groupe (Nguyen, 2012: 183). Ainsi l'autrice explique que le·a locuteur·rice blanc·he se place comme un·e : « *Revolutionary ideal, through her claims to incorporate others into her self-possession and therefore to love others as herself*⁴³ » (Nguyen, 2012: 183). Ces processus sont ancrés dans cette esthétique du *girl love* puisqu'ils contiennent l'idée, naïve, que le racisme est : « *As ignorance, and ignorance as the absence of intimacy*⁴⁴ » (Nguyen, 2012: 183). En niant le fait que le soi est ancré dans les schémas sociétaux, cela promeut qu'il peut être évincé à l'aide d'un peu de bonne volonté. Ainsi, Mimi Thi Nguyen cite l'hypothèse de Sarah Ahmed qui soutient que l'antiracisme peut vite devenir, dans ce cas de figure, un outil revendiqué comme fierté du savoir des personnes blanches puisque : « *Fantasies of intimacy functioned as fantasies of knowing, even owning*⁴⁵ » (Nguyen, 2012: 185). De plus, cet exemple s'ajoute au fait que le courant ait été majoritairement blanc et que d'autres situations racistes ont été répertoriées lors de réunions des *Riot Grrrls*. Il semble donc que cette naïveté ait conduit les *Riot Grrrls* à penser le courant comme un collectif dont le *girl love* pouvait surpasser la problématique du racisme à l'aide d'une sororité étouffante pour certaines minorités.

Esthétique *punk-trash*

Issu du mot anglais « poubelle », le terme *trash* : « Se dit d'une tendance contemporaine à utiliser une forme de mauvais goût agressif, dans le but de provoquer, de choquer » (Dictionnaire Larousse, 2021). Découlant des origines du punk, son aspect esthétique et idéologique a grandement influencé le style des fanzines *Riot Grrrl*.

Les premiers fanzines du punk anglais apparaissent aux alentours des années 1970 sous le nom de *Sniffing Glue*, *Panache* ou *Ripped & Torn*. Teal Triggs, historienne du

41. Je traduis : « Ainsi, ce sujet aimant (et ici blanc) instrumentalise ses transactions sociales en fonction des règles d'une économie, en attribuant une valeur aux expériences intimes avec les autres raciaux et coloniaux — collectées dans le but exprès d'obtenir de la valeur — qui fondent ses prétentions à la connaissance en tant que propriété, en tant que possession de soi... »

42. Je traduis : « Nous sommes une famille ».

43. Je traduis : « Idéal révolutionnaire, par sa prétention à incorporer les autres dans sa possession de soi et donc à aimer les autres comme elle-même ».

44. Je traduis : « Comme l'ignorance, et l'ignorance comme l'absence d'intimité ».

45. Je traduis : « Les fantasmes d'intimité ont fonctionné comme des fantasmes de connaissance, voire de propriété ».

design et du féminisme, pointe leurs particularités esthétiques dans son article : « *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic* ». Elle définit un esthétisme graphique bien reconnaissable qu'elle décrit comme : agrafé, photocopié, fait à la main et inspiré du « *Do-It-Yourself* » (Triggs, 2006 : 69). Selon l'auteurice, le texte brut, comme il figure dans ces fanzines, est un témoin de l'effet de style repérable du punk. En effet, ce texte se présente sous forme saillante, en italique, gras, souligné ou encore avec des majuscules, mais il est aussi étayé par une superposition d'images et de textes qui, d'après Teal Triggs, renforce « le potentiel sémantique d'un message » (Triggs, 2006 : 73). En effet, la priorité pour les créatrices des fanzines *Riot Grrrl* semble être l'importance du message politique véhiculé dans ces objets. Ce « Langage graphique punk » décrit par la chercheuse est ponctué de signes de résistance et d'opposition, car il s'inspire d'un grand nombre de codes de communication de la culture *underground*.

Paige Szmodis, dans sa thèse « *Riot Grrrl and Girl Zines: Intersectional Feminist Art in Action* », décortique un exemple de l'utilisation de cette esthétique *punk trash* dans les fanzines *Riot Grrrl* pour valoriser ce « potentiel sémantique du message ». Il s'agit du troisième numéro du fanzine *I'm So Fucking Beautiful* spécialisé dans la lutte anti-grossophobie, créé en août 1995 par Nomy Lamm et Aral Griffen (Szmodis, 2018 : 28). En effet, Szmodis analyse une page de ce fanzine où Aral Griffen écrit « *Thin girls wear: tight black pants / big white belts / punk rock bleached hair / small shirts / size small size small... Punk rock aesthetic says I don't fit / I don't fit I don't fit / size small*⁴⁶ ». La police d'écriture rappelle celle des machines à écrire avec un texte noir sur un fond blanc simple. Les mots sont composés d'une alternance entre majuscules et minuscules avec, pour certains, des mots plus petits superposés sur les plus grands à la façon d'une correction peu minutieuse. Ici, le simple jeu de police remplaçant les mots « *size small* » par une écriture plus petite est effectivement doté d'un fort potentiel sémantique puisque ce procédé renvoie au message politique du texte qu'est la lutte anti-grossophobie (Szmodis, 2018 : 31). Dans la scène punk, le rejet des corps minoritaires rajoute, comme en témoigne Aral Griffen, une difficulté supplémentaire au fait d'être une femme qui cherche à s'intégrer dans la scène punk et, par conséquent, dans la scène *Riot Grrrl*. Une fois de plus, le message direct de ce fanzine est renforcé par des procédés esthétiques ingénieux tout en restant brut, simple et *trash*.

En considérant les fanzines *Riot Grrrl* comme un acte de résistance politique, il semble que ce style *trash* renforce cet aspect militant. Si ce style est utilisé dans ces fanzines punk des années 1970 comme une véritable arme politique, il figure dans les fanzines *Riot Grrrl* comme une arme féministe. Il s'agit d'une résistance à l'imaginaire visuel du « féminin » qui est détourné avec ironie puisqu'il s'oppose de manière complémentaire au style *girly*. De plus, cette résistance est également renforcée au travers de textes militants. Ces textes sont accessibles et directs, comme la liste de questions stigmatisantes à ne pas poser aux femmes racisées présentes dans le fanzine *Bamboo Girl* numéro cinq créé par Selena Wahng en 1995.

46. Je traduis : « Les filles minces portent : un pantalon noir serré / de grosses ceintures blanches / des cheveux décolorés punk rock / de petits hauts / taille S taille S... L'esthétique punk rock clame "je ne rentre pas" (dans les cases) / je ne rentre pas / je ne rentre pas/taille S ».

Références et affinités

Si les *Riot Grrrls* sont donc à l'origine d'une esthétique unique, leurs fanzines regorgent de références et d'affinités que l'on peut rapprocher de nombreux courants. Si chaque *grrrl* a contribué à la richesse visuelle du courant en apportant ses propres références, certaines sont néanmoins communes comme les exemples du courant *Queercore* ainsi que Dada.

À la fin des années 1980, la tendance *Queercore*, une branche punk LGBTQIA+ érigée contre l'homophobie du milieu, mais aussi contre le conformisme des communautés homosexuelles de l'époque, investit encore une fois le médium des fanzines. Le courant émerge à Toronto autour des figures de GB Jones et de Bruce Labruce : ces protagonistes s'approprient alors le médium du fanzine pour diffuser leurs idées souvent provocatrices et développer leur propre esthétique. Rapidement le mouvement *Queercore* s'étend à d'autres villes des États-Unis, comme Los Angeles ou San Francisco (Leyser, 2012).

Cet aspect provocateur présent dans le *Queercore* se rattache principalement à un procédé politique et esthétique qu'est celui de la stratégie du choc afin d'affirmer ses revendications politiques. Cette provocation est présente notamment dans le fanzine *J.D's*, où Bruce Labruce et GB Jones écrivent avec une ironie cynique que « l'homosexualité est un crime ». Selon GB Jones, ce type de démarche permettrait d'« adopter une attitude positive face à cette criminalité » (Leyser, 2012). C'est donc par cette stratégie du choc que les fanzines *Queercore* rejoignent les procédés *Riot Grrrl*. L'ironie ambiante de ces objets se sert une fois de plus des stéréotypes dégradants associés à leurs communautés pour en faire des armes militantes fortes.

De plus, ces fanzines font appel eux aussi à une diffusion autonome grâce aux techniques d'autopromotion toujours reliées à la philosophie DIY. Avec de faibles moyens, ces objets ont permis de rassembler des communautés minorisées pour un résultat d'*empowerment*. Ce courant n'est évidemment pas le seul faisant appel à ces moyens de production bricolés, Dada est lui aussi un exemple parlant quant aux fanzines *Riot Grrrl*.

En effet, des points de convergence sont donc décelables entre Dada, le courant artistique et intellectuel des années 1916-1923, et les fanzines *Riot Grrrl*. La conscience d'une création culturelle éphémère (qui a nécessité un travail d'archivage précieux) a permis de démystifier au sein des deux courants le statut d'œuvres d'art les rendant ainsi plus accessibles. L'utilisation de matériaux pauvres comme les collages de slogans journalistiques ou d'objets manufacturés se retrouve également dans les fanzines *Riot Grrrl* avec une utilisation similaire, détournant les objets de la culture populaire pour faire passer un message politique. Pensons aux techniques innovantes utilisées par Dada comme celle du photomontage attribué à Hanna Höch et Raoul Hausmann, ou bien des collages avec ces mêmes images de la culture populaire. On peut aussi citer l'utilisation de typographie désordonnée, du poème simultané, de motifs réalisés à l'aide de tampons ou celle de l'art automatique qui ne sont pas des techniques inventées par le mouvement, mais que Dada a su mettre en œuvre de façon à repenser l'art avec des techniques accessibles.

L'œuvre créée par Hanna Höch en 1922 illustre parfaitement ces affinités. Avec la technique du photomontage, l'artiste se sert d'images issues de la presse pour « s'attaque[r]

à des conventions esthétiques autant qu'à la situation politique» (Hemus, 2012 : 72). Elle découpe deux photographies issues de la presse représentant le président Friedrich Ebert de la république de Weimar et le ministre des Finances Gustav Noske, en maillot de bain, peu à leur avantage. Hanna Höch utilise comme support un canevas de broderie comprenant des motifs de papillons, de fleurs ou l'image d'une femme allongée. Comme les *Riot Grrrls* le feront dans leurs fanzines, elle se sert de ces motifs associés au « féminin » comme d'un élément de contraste afin de fournir une critique politique du pouvoir en place, mais aussi de la virilité de ces politiciens (Hemus, 2012 : 72). L'écriture libre dans les fanzines *Riot Grrrl* que nous venons de décrire peut aussi être associée à la poésie dada, bien que cette dernière soit beaucoup plus abstraite. En effet, c'est avec un humour critique que ces deux courants vont à leur façon révolutionner les codes académiques de l'art. Un bon nombre de *Riot Grrrls* avaient d'ailleurs, grâce à leurs études en arts, une connaissance de ce mouvement et ont directement revendiqué cette influence (Spencer, 2005).

Dada s'est également intéressé au domaine de l'édition, avec des livrets que nous pouvons facilement considérer comme les ancêtres des fanzines. *Cabaret Voltaire* ou *New York Dada*, en sont des exemples créés avec des techniques permettant la reproductibilité de l'œuvre, comme l'utilisation de tampons ou autres méthodes d'imprimerie, similaires aux fanzines *Riot Grrrl* (Hemus, 2012 : 72). Enfin, le style éditorial de Dada est comparable aux fanzines *Riot Grrrl* par leur point de vue radical politisé, que ce soit concernant l'art, l'opposition à la république de Weimar ou le féminisme.

Féminismes

Si le féminisme est le thème phare des fanzines *Riot Grrrl*, quelques points semblent importants à analyser à son sujet. Comme nous l'avons mentionné, illustrer des propos par des images associées au « féminin » est une démarche qui peut être associée au féminisme essentialiste des années 1970. Des artistes comme Judy Chicago dans son célèbre *Dinner Party* utilisent le motif de la vulve comme symbole d'*empowerment*, cependant ces procédés sont également chargés d'une vision essentialiste de la femme cisgenre, la réduisant souvent à ses parties génitales. De ce fait, cette réutilisation de motif « féminin » dans un discours féministe peut être perçue comme une démarche similaire. Cependant, les *Riot Grrrls* avaient conscience des limites de ces procédés utilisés par les artistes féministes essentialistes des années 1970.

Lors de nos consultations des archives de la bibliothèque de la New York University (NYU), nous avons remarqué que nombre d'entre elles mentionnent cette génération d'artistes comme une inspiration indéniable. Judy Chicago est notamment très présente dans le Fonds d'archives légué par Kathleen Hanna, où elle mentionne l'artiste comme une pionnière de l'art féministe : « *When dudes talk me to me about how Bob Dylan or the Sex Pistols changed everything for them I like to cover my ears and chant "Judy Chicago*

*Judy Chicago Judy Chicago*⁴⁷ ». Il s'agit donc ici d'une référence à ce courant tout en ayant conscience des limites qu'il comporte.

La majorité d'entre elles se sont également opposées à cette vision essentialiste des femmes. Le soutien aux travailleuses du sexe mentionné dans certains fanzines comme *My Life with Evan Dando*, *Popstar*, crée par Kathleen Hanna en 1993, montre notamment que leurs luttes ne visent pas à rejeter les femmes « hyper sexualisées » ou correspondantes aux codes de « l'hyperféminité », mais les encourage à se réapproprier cette vision pour pouvoir ensuite la contrôler à leur guise. Sara Marcus redéfinit alors le féminisme des *Riot Grrrls* comme « [a] sexually liberated feminism to conter what she saw as the "antiporn militancy"⁴⁸ » dans son récit historique du mouvement (Marcus, 2010: 202). À travers ces démarches, les *Riot Grrrls* se réapproprient le choix d'être sexualisées ou non, de correspondre aux critères d'une féminité normée ou non et de réinventer leur vision de la lutte féministe. Évidemment, la figure de la jeune fille naïve vient parodier l'idée reçue que ces filles manquent de jugement critique et que, par conséquent, elles peuvent se faire bernier par une figure paternaliste. Mais le fort contraste entre la forme et le contenu activiste radical vient totalement casser cette image. Cependant, si ce type de raisonnement semble être majoritaire au sein du courant, le fanzine *Riot Grrrl Montréal*, écrit en 1999, affiche des propos essentialistes et abolitionnistes concernant le travail du sexe, prouvant ici que le courant dépendant de l'émulation féministe qu'il a généré n'a pas imposé un mode de pensée précis.

Les fanzines *Riot Grrrl* ont donc été le ciment d'une communauté soudée où le personnel est partagé comme une arme politique, majoritairement sous le ton d'un féminisme de la troisième vague très innovant pour le début des années 1990. L'esthétique unique qui se dégage de ces objets est donc un point complémentaire de ces revendications militantes qui se retrouve d'ailleurs dans de nombreux autres médiums artistiques exploités par les *Riot Grrrls* comme la vidéo, la performance ou le *body painting*.

47. Le Tigre Website Originals, Kathleen Hanna Papers; MSS 271; box 8; folder 6; Fales Library and Special Collections, New York University libraries. Je traduis: « Quand les mecs me disent comment Bob Dylan ou les Sex Pistols ont tout changé pour eux, j'aime me couvrir les oreilles en chantant "Judy Chicago Judy Chicago Judy Chicago" ».

48. Je traduis: « [u]n féminisme libéré sexuellement pour contrer ce qu'elle voyait comme un "militantisme anti-porno" ».

Médiagraphie

- DARMS, Lisa et Johanna FATEMAN (2013), *The Riot Grrrl collection*, New York, The Feminist Press.
- RUTH, Hemus (2012), « [Fait à la main – les femmes dadaïstes et les arts appliqués](#) », *Itinéraires*, no 1, [En ligne] (page consultée le 10 mai 2021).
- LABRY, Manon (2017), *Emeutières: Pussy Riot Grrrls*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe.
- LABRY, Manon (2016), *Riot Grrrls: chronique d'une révolution punk féministe*, Paris, La Découvert.
- LEYSER, Yony (réal.) (2016), *Queercore: quand les gays embrassent le punk*, Arte.
- MARCUS, Sara (2010), *Girls to the Front: the True Story of the Riot Grrrl Revolution*, New York, Harper Perennial.
- RAMDARSHAN BOLD, Melanie (2017), « Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture Why Diverse Zines Matter: A Case Study of the People of Color Zines Project », *Publishing Research Quarterly*, vol. 38, p. 216-228.
- ROSTOWSKY, Annah-Marie (2014), « [Tammy Rae Carland's Queer Riot Grrrl Zine 'I \(heart\) Amy Carter': A World of Public Intimacy](#) », mémoire de maîtrise (dir. Melissa Johnson, Normal, Illinois State University), [En ligne].
- SPENCER, Amy (2005), *DIY: The Rise of Lo-fi Culture*, Londres, Google Books, [En ligne].
- SZMODIS, Paige, (2018) « Riot Grrrl and Girl Zines: Intersectional Feminist Art in Action », thèse de doctorat, Collegeville, Ursinus College.
- THI NGUYEN, Mimi (2012), « [Riot Grrrl, Race, and Revival](#) », *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 22, n^{os} 2-3, [En ligne].
- TEAL, Triggs (2006), « [Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic](#) », *Journal of Design History*, vol. 19, (1), p. 69-83, [En ligne] (page consultée le 4 avril 2021).

Weird Walk et la construction d'une communauté par le biais du fanzine et d'Instagram

Alexandrine Bonoron

Université Rennes 2, France

Lorsque les premiers fanzines apparaissent dans les années 1930, ils sont le fait de *fans* désireux de communiquer avec d'autres *fans* au sujet de leurs passions, tout en étant parfois très éloignés les uns des autres, géographiquement parlant. Le fanzine possède donc, dès sa création, une fonction de rassemblement communautaire: les *fans*, grâce à ce réseau spécifique (création, diffusion, distribution), forment une communauté axée sur le partage qui se rassemble autour de sujets d'intérêts communs. Par « communauté », nous entendons ici le « caractère de ce qui est commun à plusieurs personnes, communauté d'intérêts, de sentiments, de vue » (CNRTL, 2012). Le fanzine contemporain est toujours une affaire de communautés, de modes de communication entre plusieurs personnes sur un sujet précis. Avec l'apparition des réseaux sociaux au début des années 2000, les créateur·rices de fanzines vont souvent utiliser Internet pour relayer des informations ayant trait à leurs productions: annonces de festivals, nouvelles parutions, appels à textes et illustrations, etc. L'outil numérique permet de faire connaître des fanzines au sein de communautés de manière plus rapide, et de rejoindre un public plus large qui n'aurait peut-être pas été atteint avec un seul support papier. Le développement rapide d'une communauté autour d'un fanzine est plus ou moins important par le biais des réseaux sociaux comme Instagram (le réseau dont il sera question dans ce texte). Il dépend, semble-t-il, du sujet traité par le fanzine y étant représenté. Lorsque la communauté grandit, elle se manifeste grâce à des mentions « j'aime », par l'acte de repartager une image, par l'utilisation de *hashtags* spécifiques⁴⁹ et par le partage d'images montrant un·e lecteur·rice du fanzine avec celui-

49. Hashtag: mot-clé cliquable, précédé du signe dièse (#), permettant de faire du référencement sur les sites de microblogage. Le *hashtag* #chien regroupe les publications consacrées au chien sur Twitter. (Larousse, non daté)

ci ou dans des environnements proches des sujets de celui-ci. Plus le partage d'images est important, plus le fanzine est identifié sur une image, et plus la communauté peut s'agrandir: le nombre de *hashtags* utilisés détermine la visibilité d'une image sur le réseau. Sur Instagram, la communauté autour d'un fanzine se mesure à son nombre d'abonné·es à son compte, de *fans* pourrait-on dire. Cette situation mène vers des directions pouvant sembler contradictoires au médium du fanzine. En effet, celui-ci est souvent considéré comme un média de communication alternatif, proposé par des *fans* à d'autres *fans* sur un sujet précis. Il n'est pas régi par les règles classiques de l'édition (pas de numéros d'identification par exemple). En conséquence, il n'est présent aux yeux du public que par l'intermédiaire de festivals dédiés, de lieux de diffusion spécialisés (distrib⁵⁰, librairies spécialisées dans le sujet du fanzine, etc.), et également sur Internet par le biais de la vente en ligne. Cela fait de lui un objet en marge n'existant que pour celui ou celle qui le connaît déjà, souvent par une rencontre fortuite avec le fanzine en question. Le développement d'Internet et de ses réseaux sociaux a considérablement changé ce statut d'objet en marge: les fanzines contemporains y sont plus visibles que les fanzines des années 1970 par exemple. En étant présents sur les réseaux sociaux comme Instagram, les fanzines s'exposent à tout public potentiel et peuvent donc sortir de l'ombre, de la marge, voire devenir un point de repère essentiel à une communauté élargie. Et de fait, plus celle-ci s'agrandit, moins le fanzine reste dans la marge. La construction communautaire présente sur un réseau comme Instagram peut aboutir à des situations semblant contraires aux idées alternatives relayées par les fanzines. Ceux-ci, fruits du DIY (*Do-It-Yourself* ou fais-le toi-même), sont souvent revendiqués comme étant non-commerciaux (Duncombe, 2008: 10-11⁵¹). Le profit monétaire n'est pas le but recherché par le·a fanzineur·se, qui recherche plutôt le partage d'informations. Les communautés bâties sur Instagram favorisent certes le partage d'informations, mais elles peuvent aussi entraîner des partenariats commerciaux entre le·a fanzineur·se et une société. Ces partenariats peuvent se révéler lucratifs pour celui ou celle-ci, tout en favorisant l'élargissement de la communauté par l'ajout d'un public non-connaisseur du fanzine, mais connaissant la société de fabrication de l'objet. Il s'agit là d'un dilemme: l'acte de vouloir communiquer sa passion à une communauté ou au plus grand nombre peut-il s'accommoder d'une production d'objets lucratifs annexes aux fanzines? La publicité numérique liée au fanzine est-elle réellement profitable? L'agrandissement excessif d'une communauté autour d'un fanzine risque-t-il de diluer l'aspect alternatif, en marge, du fanzine, et donc de transformer celui-ci en objet de consommation comme un autre? Ou bien faut-il y voir une évolution du fanzine, contribuant aux évolutions de définition de ce médium spécifique et allant de pair avec les évolutions sociétales? Afin d'esquisser des réponses à ces questions, nous nous baserons sur l'étude d'un fanzine en particulier, *Weird Walk* et sur la communauté Instagram liée à celui-ci.

