

Si Protée était un livre...

Enquête sur les pratiques contemporaines du fanzinat

ELISA MOUNIER

Mémoire de recherche réalisé sous la direction de Monsieur Olivier Belin (Université de Rouen Normandie) et de Monsieur Claude Coste (CY Cergy Paris Université)

Juin 2022

CY Cergy Paris Université
Master Ingénierie Éditoriale et Communication

CY Cergy Paris Université
Département de Lettres et Sciences humaines
Master Ingénierie Éditoriale et Communication

Si Protée était un livre...
Enquête sur les pratiques contemporaines du fanzinat

Mémoire de recherche réalisé par
ELISA MOUNIER

Sous la direction de Monsieur Olivier Belin
(Université de Rouen Normandie) et de
Monsieur Claude Coste (CY Cergy Paris
Université)

Juin 2022

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	p. 7
-------------------	------

PREMIERE PARTIE : ORIGINES, CARACTERISTIQUES ET TENTATIVE DE DEFINITION DU FANZINAT..... p. 11

A) Généalogie du fanzine.....	p. 13
1. Les ancêtres du fanzine.....	p. 13
2. Le « fan » de fanzine : fandoms et communautés à l'origine des premiers fanzines.....	p. 16
3. Les punks et la démocratisation du fanzine.....	p. 20
B) Le fanzine : une pratique artisanale et alternative.....	p. 25
1. Une pratique artisanale sans ambition commerciale.....	p. 25
2. Une pratique alternative.....	p. 30
C) Les spécificités du graphzine.....	p. 34
1. L'histoire du graphzine.....	p. 35
2. Une esthétique entre héritage punk et œuvre d'art.....	p. 38
3. Un genre à part ?	p. 41

DEUXIEME PARTIE : LES PRATIQUES CONTEMPORAINES DU FANZINE : ENTRE LE CENTRE ET LA MARGE..... p. 44

A) Qui ? : un microcosme d'artistes.....	p. 47
1. Des (anciens) étudiants en école d'art aux multiples casquettes.....	p. 47
2. Un microcosme social.....	p. 48
3. Des ambitions contradictoires.....	p. 50
B) Quoi ? : un genre à la croisée de l'art et du livre.....	p. 54
1. Des créations microéditoriales variées.....	p. 54
2. La débrouille comme moyen de production.....	p. 56
3. Un médium artistique propre à l'expérimentation.....	p. 59
C) Comment ? : une pratique entre amateurisme et professionnalisme.....	p. 68
1. Des circuits de diffusion et de commercialisation de plus en plus organisés.....	p. 68
2. Absence de profit et légitimité à se dire professionnel.....	p. 74
3. Le soutien des institutions, entre intégration et rejet.....	p. 78

TROISIEME PARTIE : UNE PRATIQUE TRANSVERSALE ET TRANSGRESSIVE AU SEUIL DE L'EDITION INDEPENDANTE..... p. 87

A) Tanguy Habrand et sa typologie de « l'édition hors édition ».....	p. 89
B) Le concept de transversalité.....	p. 92
1. L'édition sauvage et les fanzines spontanés.....	p. 92
2. L'édition parallèle et les fanzines autoédités.....	p. 95

3. L'édition sécante et les fanzines d'artistes.....	p. 98
4. L'édition proscrite et les fanzines « fun ».....	p. 102
C) La transgression comme liberté, la liberté comme horizon.....	p. 106
1. Transgresser pour mieux exister : éthos de l'indépendance fanzinesque.....	p. 106
2. Horizon ou mirage ? Un mouvement au seuil de l'édition indépendante.....	p. 109
 CONCLUSION.....	 p. 116
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 119
ANNEXES.....	p. 128
Annexes A : Figures.....	p. 129
Annexes B : Tableaux.....	p. 234
Annexes C : Retranscriptions des entretiens.....	p. 238
TABLE DES MATIERES.....	p. 320

Vieillard de Pallène, Protée, toi qui changes d'apparence comme un comédien, tantôt avec les membres d'un homme, tantôt avec ceux d'un animal, dis-moi, qu'est-ce qui explique ta transformation en toutes sortes de formes, de telle façon que, inconstant, tu ne gardes pas d'apparence fixe ?

André ALCIAT, *Omnia Andrea Alciati V. C. Emblemata*, 1589.

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer ma gratitude et adresser mes sincères remerciements à Monsieur Olivier Belin et à Monsieur Claude Coste, qui m'ont témoigné leur confiance en acceptant de diriger ce travail de mémoire. Leur suivi régulier, leurs relectures, leurs conseils et leurs encouragements m'ont été très précieux pour la bonne conduite de mes recherches.

Je remercie également l'ensemble des personnes qui ont accepté de m'accorder leur temps lors de nos entretiens et sans qui ce mémoire n'aurait pu être réalisé : Célia Joumard du collectif Club Lab, Lise et Lou, visiteuses du Spin Off Festival, Gauvain Manhattan, organisateur du Spin Off Festival, l'artiste Marie Boisson, Pauline et Louis des éditions Aimants, Andrew Hales, le directeur de la Fanzinothèque de Poitiers, l'artiste Jul Quanouai, Sukrii Kural des éditions Superstructure, l'artiste Chloé Vanderstraeten, Naouri des éditions Azimut, Thaïs du collectif Anémone, Renaud Thomas des éditions Arbitraire, Timothée Moreau de la revue Novland, Chamo des éditions L'Articho, les membres de l'Atelier 51, Alexandra et François du Studio Courte échelle, l'artiste Guillaume Soulages, Mathilde de Galbert de la Librairie Sans Titre et Vivien de la librairie Le Monte-en-l'air.

Enfin, mais pas des moindre, j'exprime ma reconnaissance envers mes proches qui ont participé, de près ou de loin, à mes recherches, qui ont supporté mes doutes et qui m'ont offert leur précieuse écoute. Tout d'abord mes parents, et en particulier ma mère Nathalie pour ses relectures et ses corrections. Elle est ma première lectrice, la plus importante. Ensuite, mon compagnon Quentin qui a longuement discuté de mon sujet avec moi et à qui je dois l'idée du titre de ce mémoire. Enfin, mes ami.e.s : Camille, avec qui j'ai partagé mes longues heures de travail dans la sueur (et le (dés)espoir), Charlotte qui m'a permis de découvrir le monde si riche du fanzinat, Maïa qui, contre vents et marées, est toujours à mes côtés, et Victor qui, en plus de vivre avec moi, a vécu chaque étape des progressions de mes recherches.

Je les remercie tous. Un travail individuel n'est jamais que la somme de réflexions partagées.

INTRODUCTION

Au cours du premier confinement et des longues heures passées au téléphone avec mes proches, l'idée de collaborer avec une amie artiste sur l'illustration de poèmes que j'écris sur mon temps libre émerge. Ensemble, nous discutons du rapport entre texte et image, choisissons les illustrations les plus appropriées et décidons d'imprimer le résultat sous forme d'un petit livre que nous vendons à notre entourage, à prix libre, grâce à une promotion sur les réseaux sociaux (**cf. Annexes A, fig 0**). C'est la toute première fois que j'entends ce mot étrange : « fanzine », et je me demande d'ailleurs comment le prononcer, à l'anglaise en soulignant le « n » de « fan », ou à la française avec la voyelle nasale. Quelques mois plus tard, alors que je me balade avec cette même amie dans Paris, j'entre par hasard dans la Librairie Sans Titre située dans le 11^e arrondissement de Paris. Sur des tables devant l'entrée sont disposés des centaines de petits ouvrages colorés à l'aspect plutôt artisanal, que l'on ne pourrait d'ailleurs pas vraiment qualifier de livres, mais qui ne sont pas non plus des affiches, des brochures ou des livrets. Mon amie m'explique que ce sont des fanzines, au même titre que celui que nous avons créé quelques mois auparavant. Je m'approche de ces objets étranges et constate leur diversité de formats, de papiers et de contenus. Aucun de ces fanzines ne ressemble à un autre. Leur pluralité m'évoque immédiatement le personnage mythologique de Protée, qui était doté du pouvoir de se métamorphoser et l'utilisait pour se rendre insaisissable. Je me dis alors que si le terme protéiforme qui en découle existe, c'est bien pour qualifier ce type publications. La plupart des fanzines n'ont pas d'ISBN et leur prix, entre deux et vingt euros, figure sur des petites étiquettes jaune fluo, celles utilisées dans les épiceries. Que sont donc ces objets éditoriaux au drôle de nom qui ressemblent à des livres mais sur lesquels ne semblent s'appliquer ni la loi du prix unique, ni le référencement du dépôt légal ? Et surtout, que font-ils exposés et en vente dans une librairie ?

Le fanzine naît aux États-Unis dans les années 1930 au sein d'un club de science-fiction. Il s'agit, au départ, d'une petite publication réalisée à la main par des passionnés et diffusée de façon restreinte au sein de cercles d'initiés. Mot-valise formé à partir des termes *fan* et *magazine*, le fanzine est donc, à l'origine, un support d'expression pour les amateurs d'objets ou genres culturels spécifiques – science-fiction, bandes-dessinées, cinéma de genre, musique, etc. – et le plus souvent déconsidérés par les médias traditionnels qui visent une cible plus large. Dans les années 1980-1990, le médium est investi par les punks, qui sont alors mal vus et

surtout largement critiqués par la presse grand public. Le fanzine devient alors le lieu privilégié de la réappropriation par les concernés des discours sur les punks. Avec la démocratisation, c'est-à-dire la mise à la portée de tous des moyens de reproduction et en particulier de la photocopieuse à cette époque, la production de fanzines augmente considérablement et se détache d'une culture fan pour embrasser un éventail de sujets de plus en plus larges et variés. Plus encore, à partir des années 1990, le médium est investi par des artistes de bande-dessinée qui réinventent le genre en s'en servant pour explorer de nouvelles formes de narration et de dessin rejetées par les maisons d'édition. Dès lors, les termes de désignation de ces publications amateurs se multiplient : fanzines, graphzines ou tout simplement zines. Dans un souci de cohérence nous utiliserons principalement, dans ce mémoire, le terme de « fanzine » pour les désigner. Mais si les fanzines sont protéiformes, pouvant recouvrir autant de sujets, de formes et de nomenclatures, comment les définir ? S'ils ont tant évolué au fil du temps, que reste-t-il d'eux-mêmes, de leur esprit d'origine ? Quelles sont les caractéristiques qui lui sont propres ? Ce problème définitionnel constitue l'enjeu principal de notre recherche. Notre démarche consiste donc à aborder le sujet par le prisme de la pratique, le fanzinat, pour mieux cerner l'objet matériel. Mais surtout, il s'agit de comprendre ce que sont aujourd'hui devenus la pratique et les supports. Comment et pourquoi des fanzines se retrouvent-ils en au sein d'une librairie « bobo » du centre de Paris ? D'une petite revue « roulée sous le bras », échangée à prix libre sous le manteau entre amateurs, support d'élection des cultures marginales, mises au ban parce que considérées comme illégitimes, le fanzine semble être devenu un support investi par les artistes comme objet de communication et de diffusion d'une pratique artistique, vendu en librairie et parfois même réalisé sous la supervision d'une maison d'édition. Surtout, cette pratique semble appartenir à un monde éditorial parallèle qui n'est pas régi par les mêmes lois et les mêmes valeurs que celles de l'édition traditionnelle. En d'autres termes, le fanzinat qui est pourtant bien une pratique éditoriale, ne paraît pas s'inscrire dans un fonctionnement de division des rôles entre les différents pôles de la chaîne du livre ni dans l'intérêt et la légitimité que confèrent les institutions éditoriales et artistiques aux livres. Les pratiques contemporaines du fanzinat apparaissent donc tout à fait paradoxales et soulèvent de nombreuses questions autour de la place des mouvements créatifs alternatifs au sein du monde de l'édition.

Le fanzinat est un sujet qui n'a, d'un point de vue académique, été que peu étudié. La plupart des écrits que nous avons pu trouver sont en grande majorité anglo-saxons et s'intéressent surtout à son histoire et plus particulièrement à son lien avec la culture punk. En France, Samuel Etienne est l'un des principaux chercheurs sur le domaine et il publie d'ailleurs

lui-même des fanzines depuis les années 1980. Les deux tomes de son ouvrage *Bricolage Radical*, qui proposent un panorama subjectif de l'univers des fanzines qu'il côtoie depuis presque quarante ans, nous ont été d'une aide précieuse pour mieux comprendre le contexte historique d'apparition des fanzines et leurs conditions de productions. Nous nous sommes également appuyée sur les articles et ouvrages du sociologue Fabien Hein pour aborder les liens du fanzinat avec la culture punk et la philosophie du *Do It Yourself*, et sur l'étude de Xavier-Gilles Néret, *Graphzine graphzone*, sur les spécificités de l'histoire des fanzines en France. Notre intérêt porté aux pratiques contemporaines s'est toutefois rapidement heurté à un manque d'étude approfondie sur le sujet. Ainsi, au-delà des lectures de toute la littérature scientifique dédiée, notre étude repose principalement sur l'enquête de terrain, l'observation et les entretiens que nous avons eu avec les acteurs contemporains du milieu fanzinesque. Loin d'être exhaustives, les données recueillies nous ont tout de même permis de confronter différents discours et d'établir un ensemble de paradoxes au sein de la pratique elle-même mais également vis-à-vis de son lien avec les institutions et donc avec la culture légitime. Pour parvenir à donner du sens à ces discours contradictoires nous nous sommes largement appuyée sur les travaux autour de l'édition indépendante du chercheur en sciences du livre Tanguy Habrand.

L'ensemble de ce mémoire de recherche est guidé par une tentative de définition du fanzinat, et en particulier de sa pratique contemporaine. Qui fait des fanzines, pourquoi et comment ? Quels sont les enjeux qui encadrent cette démarche éditoriale et les ouvrages eux-mêmes ? Les fanzines ne sont-ils que des supports d'expression ou bien des créations à part entière ? Comment se positionne le fanzinat vis-à-vis des institutions de l'art et de l'édition ? Où le situer au sein d'une cartographie générale des pratiques éditoriales ?

Dans une première partie, nous reviendrons sur les origines et l'histoire du médium qu'est le fanzine et, en nous intéressant à ses évolutions, nous tenterons d'établir un ensemble de caractéristiques qui lui sont propres. En effet, si les usages du fanzine n'ont cessé d'évoluer entre sa naissance et les années 1990, et que ce dernier a, au fil du temps, recouvert un éventail de sujets toujours plus large, les façons et les raisons de produire des fanzines apparaissent plus constantes. Ainsi, nous verrons que le fanzinat est, historiquement, une pratique artisanale et alternative. Dans une seconde partie, nous dresserons un état des lieux de la pratique contemporaine qui, en la confrontant à ses origines, nous est apparue plurielle et paradoxale, mais surtout comme un mouvement de balance entre le centre et la marge. Dans la troisième et

dernière partie de ce mémoire, nous tenterons de mieux qualifier ce mouvement en nous appuyant sur les travaux du chercheur Tanguy Habrand. Nous établirons alors que le fanzinat est une pratique transversale et transgressive qui constitue finalement un seuil, celui de la limite inférieure de l'édition indépendante.

PREMIÈRE PARTIE

Origines, caractéristiques et tentative de définition du fanzinat

Le premier temps de cette réflexion autour du fanzinat se concentre sur l'histoire de cette pratique. En établissant une généalogie du médium, c'est-à-dire en nous intéressant à ses ancêtres, sa naissance, ses débuts et ses évolutions, nous déterminerons un ensemble de critères qui lui sont propres et qui nous permettront d'initier une tentative de définition de la pratique. Le fanzine se place dans la lignée de diverses formes de publications comme les pamphlets, les revues ou les ouvrages auto-édités qui se caractérisent par leur opposition avec l'autorité dominante, leur indépendance et liberté des contenus ainsi que leur réalisation non-professionnelle. Cet héritage historique est essentiel à établir car il imprègne aujourd'hui encore les pratiques contemporaines du fanzinat.

Le premier fanzine naît aux États-Unis dans les années 1930 et se présente comme un magazine amateur créé par des fans de science-fiction. Cet usage du médium comme support d'expression d'un *fandom*, c'est-à-dire une sous-culture propre à un ensemble de fans d'un même objet culturel, s'étend à d'autres domaines tels que la bande dessinée, le cinéma ou la musique, mais la pratique reste marginale car restreinte à des groupes localisés et spécialisés. Dans les années 1970, avec l'avènement de la culture punk, la production de fanzines augmente considérablement et leurs aspects, contenus et positionnements se renouvellent. Dès lors, le médium devient le lieu de discours politiques et idéologiques radicaux. Les années 1980-1990 dont celles de l'ouverture du fanzine à un éventail de sujets toujours plus larges et renouvelés comme en témoigne l'apparition de nouveaux termes pour qualifier ses différentes. Face à une telle abondance de productions prenant la forme d'un fanzine, il apparaît difficile d'établir une définition du fanzine englobant toute sa diversité. C'est pourquoi, nous avons choisi de l'appréhender comme une pratique plus que comme un objet matériel. Ainsi, le fanzinat nous est-il apparu comme une pratique artisanale détachée de toute ambition commerciale et à la marge de la culture légitime, c'est-à-dire des savoirs et productions valorisés par les institutions culturelles. Le fanzinat devient dès lors une pratique de réappropriation du discours d'une communauté, le lieu de façonnage d'une culture alternative. Si les débuts du fanzinat se situent surtout dans le monde anglo-saxon, en particulier aux États-Unis et au Royaume-Uni, c'est avec les graphzines qui se positionnent à l'intersection du *Do It Yourself*, de l'héritage punk et de l'œuvre d'art que la pratique arrive en France. Cette spécificité française de l'histoire du fanzinat constitue le socle de l'évolution de la pratique telle que nous l'étudierons dans les parties suivantes.

A) Généalogie du fanzine

1. Les ancêtres du fanzine

Le fanzine, tel que nous le connaissons aujourd'hui sous les multiples formes et contenus qu'il peut recouvrir, est l'héritier de diverses publications caractérisées par les trois critères suivants :

- des publications exprimant des idées en opposition avec l'autorité dominante, le plus souvent politiques et cherchant parfois à contourner une forme de censure. Ainsi, l'histoire du fanzine en France pourrait remonter à 1540 avec les pamphlets ou les libelles, premières publications imprimées clandestinement sans l'autorisation alors nécessaire du roi ou d'un seigneur protecteur¹. Dans cette même perspective, on peut également considérer, comme le fait Frederick A. Wright dans sa thèse intitulée *From zines to ezines: electronic publishing and the literary underground*, les affiches, les tracts, les journaux clandestins ou les samizdats russes comme des ancêtres du fanzine².
- des publications prônant l'indépendance et la liberté des contenus. Naturellement, ces dernières peuvent être de nature politique et donc recouper la catégorie précédemment évoquée, mais pas uniquement. En effet, cette affirmation d'autonomie éditoriale a été notamment revendiquée par les acteurs du domaine littéraire et artistique. Ainsi, de nombreuses revues indépendantes créées à l'initiative d'écrivains et d'artistes sont nées de la volonté de présenter des œuvres et des idées stimulantes dans la plus grande liberté éditoriale, allant parfois jusqu'à l'audace la plus impertinente. L'objectif de ces publications n'est pas de s'adresser au plus grand nombre, mais à des connaisseurs, des partisans ou des curieux. Aussi, pourrions-nous citer *The Dial* (1840-1844) principale publication des transcendentalistes³ aux États-Unis, *La Revue indépendante* (1884-

¹ Roger CHARTIER, « Pamphlets et gazettes », in Roger CHARTIER et Henri-Jean MARTIN (dir.), *Histoire de l'édition française, Le Livre Conquérant, Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris : Fayard, 2nd édition, 1989, p. 501.

² Frederick A. WRIGHT, « Chapter 2 Zineology: The History and Characteristics of Zines », *From zines to ezines: electronic publishing and the literary underground*, Dissertation submitted to Kent State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Kent State University, 2001.

³ Le transcendentalisme est un mouvement littéraire, spirituel, culturel et philosophique qui a émergé aux États-Unis, en Nouvelle-Angleterre, dans la première moitié du XIX^e siècle. Il naît avec la création du Transcendental Club, en réaction à l'état général de la culture et de la société de l'époque, et plus particulièrement comme une

1895) en France, ou encore le mouvement Dada qui naît avec le *Manifeste littéraire*, publié par Hugo Ball et Richard Huelsenbeck sous forme de tract, en février 1915, à Berlin. En juillet 1917 est créée la revue *Cabaret Voltaire* dans laquelle Tristan Tzara revendique ce désir de liberté en écrivant « Nous exigeons le droit de pisser de plusieurs couleurs »⁴. En plus de leur désir de choquer les sensibilités bourgeoises, ce qui deviendra une caractéristique commune à de nombreux fanzines, les différentes revues du mouvement, *Cabaret Voltaire*, *Dada*, *291*, *391*, et *New York Dada*, utilisent des procédés discursifs, éditoriaux et artistiques comme les divagations, le détournement et le collage, qui seront également repris plus tard par de nombreux fanzines. Comme le détaille Stephen Perkins dans son histoire des fanzines, *Approaching The '80s Zine Scene*⁵, d'autres magazines d'artistes du XX^e siècle, comme les magazines d'art postal par exemple, ont influencé les créateurs de fanzines, notamment en ce qui concerne leur esthétique graphique non conventionnelle.

- des publications réalisées par des non-professionnels, relevant de l'amateurisme. Les premières publications amateurs à proprement parler apparaissent au XIX^e siècle au sein de cercles littéraires, afin de publier de la poésie et des nouvelles. Ce sont les débuts de l'auto-édition. Certains auteurs, comme Lewis Carroll, dont les écrits n'étaient pas acceptés par le monde traditionnel de l'édition, compilaient des recueils de leurs écrits sous forme de manuscrits disposés comme s'il s'agissait d'un magazine imprimé et soigneusement reliés⁶. D'autres, comme l'expliquent Isabelle Diu et Élisabeth Parinet dans leur ouvrage intitulé *Histoire des auteurs*, « vont porter leur texte directement chez l'imprimeur. Ce sont pour beaucoup des auteurs occasionnels, se qualifiant eux-mêmes d'amateurs, et n'ambitionnant pas nécessairement une audience nationale. »⁷ De même, la pratique du journalisme amateur a servi de débouché pour des œuvres qui, autrement,

protestation contre la position majoritaire des intellectuels de Harvard et contre la doctrine de l'église unitarienne enseignée à la faculté de théologie d'Harvard.

⁴ Tristan TZARA, « Zurich Chronicle (1915-1919) », in Robert Motherwell (dir.), *The Dada Painters And Poets: An Anthology*, Cambridge : Belknap-Harvard UP, 2nd édition, 1981, p. 236.

⁵ Stephan PERKINS, *Approaching The '80s Zine Scene: A Background Survey And Selected Annotated Bibliography*, Iowa City : Plagiarist Press, 1992.

Disponible sur Internet : <http://www.zinebook.com/resource/perkins.html>. Consulté le 31 mai 2022.

⁶ Harry Jr. WARNER et Wilson TUCKER, *All Our Yesterdays: An Informal History Of Science Fiction Fandom In The Forties*, Chicago : Advent publishers, 1969, p. 2.

⁷ Isabelle DIU et Élisabeth PARINET, *Histoire des auteurs*, Paris : Perrin, 2013, p. 155.

n'auraient pas pu être publiées. Dès la fin du XIX^e siècle, des écrivains se sont réunis sous la forme d'associations de presse amateur (APA), et ont travaillé ensemble pour publier collectivement les œuvres de leurs membres dans des revues de compilation. Les membres impriment généralement leurs contributions individuelles et les envoient avec une somme d'argent déterminée pour couvrir les frais de reproduction à un éditeur central pour qu'elles soient regroupées dans une revue. Cette dernière est ensuite distribuée aux différents contributeurs. Pour l'historienne Teal Triggs, cette mise en relation des amateurs « a ouvert la voie au développement de communautés d'intérêt (en particulier pour la science-fiction) qui ont en partie inspiré les réseaux et les communautés des zines d'aujourd'hui ».⁸

Ces trois critères ont en commun le fait qu'ils se situent du côté de l'édition alternative. N'ayant le plus souvent pas d'ambition commerciale, ces publications connaissent une diffusion plus ou moins restreinte et une durée de vie limitée. Souvent faites avec peu de moyens, elles sont également fragiles et donc d'autant plus éphémères. Ce sont là des caractéristiques également propres au fanzine. Aussi pourrait-on, comme le fait Olivier Belin dans son article « Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée », également rapprocher les fanzines des *ephemera*, « ces publications de circonstance qui ne relèvent ni du livre ni du périodique, [...] et qui se caractérisent par leur fragilité, leur labilité, leur légèreté, leur publicité et leur illégitimité »⁹. Les fanzines partagent avec des éphémères tels que les affiches, les cartes postales ou le matériel de propagande, ces caractéristiques matérielles mais également cette capacité à échapper aux circuits de l'édition ou de la presse traditionnelles¹⁰ et donc au référencement.

Ainsi, retracer l'histoire des fanzines est une tâche ardue dans la mesure où de nombreux fanzines n'ont jamais eu d'existence officielle et ont aujourd'hui disparu. Fort

⁸ Teal TRIGGS, *Fanzines : la révolution du DIY*, traduit par Claire RÉACH, Paris : Pyramyd, 2010, p. 14.

⁹ Olivier BELIN, « Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée », *Sociétés & Représentations*, N° 50, 2020, p. 171.
Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2020-2-page-165.htm>.
Consulté le 31 mai 2022.

¹⁰ Par édition ou presse traditionnelle nous entendons les médias historiques qui ont participé à dessiner les contours de la sphère médiatique et éditoriale aujourd'hui et qui imposent une norme, accumulent, monopolisent et exercent leur pouvoir aux côtés des institutions et des gouvernants.

heureusement, certains titres ont tout de même marqué l'histoire de l'édition alternative et nous permettent de dresser un historique global de la naissance et de l'évolution du fanzinat.

2. Le « fan » de fanzine : fandoms et communautés à l'origine des premiers fanzines

1- The Comet, le tout premier fanzine

L'histoire propre du fanzine commence dans les années 1920-1930, aux États-Unis, en particulier dans le domaine de la science-fiction. Les fanzines sont nés du fandom de science-fiction, c'est-à-dire d'une sous-culture propre à un ensemble de fans de genre. Il recouvre ainsi « tout ce qui touche au domaine de prédilection d'un groupe de personnes et qui est organisé ou créé par ces mêmes personnes »¹¹. A cette période, les fans de science-fiction ont en effet commencé à se connecter les uns aux autres par le biais des pages de lettres des magazines professionnels tels que *Amazing Stories*, un magazine de science-fiction américain lancé en 1926 par Hugo Gernsback à travers sa maison d'édition Experimenter Publishing. À la fin des années 1920 et au début des années 1930, ce genre littéraire est alors loin de susciter l'intérêt du grand public, et ses amateurs sont souvent isolés géographiquement les uns des autres. Le magazine comporte une rubrique « courrier des lecteurs » qui accueille des échanges entre passionnés et fait figurer les adresses postales complètes des expéditeurs, qui commencent ainsi à s'écrire entre eux. Les lecteurs échangent des critiques sur les histoires publiées dans le magazine et les premières « fanfictions ». Cette correspondance impromptue entre les fans de science-fiction aboutit à la création d'un club à Chicago, le Science Correspondence Club. En 1930, à l'initiative de Raymond A. Palmer, l'éditeur de *Amazing Stories*, et de Walter Dennis, le club publie *The Comet*, une lettre d'information au sein de laquelle sont incorporées les lettres, critiques, commentaires et essais créatifs de ses membres. Ce livret de dix pages A4 dactylographiées, agrafées entre elles et accompagnées de dessins à la main, constitue le tout premier fanzine officiel au monde¹² (cf. **Annexes A, fig. 1**). Après trois autres numéros publiés les années suivantes, la publication s'arrête en 1933.

¹¹ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fandom>

¹² Ce premier numéro de *The Comet* est consultable en ligne sous forme de PDF rassemblant des scans du fanzine page par page : https://docs.wixstatic.com/ugd/ee3d24_3239189e65b2443e8c1bb93f4bc38382.pdf

2- Le fanzine comme expression d'un fandom

Dans son ouvrage *Notes from Underground*, Stephen Ducombe raconte la naissance du premier fanzine, *The Comet*, et écrit : « they sent letters to *Amazing Stories*, then began writing to each other, and finally, pushing one step further, started writing their own stories and producing their own publications, eradicating the distance between consumer and creator »¹³. Le fanzine est donc le résultat d'une volonté toujours plus grande des fans de se réunir et d'échanger autour de leurs intérêts pour des cultures encore peu reconnues par la société (ici la science-fiction). Il s'agit d'« éradiquer une distance », d'abord géographique, entre les fans, puis symbolique, « entre le consommateur et le créateur », nous dit Ducombe. En effet, les auteurs de fanzines interagissent avec un produit culturel d'une manière tout à fait inédite : au lieu d'accepter un flux d'informations unidirectionnel produit par les médias, ils répondent aux histoires écrites pour eux dans les magazines commerciaux, jusqu'à devenir leur propre média. Il s'agit pour les fans de contrebalancer la presse en suppléant à son manque d'intérêt, de connaissance ou de reconnaissance pour le domaine qui les intéresse. Ainsi, à l'origine, le fanzine est l'expression d'un fandom poussée jusqu'à la créativité. Dans son article « The Cultural Economy of Fandom », John Fiske définit ainsi le fandom :

Fandom is a common feature of popular culture in industrial societies. It selects from the repertoire of mass-produced and mass-distributed entertainment certain performers, narratives or genres and takes them into the culture of a self-selected fraction of the people. They are then reworked into an intensely pleasurable, intensely signifying popular culture that is both similar to, yet significantly different from, the culture of more 'normal' popular audiences. Fandom is typically associated with cultural forms that the dominant value system denigrates.¹⁴

Ainsi, s'explique la construction du terme *fanzine*, formé à partir de *fan* et *magazine*. Il a été inventé en 1940 par un producteur de fanzines amateur de science-fiction américain, Louis Russell Chauvenet, qui a déclaré préférer le terme « fanzine » plutôt que « fanmag » comme

¹³ Trad. : « ils ont envoyé des lettres à *Amazing Stories*, puis ont commencé à s'écrire entre eux, et enfin, allant plus loin, ont commencé à écrire leurs propres histoires et à produire leurs propres publications, éliminant ainsi la distance entre le consommateur et le créateur ». Stephen DUNCOMBE, *Notes from Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres & New York : Verso, 1997, p. 114.

¹⁴ Trad. : « Le fandom est une caractéristique commune de la culture populaire dans les sociétés industrielles. Il sélectionne dans le répertoire des divertissements produits et diffusés en masse, certains artistes, récits ou genres et les fait entrer dans la culture d'une fraction auto sélectionnée de la population. Ils sont ensuite retravaillés en une culture populaire intensément plaisante, intensément signifiante qui est à la fois similaire à la culture des publics populaires plus « normaux », tout en étant significativement différente. Le fandom est généralement associé à des formes culturelles que le système de valeurs dominant dénigre ». John FISKE, « The Cultural Economy of Fandom », in L. A. LEWIS (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres, Londres : Routledge, 1992, p. 30.

abrégé de fan magazine. Le fanzine est donc bien l'expression d'un fandom au sens de Fiske, c'est-à-dire « similaire à la culture des publics populaires plus « normaux », tout en étant significativement différente »¹⁵. En d'autres mots, le fanzine est similaire à un magazine traitant d'un objet culturel sans pourtant en être un puisqu'il est réalisé par des non-professionnels qui ne se contentent pas de parler d'un objet culturel mais en créent un second à partir du premier.

3- Des fandoms en tous genres

La science-fiction

Après le succès de *The Comet*, de nombreux fans de science-fiction ont repris ce principe et édité leurs fanzines. Parmi les plus connus, on peut citer *The Time Traveller* édité en janvier 1932 par Julius Schwartz et Mort Weisinger aux États-Unis (**cf. Annexes A, fig. 2**) ou encore *Space Times* illustré par Harry Turner, dans les années 1950-1960 en Angleterre (**cf. Annexes A, fig. 3**). Ces fanzines, ainsi que d'autres, traitaient exclusivement de science-fiction ou de science amateur, et étaient produits par des groupes de fans locaux fondés par les lecteurs les plus actifs des magazines de science-fiction professionnels. Les toutes premières publications étaient écrites à la main ou produites sur papier carbone, chaque exemplaire étant produit séparément ou dupliqué à partir d'un original écrit à la machine. Ainsi les tirages restaient-ils très faibles, ne dépassant que rarement la centaine d'exemplaires. Harry Warner, dans son ouvrage *All Our Yesterdays* rapporte que les fanzines de science-fiction les plus populaires, comme *Le Zombie* (**cf. Annexes A, fig. 4**) lancé aux États-Unis par Bob Tucker de 1938 à 1975, n'a jamais excédé les 150 exemplaires par numéro¹⁶.

Au fur et à mesure que l'intérêt pour les fanzines s'est accru, les fans ont commencé à publier de façon individuelle pour leur propre plaisir, de sorte que les fanzines sont devenus plus diversifiés et leur contenu plus varié. De nombreux écrivains de science-fiction célèbres ont commencé leur carrière dans le fandom et ont publié leurs propres fanzines. Ray Bradbury,

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Harry Jr. WARNER et Wilson TUCKER, *op.cit.* (note 6), p. 285.

par exemple, a produit quatre numéros de *Futura Fantasia* (1939-1941) (cf. **Annexes A, fig. 5**), qui contenait notamment ses premières histoires publiées

La bande dessinée

Dès la fin des années 1930, l'édition de fanzines a proliféré et s'est étendue au monde entier. Ainsi, se développent les fanzines consacrés à la bande dessinée. Très inspirés par les fanzines de science-fiction à leurs débuts, ils traversent les frontières et recouvrent ces deux genres puis s'ouvrent progressivement. Comme son nom le suggère, le fanzine *Fantasy World* de David Kyle lancé en 1936 (cf. **Annexes A, fig. 6**) présente des « bandes dessinées imaginaires », en particulier de science-fiction. Le premier fanzine de BD britannique, l'*EC Fan Bulletin* (1953), ronéotypé et à tirage limité, était produit pour le petit éditeur Entertaining Comics par Bhub Stewart et s'inspirait des fanzines de science-fiction. Un an plus tôt, aux États-Unis, Superman était mis à l'honneur dans *The Facts Behind Superman* (1954) de Ted White (cf. **Annexes A, fig. 7**), tiré à 50 exemplaires, et *Fantasy-Comics* (début des années 1950) de Jimmy Taurasi (cf. **Annexes A, fig. 8**) paraissait, réunissant les genres de la science-fiction et des livres d'épouvante publiés par Entertaining Comics¹⁷.

Le petit et le grand écran

Dès la fin des années 1960, les fans s'emparent des séries télévisées et du cinéma. Les fanzines autour de la série *Star Trek* initient le mouvement. Le tout premier a été lancé en 1967, un an après la première diffusion sur le petit écran de cette série culte de science-fiction. Parmi les fanzines sur la série, *Spockanalia* (cf. **Annexes A, fig. 9**) a vu le jour à New York ; le fanzine comptait 90 pages ronéotypées et agrafées. L'acteur Leonard Nimoy, interprétant le personnage de Spock a même écrit une lettre publiée dans le fanzine pour leur « souhaiter bonne chance »¹⁸. D'autres programmes télévisés de science-fiction, tels que *Doctor Who* et *Blake's 7*, ont, dans une moindre mesure, donné naissance à des groupes de fans et à des fanzines associés. Côté cinéma, les fanzines concernent majoritairement le cinéma bis, c'est-à-dire tournés avec des moyens réduits et destinés au public populaire, et en particulier les films de série B ou Z, les films fantastiques, d'horreur ou pornographiques. La figure la plus

¹⁷ Matthew PUSTZ, *Comic book culture: fanboys and true believers*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999, p. 180.

¹⁸ https://fanlore.org/wiki/Spockanalia#Issue_1

emblématique de ce type de fanzine en France est *Ciné Zine Zone*, lancé en 1978 par Pierre Charles qui perdurera jusqu'en 2003 (cf. **Annexes A, fig. 10**). Les grandes franchises telles que Star Wars ou Harry Potter inspirent également de nombreux fanzines dans le monde entier.

La musique

La musique populaire¹⁹ a également été largement investie par le fanzine à partir des années 1950 à travers divers genres musicaux : psychédélique, classique, jazz, country ou pop. Parmi les plus célèbres aux États-Unis on peut citer *The Rambler* (1957-1958), consacré au folk, qui a compté neuf numéros, ou encore *Jazz Fan* (1958), édité par Bill Harry, qui en a eu quatorze. C'est cependant avec le rock'n'roll qu'une nouvelle génération de fans de musique a porté, dans les années 1960, la forme du fanzine à un autre niveau, aussi bien en termes visuels que journalistiques. *Yeah yeah yeah* (cf. **Annexes A, fig. 11**), le fanzine officiel du fan club de John Lennon dès 1965, contenait des informations factuelles sur le travail de Lennon, seul ou avec les Beatles. *Crawdaddy!* (cf. **Annexes A, fig. 12**), premier magazine sur le rock'n'roll américain, a été lancé en février 1966 par Paul Williams, déjà auteur à l'adolescence d'un fanzine dédié à la science-fiction. Avec des articles notamment sur Bob Dylan, Simon and Garfunkel, Donovan, Jefferson Airplane, les Rolling Stones, *Crawdaddy!* a précédé la création du magazine *Rolling Stone*. Les fanzines de rock'n'roll adoptent un langage graphique nouveau composé de collages, de textes tapés à la machine ou avec des planches de caractères Letraset (à l'aspect de lettres découpées), qui a été à l'origine de l'esthétique caractéristique du fanzine punk qui émerge au cours des années 1970 et bouleverse le monde du fanzine.

3. Les punks et la démocratisation du fanzine

1- Les fanzines punks

La photocopieuse naît dans les années 1940 mais ne se généralise qu'à partir des années 1970, rendant les moyens de reproduction bien plus accessibles. Cette même période voit l'avènement du punk, qui est d'abord un style de musique dérivé du rock, mais surtout un mouvement politique, culturel et artistique. Sa philosophie et son esthétique infiltrent la mode,

¹⁹ Par musique populaire nous entendons les genres de musique tirant leur origine et trouvant leur public dans les milieux populaires. Il s'agit d'un objet culturel commercial et de masse qui se distingue donc de la musique dite savante et de la musique folklorique.

les beaux-arts, le cinéma, la bande dessinée, la fiction et, bien entendu, les fanzines. Avec le punk, et la disponibilité croissante des photocopieurs permettant de faire de nombreuses copies rapidement et à moindre coût, la production de fanzines explose mais surtout son aspect, son contenu et son positionnement se renouvellent.

Mark Perry, le fondateur du fanzine punk le plus notoire *Sniffin' Glue*, écrit en 1976 :

Personne ne peut définir le punk-rock, ce n'est qu'un rock dans sa forme la plus élémentaire — un rock de la rue. Des enfants qui font de la musique dans le garage de papa, sur de mauvais instruments, avec des vêtements moulants et la tête vide (désœuvrés maintenant qu'ils ont arrêté l'école), quand ils ne sont pas fourrés dans les boutiques de modèles réduits. C'est tout ça le punk-rock.²⁰

Difficilement définissable, terriblement impertinent et parfaitement contre-culturel, le punk fait peur. Il est surtout mal vu du grand public et les médias musicaux y sont hostiles ou bien le délaissent. Le mouvement s'empare alors du fanzine pour produire un discours autonome sur lui-même. Les fans de la première heure se considèrent en effet comme les seuls relais fiables d'informations sur la musique et sur le mouvement punk lui-même. Accessible à tous, malléable, peu cher et facile à produire, le fanzine s'impose comme le meilleur support de communication.

Comme les autres genres de fanzines, les fanzines punks sont écrits par et pour ceux « qui sont au parfum ». Ils s'adressent aux amateurs et connaisseurs, ceux qui sont aux premières loges, en particulier dans les concerts. Édités par un individu ou un groupe, les fanzines punks sont majoritairement composés de critiques, d'éditoriaux et d'entretiens avec des personnalités éminentes du sujet traité. Le fanzine punk, comme les autres fanzines, se renouvelle sans cesse, mais il dépasse le simple cadre du fandom. En effet, le punk n'est pas seulement un objet culturel, il porte en son sein des revendications politiques en particulier autour de la notion de lutte des classes et de la critique des idéologies dominantes. Il en est de même pour le fanzine punk : il n'est pas seulement dédié au genre musical, il se double d'une fonction proche de celle du tract politique. Toutefois, contrairement au tract politique qui cherche ouvertement à convaincre le plus grand nombre, le fanzine punk ne s'adresse pas à la masse anonyme, mais à des personnes bien identifiées, à un cercle restreint, à des complices. Son but est moins d'informer que de défendre ses idées, ses valeurs.

²⁰ Mark PERRY, *Sniffin' Glue*, N° 1, 1976.

Le positionnement politique et idéologique des fanzines punks se retrouve surtout dans leur style, représentatif de l'esthétique et des idéaux de toute une sous-culture, comme une version condensée de cette révolte culturelle contre l'autoritarisme institutionnel et politique. Comme l'explique en effet Walter Benjamin, pour rendre effective une propagande politique, il n'est pas suffisant de reproduire un contenu radical ou révolutionnaire dans une publication, le média lui-même se doit d'exprimer physiquement cette radicalité²¹. Ainsi les fanzines punks ont-ils une esthétique que Samuel Etienne qualifie d'alternative et de radicale²²; alternative car relevant de la volonté d'exister en dehors ou en périphérie du système — esthétique, culturel ou commercial — et radical car renvoyant à un contenu politique, à l'idée de transformation sociale. Le style graphique des fanzines punks est grunge et bricolé, largement reconnaissable. C'est en raison de ces caractéristiques esthétiques et idéologiques que les fanzines punks ont souvent été vus, de l'extérieur, comme des outils de propagande, de radicalité politique, des médias à messages politiques forts. Si chaque fanzine s'efforce de garder une approche personnalisée, un ensemble d'éléments graphiques se distinguent aujourd'hui comme relevant proprement de l'esthétique punk parmi lesquels le format A4 agrafé, la « spontanéité » de la mise en page, la production sur photocopieuse et un mélange de traitements typographiques comme le copier-coller, les lettres découpées dans des journaux, manuscrites ou tapées à la machine. La manière dont ces éléments sont repris et présentés se doit de respecter non seulement le message, mais également la main individuelle du producteur du fanzine. Ce phénomène s'observe lorsqu'on compare les couvertures de trois des fanzines majeurs produits à la fin des années 1970. Charlie Chainsaw, par exemple, dans son premier numéro de *Chainsaw* produit à Londres en 1977 (**cf. Annexes A, fig. 13**), utilise des pochoirs pour les lettres du titre, ainsi qu'un collage où il mêle des textes découpés dans des journaux, une photographie des Sex Pistols et une image tirée de l'affiche du film *Massacre à la tronçonneuse*. Dans le tout premier numéro de *Sniffin' Glue* paru en 1976 (**cf. Annexes A, fig. 14**), Mark Perry réalise la couverture à la main, utilisant ses propres griffonnages, s'amusant avec des lettres exclusivement en capitales. Dans le numéro 4 de *Ripped & Torn* paru à Glasgow en 1977 (**cf. Annexes A, fig. 15**), Tony Drayton adopte une approche plus

²¹ Walter BENJAMIN, "The author as producer" in Francis FRASCINA et Charles HARRISON (dir.), *Modern art and modernism: a critical anthology*, Londres : Paul Chapman Publishing, 1982, 2nd édition, p. 213-216.