50. Lieux physiques référençant et distribuant des fanzines et des zines.

51. «[...] zines are noncommercial, nonprofessional, small-circulation magazines with their creators produce, publish, and distribute by themselves.» (Duncombe, 2008: 10-11) (Je traduis: «[...] zines sont des magazines non-commerciaux, non-professionnels, à faibles tirages, que les créateurs produisent, publient, et distribuent eux-mêmes.»)

Weird Walk

Weird Walk est un fanzine anglais créé en 2019 par Alex Hornsby, Owens Tromans et James Nicholls. Les trois amis sont réunis par plusieurs passions communes : l'étrange, la randonnée, le patrimoine païen britannique, les musiques folkloriques, sombres et folk, ainsi que les films d'horreur britanniques des années 1950 à 1970. Ils décident donc en 2019 de partager ces passions avec d'autres passionné·es par le biais d'un fanzine. Six numéros sont parus à ce jour : *Beltane*, mai 2019 ; *Samhain*, octobre 2019 ; *Midsummer*, juillet 2020 ; *Imbolc*, février 2021 ; *Samhain*, octobre 2021 ; *Yule*, décembre 2022.

DIY et Weird Walk

Les trois amis réalisent leur fanzine selon les principes du DIY appréciés par ce milieu. Alex Hornsby est chargé de la mise en page (étant designer graphiste, il utilise pour ce faire des logiciels spécifiques) et les trois fanzineurs réalisent eux-mêmes les photographies, les illustrations et les articles du fanzine, le tout n'étant pas attribué à l'un ou à l'autre (à l'exception des interventions extérieures). Ils ont recours à l'impression numérique, comme beaucoup de fanzineur·ses contemporain·es. Le fanzine est de format A4, plié en deux et agrafé, il est donc facile à transporter, à entreposer et à envoyer aux lecteur·rices. Le prix est abordable (5,50 livres anglaises) par le [site de vente en ligne](#) du fanzine lui-même. Par ces différents aspects, *Weird Walk* reste très proche des fanzines des années 1930 et de leur idée fondatrice liée au DIY : faire ce que l'on peut avec ce que l'on sait et avec les outils dont on dispose. Si l'on suit cette idée, le fait que des fanzines contemporains comme *Weird Walk* paraissent plus « professionnels » (au niveau du graphisme et de l'impression) que des fanzines plus anciens (comme *Sniffin'Glue*, fanzine emblématique des années 1970) n'est pas une raison suffisante pour décréter que *Weird Walk* n'est pas un fanzine. Alex Hornsby, Owens Tromans et James Nicholls se contentent de réaliser leurs éditions avec ce qu'ils savent faire, en mettant leurs connaissances au service d'un fanzine. La forme d'un fanzine étant déterminée par leurs créateur·rices, *Weird Walk* appartient bien à la catégorie des fanzines, en dépit de son aspect formel professionnel. De plus, les trois amis exercent tous une profession et réalisent le fanzine dans leur temps libre, ce qui va de pair avec l'idée que le fanzine n'est pas réalisé dans un but marchand, mais est bien le résultat d'une passion commune. Cette précision est importante pour la poursuite de notre raisonnement et pour les partenariats établis par les trois amis.

Weird Walk et Instagram

Lorsque le premier numéro de *Weird Walk* paraît en 2019, il trouve rapidement son chemin de diffusion notamment par un réseau de boutiques spécialisées dans l'étrange et par la vente en ligne. La qualité de ses articles et une ligne éditoriale très reconnaissable entraînent rapidement la constitution d'une communauté autour du fanzine. Dès ce premier numéro, les trois fanzineurs relaient le fanzine sur les réseaux sociaux, en particulier sur [Instagram](#). Ils ne se contentent pas d'y annoncer la sortie d'un nouveau numéro, mais enrichissent le compte Instagram de références visuelles et de souvenirs de randonnées, le tout ayant

trait aux mêmes sujets que ceux abordés par le fanzine. Grâce à des *hashtags* spécifiques, ils donnent à voir non plus seulement un support papier, mais un univers complet dont le fanzine est la base. Les *hashtags*, sur Instagram, ne servent pas simplement à décrire une image, ils sont également un code d'identification. Un·e utilisateur·rice du réseau effectuant une recherche par *hashtags* trouvera des images provenant de comptes différents, mais présentant des caractéristiques communes. Les *hashtags* utilisés par *Weird Walk* sont donc eux-mêmes fédérateurs de communautés : #folklore, #psychogeography, #pagan, #mythology, #hauntology, #strandingstones, #rambling, #landscapes, et bien sûr, #weirdwalk. Ce dernier est également utilisé par les abonné·es du compte *Weird Walk*, lorsqu'ils et elles publient des photographies sur Instagram ayant un rapport avec les thèmes développés dans le fanzine ou directement avec le fanzine lui-même. *Weird Walk* compte 35 600 abonné·es (en date du 28 décembre 2022), dont certain·es sont des inconditionnel·les du fanzine. Ces fidèles, fédéré·es par des passions communes, communiquent essentiellement par le biais des réseaux comme Instagram, le fanzine papier *Weird Walk* restant leur socle commun. Ils et elles s'investissent dans cette communauté, se nomment elles et eux-mêmes les « weird walkers » et partagent leurs images d'expériences de randonnées étranges (*weird walking*). Plus les images publiées mentionnant #weirdwalk sont nombreuses, plus la communauté est susceptible de s'agrandir. *Weird Walk* n'est pas le seul fanzine à bénéficier de cette communauté. D'autres fanzines appartenant à celle-ci, comme *Becoming the Forest*, *Grimoire Silvanus*, *Shuck*, *Fiddler's Green*, et leurs auteur·rices n'hésitent pas à laisser des commentaires sur le compte de *Weird Walk*. Le réseau des fanzines est donc bien présent, plus seulement physiquement, mais également numériquement.

Weird Walk, Instagram et publicité

Si Instagram sert, pour les trois fanzineurs, à relayer leur fanzine, le fait d'agrandir et de fédérer une communauté passe également par une forme de publicité. En effet, si le réseau social est devenu aujourd'hui un outil de mise en avant des individualités (toutes relatives étant donné les récurrences visuelles engendrées par les *hashtags*) et de promotion de soi-même, il s'est également changé en un outil de publicité pour les fanzines et leurs communautés. Il est donc susceptible d'engendrer des partenariats et de vendre implicitement des produits dérivés d'un fanzine, dans le but de fidéliser une communauté autour de signes de reconnaissance visuelle liés au fanzine. Les trois fanzineurs de *Weird Walk* commercialisent des objets dérivés de leur fanzine : autocollants, tee-shirts et sacs fourre-tout sont notamment vendus en ligne. La pratique est relativement courante dans le milieu du fanzine, surtout en ce qui concerne les autocollants. Les fans du fanzine achètent volontiers ces produits, et les relaient sur Instagram, avec le *hashtag* #weirdwalk, entraînant un relais publicitaire auprès de la communauté. Un produit dérivé n'est pas uniquement publicitaire dans le cas des fanzines : porter un tee-shirt de société comme *Mango* ou *Coca-Cola* ne procède pas de la même intention que porter un tee-shirt *Weird Walk*. La différence réside dans le fait que la communauté est réunie à la base par des passions communes, et non par un simple achat pouvant se réaliser dans n'importe quelle autre société du même type. Le signe de reconnaissance communautaire est plus intense, et également plus secret, plus intrigant. Par exemple, lorsqu'un « weird walker »

visite un lieu patrimonial qu'il juge en accord avec les sujets d'intérêts de *Weird Walk*, il y dépose un autocollant (et publie le plus souvent une photographie sur Instagram). Ce signe de reconnaissance ne pourra être déchiffré et reconnu que par les autres « weird walkers ». On assiste donc, via Instagram, à la création d'un réseau physique dédié à une communauté spécifique.

Il ne faut cependant pas croire que cette construction communautaire soit le fait d'un souhait extrêmement sérieux de la part des trois fanzineurs. Ceux-ci traitent le sujet avec beaucoup d'humour et d'ironie : les objets sont conçus pour susciter le rire et le sourire. Alex Hornsby déclare notamment dans un entretien que : « *Weird Walk* paraît être une société secrète, ou une sorte de guilde ésotérique observant des rites sacrés. Lisez le zine et cherchez les indices⁵² » ([Anonyme], non daté ; je traduis).

L'année 2022 représente une sorte de cap franchi pour *Weird Walk* et sa communauté. En effet, les trois fanzineurs ont eu l'occasion, durant cette année, de collaborer avec des entreprises extérieures au fanzine : une brasserie et un fabricant de vêtements et accessoires. La brasserie anglaise [Verdant Brew](#) a été créée en 2014, et ses trois fondateurs revendiquent pleinement leur indépendance financière, ainsi qu'une attention particulière portée aux produits utilisés. Ceux-ci sont en priorité issus de terres locales, et l'entreprise est également attentive au fait de ne rien gaspiller durant les préparations. L'alliance avec *Weird Walk* n'est donc pas anodine : les trois fanzineurs prennent comme sujets le folklore et le patrimoine britanniques ; ils ne s'aventurent jamais sur d'autres terres, car ils considèrent le territoire local comme étant suffisamment riche pour nourrir le fanzine. Le fruit de ce partenariat est une bière intitulée *Ritual Pale Ale*, dont l'[étiquette](#) reprend [l'une des couvertures de *Weird Walk*](#). Elle est en vente depuis l'été 2022 et également offerte lors d'une étape du roadshow « Ley Line » (dont il sera question plus loin).

La deuxième entreprise se nomme [TSPTR](#) (Truth, Symmetry, Pleasure, Taste and Recognition). Il s'agit d'une entreprise anglaise lancée en 2014 diffusant des vêtements et accessoires certifiés GOTS⁵³, fabriqués de manière éthique, durable et responsable au Japon, au Portugal et aux États-Unis. La plupart des produits distribués par TSPTR sont destinés à être portés en extérieur, ils sont conçus pour être résistants, confortables, et font preuve d'adaptabilité. [La ligne développée](#) avec *Weird Walk* comprend des tee-shirts, des chaussettes, des sweat-shirts et un sac fourre-tout, formant une sorte de panoplie pour la randonnée amateur. Ces produits sont relayés par la communauté : les acheteur·ses passionné·es de *Weird Walk* exhibent leurs tee-shirts et leurs chaussettes lors de leurs randonnées, tout en identifiant le fanzine (#weirdwalk).

Nous ne savons pas si les trois amis ont conclu des contrats leur octroyant des pourcentages sur les ventes, mais ils ont vendu des droits de reproduction de motifs et de photographies avec les deux entreprises. Le procédé peut être contesté par les défenseur·ses inconditionnel·les des principes du fanzine, notamment le fait que celui-ci

52. «Weird Walk is rumoured to be a secret society, or a kind of esoteric guild observing sacred rites. Read the zine and look for the clues.» ([Anonyme], non daté).

53. *Global Organic Textile Standard*: certification pour les textiles biologiques.

n'est pas édité dans un but mercantile. Mais y a-t-il véritablement une trahison de l'esprit du fanzine par les trois amis-éditeurs? En réalité, les deux entreprises appartiennent au même cercle de valeurs défendues par *Weird Walk*: richesse du patrimoine local, passion pour la randonnée. Les vêtements et la bière ne sont que des signes de reconnaissance visuelle, au même titre que les sacs fourre-tout et les autocollants vendus par les trois fanzineurs. Ces signes engendrent, certes, des rentrées d'argent, mais à l'égal du fanzine, qui reste la vente première. De plus, les fanzineurs restent des amateurs, puisqu'ils éditent un support papier sur leurs temps libres, tout en conservant une activité professionnelle extérieure. Les ventes des différents objets ne suffisent pas à leurs subsistances personnelles, les ventes des différents objets permettent de travailler aux prochaines éditions.

La réunion de la communauté

Les communautés issues de fanzines se retrouvent principalement lors d'évènements liés à la vente de fanzines ou aux sujets déclinés dans ceux-ci. Ces réunions ne sont cependant pas systématiques et restent occasionnelles. Deux évènements organisés par *Weird Walk* (et d'autres structures) ont franchi cette étape des rassemblements, qui sont organisés par les trois fanzineurs et destinés en priorité à la communauté *Weird Walk*. Il ne s'agit donc pas d'un événement plus généraliste rassemblant plusieurs communautés différentes.

Le premier évènement, la « *Ley Line* », était une tournée musicale se déroulant du 28 septembre au 1er octobre 2022. Les groupes choisis jouaient à proximité de sites païens anciens décrits dans le fanzine. Les participant·es étaient invité·es à suivre un trajet via une carte numérique, soit à la journée, soit en intégralité. C'était une sorte de randonnée collective avec des arrêts pour les soirées et les nuits. Certaines portions du trajet pouvaient se réaliser en train. Les billets étaient vendus à la journée (10 livres anglaises par jour, c'est-à-dire par concert), et les bénéfiques ont servi à rémunérer les musicien·nes. Il s'agit plus d'une proposition adaptable à chacun·e, que d'un événement à suivre dans son intégralité. Si l'on en juge par les publications Instagram, rares sont celles et ceux à avoir entièrement suivi le trajet. La plupart des « weird walkers » étaient venu·es lorsque le trajet n'était pas trop excentré de leurs lieux de résidence. Cependant, le succès était présent, et les concerts affichaient un nombre de spectateur·rices très honorable (le nombre n'est pas connu, mais les photographies partagées sur Instagram étaient édifiantes).

Le deuxième évènement était une soirée cinématographique organisée en partenariat avec *Deeper into Movies*, décrit par ses fondateur·rices comme un cinéma pop-up s'engageant à présenter des films contemporains indépendants, de même que des films restés dans l'ombre et oubliés. Les trois fanzineurs avaient répondu favorablement à l'appel des organisateur·rices, car ils sont eux-mêmes fans de la structure. Ils avaient choisi le film *La Ballade de Tam Lin*⁵⁴, un film d'horreur oublié, et proposé une rencontre avec l'un des acteurs principaux et un comédien de *stand-up* anglais. En effet, la projection était suivie d'un dialogue avec Ian McShane (acteur principal du film) et Stewart Lee (humoriste

54. *La Ballade de Tam Lin* est un film britannique de Roddy McDowall paru en 1970.

anglais). La soirée était accessible au prix de sept livres anglaises, et s'est déroulée dans la soirée du 31 octobre 2022. Comme pour toutes les soirées organisées par *Deeper into Movies*, la salle de cinéma était presque comble.

Ces exemples de partenariats et d'événements montrent que *Weird Walk* n'est peut-être qu'au début de son développement. Les trois amis ont édité un fanzine papier qui s'est rapidement transformé en un univers plus vaste grâce et à cause de la communauté engendrée par Instagram. Celle-ci, au-delà du cadre papier, est fédérée par des passions communes, principalement visuelles et musicales. *Weird Walk* est un exemple parfait de l'alliance pouvant se créer entre un support papier et un support numérique, l'un nourrissant réciproquement l'autre⁵⁵. Si la communauté de *Weird Walk* contribue à la propagation du fanzine, ainsi qu'à une mise en avant de sujets patrimoniaux britanniques, elle contribue également à la perte de l'aspect alternatif et *underground* du fanzine. Cette communauté numérique permet au fanzine d'accéder à la reconnaissance d'un public beaucoup plus large que ce qu'il était au départ. Il s'agit d'une sorte de risque pour le·a fanzineur·se : il et elle est conscient·e que le relais de sa production papier sur un réseau comme Instagram peut engendrer un phénomène de communauté élargie, et ce qui devait au départ être vu et lu par un public plutôt restreint peut soudain l'être par un vaste public de passionné·es. Le fait d'être suivi par un nombre conséquent d'abonné·es peut engendrer une forme d'angoisse chez le·a fanzineur·se : il et elle ressentira plus d'attentes de la part de ses lecteur·rices. Mais cette angoisse ne semble pas ressentie au-delà d'une certaine limite par les trois fanzineurs de *Weird Walk*, qui se montrent plutôt enthousiastes face à l'implication de la communauté en repartageant notamment leurs images sur Instagram. Alex Hornsby est cependant conscient des attentes de la communauté ; il évoque la nécessité d'alimenter sans cesse les réseaux afin de maintenir un enthousiasme de la part des abonnés, et le fait de publier un fanzine papier en n'ayant pas accès aux réactions instantanées de ceux-ci⁵⁶ ([Anonyme], non daté ; je traduis).

Un fanzine naît souvent de manière spontanée, souvent en réaction à un état de fait (un sujet peu ou mal traité par les médias existants), et toujours dans un but de partage. C'est un outil de communication qui se veut accessible et compréhensible, quels que soient les sujets traités. Son public se trouve réduit, soit par un nombre d'exemplaires restreint en fonction des coûts de production, soit parce que le sujet traité est lui-même restreint et ne parle qu'aux *fans*. Mais subsiste tout de même cette profonde volonté de communication. *Weird Walk* réussit à concilier des sujets spécifiques et un nombre de lecteur·rices et de passionné·es conséquent : d'une part, parce que les sujets traités sont à la fois précis (la musique *Dungeon Synth* par exemple) et larges (plus connus, comme le site de Stonehenge et autres pierres levées) et, d'autre part, par l'alliance entre le papier et le numérique. C'est sans doute l'une des raisons de son rapide développement et de l'engouement suscité sur un réseau comme Instagram. De plus, il faut avouer que les

55. Il n'est cependant pas le seul dans ce cas : des fanzines comme *Youpron* ou des magazines comme *Hellebore* voient leur communauté s'agrandir par le biais des réseaux numériques comme Instagram.

56. « I think having a website is such a responsibility... it would feel like you need to update and add new stuff all the time. What's great about a zine is it takes so long to make one and then send them out to people, it takes out the instant gratification element. » ([Anonyme], non daté)

sujets traités rejoignent une préoccupation contemporaine : le retour à la nature, l'attrait pour le paganisme, etc. Un point dont Alex Hornsby est bien conscient :

C'est sûr que c'est dans l'air [...] une réaction aux rythmes rapides de nos modes de vie numériques. [...] les gens essayent peut-être de trouver quelque chose de plus sauvage, instinctif et digne de confiance ; une spiritualité qui serait issue de la terre, plutôt que de planer au-dessus des nuages⁵⁷ ([Anonyme], 2019 ; je traduis).

Produire des objets annexes au fanzine n'est pas une pratique nouvelle : autocollants, sacs fourre-tout, tee-shirts font partie du paysage alternatif du fanzine. Il s'agit ici de la volonté de créer des objets, le fait qu'ils se vendent est secondaire, même si l'attrait financier peut parfois prendre le dessus sur cette volonté première. Les fanzineur·ses construisent des univers culturels qui leur sont personnels à partir d'éléments existants, même si la production d'objets qui en découle peut sembler tenir d'une forme de culte de la personnalité. Les trois fanzineurs de *Weird Walk* obéissent à la même optique : leur fanzine est un univers, il se décline donc sous de multiples formes sans que cela nuise au fanzine, qui reste leur support de communication privilégié. Les partenariats et les événements n'engendrent visiblement pas suffisamment de revenus impliquant une professionnalisation du fanzine ; ils permettent cependant de fédérer et agrandir une communauté bienveillante et non dénuée d'humour. Certes, l'aspect marginal du fanzine se trouve dilué par une communauté élargie et grandissante, mais n'est-ce pas là le but ultime d'un fanzine, à savoir communiquer autour de passions communes en dehors des frontières géographiques ? La caractéristique/particularité essentielle de ce support est son adaptabilité. En effet, il peut se transformer selon les compétences de son·a auteur·rice, les outils qu'il et elle utilise, son contexte culturel, économique, politique. Il peut donc prendre des formes variées, voir sa communauté s'agrandir et demeurer un fanzine. L'aspect alternatif, marginal, n'étant pas suffisant pour décrire un fanzine, il est impossible par conséquent d'affirmer que l'élargissement d'une communauté par le biais d'autres éditions et événements, comme celle de *Weird Walk*, transforme le fanzine en un objet de consommation de masse. Le fanzine reste un fanzine, qu'il bénéficie de 300 ou 30 000 spectateur·rices/lecteur·rices (nous rappelons que *Weird Walk*, bien que bénéficiant de 35 600 abonné·es sur Instagram, n'est pas imprimé à plus de 300 exemplaires).

Le fanzine est un support évolutif côtoyant depuis sa naissance d'autres univers de création. Les objets dérivés des fanzines sont présents à ses côtés, au sein d'un même univers. Et nous l'avons vu, il peut prendre des formes multiples. *Weird Walk* nous apparaît donc comme le reflet d'une évolution du support fanzine, et de sa capacité d'adaptation à des fins de communication et de fédération d'une communauté plus ou moins élargie.

57. « It definitely seems like there's something in the air. [...] Likely a reaction to the fast-paced digital lifestyles [...] people might be trying to find something more wild, instinctive and trustworthy ; a spirituality growing from the ground, rather than hovering above the clouds. » ([Anonyme], 2019)

Bibliographie

[ANONYME], «[An Interview with Alex Hornsby from Weird Walk Zine: Shooting the breeze with the Weird Walk co-founder](#)», *nativve*, non daté, [En ligne] (consulté le 2 mai 2022).

[ANONYME], «[Interview: Weird Walk](#)», *Outsiders Store*, 15 décembre 2019, [En ligne] (consulté le 2 mai 2022).

CNRTL (non daté), «[Définition de «Communauté»](#)», [En ligne] (consulté le 22 décembre 2022).

DUNCOMBE Stephen, ([1997] 2008), *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington, Portland, Microcosm Publishing.

RECHERCHE-CRÉATION

Le zine comme forme multiple de micro-récit et comme outil de réparation dans une pratique collaborative du bavardage

Marie Samuel Levasseur

Université du Québec à Montréal

Être ici et raconter

Je suis ici, je crée et je raconte parce que les Premières Nations, les Inuits et les Métis établi·es sur les territoires non cédés partout où nous marchons ont gardé et protégé la Terre. Grâce aux bons soins de la Nation Kanien'kehá:ka qui continue de défendre la protection des espèces, nous avons pu tenir un colloque, nous rassembler et partager nos savoirs sur ce précieux lieu connu sous le nom de Tiohtiá:ke en Kanien'kéha et de Mooniyang en Anishinaabemowin. Lire les histoires de ces Peuples nous apprend que nous venons tous d'endroits différents et que de chacun de ces différents territoires proviennent des histoires multiples.

Je suis ici, je crée et je raconte parce que des personnes ont construit le bâtiment dans lequel nous nous sommes réuni·es et parce que des personnes le nettoient, lavent les planchers et vident les poubelles chaque jour. En tant que mère d'une enfant en situation de handicap, des personnes prennent soin de mon enfant dans le point de service de son école, au centre de réadaptation et à l'Hôpital de Montréal pour enfants, ce qui me permet d'avoir une pratique comme artiste-chercheuse et d'avoir pu participer au colloque de 2022 d'où découle ce texte. Être ici, créer et raconter est un privilège. Amplifier la voix des personnes invisibilisées et perpétuer la mémoire des personnes effacées et disparues est un devoir.

La méthodologie du bavardage

Je poursuis une pratique pluridisciplinaire collaborative autour de laquelle gravitent des conversations, des **micro-actions** et des **micro-récits**. Cette pratique est quotidienne, faite de petits ouvrages et de petites histoires, suivant une méthodologie de travail que je qualifie de « bavardage ». Le bavardage est une façon à la fois de créer et de théoriser, mais aussi un mode de résistance aux contraintes de tous les jours. Être mère d'une enfant en situation de handicap requiert beaucoup de labeur, de moments loin de l'atelier. Mes situations de vie m'ont amenée à développer une pratique d'art et de vie confondus pour parvenir à concilier les temps et les espaces que j'habite. Pour me réapproprier ces temps et lieux, je réalise des micro-actions : cacher de petits zines un peu partout ; rédiger des messages au glaçage sur gâteau ; écrire dans les panneaux d'électricité ; insérer de petites photos dans les magazines des salles d'attente ; pirater des fonds d'écran. Chaque acte du quotidien et chaque lieu est désormais traversé par l'art.

Le bavardage me permet de (sur)raconter à tort et à travers, et d'embrasser la contradiction de mes récits de vie. Je peux sans cesse recommencer depuis le début et ne jamais aller au bout des choses. La bavarde est celle qui révèle et qui connaît les secrets. Elle est dans la marge, crainte autant que méprisée parce qu'on pense qu'elle en dit trop et que c'est dangereux. Parce qu'elle raconte n'importe quoi. Elle va dans tous les sens : temps, lieux protagonistes sont fluides (comme est fluide la mémoire brisée). Ses histoires résistent à toute finalité ou linéarité. Comme le disait bien l'autrice Suzanne Lamy dans son recueil *D'elles*, « Fenêtre, béance, échappatoire, exutoire, le bavardage peut être un moyen de découverte, de révélation de soi-même. » (Lamy, 1979 : 32) Depuis ma petite enfance, je suis « l'artiste » de la famille. J'ai toujours pu m'en tirer sous ce couvert, révélant même les maltraitances que mes sœurs et moi vivions en faisant des dessins un peu trop révélateurs. Et comme pour la bavarde, on dit de l'enfant qu'elle a de l'imagination... une vraie petite artiste qui imagine des choses. L'indicible est au cœur de ma pratique et de ma vie depuis l'enfance. J'explore les possibilités du « cacher pour révéler » et du « tenter de dire ce qui ne peut être dit ». Pour se faire, le livre est un outil parfait qui possède à la fois la capacité de cacher et celle de révéler.

Pour comprendre ma méthodologie ainsi que les paramètres de l'exposition « Les Bavardes », il me faut situer l'indicible. L'indicible est cette béance, dont on ne peut parler – parce que ça ne se dit pas ou parce qu'on ne peut le raconter –, limitée par nos langages qui ne parviennent pas à rendre compte de ce qu'on a réellement vécu. À cet égard, la chercheuse en travail social Catrina Brown explique que « les récits traumatiques fragmentent la mémoire des événements et révèlent les dangers de parler et de cacher en même temps. » (Brown, 2013 : 1) J'ai usé d'une analogie, notamment lors d'une entrevue réalisée pour la Fabrique culturelle, que je reprends ici : L'indicible agit comme une grosse pierre qui aurait été posée pour bloquer le cours d'un ruisseau. Bien que le courant principal soit coupé, l'eau parvient à s'infiltrer dans les pourtours, dans des sillons inattendus, et à créer inévitablement de nouveaux chemins, ses proches chemins, se scindant en des cours d'eau miniatures et multiples. La parole ne peut annihiler l'indicible, mais elle s'infiltrer subrepticement et sait trouver des témoins.

Ainsi, je mets à l'œuvre la méthodologie du bavardage tant dans des installations, des vidéos, des micro-actions et des micro-récits (zines). J'y relate, de manière détournée ou rompue, des expériences personnelles vécues depuis l'enfance et j'aborde des thèmes comme la violence envers les femmes, la violence envers les enfants, l'enfance malheureuse, le handicap, le complexe industriel médical, les relations familiales, la parentalité non conventionnelle. La méthodologie du bavardage est l'évitement du « prendre de front » puisque les béances laissées par les expériences traumatiques, le récit unifié – comme le nomme Pierre Bourdieu – sont voués à l'échec. Ici entre en scène le zine, cet objet de la multiplicité et du petit récit qu'on passe au suivant.

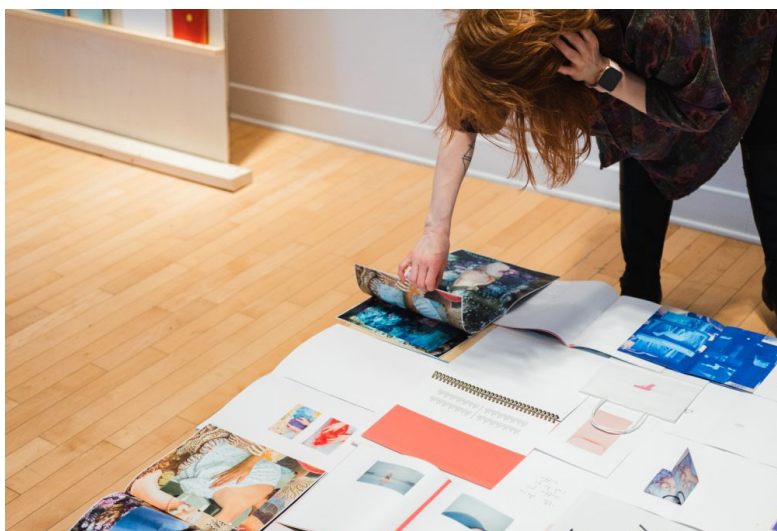
User d'un zine dans une pratique collaborative du bavardage créatif s'est d'abord fait sous la forme de dialogue de l'amitié, avec des personnes en qui j'avais confiance. J'ai dans un second temps cherché des moyens de partager mes histoires auprès d'un plus grand public, et avec qui je souhaitais établir une relation égalitaire. Je crois que l'art collaboratif peut être une force de transformation pour consolider une communauté et améliorer le bien-être des personnes. C'est ainsi qu'est née l'idée de l'exposition participative « Les Bavardes ».

Le projet d'exposition collaborative « Les Bavardes »

L'exposition « Les Bavardes » a été présentée à la Galerie d'Outremont (membre du réseau des Maisons de la culture), du 7 avril au 29 mai 2022.



Crédit photo : Marie Samuel Levasseur



Crédit photos: Marie Samuel Levasseur

L'installation « Les Bavardes » est formée de mobilier en bois, présentant une esthétique très « *Do-It-Yourself* » qui rappelle les librairies de zines. L'espace de la galerie est habité de bancs-bibliothèques, d'étagères, d'une très grande table de travail et de projections vidéo. Une partie de la pièce et de l'installation est peuplée des zines autobiographiques que j'ai créés, soit environ 70 petits livres en plusieurs exemplaires chacun. Une autre partie est constituée d'un espace de type atelier pour permettre aux citoyen·nes de créer et déposer leurs zines dans l'installation. Des feuilles A4 pliées en un zine classique de huit pages et des crayons noirs étaient offerts en tout temps. Une projection évolutive rend compte de tout ce qui est produit dans l'espace au fil des semaines: extraits de nos zines, actions spontanées performées par les citoyen·nes, mains qui s'activent. Le confort et l'accessibilité ont été pensés pour procurer un sentiment de bien-être au plus grand nombre possible de citoyen·nes. En concevant l'exposition, le mobilier et la scénographie, je caressais le rêve que ma fille puisse visiter et participer. Ce fut le cas. L'accessibilité est une question d'amour et d'hospitalité en vérité.



Crédit photo : Marie Samuel Levasseur

La Galerie d'Outremont est adjacente à la bibliothèque Robert-Bourassa. Durant les deux mois d'exposition, « Les Bavardes » agissait comme un miroir déformé de la bibliothèque. Les citoyen·nes pensaient parfois entrer dans une continuité étrange de la bibliothèque, une version où l'on peut tout déplacer, où l'on peut parler et écrire.

L'approche adoptée pour cette exposition et pour la méthodologie du bavardage propose des situations qui détournent les rôles sociaux usuels et les rapports de pouvoir entre artiste et citoyen·ne en offrant l'espoir d'une vie et d'un quotidien qui seraient traversés par l'art et non le contraire. Durant les deux mois d'exposition, j'ai été présente sur place plusieurs jours par semaine pour bavarder. La participation et la prise de parole plurielle des citoyen·nes dans un espace public dédié à la présentation d'idées et d'histoires était non sans rappeler les lieux communautaires et les centres associatifs. J'ai tenté de favoriser le plus possible la participation et le sentiment de bien-être des citoyen·nes en agissant comme une témoin active : toujours à l'écoute de leurs histoires. Au fil des semaines, les citoyen·nes pouvaient voir évoluer l'installation et observer concrètement l'impact de leur participation dans le lieu, mais aussi auprès des autres participant·es.

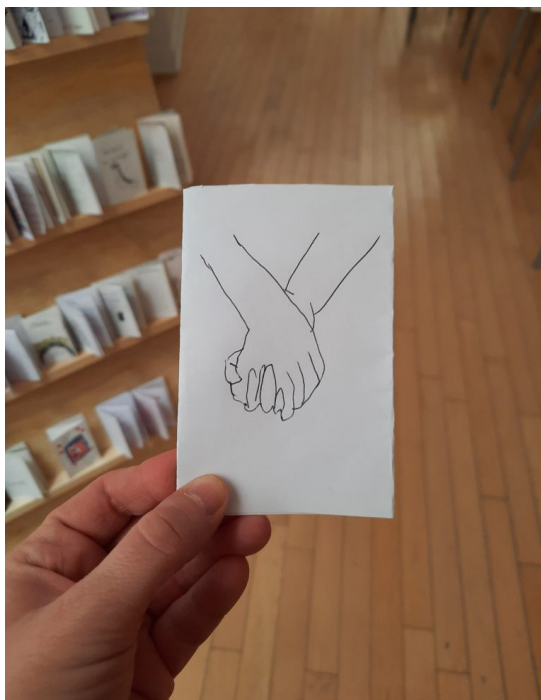
Plus les citoyen·nes sont invité·es à prendre la parole dans des lieux publics, plus on leur offre des espaces alternatifs pour trouver leurs propres façons de s'exprimer, plus ces citoyen·nes développent un langage et des réseaux pour parler des enjeux publics qui les touchent au quotidien. Pour avoir éprouvé cette méthodologie dans des contextes de stations de création de zines par exemple, je remarque combien elle permet de libérer la parole des participant·es et de dénouer certains tabous. Parler, discuter de tout et de rien, tout en sachant qu'il est question de « ce qui ne se dit pas », ouvre la voie (et la voix) à une prise de parole nouvelle.

Les trois catégories de publics les plus participatifs ont été les enfants, les personnes âgées et les familles de nouveaux·elles arrivant·es. Pour plusieurs, ce projet a permis de briser l'isolement. Une vingtaine de groupes scolaires ont visité l'exposition en ma compagnie.

J'ai rapidement compris que les enfants étaient très à l'aise de naviguer autour de l'indicible puisque leur quotidien en est rempli. Lors de leurs visites, je me devais de jouer un rôle de protection de leur parole. En conversant et donnant de petites tâches aux enseignant·es et aux parents, je permettait aux enfants d'être spontané·es et authentiques dans leurs questions et leurs créations. Les personnes âgées, surtout les femmes, sont de très bonnes bavardes. Elles se confient souvent plus qu'elles ne mettent sur papier. Leurs histoires sont orales et elles sont intéressées par les détails des miennes. Les familles de nouveaux·elles arrivant·es sont ravies de participer à une activité qui leur laisse une certaine autonomie. Des familles sont revenues chaque dimanche pendant toute la durée de l'exposition.

Pour moi l'acte de se taire, le non-dit, est une action en soi. C'est un geste de résistance. Le refus de parole et les silences sont très révélateurs. Certaines personnes m'ont expliqué très précisément pourquoi elles ne souhaitaient pas participer ou réaliser un zine. Il s'agissait là d'un intrigant retournement de situation, où le geste de se taire passait par une parole libérée.

Le zine propose un geste créatif ancré dans une économie de moyens près du craftivisme. Dans l'installation, les moyens étaient limités, le plus limité possible même. Vivre le syndrome de la page blanche, s'inspirer des livres de l'artiste ou s'inspirer des autres menait à une sorte de dialogue entre les personnes et les zines qu'elles laissent. Cette relation d'échange ouvrait à la révélation. Les participant·es entraient rapidement dans des sujets très personnels liés au trauma. En usant des mêmes stratégies que celles dont j'usais moi-même, elles avaient conscience que n'importe qui pourrait lire leurs zines, enfant comme adulte, et prenaient cette responsabilité au sérieux. Puisque je dévoilais des secrets dans mes zines, plusieurs présentaient une volonté de me rendre la pareille.



Crédit photo: Marie Samuel Levasseur

Environ 800 zines ont été réalisés en avril et mai 2022. À la fin de l'exposition, 400 zines avaient été déposés pour de bon dans l'installation. J'ai lu et relu avec attention chacun de ces 400 zines. Pour pratiquement chacun de ces zines, je conserve le souvenir de la conversation qui l'a accompagné.

J'ai classé les 400 zines en 16 catégories distinctes :

1. La mort, soit d'un grand-parent, d'un enfant, ou de la mort qui est une réalité imminente
2. Être de la neurodiversité ou être parent d'enfant neurodivergent, être médicamenté en lien avec sa neurodiversité
3. La violence qu'on a subie dans l'enfance
4. La tristesse chez les autres
5. La fatigue, l'épuisement
6. La solitude
7. Les masques, la pandémie
8. Les interventions médicales, le handicap, la maladie
9. La guerre, les armes
10. Le pays d'origine et les histoires de déplacement
11. La parentalité
12. Les allégories, les devinettes
13. La nature, la terre, la pollution
14. Des abstractions
15. Les personnes et les animaux aimés
16. Le décès de Guy Lafleur (une nouvelle très présente dans l'actualité à ce moment)

« Qu'est-ce qui importe? De quoi avons-nous peur? Qu'est-ce qui nous fait vivre? » (Legentil, 2022) Autour de ces thèmes, est peut-être né un contrepublic, qui bouscule les relations de pouvoir, comme une « scène alternative » du zine, singulière et plus ou moins éphémère qui s'est formée lors de cette exposition participative. Parce que « l'acte de prendre la parole, de témoigner d'une expérience, même si incomplète ou incohérente [...], l'emploi du « je » et des témoignages personnels permet à l'individu ou au collectif de stimuler l'empathie des lectrices et de créer des liens de solidarité avec le lectorat » (Pagé, 2014) de ce que je nomme ici « le contrepublic ».

Archives matérielles et immatérielles

Me retrouver avec 400 zines créés lors de l'exposition soulève des questions d'ordre éthique. Le pacte de la participation sous-tendait le dépôt du zine ainsi que le fait que quiconque visitant l'exposition puisse le lire. L'existence et la diffusion des zines se limitaient au contexte même de l'installation. Le bavardage étant au centre de la relation entre les citoyen·nes et moi, je me retrouve également à conserver des histoires (plutôt que des objets) et je me dois de tenir compte de l'intangible de ces archives.

C'est pourquoi je compte conserver d'une part les 400 zines qui m'ont été confiés, mais également faire un travail de mémoire autour des histoires qu'on m'a livrées. La circulation des histoires est une forme de préservation et c'est pourquoi une suite du projet, s'il en est une, devra se poursuivre en suivant toujours une méthodologie du bavardage, cette fois peut-être plus ancrée dans un *storytelling* multibiographique. Ce projet sera réalisé lors d'une résidence de création à [Daimôn](#), un centre d'artistes autogéré situé à Gatineau, en 2023.

Bibliographie

- BOURDIEU, Pierre (1986), « [L'illusion biographique](#) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^{os} 62-63, p. 69-72, [En ligne].
- BROWN, Catrina (2019), « [Women's narratives of trauma: \(re\)storying uncertainty, minimization and self-blame](#) », *Narrative Works*, vol. 3, n^o 1, p. 1-30, [En ligne].
- LAMY, Suzanne (1979), *D'elles*, Montréal, Les éditions de l'Hexagone.
- LEGENTIL, Danielle (2022), « [Marie Samuel Levasseur, Les Bavardes: de failles et de lumière](#) », *Vie des Arts*, n^o 267, Été 2022, [En ligne].
- PAGÉ, Geneviève (2014), « [L'art de conquérir le contrepublic les zines féministes, une voie/x subalterne et politique?](#) », *Recherches Féministes*, vol.27, n^o 2, p. 191-215, [En ligne].

Médiagraphie

- SAMUEL LEVASSEUR, Marie (2022), propos recueillis lors de l'exposition *Les Bavardes* à La Galerie d'Outremont, « [Le bavardage de Marie Samuel Levasseur](#) », *La Fabrique Culturelle*, [En ligne].
- Site internet de Marie Samuel Levasseur : www.mariesamuel.com.

Un homme mystère

Antoine Lefebvre

Université de Nîmes

New York, Long Island City, 2012.

À l'extérieur, la queue fait le tour du pâté de maisons. Il n'est pas rare de voir des gens faire la queue devant n'importe quel type de commerce à New York. Ils et elles attendent des heures pour la nouvelle pâtisserie à la mode, pour des *baskets* en édition limitée, ou simplement pour manger dans le nouveau restaurant dont tout le monde parle. Mais, en ce dimanche matin, cette foule plutôt jeune et branchée s'est levée tôt pour attendre l'ouverture de ces portes de verre géantes. Là, il n'y a pas de célébrités à l'intérieur, pas de nouveau délicieux plat d'un type particulièrement « instagrammable ». Il y a juste... des livres, beaucoup de livres. La New York Art Book Fair a commencé il y a quelques jours et des dizaines de milliers de personnes ont déjà visité [PS1](#), l'annexe dédiée à l'art contemporain du Museum of Modern Art. Le vernissage était incroyablement bondé et bruyant, on aurait dit une boîte de nuit pleine de « nerds artsy » et bourrés-es.