²² Samuel ÉTIENNE, « "First & Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume !*, Vol. 2, N° 1, 2003, p. 7-8.

formelle en combinant une photo du groupe punk Damned avec des lettres écrites à la main dont la taille rétrécit au fil des informations annoncées.

Parce qu'ils sont des espaces de liberté d'expression, les fanzines punks incitent chacun à produire, reproduire et distribuer son fanzine à partir des moyens les plus élémentaires. Les fanzineurs eux-mêmes appellent leurs lecteurs à produire leur propre publication. Ainsi Mark Perry dans le numéro 5 de *Sniffin' Glue* paru en 1977 écrit-il « Flood the market with punk writing! »²³, conviant ses lecteurs, qui n'étaient pas satisfaits de la couverture du punk dans la presse établie, à faire comme lui et à publier leurs propres magazines. Cette incitation a conduit à une accélération massive de la production de fanzines dans les mois suivants. Produits à petite échelle et à moindre coût, les fanzines punks circulent dans les salles de concert et trouvent leur place chez les disquaires.

Comme l'écrit Frédéric Gai dans son article « Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine », « si le punk doit beaucoup au fanzine, l'inverse est également vrai. »²⁴ La pratique punk a en effet durablement influencé les façons de concevoir et de faire des fanzines, si bien qu'il sert souvent de raccourci au genre lui-même : les représentations communes des personnes qui ont déjà entendu parler du fanzine, renvoient bien souvent plus au fanzine punk à l'esthétique trash qu'au fandom de science-fiction par exemple.

2- De « fanzine » à « zine » : la dilution dans d'autres domaines

Dans les années 1980, un fan de science-fiction américain, Mike Gunderloy qui écrit pour un certain nombre de fanzines de science-fiction, remarque que les fanzines publiés recouvrent un éventail de sujets toujours plus large. Il se met alors à lire tous les fanzines qu'il parvient à trouver et écrit à ses amis pour leur signaler les titres les plus intéressants. Il se lasse cependant vite d'écrire tant de lettres à tant d'amis différents et décide, en 1982, de créer son propre fanzine sur les fanzines²⁵. Il l'appelle *Factsheet Five* (cf. **Annexes A, fig. 16**).

²³ Trad : « Inondez le marché avec des écrits punk ! ». Mark PERRY, *Sniffin' Glue*, N° 5, 1977, p. 2.

²⁴ Frédéric GAI, « Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine », *La Revue des revues*, Vol. 2, N. 62, 2019, p. 92-109.
Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-la-revue-des-revues-2019-2-page-92.htm>. Consulté le 31 mai 2022.

²⁵ Stephen DUNCOMBE, *op. cit.* (note 13), p. 53.

Gunderloy remarque que de nombreux fanzines présentés dans *Factsheet Five*, en particulier certains fanzines punks, ne peuvent pas vraiment être qualifiés de publications pour les fans et décide d'utiliser le mot « zines » pour désigner l'ensemble de ces publications. Depuis, le terme est devenu courant dans le monde anglo-saxon. Le français semble avoir cependant préféré garder le mot fanzine, bien que « zine » soit aujourd'hui de plus en plus courant.

Dès lors, de nouveaux termes n'ont cessé d'être inventés pour désigner les spécificités de certains zines. Loin d'être exhaustif, nous pouvons, entre autres, citer :

- les perzines, pour « personal zine », écrits et édités par une seule personne qui y raconte sa vie. L'un des plus célèbres est *Dishwasher* (cf. **Annexes A, fig. 17**), publié en 15 numéros entre 1989 et 2001 par Pete Jordan. Ce dernier y raconte son expérience de plongeur dans les restaurants, l'insatisfaction qu'il tire de cette activité, et les multiples ruses qu'il emploie pour saboter son travail.
- les 24-Hour zines qui, comme leur nom l'indique, sont des publications réalisées en une seule journée. Souvent, ce type de zine est le fruit d'un défi, lancé par d'autres personnes ou par les auteurs eux-mêmes.
- les e-zines, qui désignent les zines publiés électroniquement.
- les artzines, que l'on pourrait traduire par zines d'art ou zines d'artistes, qui renvoient à des zines qui se revendiquent comme étant des œuvres d'art dans leur forme et qui sont également souvent remplis d'œuvres d'art, de photos, de collages du travail de l'auteur.
- les photozines composés uniquement de photographies.
- les queerzines, un genre de zines centré autour de la culture queer, qui est aujourd'hui un des thèmes récurrents dans la production contemporaine de zines. Citons par exemple *Blot* (cf. **Annexes A, fig. 18**), créé en 1994 par Rob Teixeira et qui traite d'asexualité.
- les graphzines qui sont des zines réalisés par des graphistes.

Cette rapide liste démontre l'abondance des types de productions prenant la forme d'un fanzine et témoigne d'une réinvention perpétuelle. Mais si le fanzine a cette capacité de dilution dans tous les domaines, que reste-t-il de lui-même ? Quelles sont les spécificités qui lui sont propres ? En d'autres mots, comment pourrions-nous établir une définition du fanzine qui englobe son histoire tentaculaire — au sens propre ?

B) Le fanzine : une pratique artisanale et alternative

L'enseignant-chercheur Frédéric Gai a intitulé son article sur les fanzines publié dans *La revue des revues*, « Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine », fort à raison ! Nous l'avons vu, le fanzine — ou zine — embrasse un éventail de sujets extrêmement vaste, ce qui amène Olivier Belin à le définir comme « un objet complexe, hybride, et fuyant à bien des égards »²⁶. Amélie Fontaine, dans son mémoire d'étude de l'ENSAD, intitulé *La micro-édition*, explique cet embarras face au constat de notre difficulté à définir un fanzine : « Sans doute parce que nous avons tous grandi avec des indications, des définitions et des normes expliquant ce qui est approprié ou non pour tel ou tel média, il est difficile d'accepter qu'il y ait très peu de règles dans le monde des fanzines. »²⁷ Frédéric Gai propose d'approcher le fanzine par ses caractéristiques propres (comme en témoignent les différents sous-titres de son article : « En tous genres », « En marge », « En fabrique », « En mouvement »). Notre démarche sera similaire mais prendra pour point de départ l'idée d'aborder le fanzine comme une pratique, pour mieux le cerner comme objet matériel. Nous établirons alors le fanzine est avant tout une pratique artisanale détachée de toute ambition commerciale, ce qui le place naturellement à la marge d'une économie éditoriale traditionnelle. De manière plus générale, c'est en fait à la marge de la culture légitime qu'il se situe. Il est ainsi une pratique alternative opposée à la culture dominante, support privilégié d'expression critique, politique ou artistique de ce qu'on a nommé les « contre-cultures ». Le fanzine apparaît dès lors comme une pratique de réappropriation du discours d'une communauté, devenant ainsi le lieu de façonnage d'une culture alternative.

1. Une pratique artisanale sans ambition commerciale

1- Faire avec les moyens du bord, mais faire avant tout !

Souvent réalisé par un seul passionné ou par une petite équipe, le fanzine est une publication réalisée à moindres frais. Dans son ouvrage *How to publish a fanzine*, Mike

²⁶ Olivier BELIN, « Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée », *op. cit.* (note 9), p. 170.

²⁷ Amélie FONTAINE, *La micro-édition, les enjeux de la micro-édition entre dessin contemporain, bande dessinée et illustration*, mémoire d'étude sous la direction de Sébastien Laudenbach, ENSAD, 2009. Repris dans Émilie MOUQUET, « F comme fanzines... », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2015, N° 6, p. 38-53. Disponible sur Internet : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2015-06-0038-005>. Consulté le 31 mai 2022.

Gunderloy, le fondateur du fanzine sur les fanzines *Factsheet Five*, explique que souvent l'envie de faire un fanzine précède le choix même du sujet de ce dernier²⁸. Si l'envie de faire un fanzine peut parfois s'avérer supérieure à la promotion du sujet lui-même, c'est bien parce que le fanzine est avant tout une pratique. C'est d'ailleurs pourquoi on parle souvent de fanzinat pour y référer, comme une sorte d'artisanat du fanzine. Cependant, contrairement à un artisanat qui repose sur un savoir-faire, le fanzine est le produit de la « débrouille ». Réalisé par des amateurs, il est en effet nécessairement conditionné par les moyens de (re)production dont disposent ces derniers. C'est pourquoi, comme on peut le constater en feuilletant les images des fanzines placées en **Annexes A**, l'esthétique des fanzines a tant évolué au fil des décennies. Les premiers fanzines de science-fiction à partir des années 1930 comme *The Comet* (cf. **Annexes A**, **fig. 1**) ou *The time traveller* (cf. **Annexes A**, **fig. 2**), ne sont composés quasiment que de textes dactylographiés à la machine à écrire et sont reproduits en quelques exemplaires soit manuellement (faisant de chaque exemplaire un exemplaire unique), soit grâce à un miméographe, qui reproduit par le biais du pochoir, soit grâce à un duplicateur à alcool, appelé ronéotypeuse. Ces techniques de reproduction ne permettaient pas d'excéder la centaine d'exemplaires, ce qui, dès ses débuts, a fait du fanzine une publication à faible tirage. Lorsque la reliure n'est pas absente (simple pliage), elle consiste généralement en une ou plusieurs agrafes. A partir des années 1980, le photocopieur change la donne et facilite grandement la reproduction, ce qui explique, entre autres, l'augmentation de la production de fanzines pendant la période punk. Ainsi certains fanzines sont d'abord faits à la main (écriture manuscrite ou tapée à la machine, dessins, découpage puis collage d'images issues d'autres publications, etc.) puis photocopiés pour être diffusés. Mais le photocopieur reste encore à l'époque un objet cher et tous les fanzineurs n'y ont pas accès facilement. Samuel Etienne, dans son ouvrage *Bricolage radical*, raconte ainsi comment, pour la publication de son premier fanzine, *The Gossip* (cf. **Annexes A**, **fig. 19**), il s'est introduit dans les locaux d'une entreprise, avec la complicité d'un employé, pour photocopier clandestinement 50 exemplaires de son œuvre²⁹. Il ajoute ensuite son soulagement lors de la démocratisation des outils de publication assistée par ordinateur et la facilitation de production que ces derniers ont permis : « La PAO s'empare de

²⁸ Mike GUNDERLOY, *How to publish a fanzine*, Port Townsend : Loompanics Unlimited, 1988, p. 7. Disponible sur Internet : https://monoskop.org/images/e/e2/Gunderloy_Mike_How_to_Publish_a_Fanzine_1988.pdf. Consulté le 31 mai 2022.

²⁹ Samuel ÉTIENNE, *Bricolage radical*, N. 2, Saint-Malo : Editions Standflat, 2019, p. 6.

la mise en page, fini les nuits à taper des textes à la machine, les découper et les recoller sur des publicités pour de la lingerie. »³⁰

Quels que soient les outils mis à disposition, le fanzine reste une production d'amateurs. Ainsi est-il, comme le souligne Samuel Etienne, à la fois banal et précieux : banal dans sa composition matérielle car dépendant des matériaux et moyens de reproduction immédiatement disponibles pour le créateur, et précieux car relevant souvent d'une fabrication manuelle, ce qui le rapproche de la création artistique³¹. Cette préciosité relève aussi du caractère éphémère des fanzines. N'étant soumis à aucun impératif, mais seulement au bon vouloir de leur(s) créateur(s), ils sont apériodiques et disparaissent souvent sans prévenir leurs lecteurs. Ce caractère peut être interprété comme une illustration du *N° Future*, valeur fondatrice du mouvement punk. Mais c'est surtout à la valeur punk du *DIY*, acronyme de *Do It Yourself*, que peut être rattaché le fanzine. Ian MacKaye, figure emblématique du punk rock, fait l'analyse suivante du *DIY* :

L'un des aspects du Do It Yourself, c'est qu'il faut réellement tout faire par soi-même. C'est du travail ! On se manage nous-mêmes, on trouve nos dates de concerts nous-mêmes, on gère l'entretien de notre matériel nous-mêmes, on enregistre nos disques nous-mêmes, on complète nos déclarations fiscales nous-mêmes. [...] Ils [les gens] imaginent généralement que le monde de la musique tourne avec des tas de gens chargés de faire ce boulot à ta place. Mais ce n'est pas punk rock. Nous venons d'un monde où l'on fait les choses nous-mêmes.³²

L'éthique punk repose ainsi sur le fait que chacun peut faire ce qu'il désire par lui-même, sans considérations pour un professionnalisme ou une formation quelconque, le moteur principal devant être l'envie. C'est pourquoi, comme nous l'avons vu, la pratique du fanzine procède avant tout d'une volonté — de s'exprimer, de créer, de s'amuser. Le plus important n'est donc pas ce qui est fait ou comment l'objet est fait, c'est surtout de le faire, tout simplement. Comme le souligne Greil Marcus, le punk procède d'un « besoin urgent de vivre non pas comme objet mais comme sujet de l'histoire — de vivre comme si quelque chose dépendait réellement de notre propre action — et ce besoin urgent débouche sur un champ libre »³³. C'est précisément

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ Samuel ÉTIENNE, « “First & Last & Always” : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *op. cit.* (note 21), p. 7.

³² Ian MACKAYE in Daniel SINKER (dir.), *We owe you nothing. Punk Planet: the collected interviews*, New York : Akashic Books, 2001, p. 19.

³³ Marcus GREIL, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris : Allia, 1999, p. 14.

de cet esprit que relève le *DIY*, il est un moyen d'action, un moyen d'être sujet et acteur de sa propre vie et du monde. Ainsi, le *DIY* est-il encouragé de toutes parts par le mouvement punk. En janvier 1977, le fanzine britannique *Sideburns* (cf. **Annexes A, fig. 20**) publie une illustration sous forme de tablatures qui annonce : « this is a chord, this is another, this is a third, now form a band. »³⁴ (cf. **Annexes A, fig. 21**). La création de fanzine est donc une forme de *DIY* qui relève de cette même urgence de l'action, encourageant chacun à passer à l'acte.

2- Liberté(s) éditoriale(s) et créative(s)

Si le fanzine a cette apparence particulière, c'est, nous l'avons vu, parce qu'il est créé par un seul producteur qui porte la double casquette d'auteur et de graphiste. Cela rend ainsi possible l'expérimentation en termes non seulement de direction éditoriale, mais aussi de sensibilité graphique, plaçant le fanzineur à l'abri de l'autocensure et lui permettant de s'affranchir des règles graphiques et de l'esthétique conventionnelle. Les méthodes de production adoptées façonnent certes nécessairement l'esthétique des fanzines mais, nous l'avons dit, la forme du fanzine et son mode de production comptent autant l'un que l'autre car ces deux éléments participent à la compréhension du propos véhiculé. Ainsi, si la photocopieuse comme outil de reproduction a imposé un format aux fanzines, A4 ou A5 le plus souvent, les créateurs y ont vu une opportunité plus qu'une restriction et se sont amusés à les déjouer. Le fanzine *Inside Susan* est par exemple découpé de manière circulaire dans une page A4, alors que *Supersonic Jazz* (cf. **Annexes A, fig. 22**), ou encore *Le Stéréophile* (cf. **Annexes A, fig. 23**) arborent un format A4 plié en deux dans le sens de la hauteur. En termes de forme, le fanzine est donc un laboratoire, un banc d'essai permanent car il est l'endroit où le désir de transgression est à même de se dire parfaitement, la liberté y est totale, absolue et addictive. Un bon exemple de cette liberté éditoriale et créative est le fanzine *Roger le Chat*, créé par Olivier Texier, Christophe Grob et Sylvain Chantal. En effet, d'un numéro à l'autre, entre 1991 et 1992, l'emballage de *Roger le Chat* est transformé : imitation de la pochette du disque vinyle pour le premier numéro (clin d'œil à l'industrie du disque qui vient officiellement d'enterrer le vinyle), sachet de bonbons en cellophane pour le numéro 2, boîte de conserve en aluminium pour le numéro 3 (cf. **Annexes A, fig. 24**). Perpétuellement en quête

³⁴ Trad. : « voici un accord, en voici un autre, en voilà un troisième, maintenant monte ton propre groupe. »

de renouveau, le fanzine est donc le lieu de toutes les libertés et de toutes les expérimentations esthétiques, relevant ainsi de ce que Samuel Etienne nomme un « bricolage radical »³⁵.

3- Une pratique à la marge de l'économie éditoriale traditionnelle

Le *DIY* consiste à exercer une activité sur le mode de l'autogestion, et donc en s'affranchissant des systèmes productifs dominants. C'est ainsi qu'il est défini dans le *Dictionnaire raisonné du Punk* :

« Le *DIY*. est un principe de base du punk. Si cette major ne veut pas vous signer, créez votre maison de disques ; si ce luxueux magazine à couverture glacée ne veut pas de vos articles trempés dans la nitroglycérine, créez votre fanzine ; et si aucun de ces vieux groupes cocaïnés et scandaleusement riches n'est capable de vous fournir le shot de rock'n roll dont vous avez besoin... alors créez le vôtre et appelez ça The Jam ou The Clash ! »³⁶

Le *DIY* donne donc l'autorisation à n'importe qui de se lancer dans la production d'œuvres artistiques, sans attendre le feu vert d'une quelconque institution. Ainsi le fanzine reste-t-il un objet confidentiel. Il échappe au dépôt légal et n'est pas répertorié dans les bibliothèques. Il est le plus souvent tiré à petit nombre (en moyenne à une centaine d'exemplaires) pour mieux choisir son lectorat et connaît donc une diffusion restreinte. Surtout, il ne s'insère pas dans les circuits commerciaux traditionnels et crée son propre modèle économique, dénué de tout objectif de rentabilité. En effet, le fanzine mise sur l'échange — souvent sous le manteau —, l'envoi par correspondance, et la distribution hors commerce en vente directe. S'il n'est pas gratuit, le prix d'un fanzine peut varier d'un numéro à l'autre, souvent en fonction du nombre de pages comme c'est le cas pour *The Gossip* (cf. **Annexes A, fig. 19**). Généralement, le prix de vente est intégré à une stratégie d'autofinancement du fanzine, n'ayant pas pour objectif le profit mais bien la survie éditoriale³⁷. Pour Mike Gunderloy, le fanzine est anti-commercial et donc basé sur l'absence de profit. Dans son guide *How to publish a fanzine*, il raconte que la publication de son fanzine *Factsheet Five* en 1986 lui a coûté plus de 800 dollars qu'il n'a

³⁵ Samuel ÉTIENNE, *Bricolage radical. Génie et banalité des fanzines do-it-yourself*, 2 tomes, Saint-Malo : Éditions Strandflat, 2016 et 2019.

³⁶ Pierre MIKAÏLOFF, *Dictionnaire raisonné du punk*, Paris : Scali, 2007, p. 75.

³⁷ Voir Fabien HEIN, *Ma petite entreprise Punk. Sociologie du système D*, Toulouse : Kicking Books, 2011.

jamais pu rembourser avec les ventes des 2000 exemplaires alors en circulation et conclut : « But who cares? I'm firmly convinced that fanzines are for fun, not for profit. »³⁸ La particularité des fanzines réside donc dans leur absence de capital économique. Même si les fanzines se situent à la marge du marché économique éditorial traditionnel, ils restent cependant un marché, à ceci près qu'ils reposent sur des moyens, des acteurs et des valeurs différents, et apparaissent ainsi comme un contre-marché. Selon l'historien Fernand Braudel, cette instauration d'un contre-marché est le témoin de la portée subversive et donc de la charge contre-culturelle d'une pratique³⁹ — ici, celle du fanzine.

2. Une pratique alternative

1- Un médium contre-culturel

Le terme contre-culture, comme concept socio-politique, naît dans les années 1960 et désigne des idées, des croyances et des pratiques contre-hégémoniques. En d'autres mots, il permet de distinguer des valeurs considérées comme dominantes ou largement partagées de valeurs dites alternatives qui sont le fait d'une minorité et se manifestent dans une pluralité de formes culturelles comme la musique, l'écriture, l'art, les luttes socio-culturelles, etc. Dans son article « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », Andy Bennett explique :

Ces interprétations présentent la contre-culture non pas comme une entité socioculturelle spécifique, mais plutôt comme quelque chose de suffisamment fluide pour pouvoir incorporer différents groupements et, par conséquent, se manifester différemment à des moments et dans des lieux particuliers.⁴⁰

C'est pourquoi, le fanzine peut être considéré comme un médium contre-culturel. Il recouvre en effet cette fluidité à la fois dans les différentes communautés qu'il a pu représenter — les « différents groupements » qu'il a pu incorporer, pour reprendre les termes de Bennett — mais également dans ses différentes manifestations « à des moments et dans des lieux particuliers ». Mais surtout, il se positionne en opposition à une culture et à un message dominants. Tout

³⁸ Trad. : « Mais peu importe. Je suis fermement convaincu que les fanzines sont faits pour le plaisir, pas pour le profit. ». Mike GUNDERLOY, *op. cit* (note 27), p. 5.

³⁹ Fernand BRAUDEL, *La dynamique du capitalisme*, Paris : Flammarion, 2008, p. 33.

⁴⁰ Andy BENNETT, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume !*, Vol. 9, N. 1, 2012, p. 24. Disponible sur Internet : <http://journals.openedition.org/volume/2941>. Consulté le 31 mai 2022.

d'abord, comme nous l'avons vu, le fait que le fanzine soit une production amateur suggère qu'il se situe déjà en opposition avec l'édition capitaliste. Le *DIY* est en effet une démarche de participation au monde et à sa réalité, en opposition au spectaculaire du monde capitaliste, et à la consommation passive qu'il implique. Le fait qu'il soit également souvent éphémère conduit Duncombe à suggérer que, dans sa forme même, le fanzine intervient « against the fetishistic achieving and exhibiting of the high art world and the for-profit of the commercial world »⁴¹. Ces éléments nous conduisent ainsi à affirmer avec Teal Triggs, que sa forme arbore un style de « résistance symbolique »⁴² vis-à-vis de la culture dominante. On pourrait toutefois se demander, avec une pincée de cynisme et de soupçon, si cette démarche ne revient pas également à valoriser un entrepreneuriat de soi, au fond très capitaliste et individualiste. Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne le fond du fanzine, c'est-à-dire son contenu et son propos, l'histoire du fanzine dépeinte précédemment a mis en évidence que ces publications spécialisées s'intéressent à des domaines souvent considérés comme mineurs ou illégitimes. Les fanzines, par leur simple existence, pointent donc du doigt une absence de discours médiatique sur ces domaines. Ils apparaissent alors comme une voix qui contrebalance le manque d'intérêt ou de (re)connaissance de la presse pour ces champs culturels. Dès lors, parce que les thématiques abordées par les fanzines n'ont pas leur place dans la culture légitime et dans les relais qui la véhiculent, les modes de discours « fanzinesques » subvertissent les codes discursifs socialement valorisés. Un exemple manifeste de cette subversion se retrouve souvent dans le langage lui-même. Dick Hebdige explique ainsi que dans les fanzines, « the language [...] was determinedly 'working class' (i.e. it was liberally peppered with swear words) and typing errors and grammatical mistakes, misspellings and jumbled paginations were left uncorrected in the final proof »⁴³. Ce terrorisme linguistique délibéré se retrouve par exemple dans les publications de Bazooka dont les textes sont volontairement truffés de fautes d'orthographe. Dans une bande dessinée de leur graphzine *Bulletin périodique*, on retrouve ainsi le mot « inutile » écrit avec deux « n » à deux reprises, ou encore une faute de frappe dans l'expression « si j'avais pas si peur su noir » (**cf. Annexes A, fig. 25**). Cette subversion dans le

⁴¹ Trad. : « à l'encontre de l'archivage et de l'exposition fétichiste que connaît le monde de l'art traditionnel et l'esprit lucratif du monde commercial ». Stephen DUNCOMBE, *op. cit.* (notes 13 et 24), p. 127.

⁴² Teal TRIGGS, *op. cit.* (note 8), p. 46.

⁴³ Trad. : « La langue [...] était résolument "classe ouvrière" (c'est-à-dire qu'elle était généreusement parsemée de jurons) et les fautes de frappe et les erreurs grammaticales, les fautes d'orthographe et les paginations confuses n'ont pas été corrigées dans l'épreuve finale ». Dick HEBDIGE, *Subculture: the meaning of style*, Londres : Methuen, 1979, p. 111.

champ du langage trouve également un écho dans les thématiques explorées par les fanzines (drogue, violence, sexe) ainsi que dans l'impertinence du choix de leur titre : *Sniffin' Glue*, *Asshole Weekly*, *Murder Can Be Fun* (cf. Annexes A, fig. 26), *Fucktooth* (cf. Annexes A, fig. 27), par exemple. Le fanzine est donc l'espace d'un contre-discours, ce qui en a fait l'un des formats favoris de l'expression politique contestataire. Ainsi le fanzine cherbourgeois le *Quetton* (cf. Annexes A, fig. 28), un « journal rempli de poils et de fautes d'orthographe, poétique, surréalo-fantastique, satirique, néo-anarchiste, anti-militariste, anti-syndicaliste, anti-ouvrier "normaux" »⁴⁴, se démarque-t-il depuis 1967 comme l'un des ferments de l'esprit de mai 68. Les sentiments renouvelés d'antagonisme social poussent en effet les producteurs esthétiques, ainsi que beaucoup d'autres groupes, vers une confrontation ouvertement politique avec les normes et les autorités sociales. Le fanzine apparaît donc comme un moyen d'expression de cette opposition et s'insère naturellement dans cette « tentative de construire des situations subversives »⁴⁵.

2- (Re)Prise de pouvoir

Nous l'avons vu, la valeur du *DIY*, portée par le mouvement punk et caractéristique du fanzine, consiste à exercer une activité sur le mode de l'autogestion invitant chacun à faire ce qu'il désire par lui-même. Plus qu'une invitation, le *DIY* est une exhortation à l'action, à la création, comme nous avons pu le voir avec l'illustration en tablature du fanzine *Sideburns* (cf. Annexes A, fig. 20) encourageant les lecteurs à former leur propre groupe de rock. De la même façon, certains producteurs de fanzines ont poussé leurs lecteurs à suivre leur voie et à s'emparer de ce médium. Nous pouvons citer Mike Gunderloy et son guide *How to publish a fanzine* ou encore Mark Perry qui, dans le numéro 5 de *Sniffin Glue* (cf. Annexes A, fig. 29) écrit : « J'invite tous les lecteurs de *Sniffin' Glue* à ne pas se satisfaire de ce que nous écrivons. Passez à l'action et démarrez votre propre fanzine »⁴⁶. Cet appel à la participation relève d'un

⁴⁴ Thierry PFISTER, « La révolution par le plaisir », *Le Monde*, 24 avril 1975, N° 9415, p. 16.
Disponible sur Internet : https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/04/23/la-presse-parallele-en-france_3094099_1819218.html. Consulté le 31 mai 2022.

⁴⁵ Brian HOLMES, « La géopolitique do-it-yourself, ou la carte du monde à l'envers », *Multitudes*, N° 31, 2007, p. 33.
Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-4-page-31.htm>. Consulté le 31 mai 2022.

⁴⁶ Mark PERRY, *op. cit.* (note 22), p. 2.

processus interactif propre au *DIY* et au fanzine que Duncombe décrit comme une « production et une organisation culturelles participatives »⁴⁷. Le *DIY* se fonde ainsi sur une démystification du processus de production culturelle participant puissamment à leur démocratisation. C'est pourquoi le photocopieur a tant compté dans la production des fanzines. Son accessibilité et sa disponibilité en ont fait le moyen d'édition populaire par excellence. Ainsi, le fanzine n'est pas un magazine pauvre, c'est un contre-magazine, dont la pauvreté est voulue, pensée et assumée, car elle est le signe de sa dimension alternative et populaire.

En encourageant ses acteurs à inventer et à innover, le *DIY* se présente alors comme un processus d'*empowerment*⁴⁸ et d'autodétermination « par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper »⁴⁹. Il invite ses acteurs à ne plus subir le monde qui les entoure, mais à agir sur lui et à le transformer en lui dictant leurs propres règles. Dans cette perspective, le fanzine devient ainsi le lieu d'une réappropriation, celle qui permet à des lecteurs de devenir à leur tour rédacteurs ou graphistes et à des passionnés de définir leur propre ligne éditoriale. Il offre les moyens d'une communication démocratique à des gens habituellement exclus de la production médiatique. L'action de création de fanzines a bel et bien affecté le monde puisque ces derniers « ont contribué à façonner l'histoire et l'identité de leurs thèmes de prédilection, à les légitimer par un discours d'adhésion destiné à rectifier l'indifférence ou l'hostilité de la critique, et à les instituer en tant qu'objets culturels »⁵⁰.

Le fanzine se situe ainsi à l'exact point de bascule où l'adhésion à une culture alternative se mue en pratique créative. Il est intéressant de remarquer que si, aux débuts du fanzine, la volonté de s'exprimer était le premier moteur créatif, celle-ci est parfois passée au

⁴⁷ Stephen DUNCOMBE, *op. cit.* (notes 12, 24, 40), p. 196.

⁴⁸ Faute d'une traduction suffisamment signifiante, nous avons choisi de garder le terme anglais qui désigne un « processus sociopolitique qui articule une dynamique individuelle d'estime de soi et de développement de ses compétences avec un engagement collectif et une action sociale transformative. », Marie-Hélène BACQUÉ et Carole BIEWENER, « L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? », *Idées économiques et sociales*, Vol. 3, N° 173, 2013, p 31.
Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2013-3-page-25.htm>.
Consulté le 31 mai 2022.

⁴⁹ Marie-Hélène BACQUÉ, « Empowerment et politiques urbaines aux États-Unis », *Géographie, Économie, Société*, Vol. 8, N° 1, 2006, p. 108.

⁵⁰ Olivier BELIN, « Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée », *op. cit.* (notes 9 et 25), p. 167.

second plan lorsque le fanzine est devenu une pratique mature, au profit de l'envie de « faire du fanzine », c'est-à-dire de s'approprier ce médium et d'agir par soi-même. De simple conséquence, la pratique est finalement devenue le sujet même du fanzine. Parce qu'il procède d'une doctrine résolument hostile aux divisions qui ont cours dans l'industrie capitaliste, entre producteur et consommateurs, et qui enjoint à l'action et à la prise d'initiative plutôt qu'à la passivité, il crée une nouvelle façon de consommer. Comme le relève Samuel Etienne, il substitue alors au « mode de communication vertical hiérarchisé et descendant » de la presse dominante « un mode de communication horizontal nivelé et bidirectionnel »⁵¹. Cette volonté constante et radicale de s'affranchir des logiques dominantes du profit et du mainstream, de les court-circuiter pour mettre en œuvre d'autres réseaux et d'autres priorités, suffit à expliquer les trois caractéristiques censées distinguer, selon Chris Atton, n'importe quel fanzine d'un média habituel : la *déprofessionnalisation*, la *décapitalisation* et la *désinstitutionnalisation*⁵². Autrement dit une triple subversion, qui répond à la résolution du fanzinat de bousculer le centre depuis la marge. Finalement, les fanzines sont le lieu de façonnage d'une culture alternative, propre aux producteurs de zines qui se réapproprient leurs sujets de prédilection et « choisissent de créer la culture »⁵³. En d'autres mots, le fanzinat est le lieu du retournement du stigmaté.

C) Les spécificités du graphzine

Au terme de ce détour panoramique de l'histoire et des caractéristiques du fanzine, je voudrais m'attarder sur un type de fanzine particulier : le graphzine, car nous verrons que les pratiques françaises en sont tout particulièrement héritières. Il s'agit d'une sous-catégorie du vaste monde du fanzine dont l'histoire spécifique, d'abord française puis internationale, en a fait un genre autonome et mérite d'être racontée. Relevant d'une esthétique et d'une philosophie qui se situe à l'intersection du *DIY*, de l'héritage punk et de l'œuvre d'art, le graphzine est un fanzine sans en être un. Sa pratique et ses circuits commerciaux relèvent d'une

⁵¹ Samuel ÉTIENNE, « “First & Last & Always” : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *op. cit.* (notes 21 et 30), p. 7.

⁵² Chris ATTON, *Alternative media*, Londres : SAGE Publications, 2002, p. 25.
Disponible sur Internet : <https://comunepersoal.files.wordpress.com/2011/02/alternative-media-chris-atton.pdf>.
Consulté le 31 mai 2022.

⁵³ Teal TRIGGS, *op. cit.* (notes 8 et 41), p. 12.

tension entre amateurisme et professionnalisation et questionnent la place de ces objets au sein de la culture légitime.

1. L'histoire du graphzine

1- La naissance du graphzine en France

Comme évoqué précédemment, *graphzine* est un mot-valise, contraction de *graphisme* et de *magazine*. Le terme commence à être employé en France dans les années 1980 pour qualifier des objets hétéroclites qui apparaissent dès les années 1970. Tout comme le fanzine, le graphzine est un objet difficile à définir. Lise Fauchereau, une des toutes premières actrices institutionnelles (elle était bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale de France) à s'être emparée du graphzine comme sujet d'étude, le définit de la manière suivante : « Le graphzine est un livre graphique sans texte, réalisé le plus souvent en photocopie, en sérigraphie ou en offset. Il est façonné à la main, en atelier, dans le salon ou sur la table de cuisine, ce qui explique souvent son faible tirage et son prix peu élevé »⁵⁴. Cette définition n'est cependant pas satisfaisante. Trop générale, elle ne permet pas de penser la variété de l'objet en question, et encore moins ses enjeux. De plus, elle est discutable dans la mesure où un graphzine ne se présente pas nécessairement sans texte. Nous pourrions contourner la difficulté et définir les graphzines en s'en tenant pour l'instant à une définition tout aussi vague et générale : « des ouvrages aux expérimentations graphiques singulières ». Comme pour les fanzines, un détour par l'histoire apparaît nécessaire pour mieux comprendre ce qu'est cet objet au drôle de nom.

Les premiers graphzines émergent en France au milieu des années 1970, au même moment où le mouvement punk connaît son apogée dans le monde occidental. C'est pourtant du milieu de l'art et de la bande dessinée qu'ils semblent s'extraire. En janvier 1975, Bazooka Production, un groupe d'artistes issus des Beaux-arts de Paris composé de Christian Chapiron (aka Kiki Picasso), Jean-Louis Dupré (aka Loulou Picasso), Olivia Clavel (aka Electric Clito), Philippe Renault (aka Lulu Larsen), Bernard Vidal (aka Bananar) et Jean Rouzaud, publie *Bazooka* (cf. **Annexes A, figs. 30, 31, 32**), « un nouveau journal de BD [...] totalement différent

⁵⁴ Lise FAUCHEREAU, « Le graphzine », in Savine FAUPIN (dir.), *L'autre de l'art : art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, Villeneuve d'Ascq, LaM-Lille Métropole musée d'art moderne, 2014, p. 211.

des journaux connus »⁵⁵. Cette publication inédite se dégage en effet des contingences de la bande dessinée traditionnelle narrative pour proposer des images brutes et le plus souvent brutales. Ce premier numéro est suivi de trois autres, *Loukhoun Breton* (cf. Annexes A, figs. 33, 34, 35, 36) en mars-avril 1975, *Bien Dégagé sur les oreilles* (cf. Annexes A, figs. 37, 38, 39, 40) en novembre 1975 et *Activité Sexuelle Normale* (cf. Annexes A, figs. 41, 42, 43, 44) l'année suivante. Willem (Bernhard Willem Holtrop), dessinateur chez *Charlie Hebdo*, remarque tout de suite ces nouvelles publications et vante leurs mérites dans *La revue de presse Charlie Hebdo 1969-1981* : « Il y a trois mois j'écrivais qu'il serait étonnant si 1975 voyait de nouveaux journaux de BD meilleurs que *Bazooka*. Et voilà c'est fait. Le journal s'appelle *Loukhoun Breton* [...] [qui] est d'ailleurs le 2^e numéro de *Bazooka*, qui change de nom à chaque numéro, une façon de rester neuf. »⁵⁶, « Connaître *Bazooka* c'est économiser : après, vous n'achèterez jamais plus le paquet de bandes dessinées à la con que vous usiez d'habitude. »⁵⁷ Une autre publication de janvier 1997, *Elles sont de sortie* (cf. Annexes A, figs. 45), n'échappe pas non plus au radar du dessinateur de *Charlie Hebdo* qui écrit à son propos : « Le dessin le plus neuf de cette année se trouve dans le journal le plus neuf : *Elles sont de sortie* [...], journal entièrement fait à la main, mais il n'est pas marqué qui a fait quoi, donc je ne peux pas vous dire qui est ce dessinateur. Voyez vous-même. »⁵⁸ *Elles sont de sortie* a en fait été créé par BruN° Richard, un directeur artistique dans une grande agence de publicité, et Pascal Doury, alors maquettiste à *Libération*. Selon Xavier-Gilles Néret, auteur de *Graphzine Graphzone*, le seul ouvrage en France à ce jour dédié à l'étude du graphzine, « on peut avancer que *Bazooka*, dès 1974-1975, a le premier défriché le territoire sur lequel allaient éclore les graphzines, en brisant les conventions narratives de la bande dessinée par le rapprochement ambigu d'images et de textes. Et qu'ESDS [*Elles sont de sortie*] en a sans doute inventé à partir de 1977 les formes qui allaient se révéler à la longue être les plus influentes pour de nombreux graphzineurs. »⁵⁹ Les deux publications présentent en effet des styles graphiques différents : « Au réalisme de l'actualité parodiée, détournée de *Bazooka* s'opposent la démarche

⁵⁵ WILLEM, *Complet l La Revue de presse de Charlie Hebdo 1969-1981*, Paris : Les Humanoïdes associés, 1983, p. 107.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁹ Xavier-Gilles NÉRET, *Graphzine Graphzone*, Marseille : Le Dernier Cri, 2019, p. 14.

autobiographique, le contenu psychologique d'*Elles Sont De Sortie*. Leurs images parlent essentiellement de sexe, de violence des corps, de leur vie respective. Un plaisir arrogant, viscéral les inonde, une énergie et une facilité à dessiner les parcourent »⁶⁰, nous dit Sylvie Philippon.

2- La création d'une communauté internationale

A la fin des années 1970, BruN° Richard, un des dessinateurs d'*Elles sont de sortie*, se rend aux États-Unis et rencontre Gary Panter, un artiste américain underground dont les œuvres graphiques sont fortement influencées par l'esprit punk alors en vigueur. Par-delà la naissance d'une amitié et d'une admiration réciproque, cette rencontre tisse des liens entre le monde du graphzine français et la scène artistique américaine, créant ainsi une communauté internationale réunie autour de cette pratique. Dans une interview pour *Vice*, Panter raconte : « Ma rencontre avec BruN° Richard, l'éditeur d'*Elles Sont De Sortie* avec Pascal Doury, a été primordiale. C'est de lui que tout est parti. BruN° est venu me voir à New York, il cherchait à rencontrer des dessinateurs underground du monde entier. Il nous a mis en relation les uns avec les autres, il a constitué un réseau : S. Clay Wilson, Mark Beyer... Il a été très important pour nous tous. »⁶¹. De même, en Angleterre, l'artiste Edwin Pouncey (aka Savage Pencil) qui a fait partie de cette communauté internationale, déclarait en 1993 au sujet de Panter et de Richard : « On fait tous partie du même groupe. On est frères d'un même sang. À l'époque, on était ces gens qui se sont regroupés singulièrement : Paris, l'Angleterre, les US, trois artistes bizarres, une sorte de confrérie de trois weirdos... ces trois noms, enfin ces deux noms sont le noyau dur aujourd'hui de l'underground. »⁶² Les échanges entre les artistes permettent d'exporter les dessins des membres de *Bazooka* et de BruN° Richard de l'autre côté de l'Atlantique, en particulier dans la revue américaine de bande dessinée *Raw* (cf. **Annexes A, figs. 46**) dirigée par Art Spiegelman et Françoise Mouly et publiée en deux séries de 1980 à 1991. Aux États-

⁶⁰ Sylvie PHILIPPON, *Rumeur d'images, avant-gardes graphiques en France*, Catalogue de l'exposition « Rumeur d'images, avant-gardes graphiques en France », présentée à la galerie du Centre Culturel Français de Berlin du 17 février au 18 mars 1986, Paris, auto-édition, 1986.

⁶¹ Gary PANTER, interviewé par Eva REVOX, *Vice*, mai 2011.
Disponible sur Internet : <https://www.vice.com/fr/article/exe4e7/un-entretien-avec-gary-panter>. Consulté le 31 mai 2022.

⁶² Edwin POUNCEY (aka Savage Pencil), *Hello Happy Taxpayers* #10, 1993, p. 14-15.

Unis, ce fut une publication emblématique de la bande dessinée d'avant-garde, verceau du graphzine, et le lieu principal de publication de la production européenne de l'époque. Sa très grande qualité, saluée dès les débuts de la revue⁶³ est aujourd'hui encore reconnue. Cet « export » à l'international a ainsi encouragé la pratique du graphzine dans le monde tout en la faisant basculer du côté du dessin plus que de celui de la production éditoriale. Dès lors, le graphzine flirte avec le domaine de l'art et son esthétique reconnaissable ne se situe pas seulement dans sa forme mais surtout dans le style de ses illustrations.