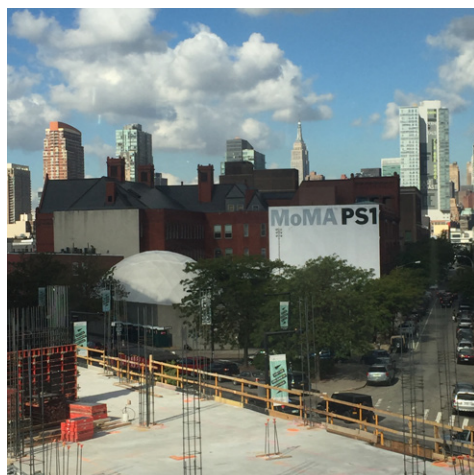


Figure 1. MoMA PS1
(crédit photo:
Antoine Lefebvre)

Lorsque j'ai montré mon *badge* pour passer la file d'attente et entrer dans le musée, j'étais très fier que tous·tes ces gens se soient réveillés et habillés de façon si sophistiquée juste pour me voir! Bien que ma table dans la tente dédiée aux zines soit proche de l'entrée et que je sois peut-être la première personne à qui ils et elles allaient parler, ils et elles venaient probablement pour voir un éditeur plus établi. Mais je n'en avais rien à faire, car, en ce dimanche matin, je ne pensais qu'à cet homme rencontré le vendredi précédent pendant les horaires d'ouverture spéciaux, qui ne sont pas indiqués dans le programme et qui ne sont connus que des personnes importantes.



Figure 2. La tente des zines, New York Art Book Fair (crédit photo : Antoine Lefebvre)

Je ne me souviens pas de grand-chose de son apparence ce jour-là. J'imagine qu'il portait le même type de costume gris foncé que la plupart des fois où je l'ai vu. Jusqu'à ce qu'il me donne sa carte, j'étais prêt à oublier cet homme qui achetait ma « Pirate Box ». Comme la plupart des artistes-éditeur·rices inexpérimenté·es qui participent à un salon d'édition, je « vendais ma came » en lui expliquant que certaines des publications piratées dans la boîte étaient imprimées à partir de numérisations de livres d'artistes célèbres trouvés en ligne. Que d'autres étaient plus proches des originaux, car j'avais choisi des publications qui pouvaient entrer dans un scanneur sans détruire la reliure lorsque je les scannais dans un centre d'archives de livres d'artistes à Paris. Tous ont ensuite été imprimés sous forme de livret noir et blanc dans une boîte recouverte d'un drapeau de pirate. Je lui avouais que j'avais aussi inclus une œuvre de l'artiste belge Marcel Broodthaers qui avait un statut très particulier puisque j'avais tenté de la recréer en ne l'ayant jamais vue en vrai.



Figure 3. Boîte pirate, 2010
(crédit photo: Antoine Lefebvre)

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard est à l'origine un poème de Stéphane Mallarmé publié dans une revue littéraire à la fin du XIX^e siècle peu avant sa mort. Quinze années plus tard, au début de la Première Guerre mondiale, le poème fut enfin publié comme il le souhaitait, sous la forme d'une publication autonome, dans un livre dont il a imaginé la mise en page avec un imprimeur, avec une composition typographique qui fait partie du poème. Dans cette publication dont la mise en page évoque une mer déchaînée, le blanc du papier est aussi important pour le poète que le noir du texte imprimé. C'est pourquoi, cinquante ans plus tard, Marcel Broodthaers procédait à une appropriation iconoclaste en caviardant tout le texte avec des barres noires, révélant ainsi le rythme intérieur du texte original. C'est l'un des livres d'artistes les plus importants et les plus rares du XX^e siècle et ce type me tendait sa carte de visite en me disant simplement: « Tu devrais venir chez moi et je te montrerai un exemplaire. »



Figure 4. Boîte Pirate, Schwitters et Broodthaers, 2010
(crédit photo: Antoine Lefebvre)

Je devais rentrer à Paris et écrire ma thèse de doctorat sur l'édition comme pratique artistique alternative pour laquelle je faisais des recherches depuis maintenant plusieurs années. Je décidais même de mettre fin au projet d'édition *La Bibliothèque Fantastique* sur lequel reposait ma recherche-crédation pour prendre du recul et analyser ce que j'avais fait et les implications que l'on pouvait en tirer. L'une des principales idées que j'ai développées dans mes écrits était un nouveau terme : par fanzine d'artiste ou *artzine*, je désignais les publications qui étaient auto-éditées comme les fanzines punk *Do-It-Yourself* historiques, mais qui étaient aussi des publications d'artistes ou des livres d'artistes dans le sens où ces publications sont des œuvres d'art et non des reproductions d'œuvres existant sous d'autres formes ; comme dans un catalogue d'exposition ou une monographie par exemple. J'en suis venu à catégoriser ce type de publication non pas pour le plaisir de mettre les choses dans des petites boîtes théoriques, mais surtout parce que je ressentais le besoin de décrire le plus précisément possible ce que je publiais.

Mon directeur de thèse me mettait la pression, le jury était constitué et il s'agissait des personnalités les plus importantes dans le domaine des publications d'artistes. La pression était insupportable, et moi aussi. Lorsque je suis retourné à New York après ma soutenance, je souffrais du *baby blues* du jeune docteur et je partais recharger mes batteries dans la grande pomme. Je me rappelais alors cet homme mystérieux et la carte de visite qu'il m'avait donnée des années auparavant. Je décidai de lui écrire.

À ce moment-là, j'avais eu l'occasion d'exposer mon travail à Peanut Underground, une minuscule galerie qui, pour la plupart des gens, ressemblerait plus à une cave. Mais bon, c'était à New York! Et, qui plus est, dans le Lower East Side, le quartier artistique qui a vu passer tant d'artistes légendaires et de génies incompris. Pour ma première exposition personnelle aux États-Unis, je présentais principalement des œuvres anciennes, car j'avais passé les dernières années enfermé chez moi à écrire. À l'exception d'une œuvre qu'un ami avait réalisée à partir de la bibliographie de tous les livres que je possédais – bibliographie rejetée par mon directeur pour ma thèse, car elle n'était pas assez « académique ». L'autre grande nouveauté de l'exposition était une copie de ma thèse de doctorat qui trônait fièrement sur un socle dans un coffret rayé sur mesure. J'invitais l'homme mystère à visiter mon exposition et il était exalté par tout ce que je lui montrais. Après avoir tout regardé attentivement, il a demandé le prix de la bibliographie et celui de la thèse de doctorat. Il est reparti avec la thèse sous le bras, et nous avons convenu que je lui apporterais la pièce bibliographique chez lui quelques semaines plus tard.



Figure 5. Peanut Underground, exposition personnelle, 2014 (crédit photo: Antoine Lefebvre)



Figure 6. Peanut Underground, exposition personnelle, 2014 (crédit photo: Antoine Lefebvre)

Je n'avais jamais été dans un tel appartement. Au 43^e étage de l'Upper West Side, je pouvais voir presque tout Manhattan, alors même que les stores étaient baissés pour protéger ses livres de la lumière du soleil. Nous nous sommes assis dans son bureau et j'ai regardé tout autour de moi, émerveillé. J'étais entouré de l'ensemble des chefs-d'œuvre dont parlent tous les ouvrages à propos des livres d'artistes que je venais de lire pour ma thèse, et dont la plupart ne peuvent être consultés que dans les bibliothèques des musées. Il me montrait des classeurs de Carl Andre, un *scrapbook* de William Burroughs ; même la table basse en miroir sur laquelle nous posions ces merveilles était une œuvre unique réalisée pour lui par Terence Koh. Il semblait posséder tous les livres d'artistes de Marcel Broodthaers et me sortit un exemplaire du célèbre *Coup de dés*. Je lui avais apporté un exemplaire de chaque publication que j'avais faite et il voulait toutes les acheter. Il m'a alors dit quelque chose qui m'a surpris « Antoine, j'ai lu ta thèse. » « En français? », j'ai demandé. « Oui, et je suis très intéressé par ce que tu développes sur les zines réalisés par des artistes. J'aimerais que tu continues cette recherche et éventuellement que tu

écrites un livre sur ce genre de publications. Bien entendu, je te verserai un *stipend*.» À ce moment de ma vie, je n'avais aucune idée de ce que signifiait le mot « *stipend* » et j'ai dû chercher la traduction (ça veut dire « bourse » ou « salaire »). Lorsque je suis sorti de chez lui, j'étais sous le choc en descendant Central Park West, tout comme je le serai deux ans plus tard au même endroit lorsqu'il m'annoncera que tout est fini.

Après avoir rencontré ce mécène, je rentrais chez moi en France. (Parce que oui, quelqu'un qui propose de vous entretenir, c'est soit un mécène, soit un *sugar daddy*.) Phil Aarons, directeur du *board* de Printed Matter Inc., pour ne pas le nommer, m'avait donc proposé de me soutenir et m'avait demandé d'écrire un livre sur les zines réalisés par des artistes. Comme je n'avais aucune idée par où commencer pour écrire un tel livre, je décidais de faire une recherche ouverte en lui montrant mon travail préparatoire tout en le rendant public.

Je décidai de travailler sur un large cadre temporel (1977-2022) afin de montrer l'influence de la sous-culture punk *Do-It-Yourself* sur le *boom* actuel de l'auto-édition. Mettre en relation ces deux époques permet d'attirer l'attention sur la période charnière du début du siècle ainsi que sur l'apparition d'Internet et des technologies numériques. Pendant le boom d'Internet, entre 1995 et 2005, les fanzines ont presque disparu, car tout le monde semblait penser que les nouvelles technologies allaient remplacer les médias imprimés. Mais il n'aura pas fallu longtemps pour que les gens se rendent compte que les réseaux sociaux n'offraient pas la même liberté que le papier.

C'est à ce moment qu'est né un nouvel âge d'or des zines que je m'attache à documenter. Libérés de leurs fonctions informatives et de mise en réseau, désormais prises en charge par les technologies numériques, les zines produits depuis 2005 peuvent se concentrer sur des aspects plus visuels, sur la création de beaux objets imprimés. C'est ce qu'on appelle les fanzines d'artistes ou *artzines*.

La première étape a été la création en 2015 d'un site Internet qui fonctionnait comme une base de données pour toute la matière première rencontrée lors de mes recherches. Sur ce site, on trouvait une page pour chaque personne rencontrée, avec une courte entrevue vidéo, des enregistrements audio de conversations et des zines numérisés. La sélection d'artistes étudiée dans cette recherche a été constituée selon des critères bien précis : il s'agissait de documenter le travail de personnes actives entre 1977 et 2022 en marge du monde de l'art dominant et dont la pratique d'auto-édition constitue une partie importante de leur pratique artistique sur le long terme. Toutes les formes d'expression artistique sont représentées dans les pratiques de ces artistes (photo, dessin, texte, collage, etc.) et une attention particulière est portée sur les artistes qui revendiquent un héritage lié à une sous-culture productrice de fanzines (punk et autre) ou aux communautés LGBTQIA2+.

L'étape suivante de ce processus de recherche ouverte a été la création d'un « métazine », une publication sur les fanzines d'artistes écrite et mise en page par mes soins. J'ai autoproduit 12 numéros de la série ARTZINES entre 2015 et 2018, chacun consacré soit à un artiste, soit à un lieu, soit à un sujet particulier.

Les 12 numéros constituant cette première saison d'ARTZINES portent sur différents sujets et objets :

1. [Paris](#), avec Elles Sont de Sortie, Olivier Nourisson, Red Lebanese, Le Gros Monsieur, artiste invitée : Laura Morsch-Kihn
2. [Essai introductif](#)
3. [Tokyo](#), avec Ken Kagami, Kotaro Inoue, Kotori Ten, fumiko Imano, artiste invité : Masanao Hirayama
4. [Spécial Marc Fischer](#) (Temporary Services, Public Collectors)
5. [Montréal](#), avec Isabelle Ayotte, B&D Press, Julie Doucet, MEB, Aude Fourest, Mimi Traillette, Yen-Chao Lin, Shushanna Bikini London, artiste invitée : Pascaline J. Knight
6. [Journée d'étude « Show and Tell »](#), artistes invitées : Catherine Schwartz & Phoenix Grayson
7. [Berlin](#), avec AA Bronson, Gfeller & Hellsgård, Gloria Glitzer, Technologie und das Unheimliche, Fehras Publishing Practice, Michael Baers, artiste invité : Sergej Vutuc
8. [Californie](#), avec Teen Angels, V. Vale, Homeboy Beautiful, Destroy All Monsters, Fist, Darin Klein & Friends, artiste invitée : Lisa Anne Auerbach
9. [Brésil](#)
10. [New York « Show and Tell »](#), avec Amir Brito Cador, Tijuana, Feira Plana, artiste invité : Fabio Zimbres
11. [Spécial Gee Vaucher](#)
12. [Le mouvement Provo à Amsterdam](#)



Figure 7. ARTZINES 1 à 12, 2016-2018 (crédit photo : Antoine Lefebvre)

Malheureusement, en 2018, à la suite de problèmes personnels, mon mystérieux bienfaiteur décida de mettre fin à son soutien et à notre collaboration, laissant le projet inachevé.

J'ai longtemps cherché à retrouver les capacités de le poursuivre. Récemment, j'ai décidé de donner un nouveau souffle à ce projet, d'abord à travers une nouvelle série de fanzines au sujet des fanzines, dont le contenu est parfois autoréférentiel, puisqu'il s'agit de montrer l'écriture d'un livre en train de se faire.

- 12.5. *Phil, Book project*, contient le projet de livre envoyé à Phil Aarons à la fin de notre collaboration.
14. *Interviews* est un numéro qui suit l'évolution des retranscriptions et des traductions des entretiens réalisés pour le projet. Il est imprimé à la demande en fonction de l'état d'avancement de mon travail.

15. *Print It Yourself* propose une collection de projets éditoriaux à imprimer soi-même, artiste invitée : Lucile Olympe Haute?
16. *Spécial Housewife*, avec Dana Wyse, Axelle Le Dauphin et Elisabeth Lebovici



Figure 8. ARTZINES 12.5 à 16, 2018-2022 (crédit photo : Antoine Lefebvre)

Puis j'ai rencontré les membres du collectif *Objet papier*, avec lesquels j'ai imaginé un format de narration et de création sur mesure dont le résultat sera une publication différente pour chaque lecteur-riche. Pour connaître la suite du projet ARTZINES, rendez-vous sur artzines.info.

INSTITUTIONS MONTRÉALAISES

L'écosystème alternatif d'Expozine

Hélène Bughin

Coordonnateur·rice d'Expozine

Alors que le milieu du livre est défini par ses différentes institutions ou par des foires comme les Salons du livre, événements durant lesquels se réunissent maisons d'édition et distributeurs, [Expozine](#) propose une occasion d'aller à la rencontre d'une clientèle alternative et diversifiée, composée autant de familles curieuses que de jeunes artistes. Fondé il y a vingt ans (2002) par [Archives Montréal](#) (ARCMTL), on retrouve sur les tables de ventes de produits faits à la main, artisanaux et tirés en petite quantité. Les participant·es d'Expozine proviennent essentiellement de la communauté *underground* de Montréal et des alentours, et plusieurs reviennent chaque année, tels que les Herbes rouges et L'Oie de Cravan. À la vue de sa réputation qui attire un public fidèle et varié, comment pouvons-nous décrire la place qu'occupe cette rencontre annuelle dans le paysage de la publication papier? Comment son organisation influence-t-elle la promotion des artistes et des pratiques émergentes? Pourquoi sa présence semble-t-elle dorénavant indispensable, et ce, dans plusieurs milieux (universitaire, institutionnel, etc.)? Sera réfléchi son modèle de distribution; son inscription dans la mentalité du marché du livre québécois; en quoi sa vitalité témoigne-t-elle d'un engagement de la part de la communauté alternative, mais de plus en plus, de la communauté de lecteur·rices traditionnelle? En comparant son modèle au rayonnement traditionnel du livre, il sera possible de voir comment l'événement périodique, par son fonctionnement, ses initiatives et ses autres innovations, a su donner une légitimité à des productions autrement contraintes à évoluer dans un réseau fermé.

Une institution alternative?

Expozine est une gigantesque foire annuelle de la presse imprimée qui a lieu chaque année depuis 2002 et à laquelle plus de 300 auteur·rices et éditeur·rices participent. Elle

se déroule habituellement en novembre, à l'exception d'une édition à l'extérieur, à l'été 2021, compte tenu des restrictions sanitaires. Elle repose sur le principe de soumissions et choisit ses exposant·es en amont, un des critères de base étant la production d'au moins un zine imprimé. Elle se déroule habituellement sur deux jours.



Figure 1. Foire Expozine, édition 2019 (crédit photo : Hélène Bughin)

Depuis sa création, près de 2000 éditeur·rices, auteur·rices et artistes venant de partout en Amérique du Nord et d'Europe ont participé à Expozine. Cette foire est devenue au fil du temps un événement incontournable dans le milieu des petits éditeurs à Montréal. Le salon Expozine est sans équivalent par sa taille, par sa réputation internationale et par son importance. Parmi les exposant·es, on retrouve principalement de petites maisons d'édition et des auteur·rices, des artistes autopublié·es, des collectifs littéraires et des commanditaires institutionnels, ou encore des particuliers qui proposent des objets réfléchis sur le fond comme la forme (par exemple, le zine de l'artiste Lora Zepam contenu dans un boîtier de CD). Se mélangent dans un même lieu plusieurs domaines de création et niveaux de consécration, allant de l'auteur·rice consacré·e à l'étudiant·e qui expérimente.

Un écosystème dans un écosystème

Le milieu du livre étant régi par diverses institutions intervenant à tous les cycles de la vie d'une publication (maison d'édition, distributeur, salon du livre, librairie, bibliothèque),

l'événement facilite le contact et appuie le rayonnement de l'art au-delà des réseaux fermés. Le contact est direct avec les différent·es exposant·es proposant des publications dans un but artistique inhéremment plus intime, ne serait-ce que par la volonté de publier et de distribuer hors des réseaux institutionnels traditionnels. De fait, ce genre de lien tend à nourrir la pratique artistique du·e la vendeur·se, en plus de conférer une plus-value à l'objet acheté. Le contact entre le·a créateur·rice avec le·a lecteur·rice est plus concret; les discussions sont suscitées par la proximité, durant laquelle la démarche peut être expliquée, détaillée, devenant complémentaire, dans un sens, à l'achat des œuvres. La croissance constante d'Expozine porte à croire que toute une nouvelle génération de créateur·rices est sensible à l'événement que constitue la rencontre.

D'un point de vue plus pratique, les différentes structures éditoriales et les diverses formes de présentation du travail (sérigraphie, livre d'art, fanzine) qui se côtoient à Expozine permettent de favoriser l'éclosion de pratiques émergentes, le tout dans un contexte de pluralité des langages. Dans le cadre de ses activités hors foire, Expozine a notamment organisé des soirées de lecture, en présentiel ou en ligne; a relancé le projet «Allô-poème/Dial-a-poem» (514-558-8649), une ligne téléphonique diffusant des poèmes en français comme en anglais, idée lancée d'abord par [John Giorno](#) dans les années 1960. Le public a pu entendre les voix de Misha Salomon, Élise Turcotte, Roxane Desjardins, Marcela Huerta ou encore Chloé Savoie-Bernard. L'organisme a aussi fait la promotion d'artistes par ses plateformes numériques par l'entremise de son blogue, invitant Julie Doucet à plonger dans les archives d'Expozine, par exemple, ou encore, a organisé la tenue d'ateliers de création de zines, notamment avec la collaboration de l'artiste ZineRecipe, dans le cadre d'un projet à l'Université Concordia.



Figure 2. Carte du projet «Allô-poème/Dial-a-poem» (crédit photo: Hélène Bughin)

Le noyau de la reconnaissance

Suite logique au salon, le [Gala des prix Expozine](#) de l'édition alternative est né en 2006, afin de récompenser et de promouvoir, chaque année, les meilleures publications, francophones et anglophones. Les prix, Meilleur fanzine, Meilleure publication littéraire ou Meilleure BD, permettent de mettre de l'avant des productions inusitées, mais surtout, d'élever des voix fortes en constante évolution. Notons par exemple l'autrice Céline Huyghebaert qui a gagné le prix Meilleur zine francophone en 2011, pour remporter ensuite en 2019 le Prix du gouverneur général avec son livre *Le drap blanc*. Il y a donc une certaine reconnaissance du talent émergent et une légitimité qui se dessinent en périphérie de l'événement, ce qui a un effet concret dans la communauté qu'Expozine représente, lui ouvrant des portes. Ce genre de reconnaissance, en plus de valoriser le travail des artisan·es du milieu, confère à l'autoédition une forme de légitimité. Finalement, durant l'événement même, des tables rondes et des interventions autour de la presse imprimée permettent une mise au point culturelle en dehors des réseaux dominants. Le [blogue d'Expozine](#), quant à lui, promeut des informations pertinentes sur le milieu du zine, réunit du contenu de qualité sur la pratique et conserve les traces des éditions précédentes.

En ce qui concerne son écosystème, Expozine se démarque en tant qu'espace de diffusion unique dans le paysage littéraire. Le projet [Distroboto](#), consistant en des machines distributrices reconverties pour distribuer des petites productions artistiques installées dans des lieux culturels de Montréal tels que la Bibliothèque Frontenac ou encore le Cheval Blanc sur la rue Ontario, ou encore à Dunham en Estrie. Le projet permet d'assurer une présence continue du zine dans le paysage québécois. Alternative certaine aux salons traditionnels, le salon punk et *underground* qu'est Expozine entraîne la circulation d'idées originales et de discours émergents. Il est notamment possible d'y retrouver un zine sur le *dumpster diving* autant qu'un pamphlet féministe, un autocollant revendicateur, une œuvre sérigraphiée, un jeu de tarot littéraire ou une publication spontanée d'un·e auteur·ice établi·e.