2. Une esthétique entre héritage punk et œuvre d'art

1- Du « rock dessiné »

L'esthétique de ces publications est tout à fait novatrice pour l'époque et se revendique en opposition avec le classicisme ambiant. Les procédés créatifs reposent sur la réappropriation d'images « mainstream » : les artistes récupèrent ou dessinent des images quotidiennes et les détruisent, ou du moins les sabotent et les réinterprètent, en les soumettant à une combinaison de techniques graphiques (peinture, photocopie, collage, distorsion, usage de couleurs décalées par rapport à la réalité, associations choquantes, etc.). Les thèmes évoqués s'inscrivent le plus souvent dans l'intime ou la provocation, relevant de l'onirisme ou à l'inverse de la pornographie et de la violence. Ces thèmes et cette conception de l'intervention plastique ont depuis durablement marqué la production de graphzines en France. Le Dernier Cri, au départ collectif d'artistes et aujourd'hui maison d'édition alternative à Marseille, créé par Pakito BoliN° dans les années 1990, est le parfait représentant de ce qu'est devenu le graphzine après *Bazooka* et *Elles sont de sortie* (**voir certains titres publiés par Le Dernier cri en Annexes A, fig. 47**). Sur son site internet, la structure éditoriale se décrit ainsi :

Le Dernier Cri est un atelier de sérigraphie née* en 1993 des cendres du mouvement « undergraphique » français des années 1980. Structure éditoriale associative indépendante polymorphe, mutante, protéiforme et intrusive, les images imprimées à l'atelier sont aux antipodes de la narration et de l'illustration conventionnelles, méticuleusement assemblées pour élaborer des livres d'artistes aux encres viciées par Pakito BoliN° [...] Dans les productions du Dernier Cri aucune place pour le vide : les surfaces vierges et les silences sont proscrits, les couleurs stridentes sautent aux yeux, les sons traversent les tympans, les images se déversent

⁶³ Thierry JOOR y voit « le meilleur magazine du monde » en 1984, selon son article « Vu de New York », paru dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, N° 56, Glénat, janvier-février 1984, p. 41.

directement dans l'esprit. Le lecteur, spectateur, auditeur est happé, frappé, saisi*, déboussolé, il se trouve brutalement privé de son recul de consommateur insatisfait. La rééducation oculaire ne fait que commencer ! [...] L'hyper densité de cette production rend *Le Dernier Cri* impossible à étiqueter, tout en créant un siphon qui aspire les artistes visuels internationaux les plus inclassables. Hétéroclites dans leurs styles, dans leurs pensées, ces artistes marginaux, ingérables et irrécupérables sont le cœur du *Dernier Cri*.⁶⁴

* L'orthographe de ces mots est celle que l'on trouve sur le site du *Dernier Cri*.

« Polymorphe », « viciés », « stridentes », « traversent les tympanes », « happé, frappé, saisi, déboussolé », « La rééducation oculaire ne fait que commencer ! », « impossible à étiqueter », « marginaux, ingérables et irrécupérables » : ces termes utilisés pour décrire la philosophie et l'esthétique du *Dernier Cri*, rappellent curieusement le mouvement et le fanzine punk. Le graphzine est en effet apparu parallèlement au punk qui lui a largement inspiré son refus des normes, qu'elles soient d'ordre esthétique ou social. Comme le fanzine punk, le graphzine a donc une esthétique radicale signifiante de ses exigences politiques. Ainsi Olivia Clavel a-t-elle affirmé dès la sortie de *Bazooka* : « Bazooka c'est du rock dessiné »⁶⁵. Le punk a donc marqué de nombreux producteurs de graphzines, comme en témoigne Y5/P5 (Frédéric Renault), figure active du graphzine dans les années 1980-1990, avec ses numéros de *Basic* (cf. **Annexes A, figs. 48**) : « Sans le punk, j'aurais sûrement dessiné autrement. »⁶⁶

A cette influence punk immédiate, il faut ajouter celles des mouvements artistiques de la première moitié du XX^e siècle, ayant privilégié le primitivisme des formes et des couleurs : le Fauvisme, l'Expressionnisme, ou encore CoBrA. Ainsi, à partir de ces différentes sources, le graphzine réinvente l'esprit underground qui tend à disparaître avec l'entreprise commerciale que devient aujourd'hui le mouvement punk. Il associe les principales inspirations graphiques du XX^e siècle aux détournements d'images d'origines diverses, retravaillées par de multiples techniques, pour créer une formidable imagerie où le sexe, l'extrême violence, la mort, les difformités sont les principaux thèmes d'inspiration. Les représentations sont souvent fondées sur des visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive.

⁶⁴ <https://www.lederniercri.org/qui-sommes-nous/>

⁶⁵ Olivia CLAVEL in Yves FRÉMION, *Les Nouveaux Petits-miquets*, Le Citron hallucinogène, 1982, p. 61.

⁶⁶ Frédéric RENAULT (aka Y5/P5) in *Hope*, Rennes, auto-édition, 1995, repris dans Xavier-Gilles NÉRET, *op. cit.* (note 58), p. 38.

2- Des œuvres uniques sérigraphiées

Parce qu'il est composé en grande majorité de dessins et que sa forme n'est finalement qu'un support à ces derniers, le graphzine pose la question de son statut. Si, avec le fanzine, l'esthétique était surtout le résultat des moyens de reproduction à disposition du créateur, le graphzine va plus loin en faisant de ces moyens des procédés artistiques à part entière. Tout d'abord, le faible tirage (entre 100 et 200 exemplaires en moyenne) de ces publications devient un moyen de revendiquer l'unicité propre aux œuvres d'art. Ainsi, les exemplaires des graphzines sont quasiment toujours des éditions limitées et numérotées, comme c'est le cas pour chacun des ouvrages de l'artiste underground Guillaume Soulatges (**cf. Annexes A, figs. 49, 50-a, 50-b**). Ce dispositif, hérité du livre d'artiste et de la bibliophilie, permet tout d'abord de désigner le créateur du graphzine comme le ferait un artiste signant un tableau, puisque le graphzine se passe parfois de texte, mais également de signifier au lecteur/spectateur que l'objet qu'il tient entre ses mains est une pièce unique. De plus, avec le graphzine, les moyens de reproduction utilisés sont devenus des pratiques artistiques. En ce sens, la sérigraphie a par exemple joué un rôle crucial. Plus qu'un moyen de dupliquer un visuel (dessin ou écriture) à faible prix, cette technique est devenue la première utilisée dans la réalisation de graphzines. Elle permet en effet une grande diversité de formats ainsi qu'un accès à la couleur sans les embarras de l'offset, et s'est démocratisée pour les artistes spécifiquement dans des ateliers dédiés à cette pratique. C'est Olivier Allemane qui est le premier à s'être approprié cette technique comme "art du graphzine" au début des années 1990 avec son zine *Manège* (**cf. Annexes A, fig. 51**). Par la suite, il a accueilli dans son atelier et initié à cette technique des artistes comme BruN° Richard ou Pakito BoliN°. Ce dernier, accompagné de Caroline Sury, crée en 1992 *Le Dernier Cri*, un atelier de sérigraphie qui deviendra une maison d'édition, et se positionne comme passeur de cette technique. Il se met alors à éditer des petits livrets sérigraphiés pour d'autres artistes de graphzines : *The Jim Bones Adventures* (Y5/P5) (**cf. Annexes A, fig. 52**), *Ubu-Ru* (Blexbolex) (**cf. Annexes A, fig. 53**), *Serpent Racine* (Kerozen et Pigassou) (**cf. Annexes A, fig. 54**) ou encore *Saletée toute nue* (Caroline Sury) (**cf. Annexes A, fig. 55**). Ainsi, la sérigraphie est-elle devenue la marque de fabrique du Dernier Cri et, de façon plus générale, celle de nombreux artistes de la scène du graphzine contemporain, à tel point que cette technique sert parfois de caractéristique distinctive des graphzines en général.

3. Un genre à part ?

1- Le graphzine est-il un fanzine ?

S'il est l'héritier du fanzine punk, le graphzine n'en est pas un pour autant. Comme nous l'avons vu, son histoire s'est autonomisée vis-à-vis de celle du fanzine et repose sur des acteurs qui lui sont propres. Certains vont même plus loin en affirmant que le graphzine n'est pas un fanzine, comme l'écrit Dominique Leblanc (aka Peltex), qui a chroniqué une multitude de graphzines et de fanzines dans *La Langouste* (cf. **Annexes A, fig. 56**) entre 1987 et 1989, dans un courriel adressé à Xavier-Gilles Néret :

Oui, graphzines et fanzines, il s'agit de deux mondes différents, même si, de près, ils se ressemblent, et même s'il y a eu quelques convergences, des graphistes illustrant dans des zines de musique, par exemple. Mais ce ne sont pas les mêmes acteurs ni les mêmes centres d'intérêt.⁶⁷

Le dessinateur Bernard Granger (aka Blexbolex), explique cette différence :

Le fanzine s'inscrit dans une logique d'amateurisme éclairé d'un genre, le graphzine dans celui d'une maîtrise technique, en plus de prétendre être un événement (éditorial au moins) en soi. [...] Le graphzine est de l'ordre de la performance déclarée dans sa production, autant que le fanzine peut l'être dans la qualité (discutable ou non) de son propos. Le graphzine peut se passer de tout propos, le fanzine, non. Le fanzine est "fan" de quelque chose, le graphzine est "fan" de lui-même avant toute chose — théoriquement du moins. Le graphzine est un genre : on peut imaginer des fanzines qui parlent de graphzines (et il en existe), l'inverse n'existe pas.⁶⁸

Les acteurs du monde du graphzine apparaissent donc unanimes, les graphzines ne sont pas un type de fanzines mais un genre à part entière. Ils sont une façon de concevoir l'intervention plastique. Ils semblent n'avoir gardé du fanzine que sa forme en explorant les possibilités graphiques offertes par le dessin. Comme le remarque Frédéric Gai, avec le graphzine « ce qui relève d'une expression d'une communauté réunie autour d'un sujet se rapprocherait progressivement du domaine de l'art contemporain ». Il apparaît en effet que le graphzine a

⁶⁷ Dominique LEBLANC dans un courriel adressé à Xavier-Gilles NÉRET rapporté dans Xavier-Gilles NÉRET, *op. cit.* (notes 58 et 65), p. 7.

⁶⁸ Bernard GRANGER (aka Blexbolex) in Vincent TUSET-ANRÈS, *Chemin papier : L'illustration et ses marges*, Strasbourg ; Le Signe Éditions, 2018, p. 61.

initié un travail de reconnaissance de la culture zine par la culture légitime, en créant un pont entre le *DIY*, le politique et l'art.

2- Jacques Noël et l'insertion du graphzine dans les circuits commerciaux

Si le graphzine a pu se démarquer du fanzine, par-delà les différences de contenus, et devenir un genre autonome, c'est parce qu'il repose sur des acteurs différents et s'insère dans des circuits commerciaux plus traditionnels. Le protagoniste le plus décisif dans cette insertion est Jacques Noël, un défenseur historique des graphzines, aujourd'hui décédé. Il est en effet le premier en France à avoir accepté de vendre ces publications dans son commerce. Il commence dans les années 1970 à la librairie Les Yeux Fertiles à Paris en créant un rayon dédié au genre. Il accepte alors, en dépôt, tout ce qui lui est proposé sans discrimination, à l'unique condition que le déposant n'en exige pas un prix trop prétentieux. En 1991, grâce au soutien de l'éditeur Jean-Pierre Faur, son mécène, il ouvre, rue Git-le-cœur, dans le 6^e arrondissement de Paris, la librairie Regard moderne. Passionné et érudit dans tous les domaines de la contre-culture, il fait le lien entre les artistes et écrivains underground et le grand public. A la question « Tu t'es retrouvé là comment ? » posée par Pakito BoliN° dans une interview de 1991 pour le fanzine *Hello Happy Taxpayers* (cf. **Annexes A, figs. 57**), Jacques Noël répond :

J'ai toujours voulu vendre des livres, c'est la seule marchandise qui soit aussi partout que la vie. C'était ou pute ou libraire pour moi. C'est un peu pareil, tu vends du plaisir en définitive, tu vends un truc où les gens vont aller dedans et puis se faire plaisir, donc tu es un intermédiaire à leur propre fantasme. [...] C'est vrai que je me la joue poussé à l'extrême [...] et que les personnes qui m'y rencontrent deviennent des partenaires efficaces pour servir la librairie et en faire cet endroit sans histoire où enfin on peut y déballer la sienne. Pour un rien, pour un tout. Mais avec une telle volonté de l'exprimer afin de donner des débuts de désir, et moi d'être là à l'écoute et connaître les livres qui sauvent, c'est pas que je sois doué mais assez vicieux comme mec, même assez pute...⁶⁹ (cf. **Annexes A, figs. 58**)

Plus loin dans l'interview, il explique se servir du fonctionnement de la culture marchande légitime — qui repose sur des mécènes, en particulier pour lui, Jean-Pierre Faur — pour offrir un lieu de diffusion à des publications qui, sinon, n'en auraient pas. Jacques Noël a ainsi été un initiateur car, en insérant ces publications sur le marché du livre et de l'art, il a encouragé de nombreux artistes à s'auto-produire. Pakito BoliN° raconte ainsi :

Le Regard Moderne a été et est toujours très important pour nous... Jacques Noël est l'initiateur de beaucoup de choses dans le monde de l'édition underground. [...] C'était [le Regard Moderne] le seul endroit, quand tu étais étudiant aux Beaux-Arts et que tu venais à Paris avec

⁶⁹ « GRAVEZINE, Ami contribuable, l'heure est grave ! », Jacques NOËL interviewé par Pakito BOLINO, in *Hello Happy Taxpayers*, N° 9, 1991, p. 93.

ton livre en sérigraphie sous le bras, où on ne t'accueillait pas comme une merde, où de toute façon il t'achetait le livre, il t'en prenait un ou deux, et tu étais présent, tu existais.[...] Quand j'allais dans sa boutique, au début, je lui disais: « mais il n'y plus rien d'intéressant, il n'y a que des trucs chiants », et il m'a répondu : « Eh bien, tu n'as qu'à le faire toi-même ». J'ai dit « d'accord » et je l'ai fait.⁷⁰

Et c'est ainsi que Pakito BoliN° a créé Le Dernier Cri. Mais surtout, en achetant leurs ouvrages, Jacques Noël a permis à une génération d'artistes de vivre de leur production de zines, faisant ainsi passer le graphzine d'une pratique d'amateur à une profession artistique.

Au terme de cette étude historique, l'héritage contre-culturel du fanzinat apparaît très clairement. C'est à la marge des institutions et contre elles que s'est construite toute la pratique. En France, la question est plus ambiguë puisque c'est précisément à l'intersection de la culture punk et du monde de l'art qu'elle s'est développée. Le graphzine interroge donc la porosité de la frontière entre amateurisme, art et professionnalisation et semble avoir initié un glissement de la pratique vers une légitimation progressive. La suite de ce mémoire s'interroge ainsi sur les pratiques contemporaines : qu'est devenu le fanzinat aujourd'hui en France ? Qui s'est emparé de ce médium et comment ? Comment définir et qualifier les pratiques contemporaines du fanzinat ?

⁷⁰ Pakito BOLI^{N°} dans entretien avec Xavier-Gilles NÉRET, novembre 2014. Retranscrit dans Xavier-Gilles NÉRET, *op. cit.* (notes 58, 65, 66), p. 54.

DEUXIÈME PARTIE

Les pratiques contemporaines du fanzine : entre le centre et la marge

La seconde partie de ce mémoire a pour ambition d'appréhender et de comprendre les dynamiques des pratiques contemporaines du fanzine. Il s'agit de déterminer qui sont les personnes aujourd'hui qui se sont emparées de ce médium, quelles sont les caractéristiques des fanzines produits, dans quelles conditions ils le sont, au sein de quels systèmes économiques et commerciaux ils sont diffusés et quels sont leurs rapports avec les institutions. En d'autres mots, la suite de ce mémoire entend dresser un état des lieux des pratiques du fanzinat aujourd'hui. Comme notre étude s'appuie sur ce qui se passe de nos jours, il n'existe encore que très peu de littérature scientifique à ce sujet. C'est pourquoi les éléments présentés ici sont le fruit d'une enquête basée sur l'observation et l'entretien que nous avons menés de décembre 2021 à mars 2022. Tout d'abord, internet et les réseaux sociaux, et en particulier Instagram, ont été un formidable outil pour appréhender ce microcosme de l'extérieur. Nous avons ainsi pu repérer quels en sont les principaux acteurs, une partie de leur discours sur le fanzinat, leur comportement en ligne, c'est-à-dire vis-à-vis du public, et les principaux événements qui animent ce milieu. Ensuite, nous avons tenté de nous y insérer en nous rendant le plus possible sur les lieux qui font vivre le fanzine aujourd'hui – festivals et marchés autour de la microédition, librairies, galeries d'art, fanzinothèques – afin d'observer les dynamiques à l'œuvre et de discuter avec ses protagonistes. Nous sommes notamment allée à Angoulême lors du festival international de la bande dessinée qui est un rendez-vous annuel pour les amateurs et producteurs de fanzines. C'est là-bas que nos échanges, un peu fortuits, ont été les plus riches pour constituer un corpus de fanzines à analyser et ainsi établir une liste de vingt créateurs de fanzines (individuels, collectifs ou réunis sous l'égide d'une maison d'édition) qui constituent l'échantillon principal de notre étude. Nous avons pu nous entretenir avec quinze d'entre eux qui ont parlé plus en détail de leur pratique éditoriale. Les entretiens se sont principalement déroulés autour de rencontres réelles au cours desquelles ont été posées un ensemble de questions préparées et improvisées. L'intégralité de ces échanges sont retranscrits et figurent en **Annexes C**. Il convient donc de préciser que les propos tenus au sein de cette partie sont loin d'être représentatifs de l'ensemble du milieu du fanzinat et de la microédition, car ils reposent uniquement sur les discours des fanzineurs rencontrés. De plus, ces discours ne sont pas forcément les reflets des pratiques, mais plutôt des représentations que ces acteurs s'en font. L'état des lieux présenté n'est donc ni exhaustif ni absolu.

Ce que nous avons pu tirer de ces observations et échanges nous a, au premier abord, laissée plutôt stupéfaite. Aucun des discours tenus ne semblait répondre à un autre tant les pratiques du fanzine sont aujourd'hui multiples et fortement éloignées de ce à quoi on pourrait

s'attendre au regard de ses origines et de son histoire. C'était comme si chaque nouveau propos recueilli venait contredire le précédent et, par là même, l'idée que nous nous faisons au fur et à mesure du fanzinat contemporain. Cet ensemble hétérogène nous a ainsi amenée à qualifier ces pratiques de « paradoxales », à savoir contraires ou « à côté » de la doxa, c'est-à-dire de l'« opinion commune », de « ce à quoi on s'attend », selon sa signification étymologique. Si le monde éditorial a une tendance à hyper-catégoriser ses productions, ses acteurs et ses logiques de fonctionnement, les pratiques contemporaines du fanzine, parce qu'elles apparaissent contradictoires, semblent se situer en dehors ou à côté de toute classification ou idée générale. Ce qui est frappant en revanche et qui semble réunir ces pratiques sous le même diapason, est le rapport lui-même paradoxal qu'elles entretiennent avec les institutions contemporaines du monde de l'art et du livre. Entre imitation ou volonté d'intégration et détournement ou rejet catégorique, le fanzinat contemporain effectue un mouvement de balance entre le centre et la marge, entre le traditionnel et l'alternatif, entre la lumière et l'ombre. En effet, par rapport à ses origines contre-culturelles, il paraît s'institutionnaliser et se professionnaliser progressivement, en se dotant de salons, de prix et d'une critique spécifique et en intégrant des canaux de diffusion plus accessibles au grand public. Pour certains artistes, le fanzinat est même devenu un moyen de se former à la création éditoriale dans l'espoir d'intégrer plus tard les circuits de publication plus légitimes culturellement de l'édition traditionnelle. Et pourtant, le monde du fanzine n'a de cesse, dans ses discours, de bâtir son identité autour « d'un imaginaire contre-culturel qui revendique la marge comme espace anti-institutionnel et plateforme de liberté pour l'expression de soi »⁷¹. Réalité ou fantasme, le fait est que, malgré tout, le fanzinat reste encore un mode d'« édition hors édition »⁷², c'est-à-dire loin d'avoir pleinement intégré l'édition traditionnelle, ses institutions et ses modes de fonctionnement.

⁷¹ Benoît CRUCIFIX et Pedro MOURA, « Bertoyas dans la jungle. Bande dessinée et édition sauvage », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 8, N° 1, 2016, p. 4.
Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038027ar.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.

⁷² Référence au titre de l'article de Tanguy HABRAND, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 8, N° 1, 2016.
Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038028ar.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.

A) Qui ? : un microcosme d'artistes

Pour dresser un état des lieux des pratiques contemporaines du fanzine, il convient tout d'abord de se questionner sur les acteurs qui se sont emparés de ce médium aujourd'hui.

1. Des (anciens) étudiants en école d'art aux multiples casquettes

Les producteurs de fanzines que nous avons pu rencontrer ont un profil socio-professionnel similaire : ce sont des artistes urbains issus de la classe moyenne mais dans une situation professionnelle précaire. En effet, leur première caractéristique commune réside dans leur qualité d'artistes. Tous, sans aucune exception, ont bénéficié d'une formation en école d'art (**cf. Annexes B, Tab. 1**). Du dessin à la sérigraphie, en passant par le graphisme ou la gravure, chacun est spécialisé dans un domaine propre, et tous se revendiquent du statut d'artiste. Ceux qui ont terminé leurs études et qui ne sont plus étudiants, ont choisi une ou des professions étroitement liées à leur pratique artistique. Ils sont donc illustrateurs, sérigraphes, graphistes ou encore enseignants dans des écoles d'art. Le secteur artistique étant difficilement professionnalisant, certains cumulent cette activité à des emplois alimentaires ou, en tant qu'indépendants, multiplient les missions auxquelles ce statut peut leur permettre d'accéder. L'artiste Marie Boisson nous a ainsi expliqué :

En fait, en tant qu'illustrateur, il y a globalement trois pôles d'activités possibles. Il y a un premier pôle qui est les maisons d'édition, donc soit travailler avec des auteurs, soit présenter des histoires à des maisons d'édition qui les acceptent ou non, et ensuite le livre est publié via des circuits traditionnels. Ensuite, il y a tout un pôle presse. Donc là, il s'agit de faire des illustrations pour des magazines, des affiches de festivals, des prospectus pour des musées, tout ce genre de choses qui est du travail de commun. Donc c'est une demande, une réponse. Et ensuite, il y a un troisième pôle qui est tout ce qui est la microédition, l'impression, les expos, la peinture, etc. Toute cette partie-là, elle est indispensable au travail d'illustrateur parce que c'est là qu'on peut expérimenter, et c'est là qu'on peut faire passer des messages politiques qui ne sont pas toujours acceptés dans les maisons d'édition pour le grand public. [...] aujourd'hui, parce que les artistes galèrent à vivre, ils naviguent entre les trois pôles et cumulent les activités.⁷³

Ce que décrit ici Marie Boisson est la flexibilité des artistes professionnels induite par leur précarité. Pierre-Michel Menger, analyse précisément ce processus dans son article « L'art analysé comme un travail » et explique :

⁷³ Entretien de l'autrice avec Marie Boisson à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 258.

De fait, la sphère des arts a développé à peu près toutes les formes d'emplois flexibles ou précaires, toutes les modalités d'exercice du travail, du plus étroitement subordonné au plus autonome, et toutes les combinaisons d'activité, de la pluriactivité choisie de l'artiste qui réussit et se démultiplie à la pluriactivité contrainte du créateur qui finance son travail de vocation par les gains issus d'activités sans liens avec l'art.⁷⁴

Les producteurs de fanzines aujourd'hui sont donc des artistes professionnels polyvalents qui agissent souvent à la manière de petites firmes à travers leur pluriactivité et leurs initiatives entrepreneuriales. C'est ce principe du cumul des activités et des compétences que nous avons retrouvé dans leur pratique du fanzine. Les fanzines d'aujourd'hui sont produits par une seule et même personne ou structure (collectif ou maison d'édition associative) qui endosse l'ensemble des rôles traditionnellement divisés entre différents pôles de la chaîne du livre : conception éditoriale, impression, reliure, diffusion, distribution, communication, commercialisation, etc. Plus encore, la majeure partie du temps l'auteur est lui-même son propre éditeur, et conduit donc, seul, son ouvrage de l'idée à la vente. Timothée Moreau, membre créateur du collectif et des éditions Novland résume ainsi simplement mais efficacement cette polyvalence dans la pratique du fanzine : « En fait, on fait plein de métiers en même temps »⁷⁵.

2. Un microcosme social

Ensemble, ces artistes forment un microcosme, un « ensemble qui constitue un milieu autarcique »⁷⁶. En effet, la première observation que nous avons pu faire du fanzinat est liée à son autonomie, sa confidentialité et à sa relative imperméabilité. Au tout début de notre enquête, l'artiste Guillaume Soulatges a ainsi comparé notre démarche universitaire de recherche au sein de ce monde à « un mec en polo qui se rend à un concert punk ». Cette comparaison est intéressante car elle révèle que le fanzinat possède ses propres lois et ses codes

⁷⁴ Pierre-Michel MENDER, « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales*, Vol. 4, N° 158, 2009, p. 26.

Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-4-page-23.htm>. Consulté le 31 mai 2022.

⁷⁵ Entretien de l'autrice avec Timothée Moreau à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 293.

⁷⁶ *Le grand dictionnaire encyclopédique de la langue française*, Paris : Editions de la Connaissance, 1996, p. 712.

internes, ce qui place ceux qui ne les ont pas adoptés en position d'*outsider*, c'est-à-dire à l'extérieur et étranger à lui.

Le fanzinat apparaît comme un petit monde au sein duquel tout le monde se connaît, ou presque. Il est tout d'abord un lieu de sociabilisation rythmé par des événements, en particulier festivals et salons, qui réunissent régulièrement ses acteurs. Les réseaux sociaux y jouent également un rôle déterminant. Ils sont en effet, un moyen de créer du lien entre les divers acteurs qui suivent leur travail en ligne au rythme des publications, ainsi qu'une façon de communiquer les dates et lieux de ces événements. Ainsi Célia Joumard, membre du collectif Club Lab nous explique :

Mine de rien, grâce à ça [le fanzinat], on rencontre plein de gens qu'on ne connaissait pas, on suivait juste leur travail sur les réseaux. En fait, avec les années, je me rends compte qu'on les rencontre, on discute avec eux et on réalise qu'ils sont un peu comme nous. Ils ont le même amour du dessin, du fanzine.⁷⁷

C'est également un monde qui fonctionne sur le principe de la camaraderie et de l'affinité – sociale, esthétique ou politique. Les collectifs et maisons d'édition qui produisent des fanzines se sont ainsi formés à partir de groupes amicaux, dont les membres se sont, le plus souvent, rencontrés au cours de leurs études. Naouri, membre fondatrice des éditions associatives Azimut, lancées en 2020, nous explique : « c'est une initiative où, en gros, quand on est sortis des études, on s'est dit : « C'est bête de se dire adieu ». On voulait prolonger le truc de copains qui dessinent ensemble et on a créé Azimut »⁷⁸. De la même façon, Yannis La Macchia, créateur des éditions Hécatombes qui sont implantées dans le milieu depuis presque vingt ans raconte : « j'ai fait une école d'art où j'ai rencontré les gens avec qui j'ai lancé les éditions Hécatombe. Et puis on a continué, en parallèle des études, à monter un collectif entre potes et en fait on n'a jamais arrêté ça. On a toujours continué à travailler de cette manière-là, de manière collective »⁷⁹. Les auteurs indépendants plus âgés, comme Jul Quanouai, nous confient avoir également initié leur pratique sur ce principe collectif : « Quand j'étais étudiant, j'ai monté un collectif avec des potes [...] Et après, j'ai continué tout seul »⁸⁰. Guillaume Soulatges, artiste implanté dans la scène graphique underground depuis les années

⁷⁷ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p 238.

⁷⁸ Entretien de l'autrice avec Naouri à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 278.

⁷⁹ Entretien de l'autrice avec Yannis La Macchia à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 288.

⁸⁰ Entretien de l'autrice avec Jul Quanouai à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 269.

2000, voit dans ce système de camaraderie la caractéristique d'une culture souterraine, c'est-à-dire « une culture qui ne souhaite pas émerger à la lumière, qui entend rester dans une certaine obscurité »⁸¹ : « ça, c'est un peu le propre de toutes les cultures underground qui sont des cultures très élitaires et qui se basent sur des affinités précises »⁸².

3. Des ambitions contradictoires

Les membres de la scène du fanzinat ont entre vingt et cinquante ans. Nous avons pu observer globalement deux groupes générationnels aux ambitions différentes et c'est précisément autour de cette question de ce qui fonde l'affinité et donc l'objet de cette pratique, que semble s'opérer une scission. En effet, les acteurs plus jeunes, qui ont entre la vingtaine et la trentaine d'années, insistent particulièrement sur la notion de plaisir à être ensemble. Pour certains, le fanzinat apparaît presque comme un prétexte pour retrouver ses amis et dessiner avec eux. Célia Joumard et son collectif Club Lab semblent particulièrement portés par cette conception sociale de la pratique. Elle affirme :

Club Lab est né de l'envie de distribuer, d'avoir des multiples de dessins fun et surtout c'est un prétexte à réunion et à dessiner ensemble. En fait on aurait moins dessiné ensemble, on aurait moins dessiné tout court, s'il n'y avait pas eu le truc de se dire « venez ce soir on fait un tome d'*Eldaria* ». [...] On est tous par terre, sur le tapis, à dessiner des trucs et on se passe les dessins en rigolant du dessin que l'autre a fait avant.⁸³ (cf. **Annexes A, fig. 59**)

Pour elle, le fanzine est surtout un moyen de passer un bon moment avec ses amis, c'est une façon de se détendre et de s'amuser. On peut déceler dans ce discours une forme de légèreté vis-à-vis de la pratique, et c'est justement sur ce point que la génération plus ancienne, implantée dans le milieu depuis plusieurs années, exprime une farouche opposition. Guillaume Soulatges s'est ainsi crispé lorsque nous avons évoqué cette façon d'aborder le fanzine avec lui :

La notion de fun ou de marrant ça me fout la gerbe. Ouais, je trouve ça ultra gênant. Ce n'est pas fun, le fun c'est du divertissement. Là, pour le coup, je m'oppose vraiment à toute idée de

⁸¹ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 307.

⁸² *Ibid.*, voir Annexes C, p. 300.

⁸³ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 239.

divertissement. Moi, je ne le fais pas parce que j'ai envie de le faire. Je le fais parce que j'estime devoir exprimer quelque chose d'une manière relativement publique. Moi, ce que je fais s'adresse à un public. Je ne le fais pas parce que ça me fait plaisir. Je n'ai pas un travail de dessin lié à un truc fait rapidement pour le fun. Moi j'ai un travail, c'est assez besogneux, assez patient. Je pense qu'il y a un côté moine copiste dans ma démarche donc ça ne me divertit pas de dessiner. Pas du tout. C'est un travail au sens plein du terme. Mon travail consiste à témoigner de la laideur et la violence du monde, et ça ce n'est pas fun, n'est-ce pas ? En tant qu'artiste, ton rôle social est de produire du sens face à une société. Tu dois témoigner de quelque chose pour te positionner par rapport au réel, c'est une forme de combat très personnelle, très subjective, mais c'est vraiment très sérieux, très très sérieux. Je n'aurais pas consacré 20 ans de ma vie à du fun.⁸⁴

Il explique ainsi que, si au cours de sa carrière il a travaillé de manière collective avec d'autres artistes, en particulier lorsqu'il a créé deux maisons d'édition de fanzines, Stratégie Alimentaire puis Culture Commune, il ne l'a pas fait pour des raisons de sociabilité ni de convivialité mais par affinité esthétique et politique : « [on a] la même esthétique, un même rapport relativement conflictuel au public, aux institutions, etc, [...]. En gros on se parle, on tombe assez d'accord sur un certain nombre de trucs et du coup on se met à bosser ensemble. »⁸⁵ Cette différence de rapport au collectif est en fait révélatrice des ambitions contradictoires des fanzineurs aujourd'hui. Si Guillaume Soulatges insiste tant sur le sérieux de sa pratique, c'est parce qu'il la considère comme une fin, et non comme un moyen. Il nous est en effet apparu que les aspirations autour du fanzinat diffèrent largement d'un producteur à un autre. La discipline étant, comme nous le verrons plus loin, de plus en plus remarquée voire récupérée par les instances de l'édition institutionnelle, elle est, en conséquence, de plus en plus appréhendée comme un préliminaire par les auteurs, c'est-à-dire comme une pratique « qui précède et prépare quelque chose de plus important »⁸⁶, à savoir une pratique considérée comme plus légitime culturellement. Cette conception préambulaire du fanzine peut reposer soit sur une démarche de formation aux enjeux éditoriaux du dessin, soit sur une « stratégie d'entrée dans le champ de la bande dessinée, une inscription au sein de l'espace de publication par le biais de l'amateurisme »⁸⁷, les deux desseins pouvant parfois se rejoindre. Naouri, membre des éditions Azimut, explique ainsi :

⁸⁴ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 308.

⁸⁵ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 300.

⁸⁶ *Le grand dictionnaire encyclopédique de la langue française, op. cit.* (note 75), p. 881.

⁸⁷ Sylvain LESAGE, « L'Édition sans éditeurs ? La Bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 », in Christophe DONY, Tanguy HABRAND et Gert MEESTERS (dir.), *La Bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition / Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, coll. « ACME », 2014, p. 139.

Ça permet aussi aux petits dessinateurs ou aux gens qui commencent de sortir des trucs et de montrer des choses sans avoir à produire une grosse BD ou un truc totalement fini. En fait, c'est très dur pour un auteur de BD de se dire « Bon, bah, je vais monter un projet pour essayer de le présenter à une maison d'édition et avoir des retours sur mon travail », parce que c'est énormément de taf et de temps et que les mecs ils commencent à peine. Alors là, tu vois, en sortant des trucs plus petits mais plus régulièrement, ça te permet d'avoir des retours, de te faire la main et de travailler avec des gens.⁸⁸

Le fanzinat serait donc un moyen pour les jeunes artistes de « se faire la main », c'est-à-dire de s'entraîner sur des petits projets peu ambitieux et d'ainsi communiquer et de diffuser facilement leurs productions artistiques et éditoriales. De cette manière, il peut également attirer l'attention d'éditeurs plus implantés et permettre à l'auteur d'intégrer les circuits éditoriaux traditionnels. Cette vision instrumentaliste de la pratique du fanzine est très mal vue de ceux qui ne la partagent pas, comme Jul Quanouai qui raconte : « En fait, le fanzine, pour moi, c'était vraiment une discipline quand j'ai commencé. Du coup, ça m'énervait quand des potes disaient qu'ils en faisaient en attendant d'être édités par Dupuis. Alors que moi, je m'en foutais. Je ne gagnais pas du tout de sous avec ça, je voulais juste faire de beaux fanzines »⁸⁹. Mais les conceptions du fanzinat comme moyen ou comme fin ne s'opposent pas nécessairement. Pauline, co-fondatrice des éditions Aimants, nous a en effet expliqué que la volonté de rester dans une pratique confidentielle et celle de se servir du fanzinat comme tremplin pouvaient se concilier. Présente au Spin Off Festival, festival du fanzine et de la microédition, qui a lieu en même temps mais en parallèle du festival international de la bande dessinée d'Angoulême, elle explique : « il y en a qui cumulent les deux, c'est-à-dire qu'il y en a qui sont dans les bulles, mais qui gardent un point d'honneur à vendre ici d'autres types de productions. Ce n'est pas tout noir ou tout blanc. »⁹⁰ Pourtant, la scission entre ancienne et nouvelle génération, et donc entre différentes ambitions et conceptions du fanzine, nous apparaît des plus prégnantes. Les producteurs implantés depuis plusieurs années sont réfractaires à l'intégration de créateurs plus jeunes, ou du moins très critiques vis-à-vis de leurs productions. Guillaume Soulatges reconnaît cette fracture générationnelle et déclare à propos des nouveaux arrivants sur la scène du fanzine :

En termes d'esthétique, pour moi il y a une neutralisation, ça s'est beaucoup lissé. Les dessins sont quand même assez pauvres. Ils ont probablement leurs raisons et leurs motivations, elles se tiennent, mais ce n'est pas les miennes. Moi, je trouve que ça s'est vraiment ramolli dans le ton. Je trouve ça un peu mou, mais après c'est peut-être une question de génération. Mais je

⁸⁸ Entretien de l'autrice avec Naouri à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 281.

⁸⁹ Entretien de l'autrice avec Jul Quanouai à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 270.

⁹⁰ Entretien de l'autrice avec Pauline, Louis et Marie à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 260.

trouve ça très chiant, la scène est devenue hyper artificielle. C'est vrai que maintenant, quand il m'arrive d'aller sur des salons et de voir les jeunes qui tiennent le stand, etc., je trouve que l'immense majorité des trucs sont sans intérêt. Moi, quand je suis arrivé dans ce milieu-là, si tu veux, l'esprit punk s'était déjà un peu fossilisé. Maintenant, ça a complètement disparu.⁹¹

Guillaume Soulatges pointe ici une différence importante entre les générations de fanzineurs : leur lien avec la culture punk. Nous l'avons vu, cette dernière a fortement et durablement influencé le fanzinat, et en particulier les collectifs Bazooka et Elles sont de sortie dont les productions ont initié la pratique en France. Par leurs prises de position politiques et leur esthétique provocante qui cherche à « faire chier la bourgeoisie bien-pensante »⁹², les fanzineurs plus âgés apparaissent comme les héritiers directs de la culture punk. Mais les nouveaux arrivants ne se retrouvent plus dans ces esthétiques agressives et insolentes et cherchent encore leur place dans un milieu profondément marqué par les contre-cultures. Gauvain Manhattan, un des organisateurs du Spin Off Festival nous a ainsi expliqué avoir essayé « faire de la place à la nouvelle génération » :

Les vieux qui refaisaient tous les ans un peu les mêmes fanzines, on essayait un peu de les pousser vers la sortie en ne les réinvitant pas les années suivantes, pour faire de la place justement à une nouvelle génération, dont on faisait partie à l'époque... Toutes les personnes qui faisaient des nouvelles techniques d'impression, qui étaient un peu à la « mode », qui naissaient dans les écoles, des collectifs qui se créaient et qui malheureusement n'avaient pas forcément la visibilité ou la possibilité de vendre ou de montrer leur travail dans des festivals... C'était un peu les vieux de la vieille qui revenaient tous les ans, ça ne « tournait pas beaucoup » et on essaye de mettre en lien tous ces gens-là.⁹³

C'est ainsi que nous avons découvert que lors de son festival international de la bande dessinée, Angoulême n'abrite pas uniquement le Spin Off Festival mais un ensemble de plusieurs autres contre-festivals, répartis dans la ville. Le second plus renommé est le Off of Off, anciennement appelé Fuck Off ou FOff, organisé par les membres plus anciens du milieu. Gauvain Manhattan, précise que ces différents événements « ne sont pas concurrentiels » mais permettent à chacun de mieux trouver sa place et de présenter les productions de son choix. Il résume ainsi ces dynamiques :

Il y a une forme d'ancienne génération du fanzine et une nouvelle génération du fanzine, les codes esthétiques et les valeurs défendues ne sont plus vraiment les mêmes. On va dire que l'ancienne génération est très punk-anar et la nouvelle génération, c'est des gens qui sortent

⁹¹ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 307.

⁹² *Ibid.*, voir Annexes C, p. 298.

⁹³ Entretien de l'autrice avec Gauvain Manhattan à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 256.

d'écoles d'art, des jeunes qui soit essayent de se lancer, soit qui ont juste décidé que l'édition alternative c'était leur milieu et que c'était comme ça qu'ils voulaient produire. Et c'est aussi quelque chose qui se retrouve en termes d'esthétique, dans l'ancienne on va essayer de choquer. Alors que là il y a plus l'idée d'étonner que de choquer.⁹⁴

B) Quoi ? : un genre à la croisée de l'art et du livre

Le second temps de cet état des lieux examine les caractéristiques des productions contemporaines de fanzines et tente de déterminer ce qu'est un fanzine aujourd'hui. Comme nous l'avons vu précédemment, ce médium a été largement récupéré par des artistes, et ces derniers en ont exploité toutes les possibilités éditoriales et artistiques. Le fanzine d'aujourd'hui apparaît donc comme un genre hybride, à la croisée de l'art et du livre, et recouvre un ensemble de créations variées qui vont de la revue photocopiée à l'objet-livre et qui prennent place au sein d'un champ éditorial plus vaste appelé microédition. Leur point commun reste la façon dont ils sont produits, c'est-à-dire à partir d'un arbitrage entre vision créative et moyens de productions immédiatement disponibles, ce qui influe directement sur leur esthétique. Cette tension entre pratique artistique et pratique éditoriale nous amène donc naturellement à nous demander quelle est la place du livre comme forme dans cette création : est-il uniquement un support à la pratique artistique de ses producteurs ou une création à part entière, en d'autres mots, le fanzine est-il une pratique éditoriale spécifique ou un médium artistique ?