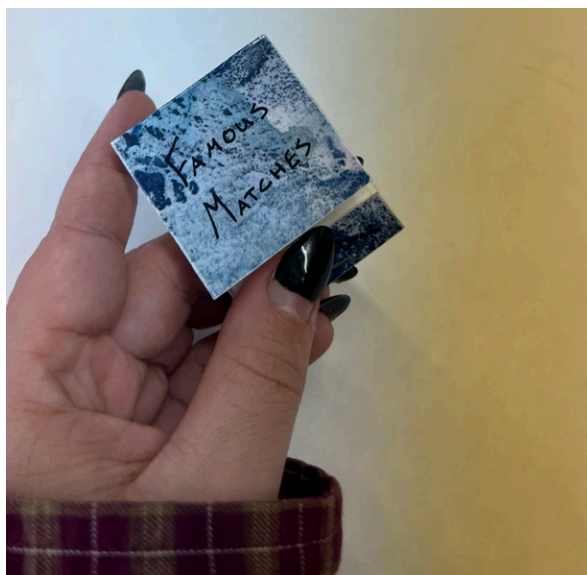


Figure 3. Exemple de zine petit format disponible dans un Distroboto (crédit photo : Hélène Bughin)

C'est cette énergie hétéroclite qui permet d'assurer la pérennité d'Expozine et le renouvellement de l'engouement du public. De plus, en offrant un espace de distribution ouvert, accessible et libre à tous·tes, Expozine suscite dans la communauté qu'il réunit un sentiment d'inspiration, d'autonomie et une possibilité d'autodétermination.

Il est possible de penser à Lucile de Pesloüan, qui a commencé sa pratique avec des zines intimistes, directs, poétiques et engagés, comme «Ce que je sais de moi» et qui, aujourd'hui, publie de la littérature jeunesse chez La Pastèque (2022). Également, les éditions de Ta Mère, dont le rayonnement a débuté par Expozine au début des années 2000, se trouve aujourd'hui à être l'un des commanditaires d'importance de l'événement.

Quelle est la place d'Expozine dans l'univers de la publication papier en général, à Montréal, après 20 ans d'existence? Rendue indispensable par la liberté qu'elle offre, la rencontre des zineur·ses demeure fortement fréquentée, même par les actants dits «officiels». En effet, il s'agit aussi pour elles et eux d'avoir un aperçu des tendances à venir et des talents émergents. Toutefois, sa structure comme sa popularité permettent de garder un espace sécuritaire pour la parole contre-culturelle et pour l'émergence de pratiques autres, telle que la sérigraphie.

Un joyeux mélange

En résumé, l'écosystème d'Expozine est surtout composé d'un bassin hétéroclite se réunissant autour d'un même désir d'une parole libre, d'une créativité tournée vers l'exploration, d'une offre toujours surprenante et renouvelée. Plus qu'une communauté punk, l'événement attire aussi celles et ceux qui réfléchissent à la fabrication du livre, sa valeur et ses méthodes. L'apport continu d'une nouvelle clientèle et de nouveaux exposant·es garde son souffle vivant et renouvelle sa mission constamment. Que réserve donc l'avenir pour Expozine?

Regards sur le zine à Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Katia Huber, Marie-Ève Plamondon, Catherine Ratelle-Montemiglio et Martine Renaud

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)

L'une des missions de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) est de conserver et de diffuser la culture québécoise. Son action s'appuie principalement sur trois piliers: la [Bibliothèque nationale](#) a pour mission de conserver le patrimoine québécois imprimé; la [Grande Bibliothèque](#) est une bibliothèque publique mettant à la disposition de tous les Québécois et les Québécoises des collections et des services et les [Archives nationales](#) conservent la plus riche source d'archives sur l'histoire du Québec, du début de la Nouvelle-France (1534) à aujourd'hui.

BAnQ offre deux collections de zines, une qui est conservée et accessible sur rendez-vous à la Bibliothèque nationale (site Rosemont) et une autre qui est en accès libre pour emprunt à la Grande Bibliothèque. Offrir et conserver ces collections comportent de nombreux défis entourant l'acquisition, la conservation, le traitement documentaire et la diffusion. Le caractère atypique et en marge de l'édition traditionnelle des zines requiert une adaptation sans précédent de la chaîne documentaire et bibliothéconomique. Ce texte vise à rendre compte des démarches, des techniques et des réflexions qui entourent la gestion de ces collections par les différentes équipes de BAnQ.

L'acquisition des zines à la Bibliothèque nationale

Le principal mode d'acquisition pour tous les documents qu'on trouve à la Bibliothèque nationale, y compris les zines, est le dépôt légal. Instauré en 1968, celui-ci a pour objectif de mettre à la disposition de la population l'ensemble du patrimoine documentaire publié en imposant aux éditeur·rices le dépôt gratuit de tout document publié au Québec.

Cette obligation s'applique aussi bien aux publications analogiques (imprimées ou sur support matériel) que numériques. Tous les documents déposés sont répertoriés dans le [catalogue de BAnQ](#).

Les zines font partie du patrimoine documentaire québécois. Ils témoignent de mouvements culturels et sociaux, souvent bien avant que ces mouvements soient intégrés dans l'édition plus traditionnelle. Il est donc primordial qu'ils soient inclus et préservés dans les collections de la Bibliothèque nationale. Les zines font partie de la collection de livres d'artistes : étant donné le tirage restreint de ce type de publication, un seul exemplaire est requis au dépôt légal.

Une fois déposés, les zines, tout comme les livres d'artistes, sont soumis à un comité d'acquisition formé d'artistes, de chercheur·ses et de spécialistes en design graphique et en arts visuels dont le rôle est de recommander l'achat d'un second exemplaire de certaines publications qui viendront enrichir la collection de diffusion et pourront être utilisés lors d'activités de médiation.

Bien que les zines soient soumis au dépôt légal, peu d'artistes et d'éditeur·rices sont au fait de cette obligation. Issus de la contre-culture, volontairement marginaux et souvent publiés à tirage limité, les zines ne circulent évidemment pas par les canaux traditionnels du livre ou de la revue. Le plus grand défi pour l'équipe de la Bibliothèque nationale est donc de faire connaître le dépôt légal aux créateur·rices de zines.

Dans le circuit commercial habituel, un·e éditeur·rice doit communiquer avec l'agence ISBN de BAnQ afin d'obtenir un [ISBN](#). La liste des ISBN attribués nous permet de savoir ce qui est publié et de réclamer les publications non déposées. Dans le cas des zines, l'ISBN est peu utilisé. Le repérage est donc plus difficile. Les médias sociaux, en particulier Instagram, sont alors d'une grande utilité : il est notamment possible de s'abonner à des artistes et éditeur·rices québécois·es pour suivre leurs productions.

Pour obtenir des zines, nous privilégions une approche personnalisée, en prenant contact directement avec les artistes afin de leur faire connaître nos missions. Cette approche, bien qu'elle donne de bons résultats, nécessite toutefois beaucoup de temps et de ressources. Nous participons également à certains événements, comme Expozine ou encore des colloques et des ateliers s'adressant aux artistes et éditeur·rices, par exemple *Jase Fanzine* offert aux membres d'[Arprim](#). Nous faisons également des acquisitions par dons et par achats pour les zines plus anciens auprès de libraires spécialisé·es ou de collectionneur·ses quand nous constatons des manques dans notre collection.

La conservation des zines de la Bibliothèque nationale

Les zines de la collection de la Bibliothèque nationale sont conservés dans deux sites distincts. Le [site Grande Bibliothèque](#) accueille les exemplaires de diffusion des documents patrimoniaux. Les livres, les bandes dessinées et les périodiques, y compris quelques zines, y sont rangés sur des rayons, en accès libre. Le [site Rosemont](#) abrite quant à lui les exemplaires de conservation ainsi que les collections spéciales, dont [la collection de livres](#)

d'artistes et d'ouvrages de bibliophilie. La majorité des zines de la Bibliothèque nationale ont été intégrés à cette collection qui regroupe de nombreux types de publications d'artistes. Les documents qui la composent sont rangés dans des réserves, où les conditions atmosphériques sont contrôlées. La température et l'humidité sont maintenues à un niveau idéal pour la conservation du papier. L'exposition à la lumière y est aussi réduite au minimum, toujours dans le but d'assurer une conservation optimale des documents.

L'équipe de la Bibliothèque nationale est également dotée de restaurateur·rices qui s'assurent de la longévité des documents en les réparant ou en consolidant leur structure au besoin. Des technicien·nes en muséologie s'occupent pour leur part, entre autres choses, de concevoir des emboîtages sur mesure pour protéger les documents et en faciliter la manipulation. En somme, tout est mis en place pour faire en sorte que les zines, comme toutes les publications patrimoniales, puissent être transmis aux futures générations.



Crédit photo : Catherine Ratelle-Montemiglio

La diffusion et la médiation des zines à la Bibliothèque nationale

L'équipe de la Bibliothèque nationale organise chaque année plusieurs activités de médiation et mène divers projets de recherche afin de rendre ses collections plus accessibles, dont la collection de zines. Riche de plus de 200 titres, cet ensemble hétéroclite offre de nombreuses possibilités de mise en valeur et suscite de plus en plus l'intérêt des chercheur·ses, mais aussi du grand public. D'une part, la collection est très variée sur le fond : elle comprend des ouvrages aux contenus humoristique, politique, poétique ou artistique se déployant dans une multitude de styles représentatifs de l'univers de leurs créateur·rices. D'autre part, l'aspect purement matériel des œuvres est aussi fort intéressant puisqu'il permet d'explorer différents types d'impression (photocopie, sérigraphie, risographie) et différents types de reliure (brochée, pliée, cousue), révélant toute la diversité de formes que peut prendre ce genre de publication.

De plus, grâce à notre mission de conservation du patrimoine et à notre ambition d'exhaustivité, nous collectionnons des zines de tout temps, ce qui nous permet d'avoir un certain panorama de la production québécoise, des années 1980 à nos jours. Bien qu'il nous reste de nombreux trous à combler, nous espérons pouvoir continuer de faire grandir la collection avec des productions actuelles, mais aussi plus anciennes, grâce aux dons et aux achats rétrospectifs, afin de pouvoir témoigner des tendances et des pratiques à travers les époques.



Crédit photo: Michel Legendre

Le corpus constitué ainsi offre un potentiel pédagogique intéressant qui nous permet de le mettre en valeur dans des activités de médiation auprès des publics scolaires, du primaire à l'université. Nous recevons chaque année plusieurs demandes d'accueil de groupes provenant de programmes en arts imprimés, en histoire de l'art, en littérature et en design graphique, qui expriment un intérêt particulier pour les zines. Par ailleurs, nos diverses activités de recherche nous permettent de documenter la collection, ce qui peut mener à des publications imprimées, comme des articles dans notre revue institutionnelle [À rayons ouverts](#), sur [notre site Internet](#) et nos médias sociaux. Nous offrons également aux chercheur·ses un service de référence spécialisé, afin de les guider au sein de la collection.

Nous sommes conscient·es que notre principal défi est d'augmenter notre notoriété. Nous souhaitons devenir une référence pour tous·tes les chercheur·ses du domaine de l'édition alternative, ainsi qu'auprès du grand public, afin de rendre encore plus accessibles ces créations emblématiques de la production québécoise.

L'acquisition et le traitement des zines à la Grande Bibliothèque

À la Grande Bibliothèque, les zines sont disponibles pour l'emprunt depuis l'automne 2022. Comme il n'est pas courant pour une bibliothèque publique d'offrir des zines, nous nous sommes posé plusieurs questions au cours du processus de création de la collection.

Une collection atypique : comment la définir?

Dès le départ, l'intention était de mettre en valeur la création québécoise indépendante, celle se situant en dehors du circuit habituel du livre commercial. Faire rayonner la culture québécoise étant au cœur de notre mandat, nous avons le désir d'offrir une vitrine aux artistes émergent·es et à celles et ceux plus établi·es qui poussent les limites de leur art. BAnQ, en mettant en avant des principes d'équité, de diversité et d'inclusion, nous donne l'opportunité d'offrir une tribune aux communautés marginalisées, comme les communautés LGBTQ+ et autochtones.

Après nous être posé la question principale : « Qu'est-ce qu'un zine? », nous nous sommes demandé ce que nous voulions intégrer dans cette collection. Au-delà du questionnement sémantique, pour nous, le défi bien concret était de tracer la frontière entre le zine qui allait être inclus dans la collection de zines et celui qui serait intégré dans les collections de bandes dessinées, de revues, de poésie, etc. Nous avons tranché la question en déterminant que nous allions mettre l'accent sur la conception artisanale du zine. Il faut dire que nous n'acquérons habituellement pas les livres qui n'ont pas un format standard, qui sont de petite taille ou qui comportent des pièces ajoutées, parce que ces documents s'adaptent difficilement au prêt. Nous faisons donc exception pour les zines de facture « objet d'art », ce qui devient alors notre critère de délimitation pour la collection.

Un autre élément important pour nous était de respecter la nature d'expression libre du zine. Nous demeurons dans le cadre de notre politique de développement de collection,

mais nous nous permettons d'étirer l'élastique dans le cas des zines. Pour eux, nous ne pouvons pas nous reposer sur un·e éditeur·rice qui en assure l'« acceptabilité sociale ». Les images et les propos véhiculés dans les zines risquent de ne pas faire l'unanimité parmi notre clientèle, mais nous misons sur l'éducation du public plutôt que de restreindre les acquisitions.

Livres hors circuit : comment les acquérir?

Étant donné que les zines circulent en dehors de la chaîne de distribution du livre commercial, il a fallu nous doter de méthodes spécifiques pour les acquérir. Puisque la collection se limite aux documents artisanaux, nous sortons du cadre d'acquisition du livre imprimé proprement dit. Cela fait en sorte que nous disposons de davantage de liberté quant à nos modes d'acquisition.

À la Grande Bibliothèque, la collection comporte quelques centaines de documents. Pour nous, une des difficultés est d'avoir accès à de larges corpus pour pouvoir faire une sélection ciblée, selon nos critères. Nous désirons obtenir une certaine représentativité de ce qui se produit actuellement dans la scène du zine tout en ayant une collection diversifiée, composée autant de poésie et de récits graphiques que de brefs essais sociopolitiques, sur tous les sujets et tous les angles. Acquérir d'abord du contenu québécois comportant une part importante en langue française est essentiel, tout comme pour le reste des collections de la Grande Bibliothèque. Nous demeurons attentives à ce que la collection ne soit pas trop montréalocentrée, même si nos points d'acquisition se situent uniquement à Montréal.

Pour atteindre ces objectifs, nous avons combiné l'utilisation des canaux d'approvisionnement habituels avec les réseaux informels. Il allait de soi, pour nous, de travailler avec les libraires qui ont une expertise en matière de zines comme ceux et celles des librairies L'Euguélienne et de Planète BD. Tout en bénéficiant de leurs connaissances sur le milieu, cela nous permet d'enrichir en même temps le volet de l'édition alternative (autodistribuée) dans nos collections de poésie ou de bandes dessinées, par exemple. Pour compléter l'offre, nous varions nos approches. Nous pouvons passer par l'entremise de sites de ventes en ligne, en contactant directement les artistes. Les foires et les festivals (Expozine, [Festival BD de Montréal](#), etc.) nous permettent également de tâter le pouls de ce qui se fait en zine actuellement.

Attention fragile : comment les rendre accessibles?

Après avoir tergiversé, nous avons pris le pari de rendre la collection de zines disponible pour l'emprunt. Le public pouvait déjà consulter des zines sur place à la Bibliothèque nationale. Dorénavant, toute la population québécoise a accès aux zines puisque tous les résident·es du Québec peuvent s'abonner à BANQ. Les personnes des régions éloignées de Montréal peuvent emprunter des zines grâce au prêt entre bibliothèques.



Crédit photo : Stéphane Viau

Comment protéger des documents de type artisanal sans les dénaturer? Comment faire pour qu'ils puissent circuler dans le système de retour automatisé de la Grande Bibliothèque? La solution que nous avons trouvée est d'utiliser des pochettes. Il y avait plusieurs considérations techniques à prendre en compte pour créer notre prototype. Il a, entre autres, fallu déterminer leur format afin qu'elles puissent accueillir les zines de pratiquement toute taille. Finalement, les pochettes que nous utilisons sont de format « lettre » (8 ½ x 11 po), en vinyle transparent sur le dessus. Elles comportent les étiquettes d'usage, pour la sécurité et la localisation. La cote, en haut à droite, provient des trois premières lettres du nom de l'artiste qui a réalisé le zine.

Nous sommes conscient·es de la nature éphémère du zine, malgré tout le soin apporté à leur protection. Nous voulons une collection vivante, dont les œuvres circulent, entrent en dialogue avec le public, quitte à revenir dans un ordre différent, avec des manques, et peut-être même des ajouts. Encore plus que nos autres collections, celle des zines sera en constant renouvellement.

La diffusion et la médiation des zines à la Grande Bibliothèque

La Grande Bibliothèque joue un rôle important dans l'accessibilité et la découvrabilité de la culture pour les Québécois·es. Les zines sont une forme d'expression peu connue du grand public étant donné leur tirage limité et leur présence timide en librairie. Il est donc important de maximiser la visibilité de cette collection au sein de la Grande Bibliothèque.



Crédit photo : Stéphane Viau

C'est pourquoi la collection de plus de 200 titres a été placée dans l'espace BD situé au niveau 1. Il s'agit d'un endroit dégagé, visible dès l'arrivée sur l'étage et propice à la lecture. En plus d'effectuer un traitement documentaire facilitant l'emprunt, nous avons acquis un meuble de rangement spécifiquement pour cette collection. Avec des modifications apportées par le laboratoire de fabrication de la Grande Bibliothèque, ce meuble permet la présentation de face des zines et augmente ainsi leur visibilité tout en encourageant le bouquinage. Une affiche courte et dynamique y a été apposée afin d'informer le public sur la nature du zine et ce qui se trouve dans la collection. On y lit que les zines sont produits en dehors de l'édition traditionnelle, qu'ils empruntent plusieurs formes comme celles de la bande dessinée, de la poésie et du documentaire, et qu'ils peuvent présenter du contenu délicat abordé sans tabou.

Le lancement de la collection en octobre 2022 a suscité l'engouement du public, notamment chez les artistes du zine, qui y voient une légitimation de leur travail. Les indicateurs de performance de la collection permettront de mesurer l'intérêt grandissant que les usager-ères portent à cette collection au cours des prochaines années.



Crédit photo : Stéphane Viau

Les zines offrent un grand potentiel de médiation. Un [article](#) présentant la collection a été publié sur le site Web de BAnQ. De plus, des activités impromptues de création de zines ont eu lieu dans l'espace BD tout près de la collection. Les usager·ères qui passaient par là étaient invité·es à créer des zines et à découvrir la collection. La Grande Bibliothèque a également amorcé une démarche de co-création avec le milieu de l'enseignement au secondaire et le Festival BD de Montréal qui permettrait aux jeunes d'en apprendre davantage sur cette forme d'expression et d'avoir la chance de créer un zine en classe. Comme la clientèle adolescente fréquente peu les espaces et les services de la bibliothèque, le côté rebelle et accessible du zine pourrait contribuer à les y intéresser. En effet, il suffit de plier une feuille de papier en huit pour créer un petit livre. Ce type d'activité a également un grand potentiel auprès de nos différents publics comme les adultes, les aîné·es, les nouveaux·elles arrivant·es ou encore les personnes ayant une déficience intellectuelle. Il est également envisagé d'inviter des artistes pour animer des ateliers de zines destinés au grand public. L'offre de médiation liée à cette collection est appelée à grandir avec le temps.

* * *

Les deux collections de zines de BAnQ impliquent donc de nombreux défis quant à l'acquisition, la conservation, le traitement documentaire et la diffusion. Il est vrai qu'un média aussi alternatif demande plus d'attention que le livre imprimé traditionnel, mais les équipes de BAnQ sont prêtes à déployer tous les efforts nécessaires afin de rendre ces œuvres québécoises disponibles et de contribuer à leur rayonnement.

ANNEXE — Catalogue en ligne de BAnQ

Nos collections de zines vous intéressent? Utilisez notre catalogue pour les découvrir!

L'une des principales portes d'entrée vers les collections de zines de BAnQ est le [catalogue en ligne](#), qui contient toutes les informations bibliographiques sur les documents ainsi que leurs modalités d'accès. Plusieurs stratégies de recherche peuvent être utilisées afin de repérer le plus de documents possible. Tout d'abord, il faut savoir qu'au fil des années et selon l'évolution des normes et pratiques de catalogage, plusieurs termes ont été utilisés pour décrire les zines. On y trouve notamment les descriptifs « zines », « fanzines » et « graphzines ». L'option « recherche avancée » permet d'utiliser une combinaison de termes dans l'index « contenu » pour repérer de façon exhaustive tous les documents de la grande famille des zines.



Capture d'écran de la recherche avancée du catalogue de BAnQ

Pour distinguer la collection de zines de la Bibliothèque nationale de la collection destinée au prêt de la Grande Bibliothèque, il est possible de sélectionner l'option « Patrimoniales » ou bien « Prêt et référence » dans les types de collections.



Capture d'écran de la recherche avancée du catalogue de BAnQ

Finalement, il convient de souligner la création d'une nouvelle catégorie, permettant de sélectionner « Zines » parmi les types de documents. L'équation de recherche derrière cette catégorie est toujours en cours de peaufinage, mais devrait éventuellement permettre de retrouver de manière exhaustive tous les documents que contient la collection de zines.

Type de document

<input type="checkbox"/> Livres imprimés	<input type="checkbox"/> Musique	<input type="checkbox"/> Films, séries télé
<input type="checkbox"/> Livres numériques	<input type="checkbox"/> Revues, journaux	<input type="checkbox"/> Images
<input type="checkbox"/> Affiches	<input type="checkbox"/> Bandes dessinées	<input type="checkbox"/> Cartes postales
<input type="checkbox"/> Cédéroms, logiciels	<input type="checkbox"/> Documents adaptés	<input type="checkbox"/> Estampes
<input type="checkbox"/> Feuilles volantes	<input type="checkbox"/> Jeux vidéo	<input type="checkbox"/> Jeux de société
<input type="checkbox"/> Livres anciens	<input type="checkbox"/> Livres en gros caractères	<input type="checkbox"/> Livres sonores
<input type="checkbox"/> Microformes	<input type="checkbox"/> Partitions musicales	<input type="checkbox"/> Reliures d'art
<input type="checkbox"/> Méthodes de langues	<input type="checkbox"/> Documents cartographiques	<input type="checkbox"/> Iconographie documentaire
<input type="checkbox"/> Livres d'artistes, bibliophilie	<input type="checkbox"/> Programmes de spectacles	<input type="checkbox"/> Ressources électroniques
<input type="checkbox"/> Disques non musicaux	<input type="checkbox"/> Zines	

Capture d'écran de la recherche avancée du catalogue de BAnQ

Table ronde « Le zine : de la création à la diffusion »

Il s'agit ici d'une transcription retravaillée de la table ronde qui a eu lieu à la Librairie n'était-ce pas l'été, le 6 octobre 2022. Quelques rares questions du public ont été conservées. Elles sont identifiées par les italiques.

Animation : Stéphanie Roussel (Université Laval)

Participant·es : Ève Landry (autrice), Sandrine Bourget-Lapointe (librairie L'Euguélonne), Pascal-Angelo Fioramore et Claudine Vachon (Éditions Rodrigol)

Stéphanie Roussel J'aimerais qu'on commence par ce que je considère comme le grand nœud de la production des zines, c'est-à-dire leur distribution et diffusion, mais aussi les publics auxquels on souhaite s'adresser. Quelles personnes souhaite-t-on rejoindre en créant des zines et quels sont les défis de l'autodistribution?

Ève Landry Je pense qu'il y a plusieurs parcours qui peuvent s'effectuer dans l'autodiffusion qui dépendent notamment de la présence en ligne des gens qui créent les zines. On est très dépendants de ça pour se diffuser. Personnellement, les zines que j'ai faits, c'est parce que j'avais déjà un public qui me suivait sur Internet et qui était intéressé à acheter mes créations, et à qui j'allais ensuite les livrer chez eux le samedi matin. Mais il existe aussi ce qui se rapproche peut-être d'un parcours plus établi comme Expozine... je n'aime pas le mot « établi ».

Pascal-Angelo Fioramore À la lumière de ce que j'ai lu de tes pistes d'approche en amont de cette table ronde, Stéphanie, Claudine [Vachon] et moi, on se posait la question à propos de la perception de la diffusion comme un problème ou un nœud. Et c'est drôle parce que tu as tout de suite amené un élément qui ressortait de la discussion : que la personne qui fait des zines et la personne qui publie dans une maison d'édition « classique » – même si elle est indépendante – je ne pense pas que l'optique de diffusion doit être la même. C'est certain que si l'on demande d'avoir, pour un zine, une diffusion similaire à celle que tu pourrais avoir avec un livre, ça va devenir problématique. Aussi, si tu es suivi·e sur

Instagram par je ne sais pas combien de personnes, alors faire un zine c'est un peu se tirer dans le pied parce que tu seras toujours à la remorque d'une demande que tu n'arriveras peut-être jamais à produire. Et là vient d'autres questions comme la production : ça devient très énergivore comme demande. Et je préfère ne pas le voir comme un problème, mais trouver une façon de s'imaginer que le zine est capable d'avoir sa propre résonance même si elle est plus petite.

Stéphanie Mais c'est justement la question du choix : est-ce qu'on peut vouloir atteindre une pleine résonance à plus petite échelle ? Pourquoi fait-on ce choix-là ? Quels sont les avantages de choisir un petit public avec lequel on a peut-être un contact de plus grande proximité ?

Pascal-Angelo À la base, les zines ont pris ou prennent des directions très différentes. Actuellement, les zines sont plus dans un rapport intime. C'est comme si ça faisait un complément à la surexposition liée aux médias sociaux. Il y a quelque chose que tu dis dans un zine que tu ne dis pas sur Instagram, tu ne te mets pas en scène de la même manière... si le zine parle de toi bien sûr. Parce qu'il y a encore des zines politiques, il y a encore des zines punks, etc. Mais actuellement, j'ai l'impression qu'on est dans une période où le zine est plus travaillé, même au niveau de sa matérialité.

Sandrine Bourget Lapointe C'est aussi un retour à l'éphémère, à l'artisanal. Une tentative qui peut être différente de ce que l'artiste fait habituellement, sur différents sujets par exemple. Et qui n'a pas besoin de s'inscrire dans sa pratique « officielle », ni de rester disponible.

Pascal-Angelo Il y avait quand même ça avant, les prospectus punks à la sortie des spectacles, avec des tracts contre Ronald Reagan, tu sais cette énergie-là. Paradoxalement, tu as des zines vraiment différents et c'est pour ça que la diffusion est « bizarre ». J'ai apporté une boîte, j'ai fouillé dans les zines que je conserve – très sommairement – parce que j'ai des caisses et des caisses de zines mélangés. Ça vient aussi avec l'idée de la manière dont on conserve les choses... Donc, j'ai trouvé un zine – c'est un zine de François Pelletier – qui, quand je l'ouvre, c'est un petit cahier qui a été travaillé, avec des poèmes sur chacune des pages. À la première page, c'est écrit : « à Jacinthe et Simon ». Et c'est un zine unique, un seul exemplaire. Il a été fait par l'auteur à une fête pour un couple d'amis·es. La diffusion ici n'est pas ce qui est recherché. Les motivations peuvent être très différentes.

Sandrine Un point qui revient souvent, c'est justement le rapport multiple de ce que peut être un zine, ce qui affectera nécessairement sa diffusion. Je donnerai deux exemples, mais il y a plusieurs autres variantes et possibilités. Ça peut être un espace d'exploration pour un·e artiste déjà établi·e qui veut essayer un petit projet ou encore un collectif d'artistes qui se réunit pour parler d'un sujet choisi. La diffusion va donc être vraiment différente, mais dans les deux cas, ça demande à l'artiste de devenir son propre éditeur, sa propre imprimeuse, son propre vendeur. Et tout ça demande de la polyvalence. C'est là une des caractéristiques qui revient beaucoup. Je comprends pourquoi, Stéphanie, tu l'as présenté comme un nœud qui n'est pas nécessairement négatif, mais pour moi, c'est un carrefour. La diffusion est le lien avec la communauté. Une des grandes chercheuses sur le zine, Alison Piepmeier, parlait d'une « *embodied community* », qu'on pourrait traduire par quelque

chose comme une communauté incarnée. Incarnée dans le sens que la trace de l'artiste est sur le zine – notamment par l'utilisation du « je », par le pliage artisanal, la marque de la poussière ou la dédicace personnalisée ou simplement, l'adresse manuscrite sur l'enveloppe d'envoi – la personne qui consulte le zine aura accès à ces traces et marquera à son tour l'objet. Ainsi, la lecture est une rencontre avec l'objet et par extension, une rencontre avec la personne créatrice. Des événements comme Expozine ou des présentoirs comme celui que l'on retrouve dans la Librairie n'était-ce pas l'été rend tangible ces rencontres où se côtoient, à la manière d'une fresque, les pratiques artistiques.

Stéphanie Ta présence, Sandrine, nous permet d'aborder la réalité de la distribution du zine du point de vue d'un·e libraire. Comment gère-t-on les zines, souvent faits par des gens un peu désorganisés? Je ne doute pas que certain·es artistes soient très organisé·es, il y en a de tous les genres. Quand les zines sont gratuits, c'est facile: les gens viennent les prendre et s'en vont après. Mais lorsqu'il y a un suivi des ventes à opérer, comment cette relation professionnelle se passe-t-elle?

Ève Pour ma part, j'aime rencontrer les gens à qui je donne mes zines. Pour revenir à la question à qui l'on s'adresse, ce qui est le *fun* de faire un zine, c'est cette idée où ta parole ne passe pas par une chaîne – la structure peut évidemment varier –, personne ne va mettre de veto sur la manière dont tu dis les choses... Tu peux faire ça en une soirée chez toi et te dire: « c'est ça que je mets dans le monde ». Parce que cette parole est peut-être moins « coussinée », je trouve intéressant de savoir à qui je la transmets... J'aime aller les porter chez les gens, leur dire « merci beaucoup ». Je trouve qu'il y a un rapport qui est très humain là-dedans, plus humain que quand tes textes se retrouvent sur le site Les libraires et que n'importe qui peut lire ce que tu as fait et aller écrire leurs commentaires sur Goodreads. Je trouve que ce rapport très personnel du zine est *cool*, mais tu peux aussi faire du zine et que ce soit très anonyme, revenir à une passation de tract dans la rue et ne pas savoir à qui tu le donnes. Dans mon cas, j'aime ce rapport très humain qui nous sort de quelque chose de très mercantile qui ressemblerait à: « je fais quelque chose pour que tu l'achètes et je me fous de qui tu es et de ce que ça t'a fait ».

Pascal-Angelo C'est sûr qu'avec Rodrigol, notre position est celle d'une maison d'édition, même si l'on a toujours joué sur le côté hybride. On a fondé notre maison d'édition en 2002 quand il n'y avait pas Expozine, quand il n'y avait pas encore véritablement de fanzines du côté francophone. Il y avait des affaires que tu recevais aux Foufs dans des spectacles. Il y avait le Parti communiste qui passait des tracts sur le coin de la rue Sainte-Catherine. Il y en avait donc, mais on n'en était pas conscient·es. Avec Expozine maintenant il y a toute une gestion, où l'on n'a pas le choix de refuser quelque 200 personnes par année qui font des zines. À l'époque, on ressentait l'urgence de faire quelque chose d'une façon qu'on ne retrouvait pas dans les maisons d'édition établies – sauf peut-être à l'époque de Poètes de brousse, qui était une collection poésie chez Michel Brûlé, aux Éditions Les Intouchables, qui étaient les seul·es qui ouvraient un peu la porte à des textes aux écritures divergentes. C'est aussi ce qu'on a commencé à faire chez Rodrigol, mais on refusait de le faire avec l'argent du gouvernement. On fonctionnait par des billets de prévente sur nos ouvrages, forcément avec des gens qu'on connaissait. On vendait environ 50 ou 75 billets en prévente, ce qui nous assurait que, au lancement, il y aurait au moins 75 personnes qui

viendraient récupérer leur livre. Tu sais alors à qui tu les donnes et, avec le temps, ça grossit suffisamment pour abandonner les préventes étant en mesure de financer tes publications. En même temps, le point tournant est arrivé avec Expozine. On y est allés et ça a été un déclencheur. La création d'Expozine, c'est un peu l'effondrement de l'ancienne librairie anglophone qui acceptait les fanzines et qui est devenue le Palais des congrès, nouvelle version. La communauté des écrivain·es anglophones a un peu paniquée parce qu'il n'y avait plus de lieux de diffusion indépendante. Ils et elles se demandaient comment pallier ce manque : « On va créer un événement pour vendre nos affaires parce que sinon, on va juste être écartés ». Quand on a vu ça, on s'est dit : « Il y a moyen de jouer entre l'artisanal et le fabriqué. » Ça correspondait à ce qu'on voulait faire avec Rodrigol. On a des projets qui ont été très papier, fabriqué, artisanal, qui nous ont épuisés parce qu'il y en avait trop à faire, des projets de livres non standards.

Sandrine J'ai l'impression que la relation est vraiment particulière avec les auteur·ices autopubliés·es. En venant en librairie, l'artiste vient à la rencontre des libraires, peut nous présenter son œuvre, de nous parler de ses choix : « J'ai fait ça. / Je connais un peu votre librairie, ce que vous faites. Je pense que ça pourrait vous intéresser. / Je me sens une proximité avec votre mission. J'aimerais vendre ici ce projet que j'ai fabriqué. » Cette rencontre doit être assez intime, la personne nous montre son zine. On doit réagir en direct. On demande de quelle manière elle souhaite qu'on le présente, le recommande, le vende. Si on ne le connaît pas, il risque de rester là, de prendre la poussière et de s'abîmer. Quand on travaille dans le milieu littéraire, il y a toujours cette tension entre les rapports mercantiles, artistiques et de passion parce que la librairie a des impératifs financiers : on a un loyer à payer, des employé·es à payer, il faut qu'il y ait un rapport de vente, ce qui est un peu contradictoire avec l'économie du zine qui est rarement rentable.

Pascal-Angelo C'est drôle que tu dises ça, parce que c'est exactement ça. C'est le grand épuisement avec l'autodistribution. Avec nos éditions, on a fait ça, de la consignment, pendant quatorze ou quinze ans. Je montais à Québec, à Trois-Rivières, même au Lac-Saint-Jean, pour aller porter des livres. On a essayé de créer des structures avec Le Pressier, avec Dynamo Machine pour trouver d'autres éditeur·rices. Comment trouver une façon de fonctionner sans être avec un distributeur officiel ? Ces derniers n'avaient pas d'intérêt pour nous. On voulait aussi trouver une façon différente de présenter nos publications pour qu'elles ne soient pas noyées dans la masse, pour qu'elles ne se retrouvent pas dans la boîte qui tient la porte du camion ouverte pendant que d'autres maisons sont distribuées. En même temps, lorsqu'on a fait le choix d'aller chez un distributeur, on était très inquiet·ètes de ne plus avoir le contact direct avec les libraires, de ne plus pouvoir dire : « Je fais deux ou trois livres par année. Ce projet, j'aimerais vraiment ça que tu le présentes de cette manière. » Tout d'un coup, c'est un·e représentant·e qui arrive et qui dit : « Ça, c'est Rodrigol ». Nos quinze ans de distribution indépendante ont servi parce que les libraires nous connaissaient un peu. C'est tout de même un peu angoissant.

Sandrine Je comprends, ce n'est vraiment pas toutes les librairies qui font de la consignment parce que c'est beaucoup de gestion et de temps : par exemple, en général pour des achats de livres diffusés, une rencontre de deux heures avec une maison d'édition peut nous permettre d'avoir 200 nouveautés ; pour un zine ou de l'autopublication, on passe

une bonne trentaine de minutes à établir le contrat, ce à quoi s'ajoute le suivi des ventes deux fois pas années minimum ... pour à peu près la même marge de profit, en fait, un peu moins. Donc, il faut croire au projet que l'on choisit. En ce moment, à L'Euguélonne, on en a peut-être 300 consignataires, on ne les connaît pas tous-tes aussi bien, il y en a trop. C'est vraiment une collection développée avec soin, qu'il faut chérir. Si tu cesses de la chérir, elle reste intrigante pour les chercheur-ses de trésor, mais pas nécessairement attrayante pour les non-initié-es. Donc, il faut choisir pour la cohérence de la collection de dire à la personne, avec son livre ou son fanzine dans les mains: «je suis désolé-e, je ne pourrai pas le prendre», alors qu'elle s'est mise dans une position de vulnérabilité en te présentant son projet. C'est vraiment difficile, pénible pour les deux parties. C'est un tout autre système en termes de distribution et de présentations des livres. Les bibliothèques s'y intéressent, il faut donc faire une sélection des zines pour elles en gardant en tête différents éléments: Est-ce trop fragile? Dans quelles pochettes pourrait-on les mettre?

Ève Ce qui est drôle, d'une certaine manière, c'est que ça reprend un peu le fameux moment où tu écris ton manuscrit, seul-e chez toi – la chaîne du livre ne fait pas de sens puisque souvent tu écris sans savoir si ça sert à quelque chose. Une fois terminé, tu l'envoies et tu reçois des réponses – si tu en reçois – qui reviennent à «c'est bien beau, mais non merci».

Sandrine Ouais c'est ça. Mais quand l'auteur-riche vient en librairie, le ou la librairie doit lui dire en face.

Ève Ce qui est plus gênant pour tout le monde!

Pascal-Angelo En même temps, la question à se poser est: l'acte de création n'est pas le fait de le vendre. Selon moi, tu n'écris pas un ouvrage en pensant qu'il va se retrouver chez tel-le ou tel-le éditeur-riche. Tu n'écris pas pour ça, certainement pas, et tu ne fais pas de fanzine en pensant qu'il va être vendu à L'Euguélonne. Fondamentalement, tu fais un fanzine parce que tu crois que tu vas apporter quelque chose. Ce quelque chose peut être refusé à L'Euguélonne, mais il est possible aussi que ce soit à la librairie Concordia, à Expozine ou dans une autre foire. Il est possible que tu ne le vendes pas dans ces réseaux, mais que tu le vendes seulement à des contacts Instagram. Tu ne fais pas l'action pour le vendre à L'Euguélonne. Effectivement, c'est crève-cœur de les refuser, mais je suis sûr que, quand tu refuses un zine, tu ne dis pas à la personne que son travail ne vaut rien. Tu vas plutôt lui dire qu'elle trouvera des endroits où le présenter, qu'il y a plusieurs avenues possibles.

Sandrine Effectivement, mais il y a des lieux qui sont symboliques pour certaines personnes. Ce n'est pas pour ça qu'elle le crée, mais ça peut avoir une grande signification dans la vie de la personne d'imaginer voir son zine dans lequel elle a mis beaucoup d'heures, être vendu dans une librairie qu'elle respecte ou dans une librairie qui a une communauté dans laquelle elle se reconnaît.

Pascal-Angelo Mais à ce moment-là, la mission de la librairie, est-elle d'être un refuge des âmes perdues? Elle a quand même un loyer à payer!

Sandrine Je suis peut-être utopiste, mais j'ai l'espoir qu'un peu oui, peut-être pas un refuge, mais une maison, une façon de créer un sentiment d'appartenance. Aussi, j'ai l'impression que d'accueillir l'autopublication dans la librairie, ça stimule la création.

Pascal-Angelo Absolument.

Sandrine On a tenu quelques ateliers de fanzines dans les dernières années, des artefacts de ces ateliers peuvent être vendus par la suite. Parfois, tu vois quelque chose et tu sais qu'il va se noyer à travers tous les livres. Malgré tout, tu dis : « on peut l'essayer six mois... », sachant que ce ne sera sûrement pas vendu, mais on n'a toujours pas le courage de dire « non ». Ce n'est pas faire justice à l'œuvre non plus... mais parfois c'est trop crève-cœur. Cela me fait beaucoup réfléchir la question : « qu'est-ce qu'un bon fanzine? »

Stéphanie Existe-t-il des zines dont personne ne veut? Un zine qui ne rejoindrait personne, ni sur Instagram, ni en librairie ni à Expozine.

Ève La réponse québécoise à cette question, c'est qu'il y a toujours au moins la personne qui l'a créé qui l'a voulu.

Pascal-Angelo Et encore là!

Ève Il y a des affaires dont personne ne veut, mais il y a tout le temps, un moment donné, quelqu'un qui va trouver que c'est une perle quelque part dans un fond de brocante.

Pascal-Angelo C'est ça! D'ailleurs, j'ai apporté un zine qui, selon moi, est un exemple parfait de non-vendeur. Je l'ai acheté pour cette raison. Et cela reste, selon moi toujours, une parfaite réussite. Il est fait avec une caisse de *Pale Ale* de Boréale. C'est « méga trash » à l'intérieur : des formulaires agrafés. Ça n'a l'air de rien, mais ça fonctionne, c'est le fun! Quand je regarde ce type de zine, je me dis qu'il faut que ça fasse partie du panorama des zines qui peuvent aller ailleurs.

Sandrine Plus comme un cabinet de curiosités.

Pascal-Angelo Oui, c'est ça! Et j'ai apporté un autre zine qui est vraiment bizarre... C'est un petit livre de coloriages « pour adultes seulement » qui date de 1970. Ça rassemble à une bande dessinée, dans le genre pornographique. J'ai payé autour de 40 dollars pour ce zine et la personne qui me l'a vendu m'a dit qu'en fait, ce zine-là était interdit aux États-Unis. L'auteur a été poursuivi parce que ça laissait supposer que c'est un objet pour les enfants, et ce n'est pas du tout pour les enfants. Il n'y avait pas de libraire, à l'époque, qui avait ça. Ça se passait sous le manteau. Oui, il y a des affaires que les gens ne veulent pas : est-ce juste des affaires amORALES ou est-ce juste mauvais? Il faut quand même juger un peu.

Stéphanie La caisse de bière donne l'effet d'un film de série B. Tu te demandes qui a fait ça – probablement un peu gratuitement –, pour quelles raisons, comment s'est passé le processus de création. C'est dur de réaliser un film, ça prend des ressources. En même temps, c'est plaisant que ce film existe dans tout son talent et toute son absurdité.