1. Des créations microéditoriales variées

Le premier constat que nous avons fait en nous rendant à des festivals de fanzines relève de la diversité des créations présentées. Jamais nous n'avions vu tant d'objets éditoriaux si différents, si protéiformes et inclassables au sein d'un même espace. Ainsi, nous avons commencé par demander aux producteurs comment ils nommaient leurs créations. Les termes qui ont été énoncés sont les suivants : livre, ouvrage auto-édité, publication, revue, brochure, bande dessinée, livre d'artiste, livre-objet, livre sérigraphié, zine, graphzine et fanzine. Cette multiplicité des nomenclatures est le signe de la diversité des productions éditoriales présentées

⁹⁴ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 254.

mais surtout l'indice d'une divergence de conceptions vis-à-vis de ces créations. En effet, tous les producteurs ne se revendiquent pas du fanzinat, certains refusent même catégoriquement le terme. Chloé Vanderstraeten, par exemple, étudiante aux Beaux-Arts de Paris, préfère parler de livre d'artiste pour qualifier ses productions. Elle nous explique :

Quand tu es venue me voir, je t'ai dit « mais moi je ne fais pas de fanzine ». J'ai l'impression que la culture du fanzine, dont moi, je ne me sens pas trop héritière, est liée à des revendications politiques et à une économie où on fait tout nous-mêmes et rien ne coûte cher et on ne gagne pas d'argent mais du coup on diffuse très largement. [...] Et c'est vrai que moi j'ai cette problématique, je diffuse peu, parce que je ne propose que des exemplaires uniques.⁹⁵

Ce discours fait directement référence au fanzine punk qui avait cette ambition d'« inonder le marché avec des écrits punk »⁹⁶. Nous avons en effet remarqué que, la majeure partie des créateurs qui refusent le terme de fanzine ont en fait une vision plutôt étroite du médium, loin de la richesse et de la polyvalence que nous lui avons découvertes. Ainsi Guillaume Soulatges affirme-t-il : « Pour moi, un zine, c'est ce qui est diffusé dans les infos kiosques, c'est-à-dire des feuilles A4 pliées en deux »⁹⁷. D'autres, comme l'artiste Jul Quanouai, ont conscience de la diversité des appellations pouvant qualifier ses créations, et admet ne pas savoir comment les nommer lui-même. Comme il travaille le plus souvent avec des maisons d'édition, il explique préférer leur laisser le choix de la terminologie à employer :

Ceux-là faits avec les éditions Matière (**cf. Annexes A, fig. 60**), ça pourrait en être. Moi je dis fanzine parce que ça simplifie, mais [...] justement, ils n'aiment pas trop le terme de fanzine. Parce que ça ramène beaucoup à des publications collectives et des trucs un peu cheap. Ils disent que ce qu'ils font, c'est plus de la recherche éditoriale.[...] mais en fait, moi je ne sais pas comment les présenter, c'est des publications c'est tout. Et pour eux (**cf. Annexes A, fig. 61**), par exemple, je dis fanzine d'artistes, parce que Nieves⁹⁸ présente ça comme tel.⁹⁹

On pourrait alors partir du principe, comme le fait Célia Joumard que « tout est un fanzine à partir du moment où la personne te dit que c'en est un », et c'est finalement cette approche nominaliste qui nous semble la meilleure à adopter. Force est toutefois de constater que si le terme de fanzine fait parfois débat, c'est parce qu'il semble que personne ne sache réellement

⁹⁵ Entretien de l'autrice avec Chloé Vanderstraeten à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 277.

⁹⁶ « Flood the market with punk writing! », Mark Perry, *Sniffin' Glue*, N° 5, 1977, p. 2.

⁹⁷ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 302.

⁹⁸ Maison d'édition basée à Zurich, en Suisse. Fondée en 2001, Nieves publie des livres d'artistes et des zines.

⁹⁹ Entretien de l'autrice avec Jul Quanouai à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 270.

ce qu'il signifie ni à quel type de production il se rattache. Au cours de nos entretiens, nous avons demandé aux producteurs ce qu'était un fanzine pour eux, et nous avons observé que cette question spécifique les désarçonnait particulièrement. Entre rires et embarras, la réponse la plus récurrente revient sur le caractère protéiforme du médium : « c'est plein de trucs »¹⁰⁰, qui vont de la « série de petites publications un peu cheap »¹⁰¹ à l'« expérimentation éditoriale infinie »¹⁰². Ainsi avons-nous pu découvrir des ouvrages de toutes les formes et les couleurs possibles : photocopie, sérigraphie, risographie, impression offset, reliure cousue, agrafée, avec des perles, des stickers, etc. La seule caractéristique commune à tous ces types de publication reste finalement la manière dont ils sont produits, c'est-à-dire de sur la base du *Do It Yourself* : « s'approprier son travail, mener un livre d'un bout à l'autre »¹⁰³, « tu fais un livre de A à Z, tu vois toutes les étapes »¹⁰⁴. Il est toutefois frappant, de constater que la référence aux fans et à un fandom à l'origine du terme semble avoir disparu de l'horizon d'attente.

2. La débrouille comme moyen de production

La façon dont les fanzines d'aujourd'hui sont produits reste finalement peut-être un de leur seul point commun : ils sont le résultat de la « débrouille ». En effet, il nous est apparu que la philosophie du *Do It Yourself* est aujourd'hui encore au cœur de ce monde éditorial. Si, dès les années 1970, la photocopieuse a pu ouvrir le champ des possibles fanzinesques, les moyens de reproduction se sont aujourd'hui démultipliés et sont de plus en plus accessibles au grand public. Cependant, ils ont un coût. C'est pourquoi, les fanzines contemporains sont avant tout déterminés par les ressources disponibles – financières et techniques – et balancent entre les volontés du créateur et ses moyens, astuces et savoir-faire pour y parvenir.

Contrairement aux livres produits industriellement, dont la version PDF est envoyée chez un imprimeur pour être imprimée à plusieurs centaines voire milliers d'exemplaires identiques et aux formats standards, les fanzines sont, le plus souvent, produits de manière

¹⁰⁰ Entretien de l'autrice avec Lise et Lou à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 247.

¹⁰¹ Entretien de l'autrice avec Jul Quanouai à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 270.

¹⁰² Entretien de l'autrice avec Timothée Moreau à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 293

¹⁰³ Entretien de l'autrice avec Gauvain Manhattan à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 255.

¹⁰⁴ Entretien de l'autrice avec Timothée Moreau à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 293.

artisanale. Que leurs auteurs soient seuls ou au sein d'un collectif ou maison d'édition, ils sont systématiquement partie prenante de la production de leur ouvrage. Dès lors, la forme de l'ouvrage est, de la même façon que son contenu, un lieu d'expression pour son auteur. C'est ce qu'expliquent les éditions Hécatombe, maison d'édition de fanzines suisse depuis plus de dix ans, sur leur site internet :

[...] nous continuons souvent à façonner nos livres nous-mêmes. [...] Nous partageons nos avis, nos goûts et nos opinions, certains que nos travaux s'enrichissent mutuellement. Nous échangeons matériaux, conseils et coups de main, convaincus qu'en définitive l'auteur d'un livre reste son créateur jusque dans son aspect plastique.¹⁰⁵

Si l'auteur d'un fanzine « reste son créateur jusque dans son aspect plastique », il est ainsi conditionné par les moyens de production qui lui sont accessibles, ce qui explique la pluralité des techniques de production que nous avons pu observer. Nous l'avons dit, la majeure partie des producteurs de fanzines que nous avons rencontrés sont des artistes et font ou ont fait une école d'art. Or, ces écoles mettent gratuitement à disposition de leurs élèves du matériel et des machines pouvant être utilisés pour la reproduction : ateliers de sérigraphie ou de risographie, imprimantes couleur très performantes, etc. Pour Gauvain Manhattan, c'est cette mise à disposition de matériel qui explique que le fanzinat contemporain naisse particulièrement au sein des écoles d'art plus qu'ailleurs.

Je pense que la première des caractéristiques qui fait qu'on va faire un bouquin, c'est celle des techniques et des moyens qu'on a à disposition. On va essayer de trouver dans son cercle des moyens pour arriver au meilleur résultat possible. Ça fait partie de la « scène », parce qu'on voit qu'il y a de nouvelles machines qui font leur apparition dans les écoles d'art. Et c'est souvent là que ça commence. En général, ce sont des gens qui sont dans une même classe, qui voient qu'ils dessinent un peu de la même façon, et qui vont se dire : « Ah si on faisait ça ensemble, ça pourrait marcher » et qui se collectivisent et, au bout d'un moment, ça éclate ou pas. Il y a des collectifs qui durent cinq ans et d'autres qui durent longtemps et qui s'établissent vraiment en maison d'édition. Ça dépend de ce qu'on a la capacité de faire et de ce qu'on peut expérimenter. Parce que justement, dans les écoles, on a la possibilité d'avoir beaucoup de matériel gratuitement et du coup, on peut se dire : « j'ai 18 ans, je vais essayer de la sérigraphie et faire un peu n'importe quoi et me tromper et échouer et tout mettre à la poubelle peut-être. Et au bout d'un moment, je vais avoir du coup les connaissances pour en refaire ou pas, si ça m'a plu ». ¹⁰⁶

Les écoles d'art sont donc pour les futurs fanzineurs des lieux d'expérimentation éditoriale et artistique car elles leur offrent la possibilité de produire à moindre coût. C'est ce qu'a confirmé

¹⁰⁵ <https://hecatombe.ch/contact.html>

¹⁰⁶ Entretien de l'autrice avec Gauvain Manhattan à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 256-257.

Célia Joumard en expliquant que les fanzines que son collectif Club Lab crée sont produits grâce aux ateliers et machines disponibles dans les écoles des membres. Mais, dès que les fanzineurs sortent de leur école d'art, l'accès aux moyens de production devient plus ardu et surtout bien plus cher. Ainsi, ces derniers doivent adapter leurs créations à leurs ressources économiques et matérielles. Renaud Thomas, nous a expliqué que c'est grâce à son activité de sérigraphe, qui lui donne accès à un atelier, qu'il peut publier les ouvrages de sa maison d'édition Arbitraire et que cet accès à ce moyen de reproduction conditionne l'esthétique des productions : « Moi, je suis aussi sérigraphe et c'est mon gagne-pain. Et en même temps je peux quand même utiliser l'atelier de sérigraphie de mon boulot pour imprimer les ouvrages d'Arbitraire. Et c'est précisément pour ça qu'à peu près un livre sur deux publié par la maison a une couverture en sérigraphie. »¹⁰⁷. Mais tous les producteurs n'ont pas du matériel à disposition qu'ils peuvent mobiliser, c'est pourquoi ils passent souvent par des imprimeurs extérieurs, en particulier à l'étranger qui se chargent de la production des ouvrages à coûts réduits. Célia Joumard explique :

Quand t'es en école, t'as encore la chance de peut-être avoir à disposition les moyens d'impression de ton école, mais quand tu sors de l'école, à part ta petite imprimante chez toi qui est très limitée, t'as pas grand-chose. Et en fait, sur internet, il y a des sites d'impression qui coûtent de moins en moins chers par rapport au prix du papier qui augmente de plus en plus, ou par rapport aux prix des imprimeurs en France. Du coup, dans ces conditions-là, si tu veux faire un livre d'une certaine manière, tu vas passer par des imprimeurs à l'étranger qui vont se charger d'imprimer et de relier ton bouquin. Du coup bah, ça coûte moins cher, ça prend moins de temps, mais ce n'est pas toi avec tes petites mains qui vas le faire.¹⁰⁸

Pour pouvoir produire des ouvrages en limitant le plus possible les coûts, certains fanzineurs délèguent et même délocalisent l'activité de fabrication. Mais que reste-t-il alors de la philosophie *Do It Yourself*? Peut-on même encore parler de fanzines ? C'est le paradoxe que soulève Célia : « Ces dynamiques de production-là, moi perso elles me questionnent. Est-ce que c'est encore un fanzine quand ce n'est pas nous qui l'imprimons, quand ce n'est pas nous qui le relient, quand ils arrivent tout prêts par avion livrés chez toi ? Ça c'est des questions que je me pose. »¹⁰⁹ Pourtant, si on admet que la débrouille est le propre de la production de fanzines aujourd'hui, certains pourraient avancer que faire appel à ce type de services, proposés

¹⁰⁷ Entretien de l'autrice avec Renaud Thomas à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 284.

¹⁰⁸ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 241.

¹⁰⁹ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 241.

en ligne et accessible à tous, est une façon comme une autre de parvenir à réaliser des fanzines en fonction des ressources disponibles. Pour Renaud Thomas, produire un fanzine de cette sorte n'empêche pas nécessairement le créateur d'intervenir sur la forme. Il explique que la facture artisanale et le fait-main propres à l'esthétique des fanzines ne sont pas incompatibles avec une production externalisée. Il explique : « Même si certains de nos livres sont produits, imprimés et reliés par une entreprise extérieure, nous tenons à ce que la maison intervienne aussi sur leur forme, par exemple en sérigraphiant nous-mêmes les couvertures, ou en collant des perles ou des stickers. »¹¹⁰ Cette intervention manuelle sur les ouvrages, qu'elle se fasse tout au long de la production ou la fin lorsque cette dernière est externalisée, explique le faible tirage propre aux fanzines, car ce sont des activités chronophages qui ne pourraient être réalisées sur des milliers d'exemplaires. Ainsi, les fanzines ne dépassent-ils jamais la centaine d'exemplaires produits. C'est également parce que les fanzines sont produits en partie ou totalement à la main et qu'ils sont tirés à peu d'exemplaires, que leurs formes et leurs esthétiques sont aussi diverses et uniques.

3. Un médium artistique propre à l'expérimentation

La débrouille et l'intervention manuelle qui caractérisent la production des fanzines apparaissent comme la preuve de l'importance de leur forme : « imaginer la forme juste pour le projet, concevoir l'objet, trouver les solutions de réalisation, cela fait partie intégrante de l'équilibre artiste/éditeur »¹¹¹ témoigne ainsi François, fondateur du Studio Courte échelle. Parce qu'ils sont des créations à part entière et que leurs auteurs sont, en partie ou totalement, leurs producteurs, les fanzines sont un terreau fertile où tout est possible, ou presque, en fonction des moyens de production disponibles. Et même si ceux-ci agissent indéniablement comme des limitations techniques auxquelles les créateurs doivent s'accommoder, c'est précisément de cet arbitrage entre volonté et ressources que naissent les idées les plus originales et uniques. Ainsi pouvons-nous caractériser les fanzines contemporains comme des lieux d'expérimentations du fond et de la forme de l'objet livre. En somme, ils sont un terrain de jeu

¹¹⁰ Entretien de l'autrice avec Renaud Thomas à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 284.

¹¹¹ Entretien de l'autrice avec François et Alexandra, échanges par mails, le 31/03/2022, voir Annexes C, p. 310.

perpétuel, un laboratoire de recherche infini, un véritable champ des possibles créatifs qui s’amuse avec la porosité des frontières entre l’art et l’édition.

Nous touchons ici à ce qui nous est finalement apparu comme la caractéristique première et commune à tous les fanzines contemporains que nous avons découverts. Cette intuition a d’ailleurs été confirmée par tous les acteurs du fanzinat que nous avons pu rencontrer. L’idée de liberté et d’expérimentation éditoriale et artistique propre au fanzine est finalement la seule constante dans les différents discours recueillis : « Il n’y a pas de codes qui dictent au fanzine ce qu’il doit être. Ça peut prendre toutes les formes. »¹¹², « L’idée c’est de créer des objets qui vont faire plaisir, qui vont étonner, expérimenter beaucoup. Et c’est dans le fanzine que tu retrouves le maximum d’expérimentations. »¹¹³, « c’est de l’expérimentation éditoriale infinie, parce que ce n’est pas des commandes, donc on fait ce qu’on veut. Donc c’est de l’expérimentation totalement libre. »¹¹⁴

Le meilleur exemple que nous avons découvert au cours de nos recherches et rencontres de ce dynamisme créatif est la collection *Un Fanzine Carré* lancée en 2010 par les éditions Hécatombe. Voici comment cette dernière est présentée dans le dossier de presse d’un de ses ouvrages :

La série *Un Fanzine Carré* se définit comme un espace d’expérimentation éditoriale dédié à la publication de bandes dessinées. [...] la collection a pour objectif de présenter à chaque numéro un livre totalement différent, en repensant à chaque fois les techniques de production, l’aspect du livre et sa façon de faire écho au travail qu’il présente. Il s’agit de créer un dialogue fort entre l’objet et le travail publié. La collection *Un Fanzine Carré* propose une vision du livre où le contenu n’est pas séparable du contenant.¹¹⁵

Les quatre ouvrages qui composent la série – *Un fanzine carré numéro A*, *Un fanzine carré numéro B*, *Un fanzine carré numéro C*, *Un fanzine carré numéro D* – témoignent en effet d’une volonté d’expérimentation éditoriale sur le fond comme sur la forme. Le travail le plus frappant autour de cette ambition est celui effectué en 2013 pour *Un Fanzine Carré numéro C*

¹¹² Entretien de l’auteur avec Lise et Lou à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 247.

¹¹³ Entretien de l’auteur avec Gauvain Manhattan à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 255.

¹¹⁴ Entretien de l’auteur avec Thimothée Moreau à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 293.

¹¹⁵ Dossier de presse pour *Un Fanzine carré numéro C*, février 2013.

Disponible sur Internet : http://unfanzine.com/wp-content/uploads/2013/06/ddp_fznc_sub.pdf. Consulté le 31 mai 2022.

(cf. Annexes A, fig. 62). Son éditeur, Yannis La Macchia nous a expliqué que cet ouvrage est « une expérimentation artistique sur l'objet livre » qui cherche à « utiliser le livre comme terrain d'expérimentation pour repousser toutes ses limites ». Composé de 990 pages, *Un Fanzine Carré numéro C* se présente comme un cube de 9 cm d'arête dont chaque face est une couverture. Il a été tiré à 999 exemplaires qui se différencient les uns des autres par leurs impressions extérieures, composées de 99 dessins et de 6 glyphes qui s'associent et se dissocient selon un algorithme précis pour composer un ensemble de 999 exemplaires aux couvertures uniques (cf. Annexes A, fig. 63). Le cœur du livre est un bloc de 900 pages de bande dessinée, subdivisé en tranches de 9 pages, qui rassemblent 90 récits d'auteurs et un affrontement narratif entre deux groupes d'auteurs (cf. Annexes A, fig. 64).

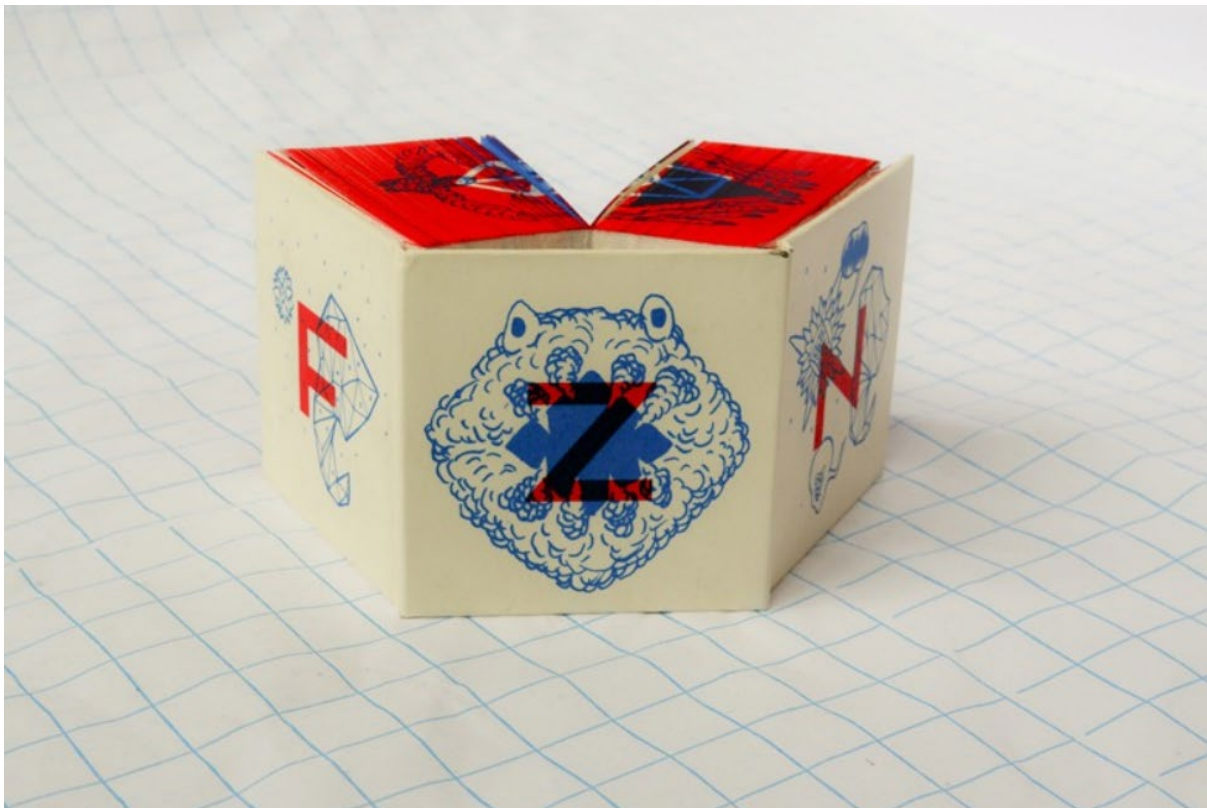


Fig. 62 : Yannis La Macchia (dir.), *Un Fanzine Carré numéro C*, Genève, éditions Hécatombe, 2013.

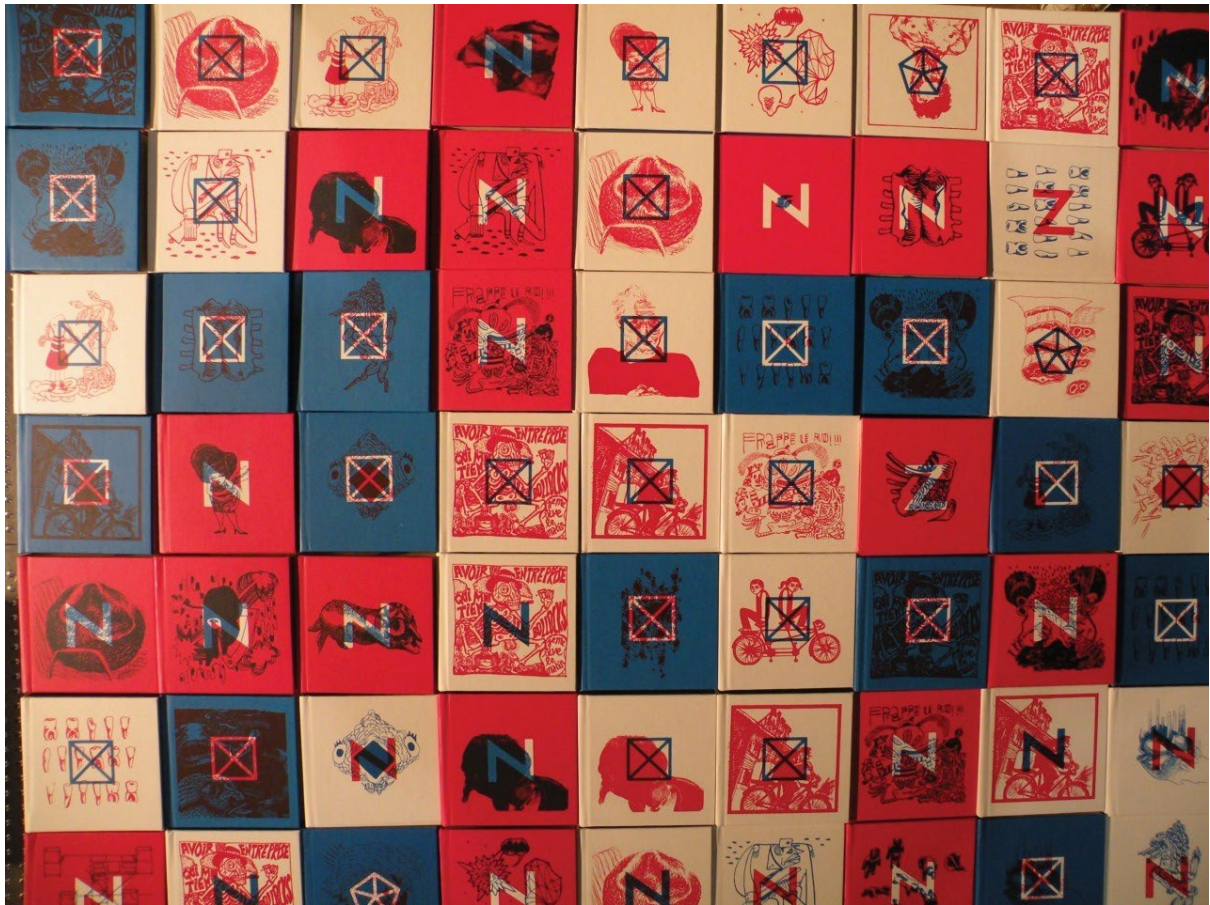


Fig. 63 : Les couvertures uniques de *Un Fanzine Carré numéro C*. Combinés les uns aux autres dans deux couleurs et en positif /négatif, les 90 images et 6 glyphes sérigraphiés rendent chacun des 999 livres uniques.



Fig. 64 : Yannis La Macchia (dir.), *Un Fanzine Carré numéro C*, Genève, éditions Hécatombe, 2013.
Pages intérieures : 90 récits d’auteurs au sein d’un affrontement narratif entre les collectifs Arbitraire et Ecarquillettes.

Les règles de ce match organisé par l’auteur et éditeur Yannis La Macchia sont les suivantes : un collectif produit 9 pages de bande dessinée puis les envoie à l’équipe adverse qui répond par une autre série de 9 pages. Les deux collectifs invités sont les Lyonnais Arbitraire et les strasbourgeois Ecarquillettes. Ils se sont affrontés par le biais de ce match durant 7 mois et demi. Les auteurs invités sont autant Suisses, que Français, Belges, Espagnols ou Russes. Dans le dossier de presse produit à l’occasion de la sortie de l’ouvrage, Yannis La Macchia définit

cet ouvrage singulier comme « une anthologie, une forme de délimitation très large et sans doute personnelle des champs à explorer pour la bande dessinée actuelle. »¹¹⁶ En effet, en réunissant autant d'auteurs différents, *Un Fanzine Carré numéro C* témoigne des différentes tendances artistiques à l'œuvre dans la scène européenne du fanzinat et de la microédition. Certains font partie de collectifs d'auteurs ou sont issus d'une génération plus ancienne où les auteurs se fédéraient autour de jeunes maisons d'éditions comme L'Association ou Atrabile. Pour d'autres, le lien avec la microédition paraît plus ténu car ils appartiennent à une bande dessinée *mainstream*. Pour d'autres enfin, c'est le lien avec la bande dessinée qui semble peu évident, puisqu'ils évoluent dans un univers d'édition d'objets où la narration est inexistante. Du 16 au 24 mars 2013, les 999 ouvrages uniques ont été exposés au festival Fumetto à Lucerne au sein d'une exposition intitulée *999 au carré*. Spécifiquement créée pour la sortie de l'ouvrage, l'exposition présentait le résultat des trois années de travail pour réaliser le *Fanzine carré numéro C* et la richesse de son contenu et proposait également des performances autour de la dédicace.¹¹⁷ L'exposition a, jusqu'à la fin de l'année 2013, été présentée dans divers lieux comme l'Espace LABO, l'Espace Romandie ou encore la Bibliothèque de la cité à Genève. Victime de son succès, l'ouvrage est aujourd'hui en rupture de stock.

Un Fanzine Carré numéro C apparaît donc comme un exemple probant du lien entre fond et forme propre au fanzine et des expérimentations éditoriales et artistiques qu'il permet. En effet, rien ne semble avoir été laissé au hasard et pourtant, ce fanzine est le résultat d'un fantasme éditorial qui a dû faire face à de nombreux ajustements techniques. Dans le reportage *Undergronde* de 2016 de Francis Vadillo, Yannis La Macchia raconte les difficultés auxquelles il a dû faire face pour réaliser cet ouvrage :

J'ai imaginé un cube. Je me suis dit « est-ce que je fais un cube de 6 sur 6 ? » Non, les pages étaient trop petites, et puis j'avais envie d'un chiffre qui soit... je ne sais pas si on peut parler de beauté ? Si, on peut parler de beauté, une sorte de beauté mathématique. Le chiffre 9 c'est un chiffre qui a une sorte d'esthétique qui me plaisait bien. 900 pages, c'est logique, pour la beauté mathématique, pour que ce soit systématique. 90 auteurs, 900 pages, 9 sur 9 sur 9 centimètres, voilà ça me paraissait logique. Quand on a un livre un peu épais, les gens disent « c'est un pavé ». Voilà, pour le coup, ça c'est un vrai pavé, ce ne sera pas une métaphore. Assez rapidement, je me suis rendu compte que j'allais avoir des problèmes techniques parce que, juste pour pouvoir couper tout le livre d'un coup, je ne trouvais pas de massicot de 9 cm. Quand

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Les éléments de ce paragraphe sont tirés du dossier de presse de *Un Fanzine carré numéro C*, février 2013. Disponible sur Internet : http://unfanzine.com/wp-content/uploads/2013/06/ddp_fznc_sub.pdf. Consulté le 31 mai 2022.

je raconte l'histoire à des gens, ils me disent « ah mais moi je connais quelqu'un qui a un massicot de 9 cm » et tu vas voir et le mec il a un massicot de 8 ou 8,5 cm mais pas de 9. Les imprimeurs avec qui je travaillais régulièrement, ils m'ont dit clairement que ça allait être trop compliqué pour eux, que peut-être ils allaient réussir à le faire mais qu'en même temps ils n'avaient pas trop envie de s'avancer parce que si ça merdait j'allais refuser le boulot et ça allait leur coûter très cher de tout refaire. Ils n'étaient pas super à l'aise avec ça. Ce n'est pas un fanzine tiré à 20 ou 50 exemplaires, On a quand même une contrainte. Et évidemment, la contrainte c'est de faire 999 exemplaires de ce fanzine. Donc il fallait pouvoir le reproduire en série et donc passer par des modes de production industriels et assez rapidement la question a été « comment réussir à détourner les modes de production industriels qui ne sont pas prévus pour faire ça et pouvoir quand même le faire ? ».

Ce discours montre donc bien comment même un ouvrage produit à presque 1000 exemplaires est le résultat de négociations et d'ajustements perpétuels entre la volonté du créateur et les moyens de production disponibles. Finalement, ce sont aussi ces contraintes qui ont permis à Yannis La Macchia d'expérimenter, de trouver des moyens détournés pour produire son ouvrage et de réaliser une production éditoriale inédite. Dans le documentaire, on le voit tester différents formats, différents papiers et différentes reliures mais surtout on peut constater l'immense part de travail manuel pour cette réalisation. A part l'impression des pages de l'ouvrage, leur découpe et leur assemblage, tous les exemplaires ont été produits à la main par Yannis La Macchia aidé des 90 auteurs de l'ouvrage. Le documentaire montre en particulier la réalisation des couvertures, de la sérigraphie de chacune de ses faces aux lettres-pochoir peintes sur les pages assemblées du bloc (**cf. Annexes A, fig. 65**).

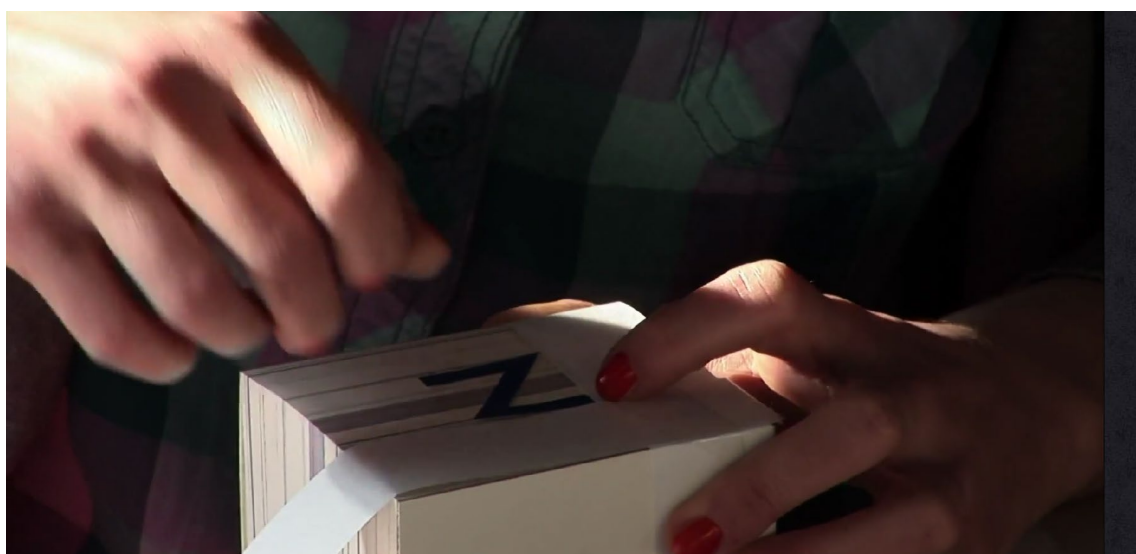






Fig. 65 : Peinture de lettres-pochoir sur les pages assemblées des blocs qui composent *Un Fanzine Carré* numéro C.

Images tirées du reportage de Francis Vadillo, *Undergronde*, 2016.

Cette forme d'artisanat éditorial révèle également la situation de balance du fanzine entre deux mondes, celui de l'édition et celui de l'art, et le fait que *Un Fanzine Carré* numéro C ait été présenté au sein de diverses expositions renforce ce constat. En effet, parce qu'il est un médium propre à l'expérimentation, le fanzine peut aussi se définir par sa porosité et son hybridité, tels que le définissent Alexandra et François, créateurs du Studio Courte échelle, que nous avons rencontrés au festival d'Angoulême dans la bulle « BD alternative » dédiée au fanzinat et à la microédition :

L'hybridité, c'est mélanger plusieurs univers pour en créer un seul, hybride ; la porosité, c'est mélanger plusieurs univers sans les confondre en un seul, c'est maintenir une forme de trouble, de tremblement. Donc effectivement, nos pratiques s'inscrivent là-dedans : ménager le trouble entre le livre et l'objet, entre pli et dépli, entre l'art et la vie, entre une image et une autre.¹¹⁸

Ce trouble de l'hybridité et de la porosité dont parle François se retrouve au sein de chacune des œuvres publiées par le Studio Courte échelle¹¹⁹ : les six volumes *Chorégrammes* (cf. Annexes A, fig. 66) présentent des dessins des danseurs, en d'autres termes des images

¹¹⁸ Entretien de l'autrice avec François et Alexandra, échanges par mails, le 31/03/2022, voir Annexes C, p. 311.

¹¹⁹ <https://studiocourteechelle.com/catalogue/>

fixes de corps mobiles, *Où es-tu* (cf. Annexes A, fig. 67) et *Doo-dloo-doo* (cf. Annexes A, fig. 68) rejouent les hiérarchies classiques entre texte et image, *Wave* (cf. Annexes A, fig. 69) découpe une longue image selon le rythme d'un livre. C'est finalement autour de ce trouble qui mélange et réinvente l'art et l'édition que se bâtit toute la cohérence du fanzinat et de la microédition, comme nous l'a expliqué Gauvain Manhattan, un des organisateurs du Spin Off Festival d'Angoulême :

Ce sont des formes hybrides. Là, il y a des gens qui ont fait, par exemple, des livres en tissu qu'ils ont cousus eux-mêmes. C'est une espèce de gros coussins. On peut à la fois s'asseoir, dormir dessus et le lire (cf. Annexes A, fig. 70). Ils font aussi de l'édition, de la musique, des pièces de théâtre, des conférences... Et c'est une forme mélangée de l'art. Il y a un médium qui est le livre. Il y a un médium qui est autre chose, une autre forme d'expression... Tout arrive à se coordonner, à se mettre ensemble, chose qu'on ne retrouve pas du tout dans l'édition traditionnelle où, en général, ils font des BD et ne font pas autre chose.¹²⁰

Et c'est précisément parce que les notions d'expérimentation, d'hybridité et de porosité sont au cœur des pratiques que, comme l'observe Andrew Hales, fondateur de la Fanzinothèque de Poitiers, « les thèmes et les façons de faire des fanzines ne cessent de se renouveler et de s'élargir »¹²¹, ce qui rend le monde de la microédition toujours plus dynamique et innovant.

C) Comment ? : une pratique entre amateurisme et professionnalisme

Après avoir présenté les acteurs du fanzinat et la nature expérimentale et mouvante des créations fanzinesques, il s'agit à présent de déterminer comment s'organise cette pratique en elle-même et vis-à-vis du public et des institutions. En d'autres mots, il convient maintenant de se demander au sein de quels circuits de diffusion et commercialisation, de valeurs et d'enjeux elle s'insère aujourd'hui.

1. Des circuits de diffusion et de commercialisation de plus en plus organisés

Nous l'avons vu dans la première partie, à ses débuts, le fanzine ne cherche pas, à s'insérer dans le système économique capitaliste, c'est-à-dire à fonctionner par la propriété privée des moyens de production, la loi de l'offre et de la demande et la recherche de profit

¹²⁰ Entretien de l'autrice avec Gauvain Manhattan à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 255.

¹²¹ Entretien de l'autrice avec Andrew Hales à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 265.

financier. C'est une pratique sans ambition commerciale, ce qui la place naturellement à la marge des circuits d'échanges traditionnels. Elle mise en effet plutôt sur l'échange, l'envoi par correspondance et la distribution hors commerce en vente directe. Le fanzine connaît alors une diffusion plus ou moins restreinte et une durée de vie limitée. C'est avec la naissance du graphzine en France et la figure du libraire Jacques Noël qu'il fait son apparition dans des points de vente établis, à savoir les librairies. Ce tournant des années 1990 a initié une insertion progressive des zines au sein de circuits plus organisés qui se poursuit encore aujourd'hui et se consolide grâce à internet. Suite à nos observations et échanges avec les différents acteurs du fanzinat nous avons constaté qu'ils sont diffusés et commercialisés au sein de trois types de canaux.

1- La vente directe

Dans la continuité des pratiques historiques de diffusion des fanzines, la vente directe ou l'échange constitue un premier canal. Le fanzinat contemporain s'insère dans le monde de la microédition que l'on pourrait qualifier de microcosme artistique au sein duquel la convivialité, le support et l'entraide jouent un rôle central. Les événements qui rassemblent ses acteurs sont donc essentiels à sa vitalité car ils assurent une double-fonction de réunion des producteurs et de rencontre avec le public. En effet, ce que nous nommons événements désigne surtout des festivals, c'est-à-dire des manifestations conviviales et commerciales consacrées à la microédition. Nous nous sommes notamment rendue à Angoulême pendant le festival international de la bande dessinée. A cette période où la ville est très fréquentée, sont en effet organisés des festivals indépendants de fanzinat en parallèle du célèbre FIBD. Nous sommes donc allée au Spin Off organisé par le collectif de fanzine Les Hiboux et au Foff (anciennement appelé Fuck Off) organisé par la maison d'édition Les Requins Marteaux, avant de découvrir que le festival d'Angoulême lui-même présentait des fanzines dans la bulle « BD alternative ». Ces trois manifestations fonctionnent plus ou moins de la même manière. Les producteurs de fanzines exposent et vendent leurs créations comme sur un marché, c'est-à-dire au sein de stands disposés les uns à côté des autres, autour desquels les visiteurs peuvent déambuler, discuter avec les exposants et acheter leurs ouvrages. Dans ce cadre, la commercialisation des fanzines s'effectue donc par ventes directes, à savoir impliquant un contact direct entre le producteur et le lecteur sans aucune intervention d'un tiers. Ce canal de commercialisation est donc le plus rentable pour le créateur puisque l'ensemble des recettes lui revient immédiatement. Mais les événements sont bien plus que des lieux de transactions financières,

ils sont également des espaces de rencontres et d'échanges avec le public et avec les autres producteurs. D'une part, ils permettent ainsi aux auteurs de rencontrer leurs lecteurs et de nouer des relations avec eux. D'autre part, en tant que lieux de sociabilisation, ils participent au processus d'intégration des normes et valeurs de ce microcosme d'artistes.

2- Les librairies

Le second canal de diffusion des fanzines aujourd'hui est la vente en librairie. Initiée par Jacques Noël, la démarche de création d'un rayon dédié aux œuvres issues de la microédition a été reprise et prolongée par d'autres libraires en France. Ces librairies, souvent spécialisées et tournées vers l'édition indépendante, sont aujourd'hui devenues les principaux points de vente des fanzines. En effet, plus de la moitié des fanzineurs que nous avons rencontrés ont affirmé passer régulièrement par les librairies pour vendre leurs créations. Dans la majorité des cas, il s'agit de dépôts, c'est-à-dire que les auteurs placent un ou plusieurs exemplaires de leur ouvrage au sein des rayons d'une librairie sans contraindre le libraire à effectuer un achat ferme à l'avance, contrairement au fonctionnement commercial de l'institution éditoriale. Une fois le fanzine vendu à un lecteur, la librairie prend généralement une commission sur la recette de la vente et reverse le reste au producteur. A Paris, plusieurs librairies offrant un rayon aux zines existent. Nous en avons visité deux : Le Monte-en-l'air à Ménilmontant dans le 20^e arrondissement et la Librairie Sans Titre dans le 11^e arrondissement. La première est aujourd'hui une librairie généraliste mais, son fondateur Guillaume Dumora, ami et admirateur de Jacques Noël, avait pour ambition première de créer une vitrine « spécifiquement pour les productions indépendantes, auto-éditées et auto-produites. »¹²² De la même façon, la Librairie Sans Titre, qui existe depuis 2020 est spécialisée en art et tournée vers la promotion d'ouvrages de jeunes artistes et d'éditeurs indépendants, le but de sa fondatrice Mathilde de Galbert étant « de rechercher un peu de fraîcheurs et de nouveautés dans le monde de l'édition », un peu trop traditionnelle à son goût et « de présenter des choses qui sortent un peu de l'ordinaire. »¹²³ L'arrivée de fanzines au sein de leurs rayons procède d'un double mouvement. Les libraires prospectent dans les festivals et sur les réseaux sociaux à la recherche de nouveaux ouvrages et sont également sollicités directement par des producteurs

¹²² Entretien de l'autrice avec Vivien à Paris, le 14/11/2021, voir Annexes C, p. 312.

¹²³ Entretien de l'autrice avec Mathilde de Galbert, échanges par mails, le 20/04/2022, voir Annexes C, p. 317.

qui leurs proposent leurs créations. Une fois le contact établi entre les deux partis, deux cas de figures se présentent : « Lorsqu'il s'agit d'éditeurs basés à Paris, nous fonctionnons pour la plupart en dépôt [...]. Pour les gens qui sont plus loin, on fait un achat ferme, car en termes de gestion, c'est compliqué de se déplacer pour récupérer les stocks en cas d'invendus »¹²⁴, nous explique Mathilde de Galbert. Ce fonctionnement est le même pour les autres librairies proposant ce type d'ouvrage. Pour ces transactions, les librairies prennent entre 25 et 40 % du prix du livre, en commission pour les dépôts et en remise pour les achats fermes. Si, pour ces librairies, il s'agit de soutenir et d'offrir de la visibilité à ces ouvrages, ce mode de diffusion peut parfois devenir complexe pour les producteurs. En effet, les libraires n'acceptent que peu d'exemplaires des fanzines qui leur sont proposés, entre deux et dix, et, en cas de dépôt, ils ne reversent les bénéfices des ventes aux producteurs qu'une fois l'ouvrage acheté par un lecteur. Les fanzines peuvent donc être déposés en librairie pendant plusieurs mois mais ne rien rapporter à leurs créateurs s'ils n'ont pas été vendus. C'est pourquoi ces derniers doivent souvent multiplier le nombre de librairies avec lesquelles ils travaillent afin de multiplier le nombre de ventes possibles. Or, en termes de logistique, cette démarche peut vite devenir laborieuse. Renaud Thomas des éditions Arbitraires raconte :

On bossait avec 50-60 librairies. Et c'était l'enfer. Il y en a plein c'est du dépôt. Donc après, il faut retourner chercher ton argent aux quatre coins de la France. Après, il y en a d'autres qui ne te payent jamais donc tu te retrouves avec des trous de trésorerie pas possibles. Et tu passes un temps fou.¹²⁵

C'est pourquoi cette maison d'édition a fait le choix de travailler avec le diffuseur / distributeur Makassar. Il raconte :

On a choisi un diffuseur qui était OK pour qu'on fasse le nombre de livres qu'on voulait par an. Alors que, quand on a commencé à en chercher et qu'on a fait des rendez-vous avec les différents diffuseurs, il y en avait qui voulaient qu'on ait un rythme de trois ou quatre livres par an au minimum. Mais non en fait, on ne veut pas avoir à faire un livre pour faire un livre. Parce que c'est ça en fait, à partir du moment où on ne fait pas tout soi-même, on perd en liberté. Et là, l'idée, c'est de dire bon, on travaille quand même avec des diffuseurs distributeurs, mais la condition, c'est qu'on ait encore notre liberté. Donc on a choisi notre diffuseur en fonction de ce qui nous semblait le plus adapté à notre démarche.¹²⁶

¹²⁴ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 317.

¹²⁵ Entretien de l'autrice avec Renaud Thomas à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 286.

¹²⁶ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 285.

Renaud Thomas reconnaît que ce choix peut paraître « un peu paradoxal quand on parle de fanzinat »¹²⁷ mais il nous a expliqué que cette insertion dans les circuits de diffusion traditionnels ne les empêchait pas de continuer à investir d'autres canaux plus marginaux : « Et en même temps, on continue à faire des fanzines qu'on ne distribue pas en librairie et qu'on vend uniquement en festivals ou en vente par correspondance. On fait un peu les deux. »¹²⁸ Le choix de faire appel à un diffuseur ou de travailler en vente ferme ou en dépôt avec des libraires influence directement le statut des fanzines : il fixe leur prix et parfois nécessite qu'ils aient un ISBN, ce qui les inscrit dans le cadre juridique de l'institution éditoriale, et initie une normalisation du fanzine.

3- La vente en ligne

Le troisième canal de diffusion des fanzines est la vente sur internet. Investie par quasiment tous les producteurs que nous avons rencontrés, elle est le moyen de commercialisation le plus accessible aujourd'hui. En effet, le nombre de plateformes de vente en ligne de créations personnelles comme Etsy ou Bigcartel ne cesse d'augmenter et créer soi-même un site web marchand n'a jamais été aussi simple, grâce aux systèmes de gestion de contenu web comme Jimdo, Shopify ou Wix. Cette accessibilité croissante des services offerts par les plateformes de commerce sur internet permet ainsi à tout un chacun d'ouvrir une boutique en ligne. Ainsi parmi les fanzineurs que nous avons rencontrés, le collectif Club Lab propose ses créations en vente sur le site Bigcartel¹²⁹, et les maisons d'édition Aimants¹³⁰, Arbitraire¹³¹, Hécatombe¹³², Novland¹³³ et Le Dernier Cri¹³⁴ ont leur propre site web qui présente leur catalogue et sur lequel on peut acheter les ouvrages en ligne. Ces présences

¹²⁷ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 284.

¹²⁸ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 284.

¹²⁹ <https://potagerclublab.bigcartel.com/>

¹³⁰ <https://www.editions-aimant.fr/>

¹³¹ <http://www.arbitraire.fr/zines.php>

¹³² <https://hecatombe.ch/shop/fr/>

¹³³ <https://www.collectifnovland.com/store>

¹³⁴ <https://www.lederniercri.org/categorie-produit/books/>

marchandes sur internet donnent à n'importe qui la possibilité de se procurer des fanzines. Pour Célia Joumard, membre du collectif Club Lab, la vente en ligne présente l'avantage d'élargir le public-cible des acheteurs potentiels et permet parfois au « fanzine de voyager et de se retrouver à l'étranger »¹³⁵. Elle reconnaît toutefois que ce mode de commercialisation dénature l'esprit social et historiquement éloigné des pratiques capitalistes du fanzinat : « nous ce n'est pas ce qu'on préfère parce que tu ne rencontres pas les gens et il y a un côté vraiment « produit », tu l'emballes, tu l'envoies par la poste, ça fait un peu Amazon »¹³⁶. Ajoutons également que, comme le plus souvent les fanzines sont des produits peu chers, entre 5 et 15 euros en moyenne, les frais d'envoi sont parfois équivalents au prix du produit, ce qui peut décourager l'acheteur ou, s'ils sont pris en charge par le vendeur, réduire considérablement son profit. C'est pour cela que, bien que ce canal de diffusion soit investi par les fanzineurs, ce n'est pas celui qu'ils préfèrent. Sukrii Kural, co-fondateur des éditions belges Superstructure explique ainsi :

En Belgique, envoyer des livres, ça nous coûte 5 euros sauf que le bouquin on le vend 5 euros aussi. Selon où on envoie nos livres, comme aux États-Unis par exemple, les frais de ports sont plus chers que le livre lui-même. Donc si la personne accepte de payer autant, pas de soucis on l'envoie. Mais c'est pour ça qu'on privilégie quand même la vente directe.¹³⁷

De la même façon Célia Joumard raconte :

Des fois, il y a des gens qui nous commandent des fanzines et qui sont super loin dans le monde et les frais d'envoi coûtent aussi chers que le fanzine. Du coup, on ne va pas leur faire payer ça et on prend à notre charge les frais d'envois pour que le fanzine puisse voyager et se retrouver à l'étranger. Donc ça nous coûte de l'argent, et finalement le fanzine ne nous rapporte quasiment rien.¹³⁸

Si internet n'est pas forcément le meilleur moyen de diffusion pour les fanzineurs, il joue en revanche un rôle prépondérant dans leurs stratégies de communication grâce aux réseaux sociaux. En tant que pratique qui se situe hors de l'institution éditoriale, le fanzinat ne peut s'appuyer sur la presse et les relais d'opinion pour faire sa promotion. Les réseaux sociaux, et en particulier Instagram, sont donc un moyen de communication privilégié. Pour preuve, seize

¹³⁵ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 243.

¹³⁶ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 239.

¹³⁷ Entretien de l'autrice avec Sukrii Kural à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 275.

¹³⁸ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 242.

des vingt producteurs de fanzines que nous avons rencontrés ont une page Instagram qui les représente en tant qu'artistes indépendants, collectifs ou maisons d'édition. Pour la plupart d'entre eux, ces pages sont régulièrement alimentées de photographies de leurs ouvrages ou dessins et communiquent sur les actualités de leur activité : nouvelle sortie, présence sur des festivals, etc. (cf. **Annexes A, fig. 71**). Dans un contexte où l'accès à la culture est de plus en plus dématérialisé (livres numériques, expositions virtuelles, streaming musical et cinématographique), les objets matériels *vintage* comme le vinyle, le DVD ou les vieux journaux sont plus que jamais à la mode. Dans cette perspective, le fanzine peut également apparaître comme un support rétro attirant. Instagram est un réseau social de partage de photographies qui mise sur l'esthétisation des objets qui y sont partagés. Ainsi présentés à travers de belles photos les mettant en valeur, les fanzines apparaissent comme des objets très attractifs. Suivis par 200 à 10 000 *followers* selon la renommée de leur structure éditoriale, les fanzineurs se servent donc des réseaux sociaux pour faire connaître leurs productions au grand public en les exposant comme des marchandises esthétiques attrayantes. Ces pages Instagram font ainsi le lien entre les internautes et les plateformes de vente en ligne, en les incitant ainsi à se procurer les ouvrages. Elles sont donc des outils commerciaux au service de la communication et de la publicité. Enfin, ajoutons qu'en tant que réseau social, Instagram permet aussi de recréer ou de prolonger virtuellement cet esprit de communauté propre au fanzinat. Par exemple, au cours du Festival d'Angoulême, le collectif Anémone s'est amusé à cacher ses fanzines dans les recoins de la ville et a diffusé sur son compte Instagram une série d'indices sous forme de photographies et de vidéos pour retrouver ces lieux. Le réseau social leur a ainsi permis de fédérer leur communauté de *followers* autour d'une expérience de chasse aux fanzines dans la ville (cf. **Annexes A, fig. 72**).

Finalement, entre publicité, vente et création de communauté des *followers*, Internet offre aujourd'hui au fanzinat la possibilité de sortir de l'ombre et de la marge en le rendant accessible au plus grand nombre.

2. Absence de profit et légitimité à se dire professionnel

Si les circuits de diffusion et de commercialisation des fanzines s'organisent et tendent à toucher un public de plus en plus large, le système économique sur lequel repose le fanzine reste pourtant encore très précaire. Parmi toutes les personnes que nous avons rencontrées au

cours de notre étude, aucune ne vit du fanzinat. Il s'agit d'une activité, nous l'avons vu, qu'elles effectuent en parallèle d'autres et avec laquelle elles ne gagnent que peu ou pas d'argent. Et si le fanzinat n'est pas une activité censée générer du profit, c'est pourtant cette question de rémunération des fanzineurs qui cristallise leurs débats autour de la légitimité à se dire professionnels.

Les multiples fanzines que nous avons découverts dans les festivals, sur internet et en discutant avec leurs créateurs se vendent à des prix compris entre 3 et 100 euros. Cette variabilité des prix s'explique par la diversité des ouvrages produits que nous avons exposée plus haut. Mais la majorité des fanzines se vendent aux prix de 10-15 euros, ce qui correspond à peu près au prix moyen d'un livre grand public produit dans les circuits éditoriaux traditionnels. Dans ces derniers, selon la chaîne du livre, un éditeur est approximativement rémunéré 20 % du prix de l'ouvrage hors taxes, l'auteur 10 %, le diffuseur/distributeur 20 %, l'imprimeur 15 % et le libraire 35 %. Dans le cas des fanzines, l'auteur porte quasiment toutes les casquettes : il est son propre éditeur, diffuseur, distributeur, parfois même imprimeur et vendeur, sauf dans le cas des dépôts en librairie. Naturellement, la quasi-totalité du prix de vente de l'ouvrage lui revient. Comment se fait-il donc que le fanzinat ne soit pas une activité économiquement rentable ? La première raison tient au faible tirage des ouvrages. En effet, nous l'avons dit, les fanzines ne sont produits qu'à quelques centaines d'ouvrages maximum. Or, comme les créateurs sont aussi leurs propres producteurs, ce sont eux qui investissent dans les matériaux nécessaires à la fabrication, ou qui payent de leur poche pour cette dernière si elle est déléguée à un tiers, en particulier pour certaines techniques d'impression. Ainsi, contrairement à l'industrie éditoriale qui mise sur la surproduction pour réaliser des économies d'échelle, le fanzinat ne parvient pas à baisser le coût unitaire de ses productions. Chaque exemplaire d'un fanzine a donc un coût quasi-équivalent à son prix de vente, ce qui ne laisse presque aucune recette à son producteur. La seconde raison tient surtout au fait que l'absence de recherche de profit est une valeur centrale et une règle implicite du fanzinat religieusement respectée par tous ses acteurs. Rappelons que cette appréhension anticapitaliste de la pratique est fondamentale et naît avec le fanzinat lui-même. Certains fanzineurs produisent donc à perte précisément parce que la rentabilité n'est pas leur objectif principal. Si la vente des ouvrages permet toutefois, après avoir remboursé les frais de productions, de générer de l'argent supplémentaire, ce dernier ne sert pas tant à rémunérer le créateur qu'à être réinjecté dans l'activité pour financer de nouveaux projets. C'est ce qu'explique Célia Joumard en parlant de son collectif Club Lab :

On n'est pas en recherche de capital et si on l'est ce n'est pas pour le mettre dans notre poche mais pour le réinvestir pour des projets qui nous tiennent à cœur. Nous, quand on vend nos fanzines, on donne toujours un petit pourcentage de ce qu'on gagne à Club Lab et du coup ça nous fait un petit pécule d'argent pour financer de nouveaux fanzines.¹³⁹

Lorsque les structures fanzinesques s'organisent en maisons d'édition et qu'elles produisent aussi des ouvrages d'autres artistes, elles le font sur le modèle de l'association et non de l'entreprise. Les auteurs sont rémunérés par la structure en droits d'auteurs mais ce n'est pas le cas des personnes chargées de l'édition des ouvrages qui agissent à titre bénévole. C'est ce qu'explique Renaud Thomas, co-fondateur des éditions associatives Arbitraire : « En tant qu'éditeur, non, on ne touche rien. Nous, on a choisi avec Juliette de ne pas se rémunérer du tout en tant qu'éditeurs, on le fait pour Arbitraire en tant que bénévoles de l'association. Ça nous permet de mieux rémunérer les auteurs. »¹⁴⁰

Bien que non rémunérées, ces activités d'éditeurs, d'artistes, de communicants sont des métiers à part entière qui demandent du temps et des compétences réelles. En discutant avec les fanzineurs, nous leur avons demandé si, de ce fait, ils se considéraient plus comme des professionnels ou comme des amateurs. Paradoxalement, il nous est apparu que la tension entre les deux statuts repose en grande partie sur cette question de rémunération. A cette question, Naouri des éditions Azimut nous a répondu : « Amateur qui se veut pro, disons qui tend vers le pro. [...] surtout parce que pour l'instant, je n'en vis pas et qu'on est qu'aux débuts »¹⁴¹, et Timothée Moreau de la revue et collectif Novland : « c'est en train de se professionnaliser. C'est plus juste un truc que je fais sur mon temps libre, le week-end. Même si ce n'est pas très bien rémunéré, on essaye justement de tendre vers ça. »¹⁴² Pourtant, tous considèrent la qualité de leur travail et le temps passé comme professionnel. Naouri ajoute : « Mais, le fanzine, je ne considère pas ça comme un hobby mais comme un deuxième boulot » et Timothée Moreau : « vu le temps qu'on y passe, c'est carrément du temps professionnel. C'est de l'associatif mais on y passe vraiment du temps. » Pour Pauline, co-fondatrice des éditions Aimants, la difficulté à se présenter comme professionnel tient de la question de la confiance en soi et en ses productions : « c'est surtout une question de confiance en nous, de légitimité à se dire éditeurs.

¹³⁹ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 242.

¹⁴⁰ Entretien de l'autrice avec Renaud Thomas à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 284.

¹⁴¹ Entretien de l'autrice avec Naouri à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 280.

¹⁴² Entretien de l'autrice avec Timothée Moreau à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 292.

A partir de quand peut-on se dire « je vends ça, ça vaut quelque chose » ? Ça, ça reste toujours une grosse question dans nos têtes. »¹⁴³ D'où vient donc la légitimité professionnelle ? Comment s'établit-elle ? Par qui est-elle validée ? Sukrii Kural, des éditions Superstructure pense que « c'est aux gens de juger en fonction de la qualité des livres. ». Il ajoute :

Moi, je pense qu'amateur ou professionnel, ça dépend de la fin visée et de la finition des projets menés. On peut réaliser des choses à la main et on pense que c'est fait industriellement. Donc je pense qu'on peut bluffer des gens au travers de livres comme ceux-là, alors que, l'étonnement, c'est quelque chose qu'on retrouve moins dans les livres à grand tirage. Comme il y a plein de paramètres en imprimerie, tu ne peux pas faire ce que tu veux. Et nous, l'idée avec Superstructure, c'est qu'on aille vraiment faire ce qu'on veut. Et donc plus on va descendre dans les tirages, plus on va pouvoir faire exactement ce qu'on veut.¹⁴⁴

La légitimité professionnelle ne dépendrait donc pas de la taille de la structure ou du nombre d'ouvrages produits mais de la « fin visée » par ces derniers. C'est pourquoi Pauline des éditions Aimants pense que finalement « il faut se positionner en tant que professionnels, pour avoir une crédibilité. »¹⁴⁵

Au-delà de ces positionnements, il nous semble que la question de la légitimité professionnelle est intrinsèquement liée à celle de la légitimité culturelle qui, elle, est véhiculée à la fois par les institutions de l'édition et de l'art et par le système économique capitaliste. On ne dira jamais d'un éditeur salarié ou d'un artiste ayant reçu des prix et des bourses qu'ils ne sont pas des professionnels. Comme si, dès lors que la personne était rémunérée et récompensée pour son travail, elle pouvait accéder à ce statut. Or, le fanzinat se situant majoritairement en dehors des institutions et ne rémunérant pas le travail éditorial, il ne peut pas être pensé selon ces modalités-là. Stephen Duncombe, dans son ouvrage *Notes from Underground*, écrit : « l'enthousiasme des zines ne *compense* pas un manque de professionnalisme, mais propose de le *remplacer* »¹⁴⁶. Cette idée nous apparaît intéressante car elle permet d'englober l'ensemble des pratiques fanzinesques, des productions les plus « shlag »¹⁴⁷, pour reprendre le terme employé par Célia Joumard pour qualifier les fanzines de Club Lab, aux plus soignées

¹⁴³ Entretien de l'autrice avec Pauline, Louis et Marie à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 261.

¹⁴⁴ Entretien de l'autrice avec Sukrii Kural à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 272.

¹⁴⁵ Entretien de l'autrice avec Pauline, Louis et Marie à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 261.

¹⁴⁶ Stephen Duncombe, *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres : Verso, 1997, p. 239. Nous traduisons et soulignons.

¹⁴⁷ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 239.

qui tendent presque vers le livre d'artiste. La question du professionnalisme se situerait donc ailleurs et reposerait sur d'autres conventions. Plus encore, d'après Duncombe, elle serait remplacée. Oui mais par quoi ? Par la capacité à « saisir les données, les infimes petites nuances », d'après Guillaume Soulatges. Il explique en effet que, que ce soit dans le fond ou la forme, la légitimité du fanzineur viendrait de sa *vision* éditoriale et artistique, en d'autres mots, du propos véhiculé par la forme et l'image « qui serait le sien, qui n'est pas reproductible. »¹⁴⁸ Pour Guillaume Soulatges, la distinction amateur / professionnel n'a finalement pas lieu d'être dans le fanzinat : « Le professionnalisme, c'est quoi ? C'est un statut social. Et justement, dans les cultures souterraines, si tu veux, comme il n'y a pas vraiment de distinction entre public et artistes, il n'y a pas de question de professionnalisme. »¹⁴⁹ En effet, nous l'avons vu, le fanzinat est un microcosme, la majeure partie des personnes qui achètent ces ouvrages sont elles-mêmes des fanzineurs. C'est un milieu qui, bien qu'il tende à s'ouvrir en diversifiant ses canaux de diffusion, tourne finalement beaucoup en circuit fermé. Enfin, concluons sur cette question de légitimité professionnelle en citant à nouveau Guillaume Soulatges : « La distinction amateur/professionnelle telle qu'elle est faite dans ces discours, sur le fond, c'est une position discriminante, bourgeoise, qui n'est fondée sur aucun critère objectif et qui est juste un truc de mépris de classe de merde. »¹⁵⁰ La tournure est certes vulgaire mais je ne nierai pas ces propos. La question de la distinction amateur/professionnel et celle de la légitimité sont intéressantes à étudier, mais je crois que toute création est légitime en soi et que tout créateur est légitime à se présenter comme professionnel si telle est la visée de son activité, peu importe la considération que lui accorde les institutions et la rémunération qu'il s'octroie. Finalement, le fanzinat brouille les frontières entre amateur et professionnel en les mettant en continuité plutôt qu'en opposition.

3. Le soutien des institutions, entre intégration et rejet

1- Entre valorisation et récupération, l'impact de l'intérêt institutionnel pour le fanzinat

Si le fanzinat n'est pas une activité économiquement rentable, dont on peut vivre, il est toutefois considéré par certains comme un tremplin vers l'édition institutionnelle, c'est-à-dire

¹⁴⁸ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 305.

¹⁴⁹ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 305.

¹⁵⁰ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 305.

un préambule à la professionnalisation. Cette conception de la pratique comme moyen et non comme fin s'explique par son institutionnalisation progressive. En effet, depuis les années 1990 en France, parce que le médium a été récupéré par des artistes, les instances de conservation et de soutien à la création éditoriale et artistique s'y intéressent de plus en plus. Entre soutien, valorisation et récupération, ces actions institutionnelles font débat chez les fanzineurs et révèlent, une fois de plus, leur position paradoxale entre le centre et la marge.

Découvrir que des fanzines sont présentés au FIBD, c'est-à-dire au sein du festival *in* d'Angoulême – comme l'appellent les fanzineurs par opposition aux festivals *off* de microédition ayant lieu au même moment dans la ville – nous a, au premier abord, réellement stupéfait. Comment ce médium historiquement contre-culturel s'est-il retrouvé dans le principal festival de bande dessinée francophone et le deuxième plus important d'Europe en termes de notoriété et de taux de participation ? Voilà la question que nous nous sommes posée. Cela fait en fait plus de 40 ans que le fanzinat est mis à l'honneur au sein du festival avec la création, dès 1981, d'une récompense spécifique, d'abord appelée Alfred fanzine jusqu'en 1988, puis Alph-Art fanzine de 1989 à 2004 et, depuis, simplement Prix de la Bande Dessinée Alternative¹⁵¹. L'évolution de la nomenclature des prix est déjà révélatrice d'un basculement de la considération octroyée par le festival du fanzine spécifiquement à une catégorie plus large et englobante des productions microéditoriales. En effet, le Festival d'Angoulême, en gagnant en renommée s'est progressivement éloignée de la marge et donc de la culture *underground* originellement propre au fanzinat. Et pourtant, c'est aujourd'hui ce même mouvement vers la culture légitime qui semble s'initier pour la microédition et les fanzines.

Si aujourd'hui certains fanzineurs voient leur activité comme un tremplin c'est parce qu'elle a pu l'être pour d'autres. C'est par exemple le cas de Jean-Michel Bertoyas (pseudonyme de Colas Bertin), un auteur de bande dessinée et illustrateur de 53 ans, vivant à Lyon. Venu sur le tard à la bande dessinée et au dessin, il commence à publier ses premiers fanzines dans les années 2000 puis crée sa maison d'édition de fanzines KobeBooks. Ses productions fanzinesques sont matériellement sommaires, la partie intérieure est photocopiée, et « pour les couvertures, je ne m'emmerdais pas, je mettais une couleur à la gouache puis dessus un passage de noir en sérigraphie sur du papier de récup' »¹⁵². Ses dessins représentent

¹⁵¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_de_la_bande_dessin%C3%A9e_alternative

¹⁵² Propos de Jean-Michel Bertoyas apportés dans « Tiré à part - Jean-Michel Bertoyas », Publication de l'Agence culturelle départementale Dordogne-Périgord, septembre 2021.

des « têtes qui parlent »¹⁵³, et son langage est inventif, alimenté « d'un joyeux bordel finement déjanté »¹⁵⁴ (cf. **Annexes A, fig. 73**). Dès 2005, il commence à être publié par des maisons d'édition indépendantes plus connues et intégrées dans les circuits de l'édition traditionnelle comme les Requins Marteaux (cf. **Annexes A, fig. 74**), les éditions L'Association (cf. **Annexes A, fig. 75**), Arbitraire (cf. **Annexes A, fig. 76**) ou le Dernier Cri (cf. **Annexes A, fig. 77**). En 2018, les éditions Adverse et Arbitraire décident de joindre leurs forces pour rééditer l'ensemble des ouvrages auto-publiés de Bertoyas, soit plus de 700 pages de bandes dessinées, sous le titre *Anthologie des narrations décripées* présenté en six volumes : *L'Arum tacheté* (cf. **Annexes A, fig. 78**), *Parzan et autres saveurs* (cf. **Annexes A, fig. 79**), *L'Internationale modique* (cf. **Annexes A, fig. 80**), *Nicy et ses amis* (cf. **Annexes A, fig. 81**) et *Pêchez jeunesse !* (cf. **Annexes A, fig. 82**), le sixième volume n'est pas encore sorti. Un an plus tard, l'artiste et son collectif Samandal gagnent le prix de la bande dessinée alternative du Festival International de la Bande dessinée d'Angoulême pour leur publication *Expérimentation* (cf. **Annexes A, fig. 83**). En 2011, Bertoyas est invité par les éditions Flammarion à participer à l'ouvrage collectif *Rock Strips* (cf. **Annexes A, fig. 84**) dans lequel trente-trois illustrateurs et scénaristes ont croqué leur rocker ou leur groupe de rock préféré. Ainsi, si son travail appartient initialement à un contexte marginal de la microédition, les rééditions de ses fanzines ont contribué à faire connaître Bertoyas à un plus large public, et, finalement, à le faire intégrer l'institution éditoriale. Cet exemple illustre ainsi la récupération des fanzineurs et de leurs œuvres par les éditeurs indépendants puis par les grandes structures de l'institution éditoriale. Mais il révèle surtout comment le fanzinat peut constituer pour certains une « stratégie d'entrée dans le champ de la bande dessinée, une inscription au sein de l'espace de publication par le biais de l'amateurisme »¹⁵⁵. Cette vision du fanzinat comme tremplin vers la professionnalisation est d'ailleurs encouragée par l'apparition de bourses institutionnelles de soutien à la création éditoriale et artistique comme la Bourse Fanzine de l'ADAGP créée en 2022.

Disponible sur Internet : <https://fr.calameo.com/read/0042510860964319633bc>. Consulté le 31 mai 2022.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ <https://www.lesrequinsmarteaux.com/auteur/bertoyas>

¹⁵⁵ Sylvain LESAGE, « L'Édition sans éditeurs ? La Bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 », *op. cit.* (note 86), p. 139.

Cet intérêt porté aux fanzines par les institutions influe directement sur leur esthétique. En effet, une bourse ou un financement ne peut être accordé qu'à la création d'un ouvrage déposé au dépôt légal et demande, en contrepartie, de faire apparaître le logo de l'institution sur sa couverture. Or, nous nous sommes aperçus que les fanzines faisant l'objet d'un financement institutionnel cherchent à dissimuler ces mentions obligatoires sur leurs couvertures. C'est par exemple le cas des ouvrages des éditions Arbitraire. Renaud Thomas explique ainsi :

En général, ces mentions obligatoires de prix, d'ISBN et de code barre, on essaye de les cacher, donc ils sont parfois à l'intérieur, sinon là tu vois le code barre on l'a travaillé graphiquement pour qu'il se fonde dans la couverture et qu'il soit finalement un peu caché (**cf. Annexes A, figs. 85-a-b-c**). Donc on essaye au maximum de que ça ne se voit pas trop.¹⁵⁶

Cette volonté de camoufler ces indices de l'intégration institutionnelle des ouvrages est tout à fait significative. Ces mentions sont-elles cachées car elles dénaturent l'esthétique des fanzines ? Ou bien, parce qu'elles vont à l'encontre du caractère originellement anti-institutionnel du fanzine ? Sans doute un peu des deux, mais force est de constater qu'une part de honte semble transparaître de cette volonté de dissimulation. A l'inverse, Sukrii Kural des éditions Superstructure nous a raconté qu'il refuse catégoriquement les subventions précisément pour ces deux raisons.

2- La conservation des fanzines : des archives institutionnalisées au statut documentaire

L'autre grand indice du rapport ambigu du fanzinat aux institutions tient à la question de leur conservation et de leur valorisation. Si les fanzines sont à l'origine des objets fragiles et éphémères, ils intègrent aujourd'hui les bibliothèques et les systèmes de collections. Or, si le fanzinat regroupe une grande variété de publications qui échappent à toute classification, en quoi les bibliothèques peuvent-elles y trouver un intérêt ? Est-il même pertinent qu'elles se saisissent de la singularité et de la créativité de telles publications ? Il s'agit ainsi de comprendre les motivations et la nature des liens entre les bibliothèques et les communautés du fanzinat.

¹⁵⁶ Entretien de l'autrice avec Renaud Thomas à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 285.

Depuis 33 ans, la Fanzintheque de Poitiers s'est emparée de ce type particulier de publication qu'elle rend accessible à la consultation au sein de la friche artistique le Confort Moderne. Voici comment cette structure se présente sur son site internet :

Depuis 1989, La Fanzinothèque conserve et valorise des fanzines et des microéditions issus du monde entier. C'est à la fois un lieu d'archivage unique au monde, avec une collection de 60 000 ouvrages, et un lieu de création contemporaine, à travers des expositions d'artistes et de micro-éditeurs, des rencontres et atelier d'impression. À travers sa collection, elle est aujourd'hui le principal messenger de paroles inexplorées, riches et singulières. Paroles qui sont valorisées grâce à un catalogue en ligne qui rassemble la plupart des ouvrages et grâce à la numérisation de certaines éditions.¹⁵⁷

Cette volonté d'être le « messenger de paroles inexplorées », révèle ici l'intérêt premier de la Fanzinothèque, à savoir offrir une visibilité et une diffusion plus large à cette culture fanzinesque, par définition marginale, grâce à la conservation et la valorisation. Pour faire ce lien entre les productions et le public, elle fonctionne sur le principe des dons mais également en se rendant directement dans les événements qui regroupent ses acteurs. C'est ainsi qu'au Spin Off festival d'Angoulême, nous avons pu rencontrer Andrew Hales, le directeur de la Fanzinothèque, qui nous a expliqué : « En fait, depuis le début, on reçoit toujours beaucoup de choses par la poste. Mais il y a quand même une grande partie des dons qui vient du fait qu'on va se déplacer sur des festivals, que ce soit à l'étranger ou ici. C'est très important de bouger. »¹⁵⁸ Il nous a également raconté que la structure, qui est en fait une association, est très proche de ce milieu depuis ses débuts et évolue donc en même temps que lui, entre la marginalité et l'intégration institutionnelle :

On est associés au Festival d'Angoulême depuis très longtemps. On fait d'ailleurs partie du jury du Prix de la BD alternative du Festival In depuis 30 ans. Donc c'est notre documentaliste qui va venir demain pour voter pour ce prix. Il y a longtemps, dans les années 90 et au début des années 2000, le festival *off* d'Angoulême faisait partie du festival *in*. Et la Fanzinothèque a créé et géré ce festival pendant assez longtemps. Et ensuite ils ont arrêté de faire le festival *off* au niveau officiel donc on a arrêté. Mais on continue à venir à Angoulême tous les ans et donc maintenant le Spin Off est géré par le collectif des Hiboux et nous on est invités, on vient, on essaye de continuer notre présence ici.¹⁵⁹

¹⁵⁷ <https://www.fanzino.org/presentation/presentation/>

¹⁵⁸ Entretien de l'autrice avec Andrew Hales à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 264.

¹⁵⁹ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 264.

Nous lui avons demandé ce qu'il pensait de cette institutionnalisation progressive du fanzinat et sa réponse révèle toute l'ambiguïté et le paradoxe de cette démarche qui érige les fanzines en archives institutionnalisées tout en tentant de préserver leur esprit historiquement contre-culturel :

Je crois qu'il y a deux choses : il y a la pratique à proprement parler qui est marginale et contre-institutionnelle et puis il y a une certaine forme d'institutionnalisation avec des gens qui vont s'intéresser à l'objet fanzine, parce que c'est une pratique devient historique, comme toi qui fais un mémoire. Et après, il y a les lieux en soi qui permettent à la pratique d'exister. Moi, je suis un ancien salarié du Confort Moderne. Je travaillais là dans les années 90, donc ça fait 30 ans que je fréquente ces lieux et c'est clair que ce n'est pas le même esprit. Parce que pour pérenniser un projet comme ça, il faut que ça devienne un peu institutionnalisé et avoir un financement. Et donc l'idée, c'est d'essayer de préserver cet esprit malgré tout.¹⁶⁰

Mais n'est-ce pas une approche intrinsèquement contradictoire de vouloir conserver et ainsi classer des productions qui n'ont pas vocation à l'être ? La Fanzinothèque a fait le choix de définir 15 thèmes pour organiser sa collection :

- Arts vivants (théâtre, danse, spectacle)
- Cinéma/vidéo/TV
- Cuisine
- Culture
- Divers
- Ecriture (littérature, poésie, polar)
- Graphisme (BD, graphzine, graff, photo, art contemporain)
- Humour
- Journaux scolaires, étudiants
- Musique
- Opinions (politique, social, écologie...)
- Sciences (histoire, géographie, philosophie, science, etc.)
- Sexualité (féminisme, homosexualités)
- SF (science-fiction, fantastique, horreur, etc)
- Sport

Certaines dénominations trahissent toutefois une forme d'hésitation comme par exemple les catégories « Culture » ou « Divers », d'autant qu'Andrew Hales reconnaît que « les thèmes et les façons de faire des fanzines ne cessent de se renouveler et de s'élargir. »¹⁶¹ La grande

¹⁶⁰ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 267.

¹⁶¹ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 265.

hétérogénéité des fanzines pose ainsi un réel « défi documentaire »¹⁶². Pourtant, la Fanzinothèque fonctionne aujourd'hui comme n'importe quelle bibliothèque avec un système d'abonnement et un catalogue en ligne avec des notices bibliographiques. En 2013, elle a également intégré le réseau du Sudoc-PS, qui « coordonne le signalement des publications en série et ressources continues au sein des bibliothèques et centres de documentation qui en sont membres. »¹⁶³ Il s'agit là du premier pas de l'entrée des fanzines vers un statut d'archive documentaire, qui a été par la suite prolongé par des institutions comme la BnF ou la médiathèque Marguerite Duras à Paris. Depuis les années 1990 en effet, et à l'initiative de Lise Fauchereau qui était à l'époque bibliothécaire adjointe spécialisée chargée de la gestion de la collection d'estampes contemporaines à la Bnf, la Bibliothèque nationale de France développe un fonds de graphzines qui compte aujourd'hui plus de 800 documents. Comme peu de fanzines sont déposés au dépôt légal, la collection est principalement alimentée par les fanzineurs eux-mêmes qui décident de déposer leurs créations. De la même façon, la médiathèque Marguerite Duras a ouvert en 2010 avec un fonds initial de 50 fanzines acquis chez le disquaire Bimbo Tower et à la librairie Le Monte en l'air. Aujourd'hui, la collection comprend plus de 300 pièces.

Mais d'où vient cette volonté de conserver et d'ainsi patrimonialiser les fanzines ? Et surtout, en quoi cette valorisation institutionnelle influe-t-elle sur le statut de ces productions ? Dans son mémoire de recherche intitulé « Bibliothèques et fanzines », Emilie Mouquet rappelle les termes du manifeste de l'Unesco sur la bibliothèque publique :

Les collections doivent refléter les tendances contemporaines et l'évolution de la société de même que la mémoire de l'humanité et des produits de son imagination. Les collections et les services doivent être exempts de toute forme de censure, idéologique, politique ou religieuse, ou de pressions commerciales.¹⁶⁴

Elle explique ainsi qu'« à ce titre, les fanzines ont une valeur patrimoniale certaine liée à leur caractère de manifestation culturelle singulière et indépendante de tout contrôle de leur contenu ou de leurs circuits de distribution. »¹⁶⁵ Dès lors, les fanzines peuvent être considérés comme

¹⁶² Fabien GRASSEAU, *Le Fanzine, un défi documentaire*, mémoire de recherche, Université Bordeaux 3, 1996.

¹⁶³ <https://abes.fr/reseau-sudoc-ps/le-reseau/>

¹⁶⁴ https://www.abpq.ca/manifeste_unesco.php/

¹⁶⁵ Emilie MOUQUET, « Bibliothèques et fanzines », mémoire de recherche sous la direction de Pascal Robert, Université de Lyon, 2014, p. 30.

des objets matériels témoins de pratiques culturelles et ainsi être envisagés comme des outils de recherche académique en sciences humaines et sociales. C'est autour de cette appréhension du médium et de la pratique que s'est ainsi constitué le projet AcaZine lancé en 2020 par les chercheurs Ariane Mayer, Samuel Etienne, Gêrôme Guibert et Pascal Nicolas. Il s'agit d'un ensemble de séminaires donnant lieu à des publications scientifiques porté par l'unité mixte de recherche THALIM – qui est placée sous la triple tutelle du CNRS, de l'Université Sorbonne Nouvelle et de l'ENS :

Le projet Acazine a pour objectif d'étudier la place du fanzine comme outil de recherche en sciences humaines et sociales. Depuis le milieu des années 2010, le fanzine apparaît également dans le milieu universitaire comme un nouvel outil de recherche et de communication scientifique – le terme acazine pour academic zine a d'ailleurs été proposé pour désigner ces fanzines de recherche, édités notamment lors de conférences portant sur le mouvement punk.¹⁶⁶

Un tel projet explique ainsi l'importance de l'archivage, de la conservation et du référencement des fanzines au sein de bases de données structurées. Ces mouvements de récupération du fanzine par la recherche et celui de sa conservation institutionnelle s'alimentent donc l'un l'autre et font, finalement, de ce médium une archive documentaire à part entière.

Cet état des lieux non exhaustif nous permet donc d'établir plusieurs constats sur les pratiques contemporaines du fanzinat. Tout d'abord, il s'agit d'une pratique qui a été largement réappropriée par des artistes. Précisons toutefois que cette perception du milieu est largement dû à la façon dont nous y sommes entrés et aux choix que nous avons faits dans notre façon de l'appréhender. Il nous faut donc largement nuancer ce propos en ajoutant que, même si nous n'en avons pas rencontré, d'autres personnes, qui n'ont pas de pratique artistique, se sont également emparées de ce médium. Cela a d'ailleurs été confirmé par le directeur de la Fanzinothèque, Andrew Hales, qui nous a affirmé recevoir tous types de fanzines parmi lesquels des fanzines militants, des fanzines d'information, etc. L'autre preuve de cette multiplicité des pratiques fanzinesques hors création artistique tient aux différentes catégories de classement à la Fanzinothèque évoquées plus haut. Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne spécifiquement le fanzinat d'artistes, nous avons également observé que les fanzineurs, bien qu'ils aient des ambitions différentes, forment ensemble un microcosme d'(anciens) étudiants en école d'art aux multiples casquettes. Leurs créations microéditoriales sont variées mais ont

Disponible sur Internet : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64223-bibliotheques-et-fanzines.pdf>. Consulté le 30 mai 2022.

¹⁶⁶ <https://calenda.org/872664?lang=es>

pour point commun d'être le produit de la débrouille. En effet, leurs façons de créer des fanzines s'intègrent à la philosophie du *Do It Yourself*, et, à ce titre, sont dépendantes des moyens de production et de reproduction directement disponibles. Finalement, il nous est apparu que le point commun entre tous ces différentes productions est qu'elles sont des lieux d'expérimentations éditoriales et artistiques d'où naissent les idées les plus originales et uniques. Les fanzines peuvent ainsi se définir par leur hybridité et leur porosité, un trouble en somme entre le livre et l'art, entre le fond et la forme et entre les différentes significations d'un objet selon qu'il soit clos ou ouvert. En ce qui concerne leurs modes de diffusion, les fanzines semblent intégrer des circuits de commercialisation de plus en plus organisés autour de trois canaux : la vente directe, en particulier lors des festivals, les ventes en librairies et les ventes sur internet. Toutefois, le système économique sur lequel repose le fanzinat reste très précaire et surtout peu rentable pour les producteurs. Il ne s'agit donc pas d'une activité lucrative. Et pourtant, de façon tout à fait paradoxale, certains artistes la perçoivent comme un tremplin vers la professionnalisation et plus précisément vers l'édition traditionnelle. Cette vision du fanzinat comme moyen plus que comme fin est encouragée par l'intérêt croissant que lui portent les institutions et le soutien qu'elle lui offre. Grâce aux bourses et aux prix qu'elles lui attribue, elles contribuent à le faire sortir de l'ombre et donc à encourager sa récupération par le monde traditionnel de l'art, de l'édition et même de la recherche scientifique. Cette intégration institutionnelle touche également la question de la conservation des fanzines. Au-delà de la Fanzinothèque de Poitiers qui existe depuis les années 1990, les initiatives d'acquisition de fonds de fanzines par les bibliothèques publiques n'ont cessé de fleurir ces vingt dernières années : BnF, Médiathèque Marguerite Duras, Bibliothèque Kandinsky, etc. Naturellement, la question de la conservation pose celle de la classification et donne aux fanzines le double statut de documents et d'archives institutionnalisées. Finalement, cet état des lieux des pratiques fanzinesques contemporaines se révèle tout à fait paradoxal au regard à la fois des pratiques historiques mais également de la multiplicité des pratiques elle-même et de leur appréhension par les producteurs. Ces paradoxes témoignent en fait d'un mouvement de balance du fanzinat entre le centre et la marge, comme si le milieu était tiraillé entre des volontés contradictoires à la fois de reconnaissance institutionnelle et en même temps de préservation de son esprit contre-culturel. La dernière partie de cette recherche aura donc pour ambition de mieux comprendre ces dynamiques contradictoires, en particulier en explicitant les valeurs qui encadrent le fanzinat contemporain, afin, en définitive, de définir précisément la nature de ce mouvement de balance et de mieux le situer au sein d'une cartographie générale des pratiques éditoriales indépendantes et institutionnelles.