Pascal-Angelo C'est un exemple de créativité, sans véritables dépenses puisque c'est fait à partir de matériaux récupérés. Même pour un film de série B, il y a un budget. Dans le cas de ce zine, il n'y a pas de dépenses. Si tu n'en vends pas, tu n'auras rien perdu. On n'est pas dans un exemple comme Béluga Joe, il y a quelques années, qui avait fait son célèbre fanzine à cinq dollars. Il avait fait un fanzine, un fanzine de pros, c'était des blagues, quelque chose d'assez général. Mais il avait pris des billets de cinq dollars et avait noté sur chacun des fanzines le numéro de série du billet de banque. Il mettait le billet dans le fanzine : tu achetais donc ton fanzine, avec le billet au numéro qui correspondait au fanzine pour quatre dollars. Chaque fois qu'il vendait un fanzine, il perdait un dollar. Ceux qui ont réutilisé le billet de cinq dollars ont brisé le concept de l'artiste, qui a perdu, à Expozine, en une fin de semaine, environ 150 dollars. En librairie, ça ne fonctionnerait pas. L'auteur l'a finalement vendu à ses connaissances parce que sinon c'était vain.

Sandrine Si tout le monde l'avait, si tout le monde était capable de le faire par eux et elles-mêmes, le milieu de l'édition n'existerait pas. Un mauvais zine, à mon avis, c'est une histoire qui tombe à plat ou un récit où il nous manque des éléments de compréhension. Ça arrive quand même régulièrement qu'un zine soit trop autoréférentiel, comporte des éléments qu'on peut comprendre seulement si on connaît l'artiste intimement. Ce n'est pas vraiment grave au final, c'est un essai. Ce peut aussi être quelqu'un qui va faire un graphisme qui ne fonctionne pas, un zine mal découpé ou mal imprimé. Pour moi, un bon zine nous laisse une petite place, comme lectorat, pour que ça résonne avec notre expérience ou notre sensibilité.

Stéphanie À propos du lien entre le milieu de l'édition et le fanzine, Pascal souligne quelque chose de pertinent à réfléchir. En 2002, il n'y avait pas de maisons d'édition qui vous correspondait, à l'exception peut-être de Poètes de brousse. Vous avez donc fondé Rodrigol, avec une façon artisanale et le recours à des préventes. C'est exactement de cette façon qu'a commencé L'Hexagone. Il y avait peu de maisons d'édition dans les années 1950. Il n'y en avait aucune spécialisée en poésie. Les gens se sont mis à imprimer des affaires, à l'École des arts graphiques, ou sur des photocopieuses. Ils se sont autopubliés, puis ont édité leurs amis, un peu comme Rodrigol, avant de se professionnaliser. Quelle différence existe-t-il alors entre le livre et le zine? Par quels critères les distingue-t-on? Rodrigol a un distributeur, on se rapproche un peu plus du format ou de la marche à suivre d'un livre. Est-ce encore du zine? La différence est-elle identitaire? Matériellement, la différence est fine, ce sont tous deux des objets de papier reliés avec des mots dedans.

Pascal-Angelo On a tout le temps gérer la maison en disant : « on publie ce qu'on aime ». Si on n'aime rien une année, on ne publie rien. C'est aussi le prix de notre indépendance, d'une certaine manière. Chaque projet apporte une conception différente, une création différente, réfléchies avec l'auteur·rice. Il y a des objets que j'aimerais faire à plus grand tirage, mais je sais que le potentiel est plus vers un potentiel de zine. On a fait un projet qui s'appelait *Little Beast*, qui est un premier livre accordéon : ce sont des dessins et des vers qui se transforment en texte. Quand je l'apporte chez Dimédia pour qu'il le distribue, on me demande où est mon code-barres. Je n'ai pas de code-barres. Je suis anti-code-barres, mais je suis obligé de coller 500 autocollants de code-barres. Ils les veulent pour la logistique dans le réseau de distribution. Il y a des livres que je n'apporte pas à Dimédia

parce que cela ne sert à rien. J'aime mieux le vendre dans les foires. Pour moi, c'est le Rodrigol de passage. On fait une petite collection de cent fanzines. Si tu n'es pas présent·e à ces deux ou trois événements, c'est trop tard. Il y a aussi une autre partie. D'autres personnes vendent des fanzines et ne sont pas capables de fournir à la demande. Est-ce qu'un fanzine peut être fermé? Où est-ce que tout est ouvert pour l'éternité? C'est pour ça aussi qu'il y en a certain·es qui numérote.

Ève Les tirages limités, c'est le fun aussi. L'effet de rareté apporte toujours une qualité singulière à une œuvre. Ça se voit beaucoup dans le milieu des arts visuels. Les gens apprécient un rapport à l'œuvre qu'ils et elles ont à la maison, son côté singulier; il y a une certaine fierté de l'avoir. Parfois aussi, tu as juste le goût que le plus de gens le lisent.

Stéphanie Pour ma part, j'ai une préférence pour mes projets qui ont été imprimés en plus petite quantité. Je peux les vendre rapidement, je ne leur permets pas de devenir un poids dans ma vie. Tout se passe le temps de l'effervescence du projet. On me demande parfois si je vais en réimprimer. Ça n'arrivera pas, je ne veux pas me relancer dans tout le processus de gestion. Les zines dont j'ai encore des copies chez moi, je ne sais pas comment je me sens par rapport à eux. Je les trouve encombrants, ça prend de la place chez moi. J'en traîne quand j'ai des occasions de les vendre, mais chaque fois qu'on m'en achète, je suis surprise. Ça fait plusieurs années que j'ai produit ça, j'aurais cru que tout le monde serait passé à autre chose. Je suis contente qu'on me les achète – continuez de me les acheter! –, mais ça me surprend, je ne sais pas trop pourquoi. La partie de la distribution me pèse quand même. Alors je préfère imprimer 50 exemplaires plutôt que 300, et m'assurer une vente efficace.

Pascal-Angelo Effectivement. Prenons l'exemple de Lucile de Pesloüan, qui a fait ses *Histoires de Shushanna*. J'étais un fan des fanzines de Shushanna. Chaque année à Expozine, j'en achetais deux ou trois. Lucile de Pesloüan, c'est une machine à zines. Elle aime ça, elle produit, elle fait plein de choses, ça va dans plusieurs directions. Elle fait des ateliers aussi. Évidemment, ces zines-là, les premiers, elle ne les faisait plus, elle ne les traînait plus. Le hasard a fait que Lucile nous a présenté son projet de réédition des *Histoires de Shushanna* que l'on aimait bien et qu'ensemble on a travaillé et conclu le projet avec l'idée de jouer sur la séquence de parutions des originaux et d'en ajouter une. Et de refaire la présentation générale de l'ensemble. Pour elle, ça a été comme un poids enlevé parce qu'elle pouvait penser à d'autres projets, parce qu'elle venait de boucler son cycle avec le livre. Celui-ci s'est très bien vendu, notamment auprès des personnes qui avaient entendu parler de ses zines, mais qui ne les avaient jamais vus.

Stéphanie C'est intéressant la nuance que tu apportes. Il y a des mouvements entre le zine et le livre. Pour moi, c'est un continuum: du privé où tu fais tout toi-même jusqu'à l'entrée dans des réseaux, que ce soit les librairies ou les maisons d'édition. L'évolution du zine au livre tient d'une prise en charge.

Sandrine C'est sûr que le ministère de la Culture, qui s'occupe de la réglementation et du financement du milieu du livre, a sa définition de ce qu'est un livre et ce qui est du ressort de l'art imprimé. C'est un nombre de pages, c'est un type de format. Les bibliothèques aussi ont leur définition de ce que sont un livre, un zine, un objet d'art, une revue. Comme

libraire, on est plus libre, mais il faut jongler avec tout ça. Pour nous, la différence entre un zine et de l'autopublication n'est pas vraiment importante. La principale question reste pour nous si c'est distribué ou non.

Ève Est-ce qu'il y a un code-barres ou pas de code-barres?

Sandrine Est-ce qu'il y a un ISBN ou pas?

Stéphanie Il est aussi possible de mettre un ISBN sur tes zines. Ce n'est donc plus forcément une marque distinctive entre les zines et les livres distribués. Je pourrais ainsi produire une copie, mettre un ISBN et le donner gratuitement. Je trouve cet aspect un peu insaisissable. Parce qu'au final c'est difficile de s'y retrouver, une chose peut être l'une ou l'autre, on ne s'entend pas sur les critères et les définitions. Mais qu'est-ce qui fait en sorte que les gens s'identifient au zine? Qu'est-ce qui fait en sorte que les gens s'en revendiquent? Est-ce que c'est la matérialité, la créativité, ou est-ce plutôt politique?

Ève J'aurais tendance à dire que ça dépend de l'être humain derrière et du projet en soi. On fait de multiples projets pour de multiples raisons. Personnellement, je fais des zines parce que je trouve ça *fun*. Pour moi, c'est un projet de bricolage. Il y a cette qualité très manuelle dans la création du zine qui est amusante : quand on se couche à plat ventre sur le plancher du salon, quand on colle des étiquettes sur des pots de cannabis par exemple. (J'ai fait un zine dans des pots de cannabis, ce n'est pas juste une anecdote aléatoire.) Ça peut aussi être un geste qui est foncièrement politique parce que tu es tanné·e de te buter à des portes closes, parce que tu n'as pas envie que ce que tu décides d'écrire dans un zine soit freiné parce qu'on te demande si ta quantité de mots en français versus ta quantité des mots en anglais fonctionne pour le répertoire. Il y a plusieurs raisons qui peuvent faire que tu choisis d'aller vers le zine, mais je pense qu'on se met des bâtons dans les roues quand on essaye de trouver les délimitations de ce que sont les zines plutôt que ce qui est le cœur d'un zine. On a le même problème quand on essaie de trouver les limites de ce qui est du théâtre, de la performance ou de la danse alors qu'on devrait se demander quel en est cœur plutôt que les limites. La limite sera toujours être poreuse entre une autopublication et un zine. Mais peut-être avez-vous une opinion différente de la question?

Sandrine Non, je ne pense pas. J'aime l'idée de l'indépendance, de l'autodétermination. La différence réside plutôt, comme cela a été dit, dans la visibilité. En format livre, il peut être diffusé à travers les réseaux qui existent déjà plutôt que de trimballer sa production soi-même un peu partout.

Pascal-Angelo Pour revenir à l'idée même de l'initiative de la création du zine, je pense que c'est une urgence d'agir. C'est intime, et cette urgence peut prendre toutes les déclinaisons possibles, qu'elles soient politiques, amoureuses ou personnelles. Il y a peut-être l'idée de la débrouillardise, il y a le côté un peu « *crafty* », des trucs vont se dégager, des tendances, des modes. Par exemple, j'ai vu l'apparition des chats à Expozine. Il n'y avait pas de fanzine de chats en 2006 à Expozine. Après 2012, on a été obligé de faire une sélection en se disant que sur les 300 exposant·es, il ne fallait pas qu'il y ait plus de 50 personnes avec des zines de chats. À l'époque, j'avais participé à une table ronde à la

librairie Drawn and Quarterly, dans le cadre d'Expozine, où on avait soulevé l'idée qu'il y a un effet de mimésis qui se crée dans le milieu, des modes sur trois ou quatre années. Ce pourrait être une nouvelle manière de plier ou autre chose. Il y a aussi une accélération avec les médias sociaux. Tu peux aller sur WikiHow et il y a à peu près toutes les manières de plier le papier qui existe pour faire les fanzines que tu veux. C'est très démocratisé, mais c'est drôle parce qu'on retrouve là aussi un désir de plaire. On peut alors se poser la question si dans la fabrication ou les réalisations l'auteur·rice n'est pas en voie de pervertir son idée initiale pour qu'elle plaise.

Ève Autrement dit, des standards apparaissent.

Stéphanie C'est là qu'on voit que ce n'est pas nécessairement pour soi qu'on crée des zines. S'il y a des modes ou si des personnes veulent que leur production plaise, c'est parce qu'elles souhaitent que ça circule. Certaines le font peut-être même pour l'argent. On peut s'imaginer plein de raisons.

Pascal-Angelo C'est clair, c'est un revenu. Quand il y avait les machines [Distroboto](#) avec les petits fanzines à deux dollars, les gens se faisaient 1,75\$ par œuvre vendue. Je connais des artistes qui se faisaient 200 à 300 dollars par mois à fournir des fanzines. C'est considérable.

Stéphanie Si les moyens de production sont plus accessibles qu'à d'autres époques, faire un zine nécessite tout de même des compétences et des ressources. Il y a des zines qui sont moins chers à produire que d'autres, mais tous demandent du temps, du savoir-faire et de la créativité. Pour vous, est-ce que l'idée d'écrire quelque chose ou l'idée de l'objet qui vient avant, ou est-ce les deux en même temps? Les deux cohabitent-ils? Comment entrevoiez-vous les rapports entre la matérialité et l'écriture?

Ève Pour la petite anecdote, je ne fumais pas vraiment de cannabis et la pandémie est arrivée. J'étais coincée chez moi et je me suis dit que ça avait l'air *l'fun* de fumer du cannabis. Je suis allée à la SQDC, j'ai réalisé que c'était des gros pots pour pas beaucoup de cocottes dedans. Tous·tes mes ami·es avaient des pots vides. À l'époque, la SQDC ne recyclait pas encore – maintenant il y a un programme de recyclage – alors je me suis dit: «tiens, ça serait drôle de réutiliser ces pots à bon escient et de mettre des poèmes dedans.» Mon zine est né de l'objet lui-même et d'un besoin d'utiliser ces artefacts qui traînaient chez moi et chez mes ami·es. Mais ça m'a pris beaucoup de temps. Je l'ai fait parce qu'il y avait la pandémie, que j'étais chez moi et n'avais rien à faire. À ce jour, quelques personnes me demandent encore si je vais en refaire, mais je n'ai pas le temps aujourd'hui. Ça a été une expérience vraiment amusante de le faire à ce moment-là, c'est l'objet qui était amusant. Il y a beaucoup d'autres zines qui sont faits pour une parole immédiate. Tu ne veux pas passer deux ans et demi à être en démarchage: envoyer ton manuscrit, attendre de te faire dire non, te faire dire oui quelque part, mais avec des corrections, sans oublier l'impression. Au final, le milieu de l'édition est construit autour de processus sont très longs. Il est possible que ce tu avais à dire sur la crise sanitaire, ce n'est plus d'actualité quelques mois plus tard. Donc tu produis des zines tout de suite, dans l'immédiat.

Pascal-Angelo Parfois, on reçoit des propositions à Rodrigol où les personnes se sont déjà imaginé des trucs, elles nous arrivent avec leurs idées et on leur dit si c'est possible ou on leur fait des suggestions. Il y a aussi certaines maisons d'édition à travers le temps au Québec qui se sont un peu spécialisées pour les objets/œuvres plus marginaux·les. Par exemple, les Éditions Cul Q ont fait un tube de dentifrice avec des lettres insérées une à une à l'intérieur, sur lequel tu appuyais pour faire sortir un poème. Mais qui ne fonctionne jamais parce que personne ne veut vider un tube qui a pris deux heures et demie à remplir: c'est un pied de nez à la limite. En même temps, je suis certain que si tu parles à un des fondateurs de Cul Q, il va raconter qu'il s'est retrouvé dans un bazar, qu'il a ramassé une boîte de tubes de dentifrice vides et qu'il s'est dit qu'il allait faire quelque chose avec ça. C'est un peu ça parfois la création de zines: tu vas dans un bazar, tu ramasses une « cochonnerie » et tu te dis que tu vas faire quelque chose avec ça. Ça motive à essayer des choses, qui vont peut-être se synthétiser plus tard.

Stéphanie Il y a quelque chose de très poétique là-dedans – de prendre un objet et de voir son potentiel inventif. De prendre une chose pour la transformer en autre chose. Ça se rapproche de l'écriture elle-même, comme en poésie, de rallier des images, de fabriquer des sens nouveaux.

Pascal-Angelo De transformer des objets usuels en support à la poésie ou à la parole.

Ève Même si tu utilises un support plus classique, comme des feuilles de papier brochées ensemble, il y a d'ores et déjà un rapport à la matérialité. Il y a une raison pour laquelle tu as décidé de le faire sur du papier et de ne pas de faire une publication de blogue quelque part. Je pense – et c'est ma conviction profonde – que, dans la lecture, dans l'acte de lire lui-même, il y a quelque chose de plus assis. On choisit de prendre le temps de s'asseoir et de lire un livre ou de feuilleter un zine, même si on ne le finit pas et même si on le lit en diagonale, il y a quand même quelque chose qui est plus déposé et plus volontaire que de défiler des pages sur Internet. Je ne dis pas que de la lecture sur une liseuse n'est pas valide, ce serait un autre débat.

Pascal-Angelo D'une certaine manière, c'est lié à une technologie. Je me souviens d'un concept de zine qui ne peut plus exister aujourd'hui, un zine qui était uniquement envoyé par télécopieur. Une personne donnait son numéro de télécopieur – nombreuses étaient les personnes qui en possédaient un à la maison – et recevait une copie du zine qui s'imprimait sur son papier à fax. Ça a duré environ trois ans, après les gens n'avaient plus de fax. Ça reprend l'idée d'aller porter ton zine chez quelqu'un·e.

Est-ce qu'un zine financé par sociofinancement reste un zine?

Sandrine L'idée du sociofinancement, ce serait un peu comme l'idée moderne de...

Pascal-Angelo Du billet de prévente? Peut-être que justement, les plateformes comme Kickstarter permettent de faire une édition de luxe à 50 dollars plutôt qu'une édition de base à quatre dollars. Pour moi, ça ne pose aucun problème.

Ève Le chemin est pour plusieurs très établi: on produit quelque chose, on la vend, on en reçoit l'argent. C'est le chemin monétaire standard. Il est possible de faire ça dans le

désordre complètement. Ça reste un peu la même chaîne finalement. Ça peut permettre d'enlever certains freins à la création pour des artistes qui n'ont pas nécessairement l'argent nécessaire pour réaliser leurs idées « super flyées ». L'art pour l'art a aussi des limites, encore faut-il manger.

Stéphanie Je pense qu'il est maintenant possible d'avoir des subventions du gouvernement pour faire des zines, ce qui peut plaire ou déplaire à certaines personnes. La question du financement, c'est quand même un aspect crucial, notamment quant à la rémunération des artistes. Quand j'ai joint le comité de rédaction d'*Estuaire*, je ne me suis plus sentie légitime de continuer la production de *Guédailles*, parce qu'il me semblait plus juste d'inviter des artistes dans un lieu où je pourrais les rémunérer.

Pascal-Angelo La question des subventions est, pour moi, la problématique. Je discutais avec des gens et quelqu'un·e a émis l'hypothèse que, aujourd'hui, avec le principe des subventions, Claude Gauvreau n'aurait sûrement jamais obtenu de subventions par ses écrits qui ne cadraient pas. Si on commence à donner des subventions pour écrire des zines, on serait obligé·es d'établir les frontières du zine. Les organismes pourraient contrôler le produit, comme une sorte de formatage automatique. Ça va créer un type de zine, comme on a un type, depuis plusieurs années, de publications universitaires financées par les départements des institutions. Il y a des collectifs qui sont nés dans des départements et, chaque fois qu'il y a une nouvelle cohorte, les étudiant·es créent leur propre petit collectif de poésie. Quand ils et elles quittent l'université, il y a une autre cohorte qui refait un autre collectif, toujours financé par un département. Ça apporte une sorte de standardisation.

Sandrine Ça me fait penser à la distinction entre les zines gratuits et les zines à vendre. À L'Eguélonne, ils ne sont carrément pas dans la même section. De cette manière, si tu peux l'offrir gratuitement grâce à un financement, tu vas pouvoir le diffuser plus largement, pas seulement en librairie. Si l'artiste le donne, la matérialité compte d'une autre façon : va-t-il prendre l'eau ? va-t-il tomber du présentoir ? quelqu'un va-t-il le découvrir par hasard ? où sera-t-il donné ? Je pense que la liberté totale du zine, l'indépendance totale, est de ne pas entrer dans la vente. Mais la recension est plus difficile. En tout cas, nous on ne garde pas de traces des zines gratuits. La question du prix va se poser en librairie durant la rencontre où l'artiste présente son projet. Il y a des gens qui arrivent avec une idée précise du prix souhaité et d'autres qui ne savent pas combien demander. Le prix peut être évalué en fonction du coût de production. Si le zine a coûté trois dollars à imprimer, on veut le vendre quelques dollars de plus pour ne pas perdre d'argent, peut-être toucher quelques sous. On établit aussi le prix selon certains critères : si c'est en couleur ou non, le nombre de pages, etc. On peut le comparer avec d'autres zines semblables.

Le zine serait ainsi l'héritier des tracts, à une époque où il y avait un monopole, si l'on peut dire, dans les institutions et les publications. Avec les outils démocratiques comme Internet et les autres plateformes, quelle est la place du zine ? Est-ce que c'est simplement une question de pérennité de l'objet, de matérialité ou est-ce qu'il y a une autre forme qui dépasse certains outils, comme les blogues ?