TROISIÈME PARTIE

**Le fanzinat contemporain, une pratique
transversale et transgressive au seuil de
l'édition indépendante**

La pratique du fanzinat contemporain se caractérise par un ensemble de paradoxes et de contradictions à la fois au sein de la pratique elle-même et de la façon dont elle est appréhendée par les fanzineurs mais également dans les rapports qu'elle entretient avec les institutions éditoriales et artistiques. Ce constat nous a conduit à établir que le fanzinat effectue un mouvement de balance entre le centre et la marge. L'étude de l'article de Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et prosrites », nous a conduit à formuler le concept de transversal pour caractériser la nature de ce mouvement qu'est le fanzinat. En effet, Tanguy Habrand y dresse une typologie des pratiques éditoriales « hors édition », c'est-à-dire qui se situent en dehors de l'institution éditoriale, et distingue quatre mondes : l'édition sauvage, parallèle, sécante et prosrite. Chacun de ces mondes est exclu de l'institution éditoriale car coupable d'une transgression spécifique, respectivement juridique, économique, commerciale et éditoriale. L'auteur fait figurer les « zines » au sein de l'édition sauvage. Or, à la lecture de cet article, il nous est apparu que la diversité des pratiques contemporaines du fanzinat peuvent en fait le faire figurer dans chacun de ce monde, selon des transgressions propres. Tanguy Habrand n'a donc pas tort mais il ne nous paraît pas exhaustif dans sa façon d'appréhender les pratiques protéiformes du fanzinat. En se plaçant dans sa continuité mais en approfondissant son approche, cet article nous amène ainsi à formuler les concepts de transversalité et de transgressivité pour qualifier ce mouvement qu'est le fanzinat, transversal car traversant chacun des mondes définis par Habrand et transgressif car se réalisant dans une transgression plurielle. La transgression, se définissant comme un franchissement d'une limite et donc comme un refus des cases et des (dé)limitations, constitue en fait l'horizon libertaire vers laquelle affirme tendre la pratique. Or, nous verrons que cette certaine vision de la liberté constitue plus un imaginaire qu'une réalité, et pourtant, elle est le moteur de son oscillation entre le centre et la marge. Ce mouvement de balance assure finalement, selon la définition qu'en donne Tanguy Habrand dans son article « Les Indépendants de la bande dessinée : Entre édition établie et édition sauvage », toute son indépendance. Nous terminerons enfin en situant le fanzinat au sein d'une cartographie générale des pratiques éditoriales comme limite inférieure de l'édition indépendante.

A) Tanguy Habrand et sa typologie de « l'édition hors édition »

Dans son article « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », Tanguy Habrand s'appuie sur les travaux de Jacques Dubois¹⁶⁷ et de Bernard Mouralis¹⁶⁸ et, après avoir isolé la « littérature grise »¹⁶⁹, les « écritures domestiques »¹⁷⁰ et les « loisirs créatifs »¹⁷¹ comme ne relevant pas du cadre de l'édition, propose une typologie de la production située en dehors de l'institution éditoriale. Il circonscrit ainsi quatre espace spécifiques :

- l'« édition sauvage » qui comprend les productions issues du piratage et de la contrefaçon, l'édition clandestine, les brochures et les zines,
- l'« édition parallèle » qui comprend l'autopublication, l'édition à compte d'auteur et l'autoédition,
- l'« édition sécante » qui comprend l'édition d'artiste, l'édition de livre-objet et l'édition en contexte
- l'« édition proscrite » qui recouvre des productions dont la qualité ou la pertinence sont le plus éloignées de ce qui est jugé légitime culturellement. L'exclusion de ces types de

¹⁶⁷ Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature* [réédition], Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 2005.

¹⁶⁸ Bernard MOURALIS, *Les Contre-littératures*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Sup – Le Sociologue », 1975.

¹⁶⁹ La définition la plus communément admise de la littérature grise est celle énoncée lors de la Conférence de New York de 2004 qui range sous cette appellation ce qui est « produced on all levels of government, academics, business and industry in print and electronic formats, but which is not controlled by commercial publishers i.e. where publishing is not the primary activity of the producing body » (Trad. : « produit à tous les niveaux du gouvernement, des universités, des entreprises et de l'industrie sous forme imprimée et électronique, mais qui n'est pas contrôlé par des éditeurs commerciaux, c'est-à-dire lorsque l'édition n'est pas l'activité principale de l'organisme producteur »). Définition citée, analysée et discutée par Joachim SCHÖPFEL dans « Vers une nouvelle définition de la littérature grise », *Cahiers de la Documentation*, 2012, Vol. 3, N° 66, p. 14-24.

¹⁷⁰ Les écritures domestiques telles que les entend Tanguy Habrand regroupent l'ensemble des productions « confinées au cercle de l'intime [...] et qui se destinent à des publics qui en déterminent le découpage : documents pour soi, pour les proches ou pour des instances extérieures au cercle » : listes de courses, documents administratifs, carnets d'adresse, aide-mémoires, etc.. Tanguy HABRAND, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 8, N° 1, 2016, p. 8-9.

Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038028ar.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.

¹⁷¹ Les loisirs créatifs énoncés par Tanguy Habrand recouvrent « la production créative « non publiée », celle qui n'a pas fait l'objet d'un acte de mise à disposition propre à assouvir un éventuel désir de publication » : romans du tiroir, poèmes du dimanche, journaux intimes, scrapbooking, correspondances d'anonymes, etc.. Tanguy HABRAND, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Ibid.*, p. 9-12.

réalisations éditoriales par l'institution repose ainsi sur une subjectivité collective éloignée de critères réellement tangibles.

Selon Habrand, chacun de ces espaces éditoriaux présente un type de transgression spécifique au regard des conventions de l'institution éditoriale, dont il formalise une « norme » à partir des critères posés par les instances officielles de l'aide à l'édition en France et en Belgique. Il précise qu'en l'absence d'un code écrit ayant fait l'objet d'un consensus au sein de la profession, il a dû faire des choix pour « tenter d'identifier les principaux commandements ou « conventions » du monde éditorial dans sa veine la plus institutionnelle »¹⁷². Aussi l'auteur s'est-il penché sur les critères d'éligibilité posés par les instances officielles de l'aide à l'édition. En effet, en France et en Belgique, le Centre national du Livre et la Promotion des Lettres limitent l'accès aux prêts et subventions à des éditeurs remplissant un certain nombre de conditions. Les plus significatives ont ainsi été synthétisées par celui-ci en quatre « domaines de convention » :

- a. D'un point de vue juridique : le « droit des sociétés », ou une activité d'édition définie dans l'objet social et les statuts de la structure; les « obligations bibliographiques », ou le respect du dépôt légal, de l'attribution d'un code ISBN et de l'exposition au contrôle que cela sous-tend; la « propriété intellectuelle », soit le droit moral et les droits patrimoniaux, ou établissement de contrats adaptés à la situation d'un auteur ou de ses ayants droit;
- b. D'un point de vue économique : le « compte d'éditeur », ou prise en charge par l'éditeur, à ses risques et périls, des frais inhérents à la publication; le « versement de droits d'auteur », effectif plutôt que simplement inscrit dans un contrat;
- c. D'un point de vue commercial : une économie de « biens de consommation », reproductibles mais pouvant se définir par leur rareté; le « référencement » de la production au sein des bases de données bibliographiques et commerciales; la « diffusion-distribution » en librairie, avec ou sans prestataire extérieur; la « promotion » auprès des médias et de réseaux ciblés, y compris la réalisation d'outils accessibles et régulièrement mis à jour;
- d. D'un point de vue éditorial : une « ligne éditoriale », ou la définition précise d'un positionnement; l'« alimentation d'un catalogue », ou la publication régulière d'ouvrages dans les limites fixées par la ligne éditoriale; une « rigueur pratique », ou le soin apporté par l'éditeur aux aspects matériels, graphiques et orthographiques de ses ouvrages.¹⁷³

Tout au long de son article, Habrand montre ainsi qu'éditions sauvage, parallèle, sécante et proscrite, sont respectivement liées à des ruptures juridique, économique, commerciale et

¹⁷² *Ibid.*, p. 14.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14-15.

éditoriale. L'auteur classe les zines parmi l'édition sauvage en raison de son mode de fabrication artisanal et de l'inspiration contre-culturelle de ses contenus. Il avance que « les réalités que recouvre l'édition de brochures et « zines » (fanzines, graphzines, webzines) sont dominées par un mode d'action contre-institutionnel »¹⁷⁴ car il aborde ce type de productions sous le prisme de documents produits en l'absence de structure légale et visant une diffusion la plus large possible d'une pensée alternative à l'idéologie dominante. Habrand s'appuie donc sur une vision des fanzines comme supports d'expression politique des cultures souterraines ainsi que l'a initié le mouvement punk dès les années 1970. Or, cette vision apparaît un peu réductrice au regard de la diversité des pratiques contemporaines du fanzine évoquées dans la partie précédente. L'auteur précise toutefois que, si des similarités sont observables entre la brochure libertaire et le fanzine, il ne faut pour autant pas les confondre puisque les fanzines peuvent également valoriser une approche esthétique et ainsi « glisser de l'édition sauvage à l'édition sécante »¹⁷⁵. En conclusion de son article, l'auteur avoue avoir privilégié la lisibilité de sa typologie au détriment de la complexité évidente de la réalité des dynamiques éditoriales. Il faut donc appréhender ces catégories moins comme des ensembles nettement délimités que comme des pôles entre lesquels se disséminent des pratiques singulières. L'auteur énonce ainsi un certain nombre d'améliorations possibles à envisager parmi lesquelles les degrés de structuration des espaces envisagés (qu'il nomme d'ailleurs « mondes »), leur orientation par rapport à l'institution et la mobilité des acteurs d'un monde à l'autre. Il conclut enfin en révélant le moteur premier de sa recherche : « établir la limite inférieure de « l'édition indépendante » »¹⁷⁶. Il explique en effet que cette indépendance a été pensée la plupart du temps dans son rapport aux grands groupes, soit sur le plan de sa limite supérieure, et qu'en prenant le contre-pied de ces approches, il s'intéresse à ce que pourrait être sa limite inférieure, c'est-à-dire son rapport aux productions éditoriales qui se situent en dehors de l'institution éditoriale.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

B) Le concept de transversalité

La lecture de cet article a été très enrichissante pour notre réflexion autour des pratiques contemporaines du fanzinat. La typologie présentée des mondes éditoriaux qui se situent en dehors de l'institution éditoriale nous amenés à formuler l'idée d'une pratique « transversale » pour caractériser les paradoxes des pratiques contemporaines, le terme « transversal » étant entendu comme un mouvement « qui coupe quelque chose en travers »¹⁷⁷, en accord avec son sens étymologique qui vient de *transvertere*, proprement « tourné à travers »¹⁷⁸. Il nous est en effet apparu que la pratique contemporaine du fanzine ne se situe pas, comme l'avance Habrand, dans l'édition sauvage, mais dans chacun des espaces énoncés, selon des modalités propres. La diversité des propos recueillis sur la pratique du fanzine nous a amenés à établir un ensemble de paradoxes mais ces derniers prennent tout leur sens si on les relie à un mouvement transversal qui parcourt les quatre mondes proposés par Habrand que sont l'édition sauvage, parallèle, sécante et proscrite. La multiplicité des productions – entendues, comme le fait Habrand, dans le double sens de conditions de production et de classes de produits – et des regards portés par les créateurs sur ces dernières constatés dans nos observations et recherches recouvrent ainsi les quatre transgressions juridiques, économiques, commerciales et éditoriales énumérées dans « L'édition hors édition ». L'objet de cette dernière partie est donc de revenir plus en détails sur chacun de ces mondes et de ces transgressions et de montrer quelle(s) pratique(s) contemporaine(s) du fanzine s'y rapportent.

1. L'édition sauvage et les fanzines spontanés

Nous l'avons dit, c'est au monde de l'édition sauvage que Tanguy Habrand associe la pratique du fanzine, entendu comme support d'expression des cultures souterraines. Dès ses débuts, le fanzine est en effet une pratique alternative qui s'oppose à la culture dominante (cf. **partie I**). Si les pratiques contemporaines semblent plus paradoxales quant à leurs rapports à la culture légitime et à l'institution éditoriale, cette mouvance du fanzine souterrain initiée par le mouvement punk n'a pour autant pas disparu et une bonne partie des productions contemporaines s'apparente en effet à l'édition sauvage décrite par Habrand.

¹⁷⁷ *Le grand dictionnaire encyclopédique de la langue française*, Paris : Editions de la Connaissance, 1996, p. 1112-1113.

¹⁷⁸ *Nouveau dictionnaire étymologique et historique* par Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, 4^e édition revue et corrigée, Paris : Librairie Larousse, 1964, p. 761.

Habrand qualifie d'« édition sauvage » les pratiques d'édition qui enfreignent les normes juridiques de l'institution éditoriale, c'est-à-dire ne relevant d'aucune structure au statut légal, ne se soumettant pas au contrôle institutionnel impliqué par le dépôt légal et n'ayant donc pas d'ISBN, et n'établissant pas des contrats d'auteurs en vertu du respect du droit à la propriété intellectuelle. L'intuition d'Habrand de faire figurer les fanzines parmi ce type d'édition apparaît tout à fait juste. En effet, la création d'un fanzine est une pratique le plus souvent impulsive, relevant avant tout de l'envie de faire. La grande majorité des fanzines contemporains sont ainsi créés de manière artisanale, le plus souvent dans un cadre privé, c'est-à-dire hors de toute structure légale et d'une façon très éloignée de toute préoccupation légale. Cela ne signifie toutefois pas que ces pratiques soient illégales mais elles placent nécessairement les productions en dehors des circuits établis d'existence légale et de diffusion. Les entretiens que nous avons eus avec différents fanzineurs révèlent que toutes les productions/créations de fanzines commencent de cette façon, spontanément, c'est-à-dire au sein de cette édition sauvage, la question de l'encadrement juridique des productions ne se posant que plus tard, lorsque ces dernières commencent à se systématiser et à s'organiser. Sur vingt collectifs, maisons d'édition et artistes individuels produisant des fanzines interrogés au cours de notre étude sur les pratiques contemporaines (**cf. Annexes B, Tab. 2**), neuf n'agissent sous aucune structure légale et tous confient avoir commencé leur pratique de façon spontanée, seuls ou en groupe, mais en dehors de tout cadre juridique. De la même façon, douze d'entre eux ne soumettent pas leurs productions au dépôt légal et deux le font en fonction du fanzine produit. Les raisons de cette absence de cadre légal varient cependant fortement. Pour certains, il s'agit d'un choix affirmé. Guillaume Soulatges par exemple affirme fermement vouloir rester au sein d'une culture souterraine, c'est-à-dire « une culture qui ne souhaite pas émerger à la lumière, qui entend rester dans une certaine obscurité » car « réservée à un public de niche ». Ainsi, pour l'artiste, échapper à tout cadre juridique est « une opposition concrète à la culture de masse »¹⁷⁹ et à ses mécanismes. De la même façon et pour les mêmes raisons, Jul Quanouai s'est longtemps opposé au dépôt légal de ses ouvrages mais il confie regretter ce choix aujourd'hui car, aux yeux d'instances comme l'ADAGP (Association pour la Diffusion des Arts Graphiques et Plastiques), son travail n'a aucune valeur légale. D'autres artistes, collectifs ou maisons d'éditions déclarent simplement ne pas voir l'intérêt ou ne pas y avoir pensé plus tôt. La question des statuts des structures de production est, quant à elle, moins ambiguë. Les

¹⁷⁹ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 307.

entretiens menés avec divers acteurs du fanzinat révèlent que l'absence de structure légale de production est plus liée aux circonstances que pleinement choisie. Lorsque la création d'un fanzine est spontanée et/ou individuelle, la question ne semble pas se poser. Elle ne semble intervenir que dans un second temps, lorsque la production s'organise entre divers acteurs qui se répartissent les tâches éditoriales et lorsque cette dernière a vocation à être reconnue comme légitime à la fois par le public mais également par les institutions. Il apparaît donc que la définition de l'activité d'édition dans l'objet social et les statuts de la structure, est plus un processus qu'un positionnement fixe. Enfin, la question de la propriété intellectuelle et de l'établissement de contrats d'auteurs, troisième élément juridique énoncé par Tanguy Habrand dans sa synthèse des « domaines de convention » de l'institution éditoriale, apparaît plus confuse. Les auteurs de fanzines interviewés revendiquent la paternité de leurs créations en faisant figurer leur nom ou pseudonyme sur les fanzines (**cf. Annexes A, figs. 86, 87, 88**) mais ne sont, pour une très grande majorité, protégés par aucun contrat. Cette absence d'établissement de contrats d'auteurs nous a été expliquée par les collectifs et maisons d'édition comme le résultat d'un manque de connaissances et d'intérêts dans le domaine juridique. Il nous est donc apparu très clairement que la volonté n'est pas celle d'un « anti-copyright »¹⁸⁰ évoqué par Habrand dans son article lorsqu'il explicite le fonctionnement des infokiosques. La volonté des auteurs de revendiquer la paternité de leurs oeuvres est très claire dans leurs discours : si le nom des artistes n'est pas écrit sur les ouvrages, il apparaît clairement sur les sites internet ou les réseaux sociaux de ces derniers ou de leur maison d'édition qui agissent ainsi comme des archives numériques des activités des auteurs (**cf. Annexes A, figs. 89-a, 89-b, 90**).

L'ensemble de ces éléments nous permet donc de rattacher, comme l'a fait Tanguy Habrand, certaines productions contemporaines de fanzines au domaine de l'édition sauvage. Les ruptures juridiques de ces dernières peuvent être le fruit de volontés clairement exprimées, d'indifférence à l'égard des conventions ou d'ignorance. Les échanges que nous avons pu avoir avec des producteurs contemporains de fanzines et nos observations nous conduisent toutefois à avancer que, lorsque les ruptures juridiques ne sont pas le résultat d'une volonté affirmée de s'extraire des conventions éditoriales institutionnelles, elles sont, le plus souvent la marque d'une pratique spontanée. Cette spontanéité peut s'expliquer par un manque de régularité dans

¹⁸⁰ Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *op. cit.* (notes 167-173), p. 20.

la pratique, qui est alors occasionnelle, ou bien signifier que cette dernière n'en est qu'à ses débuts et ainsi être le point de départ d'une pratique qui tend à se systématiser et donc à s'organiser d'un point de vue juridique, le plus souvent en formant une maison d'édition associative.

2. L'édition parallèle et les fanzines autoédités

Dans la suite de son article, Tanguy Habrand se penche sur l'édition parallèle qui « doit sa mise à l'écart de l'institution éditoriale à des actes de déviance envers le modèle économique dominant »¹⁸¹, c'est-à-dire qui ne respecte pas le principe de publication à « compte d'éditeur », soit la prise en charge par l'éditeur, à ses risques et périls, des frais inhérents à la publication et le versement effectif de droits d'auteurs. L'auteur y associe en particulier les pratiques d'autopublication, d'édition à compte d'auteur et d'autoédition. Il s'agit bien d'un monde se situant à côté de l'institution éditoriale, les deux « marchent dans une même direction, mais ne se rencontrent jamais »¹⁸², sauf quand la production parallèle est rééditée au sein de l'institution.

Par autopublication Habrand fait référence aux publications numériques ou imprimées permises par des plateformes telles que Wattpad, Medium, Lulu, Amazon ou Smashwords. Au cours de nos recherches, nous n'avons pas réussi à contacter des auteurs publiant leurs ouvrages via ces plateformes. En revanche, une rapide recherche au sein des catalogues de ces dernières nous a révélé que des fanzines, ou du moins des ouvrages qui se revendiquent comme tels, sont édités de cette façon-là. Sur le site internet de la plateforme Lulu, 446 ouvrages apparaissent lorsque nous tapons le terme « fanzine » dans la barre de recherche (**cf. Annexes A, fig. 91**). Lulu étant une plateforme internationale, plus de la moitié des ouvrages qui apparaissent pour cette recherche sont en langue anglaise, 69 se rattachent à la catégorie « Art & photography » et leur prix varie entre 6 et 31 euros. La plupart ressemblent à des magazines (format A4 et reliure agrafée) mais leurs thématiques sont infiniment variées : on trouve aussi bien des fanzines d'informations (sur la musique, les super héros, ou le féminisme) agrémentés de dessins des auteurs, des fanfictions illustrées que des graphzines ne présentant que des dessins

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁸² *Ibid.*, p. 24.

et peu ou pas de textes. Mais, comme nous l'avons vu précédemment, peut-on encore parler de fanzines lorsque l'ensemble de la production est confiée à un tiers ? Bon gré, mal gré, c'est pourtant le nom que ces auteurs ont choisi de donner à leurs ouvrages. Il est toutefois intéressant de constater comment la notion de *Do It Yourself* a pu, pour certains auteurs/éditeurs de fanzines, se déplacer d'une adaptation aux moyens de production vers une adaptation aux moyens de publication.

Dans le cas de l'édition de fanzines, les principes d'édition à compte d'auteur et d'autoédition peuvent être rapprochés voire confondus. En effet, même lorsque les producteurs de fanzines se regroupent en structure légale associative et se présentent comme des maisons d'édition, leur fonctionnement économique reste en rupture avec le domaine de conventions économiques de l'institution éditoriale établi par Habrand. En tant qu'associations, les maisons d'édition de fanzines fonctionnent grâce au système de l'adhésion financière de ses membres. La prise en charge des frais inhérents à la publication et les risques financiers impliqués sont donc assurés par la structure de l'association. Or, les membres de ces associations étant, la majeure partie du temps, à la fois les éditeurs et les auteurs des ouvrages produits, le système financier sur lequel repose la publication des fanzines est finalement le même que celui impliqué par une pratique d'autoédition. En d'autres mots, structure légale ou non, ce sont, le plus souvent, les auteurs eux-mêmes qui éditent et qui financent leurs ouvrages et ce sont donc eux qui supportent les risques financiers encourus lors de leur publication. Cette double casquette endossée par les autoéditeurs est pointée du doigt par Habrand : « l'auteur-éditeur doit acquérir et mettre en pratique [...] un grand nombre de compétences éditoriales allant de la mise en page à la distribution »¹⁸³. Il affirme toutefois que l'autoédition ne peut se confondre avec le fanzinat dans la mesure où ce dernier ne cherche pas, comme le fait l'autoédition, à proposer des livres pouvant rivaliser avec la production éditoriale institutionnelle, et appuie son propos en citant l'auteur-éditeur Wandrille qui explique que « pour devenir éditeur, beaucoup choisissent aussi d'apprendre sur le tas, en passant par le fanzinat, puis, avec la montée en gamme de leur production, en se professionnalisant »¹⁸⁴. Sur ce point nous émettons des réserves, car la réalité du monde éditorial que recouvre la pratique du fanzine nous semble

¹⁸³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁴ WANDRILLE, « Le bonheur de s'éditer soi-même... » in Éric DACHEUX et Sandrine LE PONTOIS (dir.), *La BD, un miroir du lien social*, Paris : L'Harmattan, coll. « Collection Communication et civilisation », 2012, p. 115. Propos repris par Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *op. cit.*, p. 27.

bien plus complexe. Certes, une bonne partie des fanzines produits aujourd'hui ne cherchent pas à adopter l'esthétique conventionnelle et normée de la production courante, cependant il nous est apparu que certains producteurs de fanzines se placent dans une posture d'imitation des codes établis par l'institution éditoriale. Cette imitation peut se situer dans la forme des ouvrages produits avec, par exemple, l'établissement d'un sommaire en début d'ouvrage (cf. **Annexes A, figs. 86, 87**) ou bien la figuration d'un ours en fin d'ouvrage (cf. **Annexes A, figs 92, 93**), mais également dans le fonctionnement même de la structure éditoriale avec une répartition des tâches formalisée, comme en témoignent d'ailleurs les ours. Notons toutefois que ce processus d'imitation n'est le plus souvent pas une fin en soi puisqu'il se double généralement d'un détournement comme en témoignent la mention « ourson » pour introduire l'ours du fanzine *ZadZine* (cf. **Annexes A, fig. 93**) ou la petite phrase manuscrite « Tu lis ça toi ? » à la fin de celui du collectif Anémone (cf. **Annexes A, fig. 92**). Il n'y a donc probablement pas d'objectif concurrentiel vis-à-vis des ouvrages produits en masse, mais ce n'est pas pour autant que les fanzines contemporains ne s'en inspirent pas. De plus, la question du professionnalisme des éditeurs de fanzines n'est pas aussi tranchée que l'insinue Wandrille. Nous l'avons vu dans la partie précédente, même si certains artistes se servent du fanzine pour « se faire la main » dans une volonté d'intégrer par la suite l'édition institutionnelle, une bonne partie des producteurs pratique le fanzinat comme une fin et non un moyen et se considère comme des éditeurs professionnels. Le fanzinat n'est donc pas un préambule à la professionnalisation.

Le second fondement économique institutionnel posé par Habrand repose sur le « versement de droits d'auteur », effectif plutôt que simplement inscrit dans un contrat »¹⁸⁵. Nous l'avons dit, rares sont les maisons d'édition de fanzines réalisant des contrats d'auteurs. En revanche, les acteurs du milieu sont quasi-unanimes : les auteurs doivent être rémunérés, qu'il y ait un contrat d'auteur ou non. Sur neuf associations qui se définissent comme des maisons d'édition que nous avons pu interroger, six payent leurs auteurs et une est en train de demander des subventions afin de pouvoir le faire. La rémunération des auteurs est en effet un symbole auquel semble tenir fermement la microédition, et le fanzinat n'y échappe pas. Toutefois, l'édition de fanzines n'est pas une activité lucrative et leur vente rapporte le plus souvent à peine de quoi rembourser les frais de production. La rémunération est donc surtout

¹⁸⁵ Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *op. cit.* (notes 167-173, 177-180), p. 14.

symbolique et ne constitue en rien une activité rentable pour les auteurs, elle est surtout un principe que les maisons cherchent à tout prix à respecter. Ainsi, les auteurs sont-ils souvent rémunérés en ouvrages qu'ils peuvent ensuite vendre de leur côté en empochant les bénéfices. Quand les structures peuvent se permettre de rémunérer les auteurs en leur versant directement de l'argent, les montants sont calculés en droits d'auteurs ou sur le principe de la pigne, de façon la plus généreuse possible en fonction des moyens de l'association. Les paiements toutefois le plus souvent, nous l'avons dit, en dehors de tout contrat, de la main à la main, ce qui, finalement, place ce système économique en dehors des conventions de l'institution éditoriale.

Le fanzinat est donc une pratique fondée sur l'autoédition au système économique propre qui transgresse les normes du modèle économique éditorial dominant. Ainsi pouvons-nous affirmer qu'à cet égard il se situe dans le monde de l'édition parallèle tel que le définit Tanguy Habrand.

3. L'édition sécante et les fanzines d'artistes

Tanguy Habrand avance que l'édition sécante est exclue de l'institution éditoriale car, contrairement à l'édition parallèle qui « a les yeux rivés sur l'institution éditoriale » elle véhicule « des conventions issues d'autres univers. » L'ambiguïté de la relation du fanzine avec les ouvrages de masse tient précisément de son habilité à puiser ses codes d'univers variés. S'il reprend souvent certaines normes des ouvrages diffusés par l'industrie éditoriale, il s'en détourne également pour jouer avec la forme même du livre. En ce sens, le fanzine peut être rapproché de l'édition d'artiste ou du livre-objet qui sont les productions qu'Habrand rattache à l'édition sécante et à des ruptures d'ordre commercial. Il explique en effet que ces types de publication se situent du côté de l'expérimentation éditoriale et artistique incompatible avec les fonctionnements des grands circuits de commercialisation, c'est-à-dire avec une économie de « biens de consommation » reproductibles, avec le « référencement » de la production au sein des bases de données bibliographiques et commerciales, avec la « diffusion-distribution » en librairie et avec la « promotion » auprès des médias et de réseaux ciblés. Cette exclusion institutionnelle relève donc plus, selon lui, de la fatalité que d'un positionnement des acteurs de ce milieu.

Nous l'avons vu précédemment, le fanzine, tel que nous avons choisi de l'aborder, est une pratique en lien étroit avec le monde de l'art. Tout d'abord, il est, en très grande majorité,

pratiqué par des artistes ayant bénéficié d'une formation en école d'art. C'est pourquoi, une des questions que nous avons systématiquement posée aux fanzineurs est celle de leur rapport à la forme du livre : le fanzine n'est-il qu'un support à vos créations artistiques (en l'occurrence vos dessins) ou est-il une création artistique à part entière ? Leurs réponses sont unanimes : dans leurs productions la forme livresque ne peut se réduire à un simple support, le fond et la forme sont systématiquement pensés ensemble et le fanzine est considéré par ces derniers comme une création à part entière. Le lien entre livre d'artiste et fanzine nous apparaît ainsi évident à questionner. En effet, si aujourd'hui le livre d'artiste est un objet rare et luxueux qui ne se trouve qu'en galerie d'art et qui est donc plus proche de l'art que du livre, ses ambitions premières sont en fait très proches de celles du fanzine. Tout d'abord, il convient de rappeler que, comme le fanzine, le livre d'artiste souffre d'une absence de définition claire et établie au regard de la diversité des productions qui s'y rattachent. Nous nous sommes penchés sur les 21 livres d'artistes présélectionnés dans le cadre de la 5^e édition de la Révélation Livre d'Artiste organisé par l'ADAGP¹⁸⁶ (la société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques) et par le Salon MAD (Multiple Art Days), et ces divers exemples révèlent que le livre d'artiste peut revêtir de nombreuses formes, présenter des contenus variés et que le nombre d'exemplaires et le prix varie fortement d'un livre à l'autre. Le cas est précisément le même pour les fanzines. De plus, un retour historique vers les origines du livre d'artiste met en évidence une volonté originelle « d'en découdre avec l'unicité de l'œuvre d'art, dans une perspective démocratique contraire au modèle commercial du livre de bibliophilie »¹⁸⁷. Dans son article « Le livre d'artiste – ses volontés et ses déceptions », Marie Moignot explique ainsi :

Si les artistes, depuis les années 1960, utilisent ce médium, c'est parce qu'il peut toucher tout le monde, c'est un objet commun proche du quotidien. On y est habitué, il y en a dans tous les foyers, toutes les institutions, les prix varient mais restent dans la plupart des cas raisonnables et donc abordables. Cette utilisation du livre reflète donc un désir de se rendre plus accessible, plus visible. Un médium illimité, réimprimable à volonté et diffusé dans des lieux fréquentés par tous, amateurs d'art ou non.¹⁸⁸

¹⁸⁶ <https://www.adagp.fr/fr/actualites/revelation-livre-d-artiste-preselection-2020>

¹⁸⁷ Tanguy HABRAND, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *op. cit.* (notes 167-173, 177-180, 182), p. 30.

¹⁸⁸ Marie MOIGNOT, « Le livre d'artiste – ses volontés et ses déceptions – réactualisé par les éditions Zédélé », Billet, *Monde du Livre*, 2013.

Disponible sur Internet : <https://mondedulivre.hypotheses.org/1165> .Consulté le 31 mai 2022.

C'est précisément de cette volonté que se revendique Edward Ruscha, considéré comme l'un des pères du livre d'artiste, en affirmant qu'il « n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un produit de série qui soit de premier ordre »¹⁸⁹. Nous avons interrogé les fanzineurs contemporains sur les raisons, en tant qu'artistes, qui les ont poussés à s'emparer de la forme du livre et leurs réponses relèvent de cette exacte même volonté de diffuser l'art et de le rendre accessible financièrement. L'artiste Guillaume Soulatges s'est en particulier exprimé à ce sujet :

Le truc qui m'intéresse dans le livre, c'est que, contrairement à une expo où c'est assez ouvert, où les gens regardent, les gens viennent, regardent un truc qui est public, c'est vraiment un rapport d'une personne à une autre, c'est un rapport auteur/lecteur donc une relation singulière et dans laquelle la personne qui lit le livre, même si elle le regarde, elle tient la chose dans ses mains et elle est a priori seule, et du coup, c'est vraiment un rapport interpersonnel. Et tout ça, je trouve que c'est important. [...] Et la finalité, c'était d'arriver à en faire un objet multiple, parce qu'il y a aussi cette question qui est importante dans le livre, c'est que ce n'est pas une œuvre unique, c'est un multiple. Donc les objets n'ont pas vraiment de valeur en soit à part cette capacité à circuler.¹⁹⁰

De plus, livre d'artiste et fanzines partagent une volonté commune d'expérimentation éditoriale et artistique. Nous avons montré précédemment que le fanzine se place du côté de la recherche et qu'il se définit souvent par son hybridité ou sa porosité entre les mondes de l'art et du livre. De la même façon, les livres d'artiste ont pour caractéristique commune une réflexion autour du médium qu'est le livre. Dans son ouvrage *Esthétique du livre d'artiste*, Anne Moeglin-Delcroix, écrit « Si l'on veut savoir ce qui du livre d'un artiste fait le livre d'artiste, il est essentiel de chercher à déterminer les caractères irréductibles du "livre comme forme" »¹⁹¹. Si cette dernière pointe la forme du livre et ses « caractères irréductibles », c'est précisément parce que le livre d'artiste n'a de cesse de jouer avec elle et de la remettre en question en opérant une fusion du fond et de la forme. De la même façon, les créateurs de fanzines affirment « Nous avons la sensation qu'être auteur ou éditeur, c'est travailler autant sur le contenu que sur la matérialité. Parce qu'en réalité, il n'y a pas de différence entre les deux »¹⁹². Nous pouvons donc affirmer que fanzines et livres d'artistes ont en commun d'être des œuvres dont le contenant et le contenu forment un tout cohérent qui exprime la pensée plastique de l'artiste.

¹⁸⁹ Edward RUSCHA, in Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste, une introduction à l'art contemporain*, Marseille : Le mot et le reste, 2012. p. 22.

¹⁹⁰ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 299..

¹⁹¹ Anne MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste*, BNF, J.-M. Place, 1997.

¹⁹² Editions Hécatombes sur leur site internet : <https://hecatombe.ch/contact.html>

Ce sont précisément ces raisons liées à la forme du livre qui excluent les fanzines des grands circuits de commercialisation. Ils sont majoritairement produits de manière artisanale et donc à peu d'exemplaires. Ils se définissent donc par leur rareté, voire même pour certains par leur unicité. La jeune artiste Chloé Vanderstraeten, par exemple, fabrique tous ses livres à la main et ne propose ainsi que des exemplaires uniques (**cf. Annexes A, fig. 94**). La majorité des fanzines sont des multiples mais nous l'avons vu, leur tirage tourne autour des 100-200 exemplaires et n'excède jamais les 500. Ces tirages limités restreignent donc les possibilités de diffusion. Ajoutons ensuite que la facture souvent artisanale des fanzines en fait des objets fragiles, c'est pourquoi, même lorsqu'ils sont vendus en librairie, ils ne peuvent être logistiquement traités par les libraires comme les autres livres. Vivien, libraire au Monte-en-l'air à Paris, nous a ainsi expliqué que les achats de fanzines par la librairie se font en vente ferme ou en dépôt car les retours, c'est-à-dire le renvoi des ouvrages non vendus à la maison d'édition comme cela se fait généralement, abîmeraient les ouvrages. De plus, comme les formats varient d'un fanzine à un autre, ils ne sont pas présentés comme les autres livres sur table ou étagères selon un principe de classement. Au Monte-en-l'air, les fanzines sont disposés de face, dans des bacs, comme le sont par exemple les CD chez un disquaire (**cf. Annexes A, fig. 95**). Comme il s'agit d'une scène destinée à un public plus spécialisé, le libraire sait que les clients seront plus fouineurs et qu'il peut jouer avec l'idée de désordre apparent, invitant ainsi les clients chineurs à se lancer dans une fouille d'envergure entre les ouvrages colorés.

Que ce soit en librairie ou ailleurs, les fanzines ne sont pas distribués comme les livres produits par l'institution éditoriale. Nous l'avons vu précédemment, dans la grande majorité des cas, c'est le producteur, et non une entreprise extérieure de diffusion/distribution, qui s'occupe de la vente des ouvrages soit auprès des libraires, soit auprès du public directement. Lorsque les ouvrages sont placés en librairies, c'est l'artiste qui se déplace et qui démarché ces dernières. Ce sont alors aux librairies d'énoncer leurs conditions : dépôt ou vente ferme, nombre d'exemplaires acceptés, pourcentage pris sur la vente, etc. Comme la plupart des fanzines ne sont pas déclarés au dépôt légal, ils ne sont pas soumis à la loi du prix unique ou à la TVA à 5,5 %. Ils n'ont donc ni code barre, ni ISBN, ce qui rend leur référencement difficile voire impossible. Vivien de la librairie Le Monte-en-l'air nous explique :

Moi, je n'ai même pas forcément de référencement pour ces livres-là. Si je veux référencer un livre qui n'a pas de code barre, pas de dépôt légal, je vais faire une manip sur mon logiciel qui va créer aléatoirement un code-barre. [...] mais lorsque je n'ai pas envie de gérer les stocks, je vais juste écrire le prix au crayon à papier à l'intérieur et je le mets en place. Du coup y'a aucune gestion des stocks, c'est plié, c'est réglé, j'y pense plus.

En plus des dépôts en librairies, qui ne sont pas systématiques, les fanzineurs assurent eux-mêmes la promotion et la vente de leurs ouvrages, en particulier lors d'événements liés à la microédition et sur internet, comme nous l'avons vu précédemment. Ainsi, qu'ils passent par les librairies ou non, les fanzines ont un système commercial propre qui échappe aux circuits institutionnels.

Il apparaît donc clairement que les systèmes de commercialisation des fanzines rompent avec les conventions commerciales de l'institution éditoriale : faible tirage, dépôt ou vente ferme en librairie, impossibilité de retours ou de réassorts, absence de référencement au sein des bases de données bibliographiques et commerciales. Leur lien étroit avec le monde de l'art en fait des objets hybrides qui ne mobilisent pas ou partiellement les instances et médiateurs officiels, et selon des modalités autres que celles adoptées pour les ouvrages produits en masse. Ainsi pouvons-nous affirmer que, pour ces raisons, les fanzines font partie intégrante de l'édition sécante.

4. L'édition proscrite et les fanzines « fun »

Dans la dernière partie de son article, Habrand s'attache à expliciter ce qu'il nomme l'édition proscrite. Il explique que cette dernière est celle à l'égard de laquelle la violence de l'institution est la plus directe car, bien que les conditions juridiques, économiques et commerciales semblent remplies pour l'intégration de ses productions au sein de l'enceinte institutionnelle, l'édition proscrite est jugée comme non-conforme pour des raisons subjectives liées à la légitimité culturelle qui lui est accordée. En effet, l'édition proscrite est considérée comme coupable de rupture éditoriale pour non-respect de règles tout à fait partiales vis-à-vis du positionnement, de la régularité des publications et du soin apporté aux aspects matériels, graphiques et orthographiques des ouvrages, adoptés par l'éditeur. Il s'agit donc bien de la remise en cause du professionnalisme de ce dernier. Ainsi Habrand souligne-t-il que « le mouvement de réduction qui leur est appliqué relève de l'arbitraire. Si certains exclus témoignent effectivement d'une conception très approximative de la qualité ou de la pertinence, les arguments avancés à l'encontre de l'édition proscrite ne prennent pas toujours appui sur un raisonnement digne de ce nom. » Les critères d'exclusion de l'édition proscrite sont donc liés à des jugements sur la légitimité culturelle de ses productions.

Les fanzines, nous venons de l'établir, ne remplissent pas toutes les conditions juridiques, économiques et commerciales formulées par l'institution éditoriale. Toutefois, leur exclusion repose aussi sur des critères arbitraires relevant de leur qualité et légitimité éditoriales. La pratique du fanzine respecte rarement une ligne éditoriale claire ou une régularité de publication, même lorsque la production s'organise sous l'égide d'une structure éditoriale. Ce n'est pas que les fanzineurs n'ont pas de positionnement éditorial, mais, nous le verrons dans la partie suivante, ce dernier repose sur une appréhension de la liberté comme transgression, c'est-à-dire comme « marche à travers, au-delà » des catégories établies. La constitution d'un catalogue situé, respectant une ligne éditoriale continue sans déviation, irait donc à l'encontre de cette position de mouvement transversal et transgressif. En effet, si nous devions définir une ligne éditoriale, nous dirions qu'il s'agit d'un ensemble de prérequis qui constituent l'identité d'une maison d'édition. Il s'agit donc à la fois d'un chemin à suivre et d'une frontière qui vont permettre de délimiter ce qui peut relever de cette identité ou non. C'est donc bien du concept de ligne dont il est question ici, dans les deux sens qui lui sont attribués : celui d'un trait continu allongé, sans épaisseur et unidirectionnel et celui d'un trait qui agit comme une séparation entre deux choses. Qu'on ne s'y méprenne pas, les éditeurs de fanzines ont une identité propre mais cette dernière ne peut être délimitée par une simple ligne. Les catalogues des maisons d'édition de fanzines ont une cohérence propre mais celle-ci est plus complexe car elle ne repose pas sur une donnée unidimensionnelle, unidirectionnelle et continue. Ainsi, il paraît plus à propos de parler d'un flux éditorial irrégulier, plus que d'une ligne continue pour les qualifier. Il s'agit, une fois encore, d'un mouvement dense, pluridirectionnel et saccadé. Établissons donc que le fanzinat n'est pas coupable d'une absence de catalogue ou de ligne éditoriale mais que ces derniers se comportent différemment de ce que nous sommes habitués à observer au sein de l'institution éditoriale. Ce qui pourrait être reproché aux maisons d'édition produisant des fanzines résiderait alors dans l'aspect fouillis et désordonné de leur catalogue. C'est en effet ce que nous avons pu observer en nous intéressant de plus près aux catalogues de celles que nous avons rencontrées. Celui des éditions Hécatombe est en particulier très significatif de ce flux éditorial. Voici comment la maison se présente sur son site internet :

Nous avons fondé Hécatombe en 2004, motivés par une passion profonde pour le dessin et ses possibilités narratives. Nous avons en tête l'idée de toucher à la bande dessinée, surtout pour l'emmener se perdre au loin. Plus d'une décennie après, alors que nous continuons souvent à façonner nos livres nous-mêmes, nos discussions portent sur des disciplines très diverses, entre lesquelles une forme « d'art séquentiel » sert de pont. Nous n'avons pas envie de grossir mais de préserver l'équilibre d'une production à taille humaine qui nous garantit cette liberté accrue.