Pascal-Angelo Je pense que l'idée de la matérialité est peut-être la chose la plus significative. Après, il est difficile de parler de la pérennité des zines, le papier a quand même ses limites. Beaucoup utilisent du Rolland naturel sans acide, imprimé avec une imprimante laser... dans 40 ans on ne verra probablement plus rien. Même chez les éditeur·rices comme Rodrigol, les livres ont des couvertures en « offset », mais l'intérieur est imprimé en numérique de haute qualité. Je ne garantis pas que tous mes ouvrages seront intacts dans 75 ans, mais ce désir existe. Même si on a une multitude de plateformes de diffusion et de possibilités de diffusion de la parole, on en veut toujours plus. Par exemple, Amazon vend des livres, mais il y a encore des librairies. Le zine a quand même sa place.

Sandrine Ta question résonne vraiment beaucoup parce que ça vient vraiment au sens même de faire des zines ou de tenir des zines. Par exemple, en tant que librairie féministe, on considère que le fanzine a une importance dans l'histoire de la littérature des femmes, dans la littérature féministe, puis dans la littérature de toutes les communautés marginalisées. C'est un espace pour prendre la parole à l'extérieur des instances traditionnelles ou si tu as seize ans et que tu veux faire un fanzine. C'est un grand projet, c'est l'idéal, c'est de vouloir faire en sorte que de démocratiser la parole, de la libérer, de la faire dépasser une certaine censure aussi. Tu ne pourrais pas dire f*** X que personne ne connaît dans une publication en ligne parce que ça va rester. Dans un zine, tu l'écris dans un petit coin, personne ne va le savoir, ça t'a libéré, ça a été exutoire.

Pascal-Angelo Mais à partir du moment que c'est diffusé, il y a une problématique quand même. Si je fais un fanzine F*** Legault et que je ne diffuse que trois copies, même si plein de gens le voulaient, je pourrais avoir une poursuite en diffamation.

Sandrine Mais s'il est anonyme, s'il est imprimé.

Pascal-Angelo Encore là, s'il est imprimé sur une imprimante numérique, il y a un encodage dans le type d'encrage. À partir de ce moment, on s'en va sur de vraies presses pour ne pas qu'il y ait de preuve et on ne touche pas au papier. J'ai apporté un truc du Québec qui était interdit pendant un bout de temps qui s'appelait *La guérilla urbaine*. C'est un manuel sur la manière de faire une guérilla en ville et sur la manière de tuer le maximum de policiers possible. Cet ouvrage circulait énormément au moment du FLQ. C'était un fanzine, avec un texte d'un Brésilien, Carlos Marighela, qui avait été traduit. Il y avait une édition avec un avertissement qui a été signé avec des lettres. La police a saisi cela, a trouvé l'auteur, qui aurait fait trois ans de prison parce qu'il avait signé le fanzine. On ne savait pas qui était l'imprimeur. Les histoires maintenant racontent que ça aurait été imprimé au carré Saint-Louis. On l'a déterminé parce qu'il n'y avait que deux ou trois imprimeurs à ce moment-là qui utilisaient du papier rose. Mais là il faut aller loin.

Stéphanie Je prends l'exemple de *La Scouine* qui est quand même une œuvre connue au Québec. Le premier chapitre, qui était paru dans un journal, avait subi la censure en raison d'une scène de masturbation ce qui, dans les années 1930 au Québec, ne passait pas. Albert Laberge a eu peur de perdre son travail, de devoir quitter le Québec, s'il publiait ce roman. Il a donc sorti un nombre réduit d'exemplaires, vingt-cinq je crois, qu'il a donnés à ses ami·es en leur ordonnant de ne pas le faire circuler. Il a demandé aux presses de détruire les plaques. Il me semble que ça s'apparente aux zines, quant à l'idée d'une communauté,

à l'importance de connaître les gens qui te lisent et à l'absence d'intérêt mercantile. Bon, c'est certain qu'Alberge Laberge avait des ami·es bien placés·es... Maintenant, ce roman est enseigné dans les cégeps, il est devenu un classique de la littérature québécoise.

Pascal-Angelo Le cercle était petit aussi. *Le torrent* d'Anne Hébert c'est un peu la même chose. La première édition s'est faite à compte d'auteur, plutôt confidentielle.

Stéphanie À l'époque, beaucoup procédaient ainsi. Il y a Alain Grandbois aussi.

Pascal-Angelo Il y a eu aussi les publications qui étaient financées par des librairies. Henri Tranquille par exemple savait que les éditeurs ne publieraient pas son texte, mais il devait le publier. Il y a des libraires qui ont fabriqué des ouvrages pour distribuer en dehors des éditeurs. Mais pour moi, le début du zine, c'est le pamphlet des grévistes, les tracts. Ça doit comporter un message qui ne peut passer nulle part.

Stéphanie Les mesures de financement évoluent constamment. Quand Anne Hébert a sorti *Le torrent*, les subventions à la publication allaient directement aux auteur·ices plutôt qu'aux maisons d'édition. C'était possible de très bien gagner sa vie avec l'autoédition.

Claudine En fait, je ne sais pas si vous êtes d'accord, mais je trouve que le fanzine a aussi cette caractéristique d'être comme un événement ou comme une performance, comme une lecture de poésie, quelque chose de direct. On a mis du temps pour le fabriquer, on a « patenté » une œuvre. Il y a quelque chose de l'éphémère, parce qu'on garde la trace de cette fabrication et le lecteur apprécie ce « craft »-là. Ça découle d'un événement de fabrication qu'on s'approprie ; une grosse partie du fanzine réside en sa fabrication.

Stéphanie Je pense que l'aspect événementiel dont tu parles, Claudine, se voit à toutes les étapes. Pascal l'a dit tantôt : « Il fallait être là », être à Expozine par exemple, pour obtenir sa copie. Il s'agit de vivre le moment.

Claudine Ça expliquerait peut-être ton sentiment devant tous ces livres chez toi, dont tu ne veux rien savoir. Ça appartient à un moment, à un espace-temps.

Stéphanie Tu as sans doute raison parce que, devant les livres que j'ai publiés dans des maisons d'édition, je ne ressens pas le même sentiment d'encombrement. Pour finir, peut-être pourriez-vous présenter ou recommander des zines.

Sandrine C'est vraiment à travers une série d'Eloisa Aquino publiée dans une petite maison d'édition qui s'appelle BD Press que j'ai découvert le zine et que j'ai commencé à vraiment les collectionner, à m'y intéresser plus sérieusement. Dans *Life & Times of Butch Dykes*, elle présente des femmes « butch » de l'histoire. La série de zines a été publiée en livre : en anglais, dans une grosse maison d'édition et, en français, dans quelque chose de plus local, une maison d'édition lesbienne, féministe, les éditions sans fin. Le zine portant sur Judith Butler s'est entre autres retrouvé très rapidement à la BAnQ, un des rares zines acquis avant la création de leur collection. J'aime aussi un petit zine-manifeste de Shushanna Bikini London. Ça s'appelle « L'amour, c'est quoi ça? », qui s'inscrit dans un ensemble de zines-manifestes, qui a peut-être inspiré le livre sur *C'est quoi l'amour?* chez Isatis. Ce sont de petits objets. Il y avait aussi [Le fil rouge](#), un blogue littéraire qui a

voulu faire connaître des zines et qui avait notamment distribué ce petit fanzine. C'est des trucs dont on se souvient. C'est un petit fanzine qui est numéroté aussi, qu'on peut voir évoluer à travers le temps. Pour moi, c'est un zine d'exploration, qui a continué d'évoluer. Finalement, je parlerais du collectif Les Bêtes d'hier⁵⁸, qui n'a pas publié depuis vraiment longtemps. Il y a sept publications environ, dont « De peaux en aiguilles », sur le tatouage végane et féministe. Il y a de la sérigraphie dessus, c'est cousu, à l'intérieur c'est plus informatif, plus documentaire. Il y a aussi des références à des studios de tatouages qui font ça, des recettes. C'est un collectif de féministes anarchistes qui s'est mis ensemble pour créer ce document et le partager, pour partager l'information sur les studios de tatouages, mais aussi pour faire un objet-livre. Après, ils ont fait plusieurs livres sur la création, sur la santé mentale.

Pascal-Angelo Dans ce zine, ce qui est intéressant, c'est qu'il y a des entrevues avec trois tatoueuses qui ont une pratique qui est complètement hors réseau du monde du tatouage par le choix des encres non toxiques, par la manière de ne pas utiliser de gants de latex pour essayer d'avoir le moins d'empreintes. Il y a une vision écologiste qui est très avancée. Pour moi, ça c'est l'exemple parfait de la filiation avec le tract des *shows punk* parce qu'on est dans une même communauté qui essaye de trouver des solutions au sein de sa propre communauté de consommateur·rices de tatouages. Ils font ça d'une manière complètement indépendante. C'est le parfait exemple pour faire passer de l'information qui n'intéresse pas la majorité des personnes dans les studios de tatouages qui achètent la machine et font comme tout le monde.

Quelles seraient les prochaines occasions pour se plonger dans le monde du zine?

Pascal-Angelo Il y a Expozine chaque année. Sinon, vous pouvez toujours aller dans les librairies: L'Euguélonne, la Librairie n'était-ce pas l'été, la Bibliothèque anarchiste. Il y a le centre d'ARCMTL (Archives Montréal), où l'on peut consulter des zines sur rendez-vous.

Sandrine La nouvelle collection à la BAnQ est maintenant disponible pour le prêt.

Stéphanie Merci beaucoup au public, aux participant·es, à la librairie et au CRILCQ.

58. Selon une publication sur la page Facebook du collectif (Les Bêtes d'hier – quand la beauté s'en va, la bête reste) datant du 20 novembre 2021, la décision a été prise de dissoudre le collectif.

Notices biographiques

Alexandrine Bonoron est une artiste plasticienne et doctorante en arts plastiques au sein de l'Université Rennes 2 sous la direction de Leszek Brogowski et Marie Boivent. Ses recherches plastiques interrogent les relations qu'entretiennent les sous-cultures spectaculaires avec le monde de l'art, les institutions et la culture de masse, par le biais d'environnements spécifiques et syncrétiques. Son sujet de thèse porte sur les évolutions des fanzines: enjeux politiques, monde de l'art et culture populaire.

Sandrine Bourget-Lapointe est libraire et administratrice à la librairie féministe L'Euguélonne à Montréal depuis sa fondation. En plus de ses différentes implications dans le milieu du livre et dans les communautés féministes et LGBTQ+, Sandrine est formatrice et conseiller·e en écriture inclusive depuis 2014 et réviseur·e linguistique spécialisé·e sur ces mêmes questions. Un bon produit uqamien, iel a fait des études de premier et deuxième cycle en études littéraires avec concentration en études féministes ainsi qu'un programme de formation continue en Linguistique appliquée à l'étude de la grammaire. Sandrine pense que l'éducation est l'outil de base pour une société plus juste et que la littérature jeunesse va changer le monde.

Hélène Bughin détient une maîtrise en recherche-crédation de l'Université de Montréal. Son mémoire porte sur l'imaginaire de la ville et le territoire. Iel a publié dans quelques revues de création telles que *Cavale* et *Ekphrasis*, en plus de participer au premier *Nouveaux Cahiers de la recherche du CRILCQ* portant sur l'écriture du territoire. Iel est aujourd'hui coordonnateur·rice pour Expozine.

Anabelle Chassé détient un baccalauréat en histoire de l'art - concentration muséologie et diffusion de l'art (2018), ainsi qu'une maîtrise en muséologie de l'UQAM (2021). Elle a été candidate au Prix Roland-Arpin en 2021, à l'occasion de l'excellence de son travail de recherche académique intitulé « Comment concevoir l'identité hybride du fanzine en termes d'objet institutionnel unique? ». Autres que ses recherches questionnant les fonctions du fanzine comme objet muséal, elle est coordonnatrice aux communications et adjointe à la

conservation pour Artexte, et vise le développement des réseaux sociaux et du numérique comme outils éducationnels et de médiation des arts visuels contemporains.

Pascal-Angelo Fioramore est cofondateur des Éditions Rodrigol avec Claudine Vachon. Il est dans le monde littéraire depuis beaucoup trop longtemps. Il est membre du conseil d'administration de l'organisme ARCMTL (Archives Montréal) qui organise plusieurs événements, comme Expozine. Il s'implique aussi auprès de la Maison de la poésie de Montréal parce qu'il croit que la poésie doit être diffusée partout. À part de ça, il est barman.

Benjamin Forget bricole des poèmes de matières et de manières variées. Son mémoire en recherche-crédation questionne la part de ludisme dans les *Vingt-cinq poèmes* (1918) des artistes dada Tristan Tzara et Hans Arp, tout en proposant des poèmes graphiques s'amusant aux frontières du lisible et du visible.

Alice Guéricolas-Gagné s'initie au bidouillage littéraire en fabriquant des fanzines qui racontent des histoires fantasques sur le quartier Saint-Jean-Baptiste, à Québec. Elle tire de cette matière le roman *Saint-Jambe* (prix Robert-Cliche 2018). Ses projets d'écriture, de dramaturgie et d'expositions la tirent souvent du côté de la recherche. Dans le cadre de son mémoire de maîtrise en littérature déposé à l'Université Laval en 2021, elle étudie un texte ayant circulé clandestinement dans la Tchécoslovaquie des années 1970. Elle poursuit une quête littéraire en Europe centrale, cherchant ce qu'il reste de ces écrits aujourd'hui. Elle a récemment auto-publié les fanzines *Découler. Allers-retours en Minganie* (2022) de même que *Mythologie\$ à l'épicerie* (2021), et publie parfois en revue et sur le web (*Gazette des femmes*, *Françoise Stéréo*, *Mœbius*, *Percées*, *Trésor de la langue française au Québec*).

Katia Huber, titulaire d'une maîtrise en sciences de l'information, cumule plus de 20 ans d'expérience professionnelle. Après une dizaine d'années à Radio-Canada, elle est maintenant bibliothécaire en acquisitions et en développement des collections à la Grande Bibliothèque. Elle se spécialise notamment dans les collections de livres imprimés québécois et de langue française dans le domaine des arts et de la littérature.

Le travail d'**Ève Landry** évolue quelque part entre la fiction, la poésie et le théâtre. Du roman au zine-objet dans des pots de weed recyclés, ses créations trouvent le support qui leur ressemble le mieux. En 2022, elle entame le programme d'écriture dramatique à l'École Nationale de Théâtre du Canada.

Antoine Lefebvre est artiste éditeur, et enseignant chercheur en design à l'Université de Nîmes au sein du laboratoire Projekt. Dans le cadre de son doctorat en recherche création, il crée le projet d'édition expérimental *La Bibliothèque Fantastique* (2009-2013). Il soutient sa thèse en 2014 sous le titre « Portrait de l'artiste en éditeur, L'Édition comme pratique artistique alternative », publiée par Strandflat sous le titre *Artiste éditeur* en 2018. Depuis 2019, il est Associate Editor de *ZINES*, An International Journal on Amateur and DIY Media.

Izabeau Legendre est candidat au doctorat à l'Université Queen's (Kingston) et fait de la recherche sur le fanzinat depuis 2017. Après avoir travaillé sur les zines au Québec (*La scène du zine de Montréal*, 2022), il se penche aujourd'hui sur l'histoire internationale des zines (États-Unis, Royaume-Uni, France, Allemagne), en l'abordant dans son rapport au politique. Il est membre du comité éditorial de la revue universitaire *Zines. An International Journal on Amateur and DIY Media*, et membre fondateur de l'organisme culturel Les petites productions.

Artiste pluridisciplinaire engagée, **Marie Samuel Levasseur** mène une pratique d'art et de vie confondus et élabore une approche de création collaborative par le bavardage. Ses vidéos, installations, micro-actions et zines usent de la multiplicité, du micro-récit et du caché pour rendre compte de l'indicible et de la pluralité des identités dans l'expression des récits de soi liés au trauma. Titulaire d'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, elle a effectué des études supérieures en pédagogie (enseignement des arts et capacitisme); des études en cinéma à l'UdeM; en recherche-crédation à l'EESI de Poitiers-Angoulême, en France; et en études autochtones. Elle a fait partie de l'équipe du Musée d'art contemporain de Montréal durant 10 ans et est aujourd'hui Commissaire des contenus numériques et chargée d'édition au nouveau Centre en arts et innovation sociale de l'ENT.

Diplômée de la maîtrise en histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, **Naemi Piecuch** a eu la chance de participer à un échange universitaire à l'UQAM pour l'année 2021-2022. Son mémoire, dirigé par Évelyne Toussaint, concerne la production culturelle du courant Riot Grrrl et il s'articule autour de différents médiums exploités par les Riot Grrrls tels que les fanzines, la vidéo, les performances et le body writing. En février 2022, paraissait son premier article sur l'histoire des fanzines dans le zine hors-série de l'association Dur-e-s à Queer en partenariat avec l'association Toulousaine Contrast.

Marie-Ève Plamondon est bibliothécaire à la section Arts et littérature de la Grande Bibliothèque, et responsable du développement et de la médiation des collections de bandes dessinées pour ados et adultes. Passionnée de BD, elle est titulaire d'une maîtrise en sciences de l'information et compte 10 années d'expérience comme bibliothécaire.

Samuel Provost est étudiant à la maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Il rédige présentement une maîtrise sous la direction d'Isaac Bazié ayant pour titre « Du Sud au Nord: tiermondisme et postcolonialisme dans la Berliner trilogie d'Aras Ören et dans *La Déchirure du (corps) texte* de Jean Jonassaint ».

Catherine Ratelle-Montemiglio est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art et d'une maîtrise en sciences de l'information. Elle occupe le poste de bibliothécaire responsable de la diffusion des collections de livres d'artistes, d'estampes et de reliures d'art à BANQ depuis 2018.

Martine Renaud est bibliothécaire à la Direction du dépôt légal et des acquisitions de BAnQ. Titulaire d'une maîtrise en sciences de l'information, elle travaille au sein de la Bibliothèque nationale depuis une vingtaine d'années. Elle est responsable du dépôt légal et des acquisitions d'estampes, de livres d'artiste et de zines.

Stéphanie Roussel mène une thèse en recherche-crédation sur la notion de filiation non consentie et de domination adulte. Comme chercheuse, elle s'est aussi intéressée à la littérature hors du livre, aux communautés autopubliées et à la critique littéraire. En plus d'être à la direction littéraire de la revue de poésie *Estuaire*, elle conçoit des livres, dont *Pauvreté* (Triptyque, 2021) et *Enjeux du contemporain en poésie au Québec* (PUM, 2022, récipiendaire du Prix Gabrielle-Roy).

Karolann St-Amand écrit. Ses textes sont publiés en revues, parfois mis en lecture sur scène ou prennent la forme de zines poético-photographiques. En parallèle, ses recherches doctorales portent sur la compagnie Carbone 14 et son développement d'une nouvelle écriture scénique à la croisée du théâtre, de la danse et du mime.

Claudine Vachon est née en 1973. Elle œuvre au sein du collectif artistique Rodrigol dès 1998, où elle écrit des sketches scéniques et radiophoniques et participe à de nombreuses soirées de poésie. Elle obtient un baccalauréat de l'Université de Montréal en études françaises. Elle complète ensuite une maîtrise en création littéraire à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de Paul Chamberland. En 2003, elle publie *Les machines désirantes* aux Éditions Rodrigol. Elle participe à de nombreuses soirées de poésie dont Solovox, le Marathon de poésie et performances Rodrigol, le Marché francophone de la poésie de Montréal, « Un ouragan d'air frais » au Festival Voix d'Amérique, le Festival International de poésie de Trois-Rivières ainsi que la Nocturne du Salon du livre de Bruxelles en 2010. Elle a participé à la quatrième Nuit de la Poésie en 2010. Elle fait aussi partie du collectif A.T.R. (Action Terroriste Ridicule) qui s'est produit à la deuxième Biennale d'Art Performatif de Rouyn-Noranda (2007) ainsi qu'au Festival de Théâtre de rue de Lachine (2008) ainsi que le duo poétique *Projet domiciliaire*. Depuis, elle tente de concilier son travail et sa famille.



En couverture :

karolann st-amand, *porta-007*
photographie argentique, 2021



Pour accéder à la publication numérique

Regards sur les scènes du zine et de l'édition alternative

Ce collectif a pour ambition d'ouvrir un dialogue sur l'édition alternative en rassemblant la parole de différent-es acteur-rices du milieu du zine du Québec et du Canada et des chercheur-ses du milieu académique. L'objectif est d'offrir un espace permettant d'explorer la liberté permise par le zine et son influence sur les aspects politiques du discours, tout en questionnant la place et les perspectives du zine au sein du champ littéraire canadien.

Benjamin Forget

Benjamin Forget bricole des poèmes de matières et de manières variées. Son mémoire en recherche-crédation questionne la part de ludisme dans les *Vingt-cinq poèmes* (1918) des artistes dada Tristan Tzara et Hans Arp, tout en proposant des poèmes graphiques s'amusant aux frontières du lisible et du visible.

Karolann St-Amand

Karolann St-Amand écrit. Ses textes sont publiés en revues, parfois mis en lecture sur scène ou prennent la forme de zines poético-photographiques. En parallèle, ses recherches doctorales portent sur la compagnie Carbone 14 et son développement d'une nouvelle écriture scénique à la croisée du théâtre, de la danse et du mime.

Nouveaux Cahiers de recherche

La collection « Nouveaux Cahiers de recherche » vise à diffuser les résultats de recherche des membres du CRILCQ, aussi bien ceux des cochercheur-ses et des étudiant-es que des stagiaires postdoctoraux-les. Elle accueille ainsi des répertoires, des listes bibliographiques, des anthologies et des recueils d'articles émanant de groupes de recherche.