[...] Notre catalogue se construit ainsi, par accumulation de projets divers, reflétant nos idées, discussions et interrogations du moment, pour leur donner vie ou parfois simplement pour en laisser une trace.¹⁹³

C'est précisément l'idée de « laisser se perdre au loin » les possibilités narratives et matérielles du fanzine qui est la base constitutive de ce que nous nommons un flux éditorial. Ainsi les catalogues des maisons d'édition de fanzines « portent sur des disciplines très diverses » car ils sont une « accumulation de projets divers ». Le co-fondateur des éditions Arbitraire, Renaud Thomas, a parfaitement résumé ce positionnement en nous expliquant : « L'idée c'est de sortir des livres qui nous paraissent importants et qui ne se feraient pas forcément ailleurs. »¹⁹⁴

Ce concept de flux éditorial peut également être explicité si on s'intéresse aux aspects matériels, graphiques et orthographiques des fanzines. Renaud Thomas précise qu'il fait des livres « qui ne se feraient pas forcément ailleurs ». C'est un point intéressant sur lequel nous souhaiterions nous attarder. En effet, il apparaît que le mouvement d'exclusion des fanzines de l'institution éditoriale est à double sens. D'un côté l'enceinte institutionnelle rejette des ouvrages qui ne lui paraissent pas légitimes mais d'un autre, les maisons d'éditions de fanzines mettent un point d'honneur à affirmer produire des œuvres qui ne seraient pas acceptées par elle. Révolte ou résignation ? La question reste ouverte, car si les discours tenus affirment leur opposition à toute forme de système, les attitudes effectives des fanzineurs vis-à-vis des institutions relativisent ces derniers. Il n'en reste pas moins que l'on peut observer dans les productions de fanzines contemporains ce qui pourrait être apparenté à un manque de soin ou de finition dans leurs aspects matériels, graphiques et orthographiques. Précisons : dans les conceptions communes, les fanzines sont souvent apparentés à leurs ancêtres punks, c'est-à-dire à des livrets faits avec les moyens du bord, autrement dit, faits « à la-va-vite » avec un aspect esthétique en apparence peu soigné. Rien ne pourrait être plus faux selon nous puisque, nous l'avons vu, les fanzineurs accordent autant d'intérêt au fond qu'à la forme de leurs productions. Toutefois, certains se sont consciemment emparés de cette représentation et se la sont appropriée pour définir leur esthétique propre. C'est en particulier le cas du collectif Club Lab dont la membre Célia Joumard nous a expliqué la volonté de faire des productions qu'elle qualifie de « shlags ». Elle nous a en effet révélé que le moteur premier, mais dissimulé, de leur travail réside dans l'intention de « se moquer de certains codes », c'est-à-dire de ceux qui

¹⁹³ <https://hecatombe.ch/contact.html>

¹⁹⁴ Entretien de l'autrice avec Renaud Thomas à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 284.

fonderaient la légitimité culturelle des ouvrages distribués par l'institution éditoriale, en particulier ceux qui reposent sur l'idée d'un soin apporté au contenu et à l'aspect extérieur des ouvrages :

L'idée c'est de faire des dessins que les grandes institutions refusent, qu'on ne pourrait faire nulle part ailleurs. Je ne sais pas si on fait des fanzines pour ça ou si de base nos dessins ne rentrent pas dans les codes. Moi perso ça m'ennuie les codes de l'édition classique. [...] Les codes, c'est pas très marrant à mettre en place, et ça demande beaucoup de rigueur. Nous, avec Club Lab, on veut que ce soit amusant, pas rigoureux. [...] Si on fait un effort, je pense que nos styles de dessins peuvent entrer dans ces codes-là mais c'est pas intuitivement ce qu'on fait et ce n'est pas ce qu'on cherche à faire. [...] Peu importe la pratique, je trouve que ça se sent quand les choses elles puent le travail, que la personne y a passé des heures et des heures et qu'elle ne s'est pas forcément amusée à faire ça. A l'inverse, quand il y a du fun derrière, ça se ressent aussi. Pour moi, le fanzine, ça doit avant tout être du fun, c'est comme ça que je le ressens.¹⁹⁵

Au-delà d'une critique des normes érigées par l'institution éditoriale, la pratique du fanzine qu'a Club Lab repose sur l'idée de « fun », c'est-à-dire de plaisir, de joie et d'amusement à faire les choses. Elle explique ainsi « dessiner mal mais en connaissance de cause » parce que « c'est marrant »¹⁹⁶. Il s'agit donc de dérégulariser les pratiques du dessin et de l'édition, de les rendre moins sérieuses et plus plaisantes à faire, pour finalement offrir des productions plus accessibles qui véhiculent elles-mêmes de la joie aux lecteurs. C'est ainsi que le collectif propose à la vente un fanzine intitulé *Fin connaisseur* qui compile des dessins du personnage Mickey volontairement « mal dessiné » (cf. **Annexes A, fig. 96**). Célia nous raconte :

Dans notre collectif on s'était aussi amusés à éditer un fanzine, c'est des dessins de Mickey mal fait. Genre on a demandé à plein de gens en soirée, dans plein d'endroits, de dessiner, enfin de mal dessiner, Mickey. Genre tu fais mal en connaissance de cause. Et on a imprimé ça. Et les gens quand ils prennent un exemplaire, ils regardent, ils reconnaissent Mickey et ils se tapent des barres parce qu'ils voient que c'est mal dessiné, tu vois ? Et le fanzine il est moche en soit, mais moi je le trouve trop beau. Mais objectivement il est imprimé en photocopie noir et blanc sur du papier couleur un peu dégueu. Mais en vrai trop marrant.¹⁹⁷

Même si ce n'est pas nécessairement toujours le cas, appréhender le monde éditorial par le prisme du « fun » suppose donc un éloignement de la sphère professionnelle qui, dans les représentations communes, repose plutôt sur le sérieux et la rigueur. En effet, qui dit « fun » dit ouverture vis-à-vis de toute idée sortant des cadres traditionnels des productions éditoriales,

¹⁹⁵ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 239

¹⁹⁶ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 243.

¹⁹⁷ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 244.

en particulier en regard d'une esthétique « shlag » qui salit volontairement les aspects graphiques et matériels lissés de ces dernières. Ainsi les fanzines peuvent-ils relever des caractéristiques propres à l'édition proscrite de transgression éditoriale.

Au terme de cette étude des mondes éditoriaux hors édition décrits par Habrand, nous pouvons donc affirmer que la pratique du fanzine peut être rattachée à chacune des éditions sauvage, parallèle, sécante et proscrite, selon des modalités et des transgressions propres. En ce sens, nous avons donc démontré que, si les pratiques contemporaines du fanzine sont multiples, protéiformes et paradoxales, elles forment effectivement un mouvement transversal qui parcourt chacun de ces mondes.

C) La transgression comme liberté, la liberté comme horizon

Nous venons de le dire, l'ensemble des paradoxes et contradictions des pratiques contemporaines du fanzinat prennent tout leur sens si on les relie à un mouvement transversal, et donc à des transgressions spécifiques. Il apparaît alors que le dénominateur commun de la pratique fanzinesque reste sa résolution à transgresser (du lat. *transgredi*, « traverser, franchir »), c'est-à-dire à subvertir les divisions, à échapper aux cases, aux limites ou aux définitions. Nous touchons donc ici à une certaine vision de la liberté, une liberté comme résolution à transgresser, comme, en somme, un engagement pour l'inconfort, c'est-à-dire pour une position de tension entre divers mondes. Finalement, cette idée de la liberté apparaît comme l'horizon vers lequel cherche à tendre le fanzinat contemporain. Mais cet horizon, au-delà de son aspect conceptuel, n'est-il pas qu'un mirage ? La liberté transgressive n'est-elle pas qu'un fantasme, une façon de se penser et de se raconter détachée de toute réalité ? Nous verrons que c'est en fait précisément entre ces deux espaces, celui de l'horizon et celui du mirage, que semble, en définitive, se situer ce mouvement transversal qu'est le fanzinat et que c'est cet entre-deux qui nous paraît constituer la limite inférieure, le seuil, de l'édition indépendante.

1. Transgresser pour mieux exister : éthos de l'indépendance fanzinesque

L'étude de l'article de Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », nous a amenés à établir que le fanzinat ne peut être circonscrit à l'édition sauvage qui se définit par une transgression spécifique, mais qu'il est une pratique transversale. A ce titre, il est donc déterminé par un

faisceau de transgressions. Ainsi chacun des paradoxes que nous avons observé dans la deuxième partie, lors de notre état des lieux du fanzinat contemporain, peut être éclairé par la variété de ces transgressions, comme nous avons pu le voir précédemment. Cette résolution à transgresser, propre au fanzinat, revient en fait à refuser toute catégorisation et à ainsi échapper aux limites propres à toute définition (du latin *definitus*, « rendre fini, limité »). Cela explique finalement les difficultés que nous avons rencontrées tout au long de nos recherches à établir une définition claire et précise du fanzinat. Le fanzinat refuse d'être mis dans une case et donc d'être circonscrit à un espace clos, il fuit la classification car il veut se soustraire à toute (dé)limitation. Cette récusation de l'entrave s'étend jusqu'au refus des mots eux-mêmes. Rappelons-nous, dans la partie précédente (**Deuxième partie, B) 1.**), nous avons recensé et remarqué la multiplicité des noms que donnent les producteurs à leurs créations : livre, ouvrage auto-édité, publication, revue, brochure, bande dessinée, livre d'artiste, livre-objet, livre sérigraphié, zine, graphzine et fanzine. Nous avons également établi qu'aucun ne savait finalement réellement définir ce qu'est un fanzine. Notre échange avec l'artiste Guillaume Soulatges nous a permis d'aller plus loin et de comprendre qu'en fait, les mots, les termes employés, sont flous précisément parce que nommer c'est délimiter et donc restreindre. Le fanzinat n'agit pas sur le monde avec des mots mais grâce à ses créations, il montre plus qu'il ne dit :

Alors je vais te dire un truc par rapport à toute cette terminologie, ce n'est pas des questions qu'on se pose. Et nous, quand on parle des choses, on dit des livres, on ne dit pas des graphzines ou des fanzines, un livre c'est englobant, ça dit tout. Et si on veut plus de précision sur le livre en question, on n'a qu'à le regarder, le toucher, l'ouvrir, le lire. Tout ça, ça dit bien plus que des mots.¹⁹⁸

En poursuivant nos échanges avec l'artiste, nous avons compris que le rapport qu'entretient le fanzinat aux mots va bien plus loin que « ce n'est pas des questions qu'on se pose ». Les fanzineurs ont, mieux que quiconque, compris le pouvoir politique des mots. Les mots sont bien plus que de simples signifiants, ils portent en leur sein les relations de pouvoirs de nos sociétés :

Il y a des terminologies qui sont imposées par des gens dont le métier est de faire des catégories et de mettre des mots. Après les mots qui sont utilisés ou posés par des gens extérieurs, c'est déjà une posture de surplomb, une posture de mépris ou d'admiration. Mais ça, ce ne sont pas des enjeux qui intéressent les concernés, les contre-cultures. [...] Justement, dans une démarche underground il n'y a pas de séparation entre les artistes et le public. [...] Il n'y a

¹⁹⁸ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 302.

pas de différence dans le public entre les gens qui font et les gens qui regardent. Et ça, c'est un principe égalitaire. C'est du vrai communisme bien comme il faut et c'est comme ça que devrait fonctionner la société.¹⁹⁹

Refuser les mots serait donc d'une part une façon de s'extraire des principes de catégorisations limitatives mais également un moyen de refuser les hiérarchies dont ils sont à la fois la source et le fruit. Ce positionnement se retrouve dans l'inclusivité des langages employés par les fanzineurs que nous avons rencontrés. En effet, nous avons remarqué que ces derniers emploient systématiquement, dans leur langage oral, des formes de désignations inclusives : « les créateurs et les créatrices »²⁰⁰, « les illustrateur.ices »²⁰¹, « les auteurs et les autrices »²⁰², « des lecteurs et des lectrices »²⁰³.

Le monde du fanzinat construit donc son identité autour d'un faisceau de transgressions dans le but d'échapper et de subvertir les limitations imposées par les définitions, et ce refus des cases se retrouve jusqu'au langage et aux mots qu'il emploie. Cette fuite de toute entrave est son moyen de franchir les frontières et explique finalement sa propension à l'expérimentation : les fanzines testent et mettent à l'épreuve les limites conceptuelles et matérielles qui lui sont imposées. C'est finalement dans cette tension et cet inconfort que le fanzinat affirme trouver sa liberté et donc son indépendance. La première et peut-être la seule règle qui le régit reste donc la recherche perpétuelle de liberté. Yannis La Macchia, le créateur des éditions Hécatombe, donne également des cours dans des écoles d'art. Il nous a ainsi raconté que, lors des ateliers qu'il encadre sur la création de fanzines, la seule chose qu'il dit à ses élèves est : « fais-le, fais tout ce que tu veux, sens-toi libre et casse les codes ». Telle serait donc, en définitive, l'éthos du fanzinat : la transgression comme liberté, la liberté comme horizon. Force est donc de constater que le milieu ne s'est peut-être finalement pas tant éloigné de ses origines punks et contre-culturelles : le geste de fond, proprement transgressif, ne s'est pas volatilisé et continue de s'actualiser dans les nouvelles pratiques. Mais cette manière de vouloir casser les codes échappe-t-elle réellement à un code ?

¹⁹⁹ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 302.

²⁰⁰ Entretien de l'autrice avec Célia Joumard à Paris, le 16/03/2022, voir Annexes C, p. 241.

²⁰¹ *Ibid.*, voir Annexes C, p. 240.

²⁰² Entretien de l'autrice avec Gauvain Manhattan à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 257.

²⁰³ Entretien de l'autrice avec Guillaume Soulatges à Paris, le 01/04/2022, voir Annexes C, p. 304.

2. Horizon ou mirage ? Un mouvement au seuil de l'édition indépendante

Dans les discours des fanzineurs, cette conception de la liberté comme absence d'entraves semble guider les pratiques et ainsi apparaître comme l'horizon vers lequel tendre. Mais cette façon de concevoir la liberté est-elle réellement atteignable par l'action ? Est-elle transposable dans la réalité ? Est-elle seulement possible ? Cette liberté comme transgression est avant tout *une* vision de la liberté, et donc précisément un concept. Or, un concept est une idée créée par l'imagination. En ce sens, elle s'oppose donc sémantiquement à la réalité qui, elle, est un fait, et n'est donc ni virtuelle ni fictive. La question que nous nous posons donc ici est celle du passage de cette conception de la liberté de l'imagination au réel, de l'abstrait au concret, du volatil au tangible. Rappelons en effet que la matière qui a servi de base de recherche pour ce mémoire est majoritairement l'entretien, c'est-à-dire un ensemble de discours que les fanzineurs ont tenus sur eux-mêmes et sur leur pratique. Il s'agit donc d'un format qui les a encouragés à raconter et plus précisément à se raconter. L'adoption de cette méthodologie de recherche implique de nous demander comment considérer ces entretiens et quelle valeur leur accorder pour produire une connaissance, en d'autres termes, comment passer du discours semi-spontané des fanzineurs guidés par des questions à un propos scientifique sur le fanzinat ? Dans son article « L'entretien de recherche », Pierre Romelaer rappelle que « l'entretien fournit des données communiquées par un sujet, donc des données au moins en partie subjectives » et conseille :

Obtenir des données valides suppose qu'on s'intéresse à la vision du répondant et à son vécu, et qu'on cherche aussi à voir à quel degré ces données sont « reliées au réel ». Par exemple : les faits relatés par l'interviewé ont-ils été vécus par lui ? sinon quelles sont ses sources d'information ? s'agit-il de « faits bruts » ? ou d'interprétations que l'interviewé s'est forgé ? ou d'interprétations qui sont couramment admises dans tout ou partie de son milieu ?²⁰⁴

Dans notre cas, il apparaît que la question de la conception de la liberté relève « d'interprétations qui sont couramment admises dans tout ou partie de son milieu ». Nous pouvons donc établir que cette question relève des croyances, des principes et des valeurs des fanzineurs et qu'elles sont donc « subjectives par nature »²⁰⁵. Ainsi, il nous apparaît important de nuancer la valeur des discours, dans la mesure où il existe toujours une distance entre les

²⁰⁴ Pierre ROMELAER, « Chapitre 4. L'entretien de recherche », *Methodes Recherches*, 2005, p. 119. Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/management-des-ressources-humaines--9782804147112-page-101.htm#monib>. Consulté le 31 mai 2022.

²⁰⁵ *Ibid.*

faits et le récit de ces faits. Pour dépasser cette subjectivité, Pierre Romelaer conseille de rapprocher les propos tenus des observations de terrain afin de mieux lier les propos à des situations concrètes. Il convient donc, pour mieux comprendre la valeur de cette liberté transgressive, de la confronter à nos observations afin de voir comment cette dernière s'incarne dans l'action. Dans leurs modes de réalisations, nous avons vu que les fanzines se heurtent à la disponibilité des moyens de production. Mais nous avons également établi que cette limitation stimule finalement plus la créativité qu'elle ne l'entrave et donne lieu à toutes sortes d'expérimentations et de productions uniques dépassant tous les modèles connus. En ce sens, il semblerait donc que la liberté créative des fanzines se réalise dans le dépassement, le franchissement, des barrières matérielles et donc bien dans un mouvement transgressif et transversal. C'est toutefois du côté du lien aux institutions que cette conception de la liberté semble se heurter à des réalités toutes autres. En effet, si le fanzinat se revendique libre de toute attache, il entretient pourtant des rapports ambigus avec le soutien institutionnel qui oscillent, comme nous l'avons vu, entre intégration et rejet. Cette position de balance s'explique par deux facteurs. Tout d'abord, il est difficile, voire impossible d'exister en dehors de tout cadre : la marge ne saurait être sans le centre. L'opposition, le rejet et donc la transgression propres au fanzinat ne s'effectuent donc qu'en relation avec les mondes traditionnels de l'édition et de l'art, sans cette relation, ils n'ont pas de valeur. Cette ambivalence s'explique en second lieu par l'importance du soutien institutionnel dans la vitalité du fanzinat. C'est ce que nous a expliqué Renaud Thomas des éditions Arbitraire : « sans le soutien des institutions et en particulier des subventions, en tant que semi-maison d'édition indépendante, ce serait très dur pour nous d'exister. »²⁰⁶ Ce sont les prix, les bourses, les subventions, les librairies et les initiatives de conservation et de valorisation qui permettent à la pratique d'exister en créant des acteurs périphériques qui œuvrent à sa légitimation, à sa reconnaissance et à sa préservation. C'est donc le centre qui aide la marge à survivre. En ce sens, il apparaît donc que la liberté transgressive pour laquelle se dit œuvrer le fanzinat n'est pas toujours effective. En fait, elle est bien un horizon vers lequel tendent ses productions, mais elle est un mirage en ce qui concerne sa préemption à une totale indépendance, en particulier pour les producteurs organisés autour de structures associatives. Cette liberté transgressive relève donc plus de l'imaginaire que de la réalité, un imaginaire certes porteur, mais bien plus fantasmé qu'effectif.

²⁰⁶ Entretien de l'autrice avec Renaud Thomas à Angoulême, le 17/03/2022, voir Annexes C, p. 285.

La question qu'il convient finalement de se poser est donc celle d'une définition de l'indépendance, ici de l'indépendance éditoriale et artistique. Être indépendant, est-ce être libre, du moins dans le sens de cette liberté transgressive ? Tanguy Habrand, que nous avons précédemment évoqué pour sa typologie de « l'édition hors édition », s'est beaucoup intéressé, au cours de ses recherches au concept d'indépendance éditoriale et à ses modalités opératoires, en particulier dans son article « Les Indépendants de la bande dessinée : Entre édition établie et édition sauvage »²⁰⁷. Dans cet article, il montre que non seulement la nature de l'indépendance varie à la fois diachroniquement et géographiquement, mais que la diversité des formes qu'il qualifie en un temps et un lieu donnés brouille également les contours de son champ d'action. Ainsi il distingue un double usage du terme, tant dans la presse que dans le discours des acteurs :

- en tant que catégorie, c'est-à-dire une population d'éditeurs répondant à des critères plus ou moins précis, définissable grosso modo comme l'ensemble des structures situées hors d'un groupe éditorial et cultivant un catalogue anti-conformiste
- en tant que qualité, c'est-à-dire lorsque l'appellation est revendiquée dès la mise en conformité, factice ou avérée, avec l'un de ces critères.

Ce qui, dans cet article, a particulièrement retenu notre attention est l'invitation d'Habrand à reconsidérer l'indépendance comme un mouvement qui serait « une voie médiane entre la sphère de grande production et la marge »²⁰⁸. Il la revisite ainsi comme une subversion des normes éditoriales et esthétiques qui prend place à l'intérieur du circuit institutionnel : « toute déclaration d'indépendance implique, de son énonciateur, l'adhésion à une institution. »²⁰⁹. Selon lui, l'édition indépendante constitue donc un entre-deux, contre-institutionnel plutôt qu'anti-institutionnel, jouant son jeu pour mieux le subvertir. Une telle définition recouvre donc à la fois les « productions reconnues pour leur maîtrise ou leur caractère novateur par l'institution (les indépendants, mais aussi la production d'un label reconnu appartenant à un

²⁰⁷ Tanguy HABRAND, « Les Indépendants de la bande dessinée : Entre édition établie et édition sauvage », in Tanguy HABRAND, Christophe DONY et Gert MEESTERS, (dir.), *La Bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014, p. 47-57.
Disponible sur Internet : https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/200892/1/Acme1_Habrand.pdf. Consulté le 31 mai 2022.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

groupe) »²¹⁰ mais également les fanzines qui, par ce mouvement de balance entre le centre et la marge, sont exclus ou marginalisés en son sein. Ainsi, si la liberté absolue que revendique le fanzinat relève majoritairement d'un imaginaire, il n'en reste pas moins un moteur qui lui permet précisément d'atteindre son indépendance. Le mouvement de balance qu'effectue le fanzinat entre le centre et la marge est donc le signe de son indépendance.

Au terme de cette étude, émerge finalement l'intuition que le fanzinat représente ce que Tanguy Habrand nomme « la limite inférieure de l'édition indépendante ». A la toute fin de son article « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », il écrit en effet que « le moteur premier, mais dissimulé, de ce travail » est en fait d'« établir la limite inférieure de « l'édition indépendante » »²¹¹. Il précise :

Dans le cadre des travaux que nous lui consacrons en ce moment, il nous a effectivement semblé problématique que cette indépendance soit pensée la plupart du temps dans son rapport aux grands groupes, soit sur le plan de sa limite supérieure. De part et d'autre de cette frontière semble en effet se jouer le destin des indépendants avec la plus grande intensité dramatique : franchir cette ligne est tantôt le signe d'une dépossession – quand des acteurs innovants ont suffisamment inspiré pour être récupérés –, tantôt du renoncement causé par une institutionnalisation. La typologie qui précède avait donc aussi pour objectif de mieux cerner par soustraction le monde de l'édition indépendante, considérant pour notre part que l'édition indépendante est partie intégrante de l'institution éditoriale.

A la lecture de ces mots et au regard de nos propres recherches, il nous semble que le fanzinat pourrait constituer ce seuil inférieur. En effet, nous avons établi qu'il se situe dans un entre-deux anti-institutionnel qui balance entre adhésion et subversion et qu'à ce titre il fait partie intégrante du monde de l'édition indépendante. Pour autant il se distingue très clairement des structures organisées en maisons d'édition indépendantes pleinement reconnues, dans leur fonctionnement et leurs productions, par l'édition traditionnelle. Il semble donc se situer à la marge de l'édition indépendante. Le fanzinat peut être à la fois une pratique spontanée et une pratique plus organisée, lorsque les producteurs se rassemblent en structures associatives. La pratique spontanée pourrait être, comme le fait Habrand, qualifiée de sauvage, mais la seconde configuration est plus en lien avec les institutions et c'est finalement elle qui porte le fanzinat tout entier puisqu'elle lui permet d'exister de manière plus légitime. L'édition associative de fanzines se situe donc bien à la limite inférieure de l'édition indépendante. Elle est une zone

²¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

²¹¹ Tanguy HABRAND, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *op. cit.* (notes 167-173, 177-180, 182, 184), p. 39.

floue qui sépare « l'édition hors édition » de l'édition indépendante qui, elle, « fait partie intégrante de l'institution éditoriale ». Nous n'avons pas réussi à contacter Monsieur Habrand pour avoir son avis sur notre intuition mais, en attendant son approbation, nous resterons sur cette idée qui nous permet finalement, après l'avoir qualifié de transversal, de situer ce mouvement au sein d'une cartographie générale des pratiques éditoriales (**cf. fig. 97 ci-dessous**).

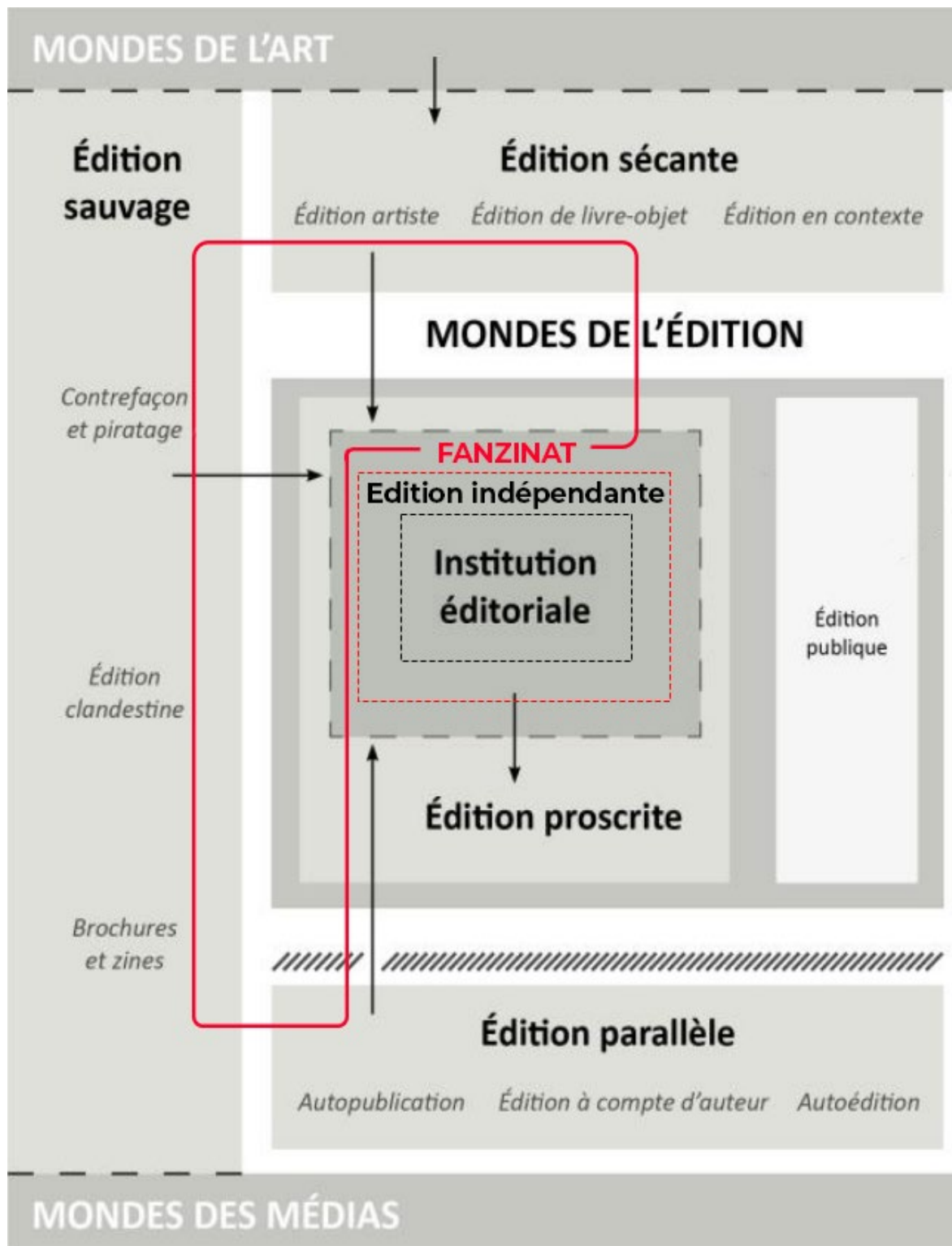


Fig. 97 : Cartographie générale des pratiques éditoriales : le fanzinat, un mouvement transversal au seuil de l'édition indépendante.

Cette cartographie provient de l'article « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites » de Tanguy Habrand. Nous y avons ajouté l'édition indépendante ainsi que le fanzinat et son mouvement transversal sur les différents mondes de la classification d'Habrand.

Finalement, grâce aux recherches de Tanguy Habrand, nous pouvons donc affirmer que les multiples pratiques du fanzinat recouvrent les quatre mondes éditoriaux hors édition qu'il décrit. En effet, elles semblent se réaliser dans un ensemble de transgressions spécifiques qui constituent en fait une certaine vision de la liberté désentravée de toute définition. Entre horizon et mirage, cette conception de la liberté relève surtout de l'imaginaire de ses acteurs qui balancent entre intégration et rejet de l'institution éditoriale. Or, en nous appuyant sur la définition renouvelée qu'en donne Tanguy Habrand, il nous apparaît que cette oscillation caractérise précisément son indépendance. Finalement, si le fanzinat peut à la fois se situer dans les mondes éditoriaux hors édition mais également dans l'édition indépendante qui, elle, fait partie intégrante de l'institution éditoriale, nous pouvons avancer qu'il agit comme une limite floue et poreuse entre les deux. Le fanzinat constitue donc ce que Tanguy Habrand nomme la limite inférieure de l'édition indépendante, c'est-à-dire ce qui distingue les productions éditoriales faisant partie de l'édition institutionnelle et les autres. Ainsi, le fanzinat est une pratique transversale et transgressive qui se situe au seuil de l'édition indépendante.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, le fanzinat apparaît finalement comme un point d'intersection. Il est au croisement à la fois d'un héritage historique et d'une multiplicité de pratiques contemporaines, mais aussi d'une volonté de transgression et d'une intégration progressive au sein de l'édition institutionnelle, et enfin des pratiques éditoriales hors édition et du seuil de l'édition indépendante. Plus qu'un point, il est surtout un espace, un lieu, au sein duquel se rencontrent divers mouvements associés à des conceptions diverses de la pratique.

Nous l'avons vu au fil des pages, le fanzinat n'a cessé d'évoluer au cours du temps, se détachant largement, dans un premier temps de son lien avec les cultures fan, puis, surtout en France, en intégrant les pratiques créatives des artistes. La pluralité des discours que nous avons recueillis est révélatrice des ambitions variées des fanzineurs et de leurs productions protéiformes. De manière globale, deux qualités des fanzines semblent subsister malgré ces évolutions et cet ensemble de paradoxes. D'une part, les manières de les produire qui, parce qu'elles sont majoritairement artisanales, restent conditionnées aux moyens de production directement accessibles. D'autre part, le pouvoir du médium à se réinventer perpétuellement grâce aux expérimentations qu'il permet. Pourtant, ces deux caractéristiques ne sauraient suffire à définir ce qu'est un fanzine, tant ses réalités éditoriales sont riches et multiples. En fait, si les pratiques contemporaines du fanzinat apparaissent si difficiles à fixer, c'est parce qu'elles se réalisent au sein d'un mouvement qui oscille entre le centre et la marge, entre la lumière et l'ombre, entre la légitimité culturelle véhiculée par les institutions et l'imaginaire transgressif propre aux cultures alternatives. Ce mouvement pourrait alors être qualifié de transversal dans la mesure où, parce qu'il englobe des pratiques diverses liées à des transgressions spécifiques, il parcourt finalement les quatre mondes éditoriaux « hors édition » que définit Tanguy Habrand. Et pourtant, le fanzinat ne se situe pas complètement en dehors de l'institution éditoriale qui, par son intérêt croissant à l'égard de la pratique, met en place des systèmes de soutien et de valorisation par la création de bourses, de prix et de fonds d'archives dans les bibliothèques. Ainsi, le fanzinat joue à la fois le jeu de l'institution tout en valorisant des discours d'opposition et de subversion à son égard. C'est en fait dans cette position d'entre-deux que se réalise l'indépendance éditoriale, telle que la définit Tanguy Habrand, de la pratique. Finalement, ce tiraillement, cet équilibre précaire entre divers domaines, nous permet

de situer le fanzinat au sein d'une cartographie générale des pratiques éditoriales en tant que seuil de l'édition indépendante.

Pour conclure sur ces éléments de définition que cette étude nous a permis de formuler, nous aimerions revenir et nous attarder sur la variété des fanzines aujourd'hui, que ce soit en France ou dans le monde, qui nous a amenée à les qualifier de protéiformes. Nos recherches se sont concentrées sur les pratiques et les créations fanzinesques auxquelles nous avons eu le plus facilement et le plus directement accès, c'est-à-dire sur des fanzines français majoritairement créés par des artistes comme œuvres plastiques signifiantes tant dans leur forme que dans leur fond. Nous pensons que ce lien signifiant entre forme et fond est le propre de tout fanzine. Or, le lecteur aura sans doute remarqué que cette étude ne s'est que peu attardée sur les contenus à proprement parler des fanzines abordés. Ce choix s'explique par l'immensité, l'abondance et l'unicité de leurs thèmes, sujets et styles. Alors que nous venions de finir la rédaction de ce mémoire, nous avons eu l'opportunité et la chance d'avoir accès au fonds de fanzines de la bibliothèque Kandinsky à Paris. Nous y avons découvert un ensemble très hétérogène regroupant des productions internationales. Nous nous sommes surtout étonnée de ne trouver dans cette collection que très peu de fanzines ressemblant à ceux que nous avions étudiés. En effet, ce fonds est majoritairement constitué de fanzines d'information et de fanzines littéraires, là où nous n'avions jusqu'à présent eu accès qu'à des fanzines de dessins. Ce constat nous a amenée à d'autant mieux réaliser l'immense éventail de types de fanzines qui existent. Ainsi, il nous semble nécessaire de préciser que, bien que cette étude se soit principalement concentrée sur la pratique du fanzinat plus que sur la diversité de ses productions, elle l'a surtout fait à partir d'un type de fanzines en particulier, celui des fanzines d'artistes constitués de dessins, ce qui nous conduit à devoir relativiser nos résultats. A notre connaissance, il n'existe pas encore d'étude consacrée à l'analyse de la multiplicité des contenus et à leurs significations. Peut-être qu'une telle approche est irréalisable au regard du travail colossal de répertoriage qu'elle demande et peut-être que, tel Protée qui finit par se métamorphoser en fumée, le fanzinat est par définition évanescent. Pourtant, dans l'*Odyssée*, Homère raconte que « bien que Protée se métamorphosât successivement en lion, en serpent, en panthère, en un sanglier, en eau, en un arbre, Ménélas ne le laissa pas échapper, si bien qu'à la fin, vaincu, le vieillard parla. »²¹² Il appartient donc peut-être à la recherche de se faire,

²¹² HOMÈRE, *Odyssée*, IV, 365 sq. Protée, Dieu marin et fils de Poséidon, avait le don de prophétie et pouvait dire le passé, le présent et le futur. Traqué de toutes parts, fatigué de porter cette charge et comprenant qu'il n'échapperait pas à la quête insatiable de vérité des terriens, il développa alors un deuxième don, celui de se métamorphoser. Ménélas, roi de Sparte, parvint toutefois à le capturer et à lui faire révéler sa parole prophétique.

comme Ménélas, le médium d'une parole véridique par l'intermédiaire de Protée. Le fanzinat, si l'on parvient à l'appréhender avec justesse, pourrait alors avoir encore bien des secrets à nous révéler.

BIBLIOGRAPHIE

- ATTON Chris, *Alternative Media*, Londres : SAGE Publications, 2002. Disponible sur Internet : <https://comunepersoal.files.wordpress.com/2011/02/alternative-media-chris-atton.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.
- BACQUÉ Marie-Hélène et BIEWENER Carole, « L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? », *Idées économiques et sociales*, Vol. 3, N° 173, 2013.
- Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2013-3-page-25.htm>. Consulté le 31 mai 2022.
- BACQUÉ Marie-Hélène, « Empowerment et politiques urbaines aux États-Unis », *Géographie, Économie, Société*, Vol. 8, N° 1, 2006.
- BELIN Olivier, « Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée », *Sociétés & Représentations*, N° 50, 2020, p. 165-173. Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2020-2-page-165.htm>. Consulté le 31 mai 2022.
- BENJAMIN Walter, "The author as producer" in Francis FRASCINA et Charles HARRISON (dir.), *Modern art and modernism: a critical anthology*, Londres : Paul Chapman Publishing, 1982.
- BENNETT Andy, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume !*, Vol. 9, N. 1, 2012, p. 24. Disponible sur Internet : <http://journals.openedition.org/volume/2941>. Consulté le 31 mai 2022.
- BOURSEILLER Christophe et PENOT-LACASSAGNE Olivier, *Contre-cultures !*, Paris : CNRS éditions, 2013.
- BRAUDEL Fernand, *La dynamique du capitalisme*, Paris : Flammarion, 2008.
- CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française, Le Livre Conquérant, Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris : Fayard, 2nd édition, 1989.
- CRUCIFIX Benoît et MOURA Pedro, « Bertoyas dans la jungle. Bande dessinée et édition sauvage », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 8, N° 1, 2016, p. 4. Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038027ar.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.
- DACHEUX Éric et LE PONTOIS Sandrine (dir.), *La BD, un miroir du lien social*, Paris : L'Harmattan, coll. « Collection Communication et civilisation », 2012.
- DIU Isabelle et PARINET Élisabeth, *Histoire des auteurs*, Paris, France : Perrin, 2013.
- DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature* [réédition], Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 2005.

- DUNCOMBE Stephen, *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Londres : Verso, 1997.
- ELAM Kimberly, *Expressive Typography: The Word As Image*, New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1990.
- ETIENNE Samuel, *Bricolage radical. Génie et banalité des fanzines do-it-yourself*, 2 tomes, Saint-Malo : Éditions Strandflat, 2016 et 2019.
- ÉTIENNE Samuel, « “First & Last & Always” : les valeurs de l’éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume !*, Vol. 2, N° 1, 2003.
- FAUCHEREAU Lise, « Courant alternatif sous haute tension ! Le graphzine », *Artpress2*, N° 49, octobre 2018, p. 84-88.
- FAUCHEREAU Lise, « Graphzines et autres livres graphiques », *Nouvelles de l’estampe*, N° 240, 1 septembre 2012, Comité national de l’estampe, p. 47-51.
- FAUPIN Savine (dir.), *L’autre de l’art: art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*, Villeneuve d’Ascq, Lille : LaM-Lille Métropole musée d’art moderne, 2014.
- FISH Stanley Eugene, DOBENESQUE Étienne et CITTON Yves Préfacier, *Quand lire c’est faire: l’autorité des communautés interprétatives*, Paris : les Prairies ordinaires, 2007.
- FISKE John, « The Cultural Economy of Fandom », in *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London and New York : Routledge, 1992, p. 30-49.
- FONTAINE Amélie, *La micro-édition, les enjeux de la micro-édition entre dessin contemporain, bande dessinée et illustration*, mémoire d’étude sous la direction de Sébastien Laudenbach, ENSAD, 2009.
- GAI Frédéric, « Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine », *La Revue des revues*, N° 62, N° 2, 2019, p. 92-109.
- GRASSEAU Fabien, *Le Fanzine, un défi documentaire*, mémoire de recherche, Université Bordeaux 3, 1996.
- GREIL Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris : Allia, 1999.
- GUNDERLOY Mike, *How to Publish a Fanzine*, Washington : Loompanics Unlimited, 1988.
 Disponible sur Internet : https://monoskop.org/images/e/e2/Gunderloy_Mike_How_to_Publish_a_Fanzine_1988.pdf.
 Consulté le 31 mai 2022.
- HABRAND Tanguy, « L’édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 8, N° 1, 2016. Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038028ar.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.
- HABRAND Tanguy, « Les Indépendants de la bande dessinée : Entre édition établie et édition sauvage », in Tanguy HABRAND, Christophe DONY et Gert MEESTERS, (dir.), *La Bande*

dessinée en dissidence / Comics in Dissent, Liège : Presses universitaires de Liège, 2014, p. 47-57.

Disponible sur Internet : https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/200892/1/Acme1_Habrand.pdf. Consulté le 31 mai 2022.

HABRAND Tanguy, « La « récupération » dans la bande dessinée contemporaine. Par-delà récupérateurs et récupérés », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, N° 36-37, 2010, Bruxelles : Ker éditions, p. 75-90.

HEBDIGE Dick, *Subculture: the meaning of style*, Londres : Methuen, 1979.

HEIN Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume !*, Vol. 9, N° 1, 2012, Guichen : Éditions Mélanie Seteun, p. 105-126.

HEIN Fabien, *Do it yourself ! : autodétermination et culture punk*, Congé-sur-Orne : Éditions le Passager clandestin, 2012.

HEIN Fabien, *Ma petite entreprise Punk. Sociologie du système D*, Toulouse : Kicking Books, 2011.

HOLMES Brian, « La géopolitique do-it-yourself, ou la carte du monde à l'envers », *Multitudes*, Vol. 31, N° 4, 2007, p. 31-41.

JENKINS Henry, *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture*, Durham : Duke University Press, 2002.

KERO River H., « A History of Zines », *BOOK RIOT*, 2021. Disponible sur Internet : <https://bookriot.com/history-of-zines/>. Consulté le 31 mai 2022.

LACROIX Bernard, LANDRIN Xavier, PAILHES Anne-Marie et ROLLAND-DIAMOND Caroline, *Les contre-cultures : genèses, circulations, pratiques*, Paris : Éditions Syllepse, 2015.

LARSON Susan, « Reviewed Work: Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture by Stephen Duncombe », *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 2, 1998, p. 291-293.

LESAGE Sylvain, « L'Édition sans éditeurs ? La Bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 », in Christophe DONY, Tanguy HABRAND et Gert MEESTERS (dir.), *La Bande dessinée en dissidence. Alternative, indépendance, auto-édition / Comics in Dissent. Alternative, Independence, Self-Publishing*, Liège : Presses universitaires de Liège, coll. « ACME », 2014.

LEFEBVRE Antoine, *Portrait de l'artiste en éditeur, L'édition comme pratique artistique alternative*, Thèse de doctorat, Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2014. Disponible sur Internet : <http://labibliothequefantas.free.fr/files/2014-09-LEFEBVRE-VOL-01-PORTRAIT-ARTISTE-EDITEUR.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.

LEFORT-FAVREAU Julien, « André Schiffrin et Éric Hazan, emblèmes d'une radicale indépendance », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 10, N° 2, 2019. Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2019-v10-n2-memoires04677/1060973ar/>. Consulté le 31 mai 2022.

LYOBARD Virginie, « Et la microédition dans tout ça ? Le fanzine », *Artpress*2, N° 49, octobre 2018, p. 82-83.

MARTINELLI Hélène, « Print it yourself : l'auto-impression est-elle une auto-édition? », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 10, N° 2, 2019. Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038029ar/>. Consulté le 31 mai 2022.

MCKAY George (dir.), *DiY culture: party & protest in nineties Britain*, Londres : Verso, 1998.

MEALING Stuart, « Value-Added Text: Where Graphic Design Meets Paralinguistics », *Visible Language*, Vol. 31, N° 1, 2003, p. 43-57.

MENGER Pierre-Michel, « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales*, Vol. 4, N° 158, 2009, p. 26. Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-4-page-23.htm>. Consulté le 31 mai 2022.

MIKAÏLOFF Pierre, *Dictionnaire raisonné du punk*, Paris : Scali, 2007.

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*, Marseille : le Mot et le reste, 2011.

MOIGNOT Marie, « Le livre d'artiste – ses volontés et ses déceptions – réactualisé par les éditions Zédélé », *Monde du Livre*, 2013. Disponible sur Internet : <https://mondedulivre.hypotheses.org/1165>. Consulté le 31 mai 2022.

MOUQUET Émilie, « F comme fanzines... », *Bulletin des bibliothèques de France*, N° 6, 2015, p. 38-53.

MOUQUET Emilie, « Bibliothèques et fanzines », mémoire de recherche sous la direction de Pascal Robert, Université de Lyon, 2014, p. 30.

Disponible sur Internet : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64223-bibliotheques-et-fanzines.pdf>. Consulté le 30 mai 2022.

MOURALIS Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Sup – Le Sociologue », 1975.

MUELLER Alain, « Fabien Hein, Do It Yourself : Autodétermination et culture punk », *Volume !*, Vol 10, N° 2, 2014, Éditions Mélanie Seteun, p. 233-235.

NERET Xavier-Gilles, *Graphzine graphzone*, Marseille : Le Dernier Cri, 2019.

ORDWAY Nico, « History Of Zines », *Zines!*, Vol. 1, 1996, p. 155-159.

PERKINS Stephan, *Approaching The '80s Zine Scene: A Background Survey And Selected Annotated Bibliography*, Iowa City : Plagiarist Press, 1992.

Disponible sur Internet : <http://www.zinebook.com/resource/perkins.html>. Consulté le 31 mai 2022.

- PFEIFFER Andreas, « Brève histoire de la micro-édition », *LINX*, Vol. 4, N° 1, 1991, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, p. 39-44.
- PHILIPPON Sylvie, *Rumeur d'images, avant-gardes graphiques en France*, Catalogue de l'exposition « Rumeur d'images, avant-gardes graphiques en France », présentée à la galerie du Centre Culturel Français de Berlin du 17 février au 18 mars 1986, Paris, auto-édition, 1986.
- PUSTZ Matthew, *Comic book culture: fanboys and true believers*, Jackson : University Press of Mississippi, 1999.
- ROMELAER Pierre, « Chapitre 4. L'entretien de recherche », *Methodes Recherches*, 2005, p. 101-137. Disponible sur Internet : <https://www.cairn.info/management-des-ressources-humaines--9782804147112-page-101.htm#monib>. Consulté le 31 mai 2022.
- SAINT-AMAND Denis, « Autour de la littérature sauvage », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Vol. 8, N° 1, 2016. Disponible sur Internet : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038026ar/>. Consulté le 31 mai 2022.
- SINKER Daniel (dir.), *We owe you nothing. Punk Planet: the collected interviews*, New York : Akashic Books, 2001.
- SLAVITCH Marine, « Le grand réveil du fanzine », *INA/La Revue des Médias*, 20 décembre 2021. Disponible sur Internet : <http://larevuedesmedias.ina.fr/fanzine-passion-amateur-autoedition-diy-punk-rock-feminisme-queer>. Consulté le 31 mai 2022.
- TOURAINE Alain, « Contre-culture », in *Dictionnaire de la sociologie*, Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 204-410.
- TRIGGS T., « Scissors and Glue : Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic », *Journal of Design History*, Vol. 19, N° 1, 2006, p. 69-83.
- TRIGGS Teal, *Fanzines : la révolution du DIY*, traduit par Claire REACH, Paris : Pyramyd, 2010.
- TUSET-ANRÈS Vincent, *Chemin papier : L'illustration et ses marges*, Strasbourg ; Le Signe Éditions, 2018.
- TZARA Tristan, « Zurich Chronicle (1915-1919) », in Robert Motherwel (dir.), *The Dada Painters And Poets: An Anthology*, Cambridge : Belknap-Harvard UP, 2nd édition, 1981.
- WARNER Harry et TUCKER Wilson, *All our yesterdays: an informal history of science fiction fandom in the forties*, Chicago : Advent publishers, 1971.
- WERTHAM Frederic, *The world of fanzines: a special form of communication*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1973.
- WILLEM, *Complet l La Revue de presse de Charlie Hebdo 1969-1981*, Paris : Les Humanoïdes associés, 1983.
- WRIGHT Frederick A., *From zines to ezines: electronic publishing and the literary underground*, 2001. Disponible sur Internet : <http://www.zinebook.com/resource/wrightdissertation.pdf>. Consulté le 31 mai 2022.

WRIGHT Frederick A., « The History and Characteristics of Zines », *The Book of zines. Reading from the fringe*, 2001. Disponible sur Internet : <http://www.zinebook.com/resource/wright1.html>. Consulté le 31 mai 2022.

FANZINES CITÉS DANS CETTE ÉTUDE, PAR ORDRE D'APPARITION

The Comet, Vol. 1, N° 1, Raymond A. PALMER & Walter Dennis (dir.), Chicago : Science Correspondence Club Bulletin, mai 1930. Disponible sur Internet : <https://www.fanac.org/fanzines/Comet/Comet01.pdf#view=Fit>

The Time Traveller, Vol. 1, N° 4, Allan GALSER, Mortimer WEISINGER, Julius SCHWARTZ & Forest J. ACKERMAN (dir.), New-York : the Scienceers, janvier 1932.

Space Times, Vol. 2, N° 7, Eric BENTCLIFFE & Eric JONES (dir.), Cheshire : Nor'West Science-Fantasy Club, Juillet 1953. Disponible sur Internet : https://www.fanac.org/fanzines/Space_Times/Space_Times0207.pdf#view=Fit

Le Zombie, N° 52, Bob TUCKER & E.E. EVANS (dir.), Bloomington, Indiana, Etats-Unis, mars-avril 1943. Disponible sur Internet : https://www.fanac.org/fanzines/Le_Zombie/lezom52.pdf#view=Fit

Futura Fantasia, Vol. 1, N° 1, Ray BRADBURY (dir.), Los Angeles, 1939. Disponible sur Internet : <https://www.fanac.org/fanzines/FuturaFantasia/41622-h.html>

The Fantasy World, N° 1, David KYLE, février 1936.

The Facts Behind Superman, Ted WHITE, avril 1954.

Fantasy Times, Vol. 5, N° 11, Jimmy TAURASI, New York, juin 1950.

Spockanalia, N° 1, Sherna COMERFORD & Devra Michele LANGSAM (dir.), New York : Garlic Press Publication, septembre 1967. Disponible sur Internet : <https://www.fanac.org/fanzines/Spockanalia/Spockanalia1.pdf#view=Fit>

Ciné Zine Zone, N° 6, Pierre CHARLES (dir.), Saint Maur des Fossés, 1980. Disponible sur Internet : <https://fanzinophile1.rssing.com/chan-6166889/latest-article8-live.php>

Yeah Yeah Yeah, C. BRADLEY & M. DALTON, The Yorkshire Area of the Official Beatles Fan Club, 1965.

Crawdaddy!, N° 4, Paul Williams (dir.), août 1966.

Chainsaw, N° 1, Charlie CHAINSAW, Londres, 1977.

Sniffin' Glue, N° 1, Mark PERRY (dir.), Londres, 1976. Disponible sur Internet : <https://vdocuments.net/sniffin-glue-1.html>

Ripped & Torn, N° 4, Tony DRAYTON (dir.), Glasgow, 1977.

Factsheet Five, N° 36, Mike GUNDERLOY, Alhambra, Etats-Unis, 1988.

Dishwasher, 15 numéros, Pete JORDAN, 1990-1997.

Blot, N° 2, Rob TEIXEIRA, 1994. Disponible sur Internet :
https://archive.qzap.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/431

The Gossip, N° 1, Samuel ETIENNE (dir.), Nantes, France, 1989.

Sideburns, N° 1, Tony MOON, Londres, janvier 1977.

Supersonic Jazz, N° 5, Marie-Pierre BONNIOL et Philippe ROBERT (dir.), Marseille, 1998.

Le Stéréophile, N° 7, Rubin Steiner, Tours, septembre 1997.

Roger le Chat, N° 1 à 3, Olivier TEXIER, Christophe GROB et Sylvain CHANTAL, Nantes, 1991-1992

Murder can be fun, N° 9-10, John MARR, San Francisco, 1987.

Fucktooth, N° 22, Jen ANGEL, Columbus, Etats-Unis, janvier 1997.

Quetton, N° 282, Jean-François MICHEL, Cherbourg, 1974.

Bazooka, N° 1, Bazooka Production, Paris, Éditions Bazooka, janvier 1975.

Bulletin périodique, Bazooka production, N° 2, septembre 1976.

Loukhoun Breton, Bazooka Production, Paris : Éditions Bazooka, mars-avril 1975.

Bien Dégagé sur les oreilles, Bazooka Production, Paris : Éditions Bazooka, novembre 1975.

Activité Sexuelle Normale, Bazooka Production, Paris : Éditions Bazooka, 1976.

Elles sont de sortie, N° 1, BruN° RICHARD et Pascal DOURY, janvier 1977.

Raw, Vol. 1, N° 4, Art SPIEGELMAN et Françoise MOULY (dir.), 1982.

Basic, N° hors-série, Frédéric RENAULT (Y5/P5), Paris, 1988.

Manège, Olivier ALLEMANE (dir.), 1990.

The Jim Bones Adventures, Frédéric RENAULT (Y5/P5), Marseille : Le Dernier Cri, 1994.

Ubu-Ru, N° 1, Blexbolex, Marseille : Le Dernier Cri, 1993.

Serpent Racine, Kerozen et Pigassou, Marseille : Le Dernier Cri, 1994.

Saletée toute nue, Caroline SURY, Marseille : Le Dernier Cri, 1994.

La langouste, N° 1, Zaza, Michèle BOUTILLIER, Dominique LEBLANC, Abker (Alain BECKER), Loulou-des-Steppes (Yvan GAIDON) et Pierre KRONER, décembre 1981.

Hello Happy Taxpayers, N° 9, Bordeaux, 1991.

- Chapeau Pointu*, Jul QUANOUI, Montreuil : Editions Matière, 2021.
- Everything is Fine*, Jul QUANOUI, Zurich : Nieves, 2021.
- Un Fanzine Carré numéro C*, Yannis LA MACCHIA (dir.), Genève : éditions Hécatombe, 2013.
- Chorégrammes*, Le Havre : Studio Courte Echelle, 2018.
- Où es-tu*, Le Havre : Studio Courte Echelle, 2019.
- Doo-dloo-doo*, Le Havre : Studio Courte Echelle, 2021.
- Wave*, Le Havre : Studio Courte Echelle, 2021.
- Princesse*, Jean-Michel BERTOYAS, éditions Les Requins Marteaux, 2005.
- Ducon*, Jean-Michel BERTOYAS, éditions L'Association, 2008.
- Parzan et Autres Saveurs...*, Jean-Michel BERTOYAS, Lyon : éditions Arbitraire, 2005.
- Derch*, Jean-Michel BERTOYAS, Marseille : éditions Le Dernier Cri, 2007.
- Anthologie des narrations décripées*, Vol. 1 à 5, Jean-Michel BERTOYAS, éditions Arbitraire x éditions Adverse, 2018-2019.
- Expérimentation*, collectif Samandal, janvier 2019.
- Décharge*, Renaud THOMAS, Lyon : éditions Arbitraire, 2021.
- Leumonde.fr*, Antoine MARCHALOT, Lyon : éditions Arbitraire, 2018.
- Comète #1*, Angoulême, éditions Azimut, mars 2022.
- Anémone*, N° 0, Angoulême, collectif Anémone, octobre 2021.
- Pétain revient ! T'as oublié tes chiens !*, Pierre FERRERO, Lyon : éditions Arbitraire, décembre 2019.
- g attrapé la fury des lettr*, Luane, Lazare TOZZI-LAINE, Célia JOUMARD et Matteo LOUISY, Paris : collectif Club Lab, janvier 2022.
- Zad Zine*, N° 1, version gratuite, Angoulême : éditions Azimut, mars 2022.
- Fin Connaisseur*, Paris : collectif Club Lab, 2021, pages intérieures et couverture.

ANNEXES

ANNEXE A : FIGURES



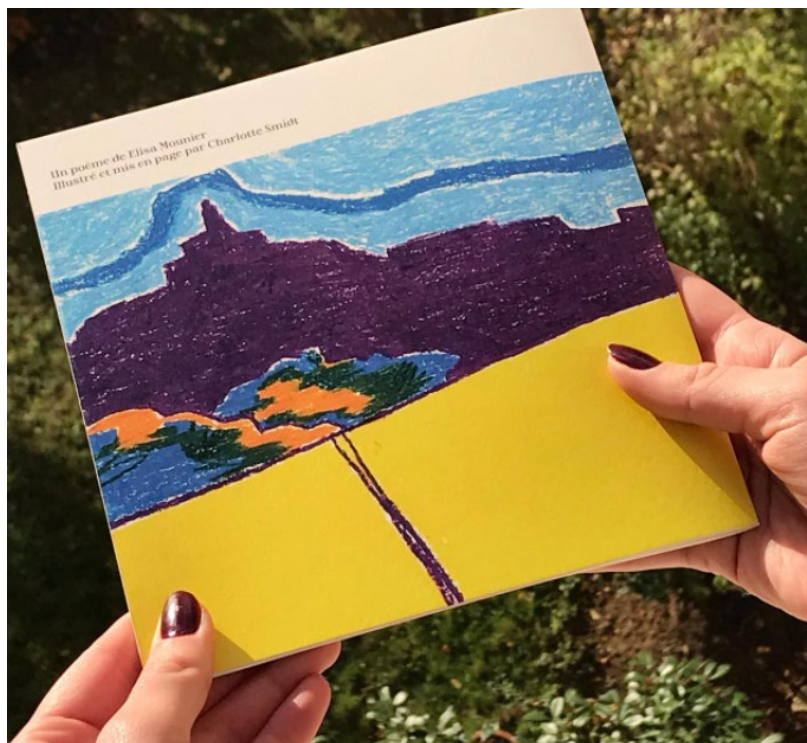
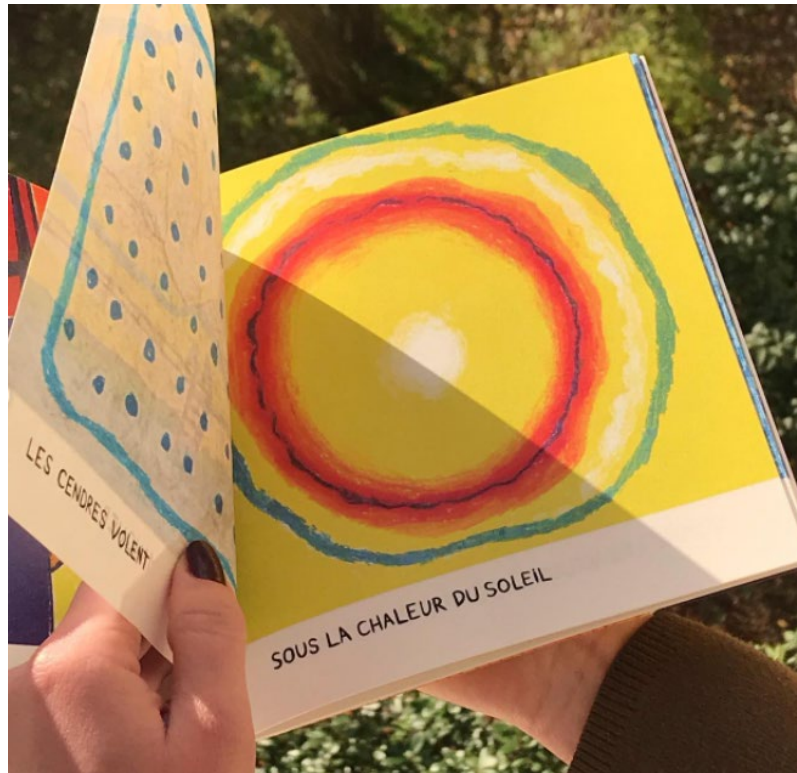


Fig 0 : Elisa Mounier, Charlotte Smidt, *Partir*, Marseille, 2020.

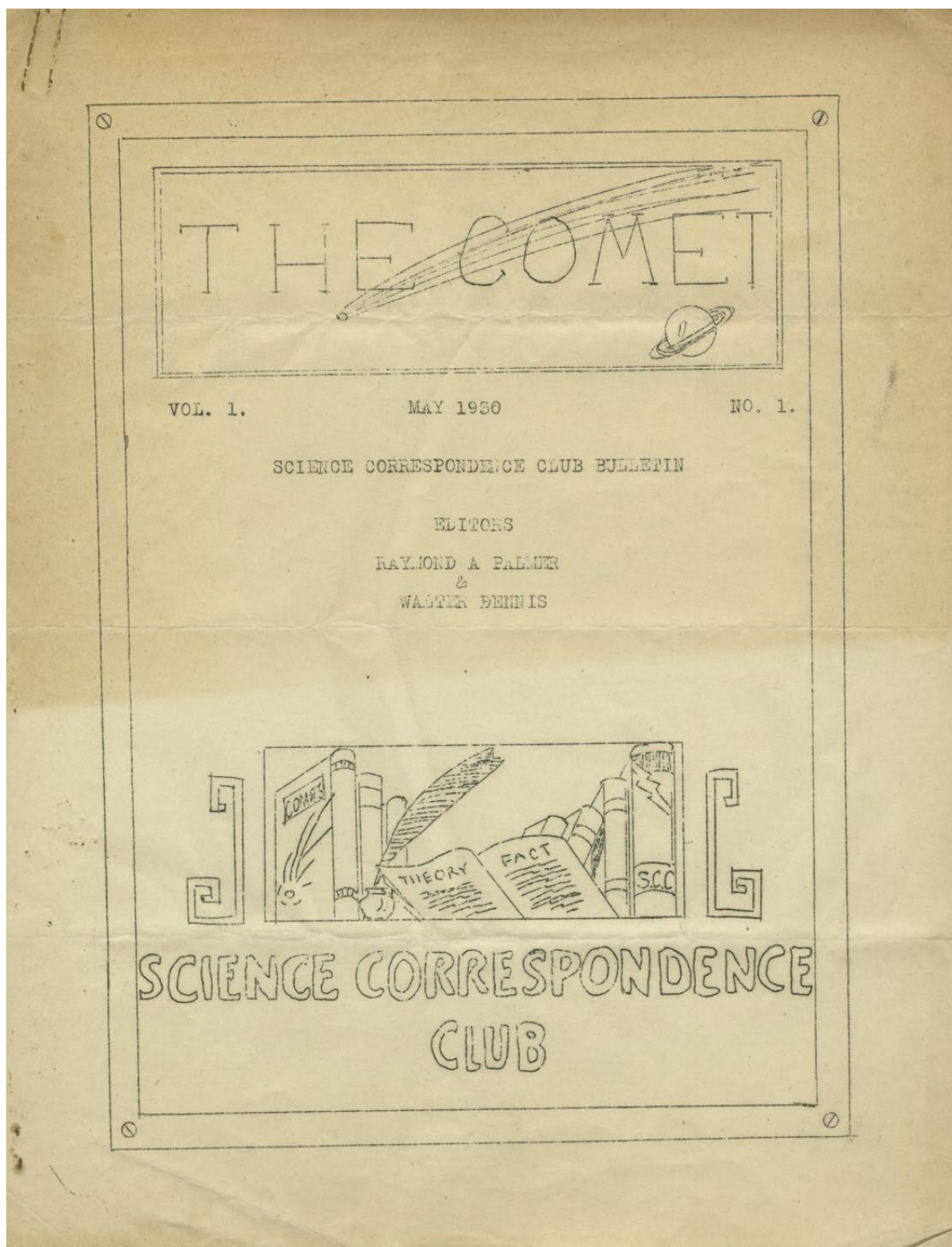


Fig. 1 : Raymond A. Palmer & Walter Dennis (dir.), *The Comet*, vol.1, no.1, Chicago, Science Correspondence Club Bulletin, mai 1930.

Disponible sur Internet : <https://www.fanac.org/fanzines/Comet/Comet01.pdf#view=Fit>

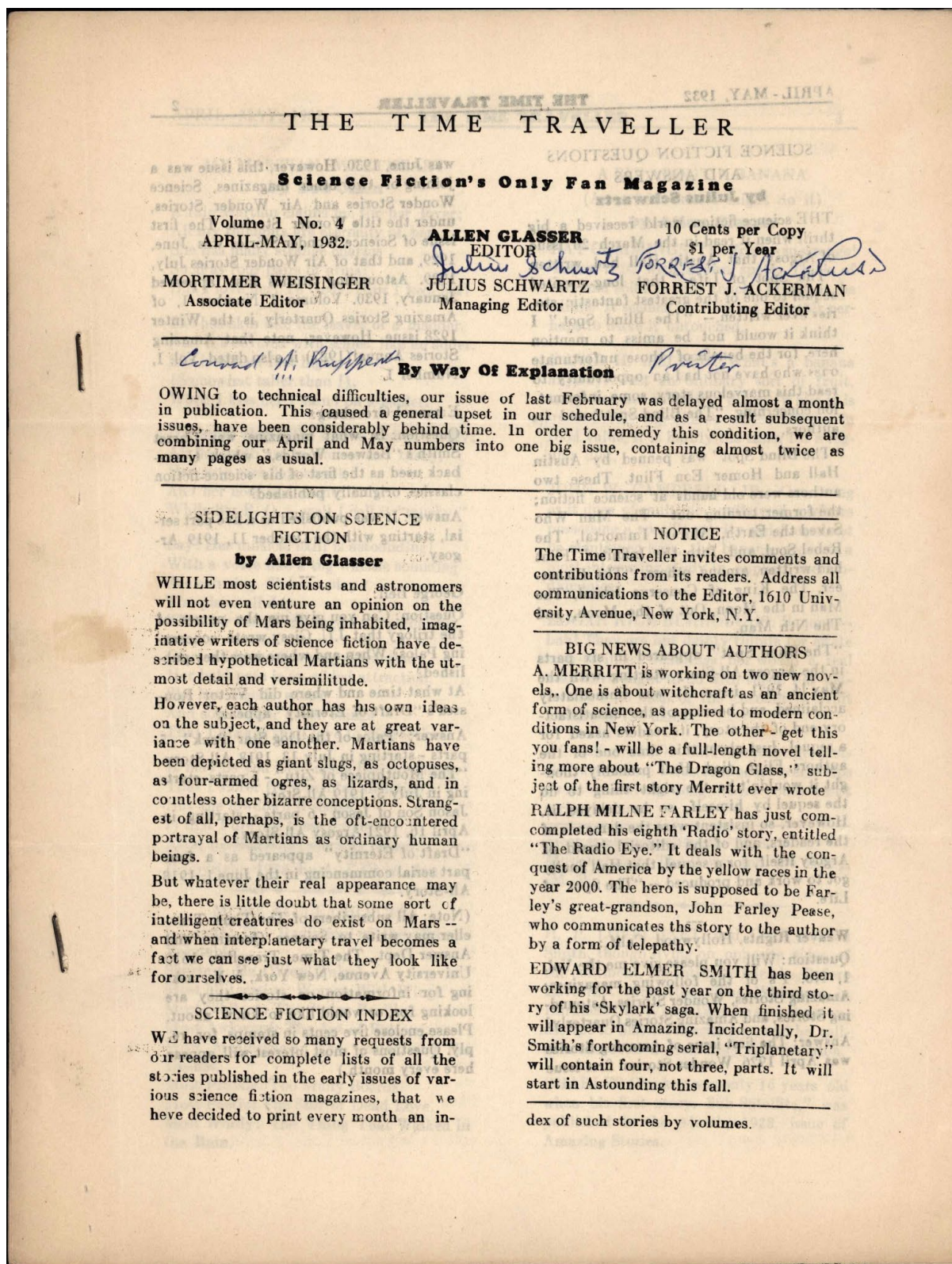


Fig. 2 : Allan Galser, Mortimer Weisinger, Julius Schwartz & Forest J. Ackerman (dir.), *The Time Traveller*, Vol. 1, N° 4, New-York, the Scienceers, janvier 1932.

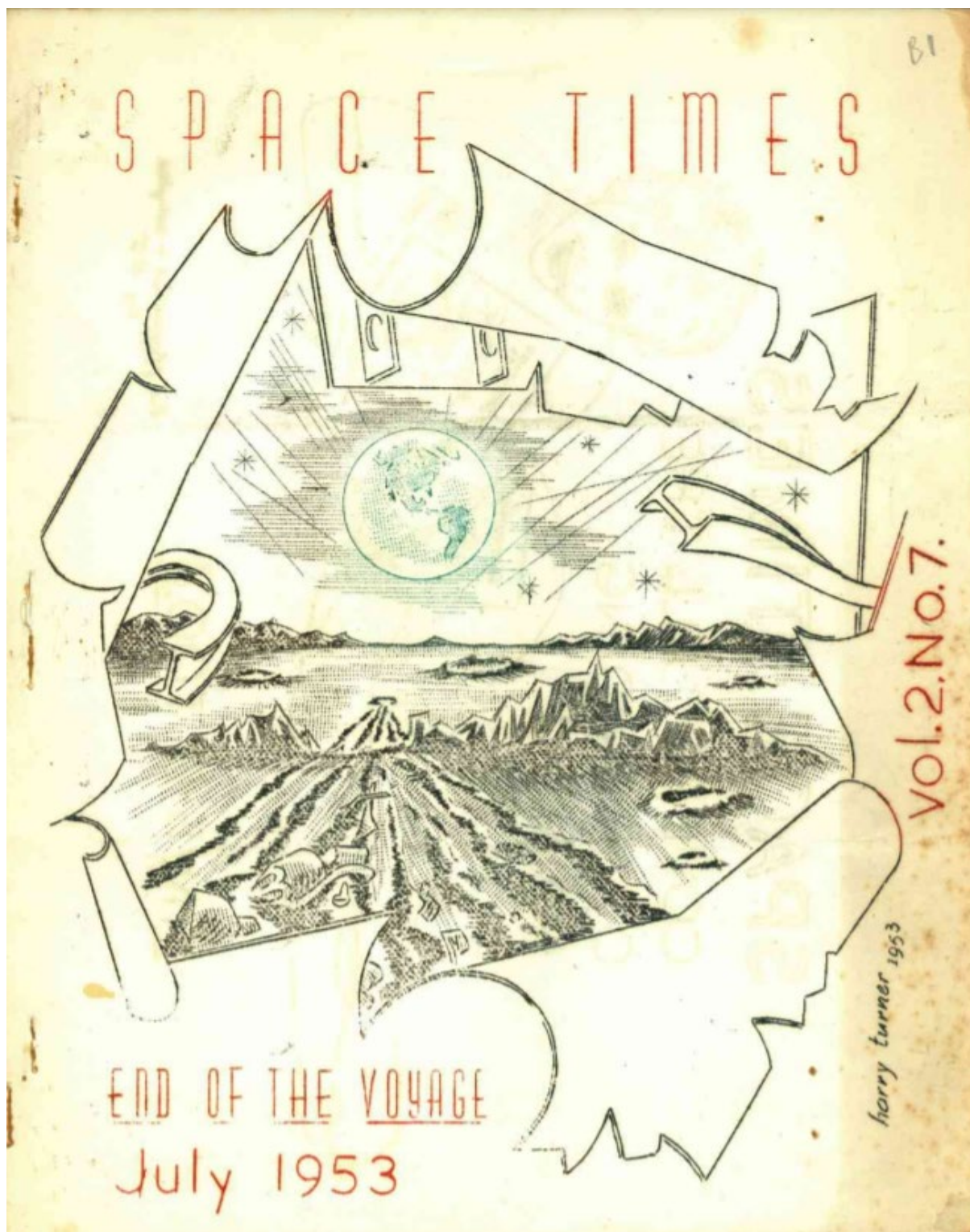


Fig. 3: Eric Bentcliffe & Eric Jones (dir.), *Space Times*, Vol. 2, N° 7, Cheshire, Angleterre, Nor'West Science-Fantasy Club, Juillet 1953.

Disponible sur Internet : https://www.fanac.org/fanzines/Space_Times/Space_Times0207.pdf#_Fit



Fig. 4 : Bob Tucker & E.E. Evans (dir.), *Le Zombie*, N° 52, Bloomington, Indiana, Etats-Unis, mars-avril 1943.
Disponible sur Internet : https://www.fanac.org/fanzines/Le_Zombie/lezom52.pdf#view=Fit

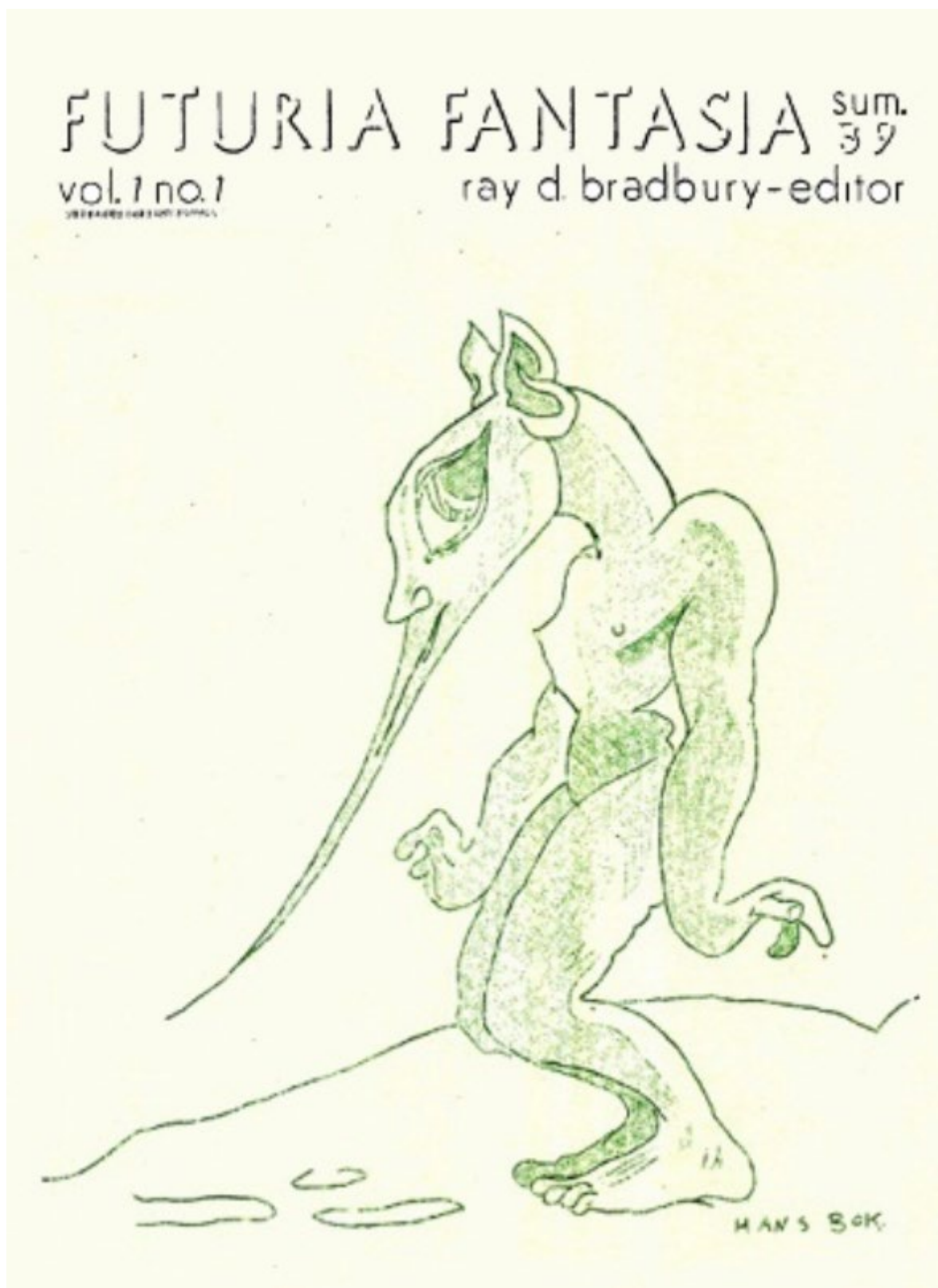


Fig. 5 : Ray Bradbury (dir.), *Futura Fantasia*, Vol. 1, N° 1, Los Angeles, été 1939.
Disponible sur Internet : <https://www.fanac.org/fanzines/FuturaFantasia/41622-h.html>

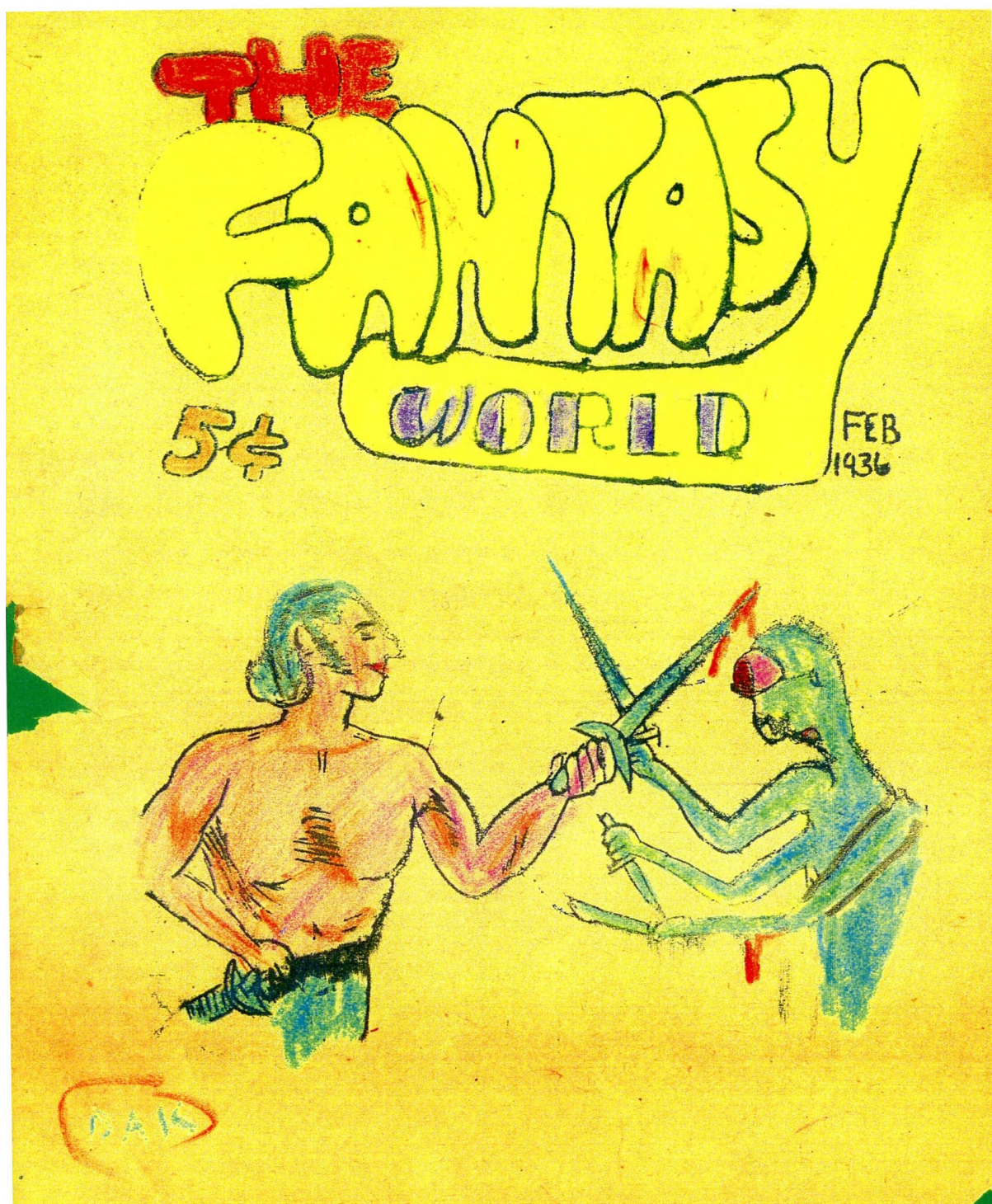


Fig. 6 : David Kyle, *The Fantasy World*, N° 1, février 1936.

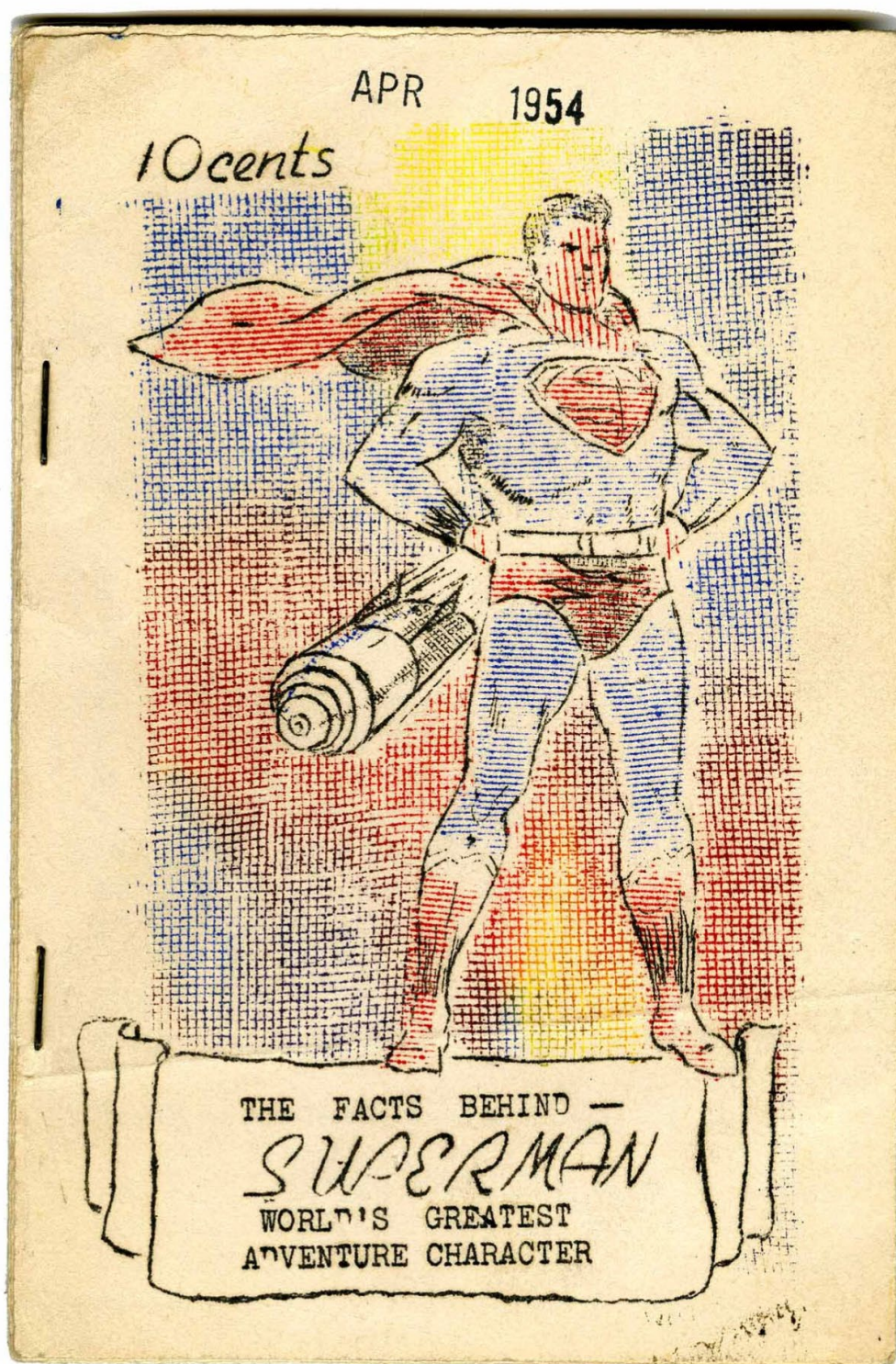


Fig. 7 : Ted White, *The Facts Behind Superman*, avril 1954.

Fantasy Times

"The World Of Tomorrow Today!"

Vol. 5 - No. 11 (#107)

New York -- 1st June 1950

10¢ a copy

GOLD'S STF MAG TO BE A MONTHLY

NEW YORK, June 2nd, (CNS) - H. L. Gold informed Fantasy Times today that his proposed science-fiction magazine will be a monthly, contain 160 pages and sell for 25¢ a copy. It will be digest (the same size as Astounding) size and will contain serials along with other length of stories.

The name of the new magazine has not as yet been decided on, nor is Mr. Gold ready as yet to give out the names of the artists he will use. He did state tho that he wants good artists whether they have illustrated stf before or not. As for stories, he is seeking the best obtainable.

Mr. Gold did inform us that the first serial in his magazine will be by Clifford D. Simak and that the serial will be published as a novel (with very few changes) around January 1951 by Simon & Schuster. Also in the first issue a novelette by Ted Sturgeon is planned.

Mr. Gold is seeking the address of artists Wesso and Dold. If any reader knows where they can be found please write in to this newspaper. -jvt

THRILLS, INC. NOW A MONTHLY

AUSTRALIA, May 29, (CNS) - Vol Molesworth reported today that the second issue of the professional Australian science-fiction magazine, Thrills, Inc., is now out and that the magazine is now published monthly.

Mr. Molesworth goes on to say, "It's policy is 'good action stories set in the future'. Covers and interiors reveal the artist has a file of U.S. prozines."

SCIENCE FANTASY NOT A REVIVAL OF FANTASY

ESSEX, England, May 18th, (CNS) - In a letter from editor Walter Gillings, we were informed that the new British pro mag, which Mr. Gillings is editing, is not in any way a revival of Fantasy, a post-war stf magazine that Mr. Gillings edited. That title is still the property of the Temple Bar Publishing Co. The title Science Fantasy comes from Gillings' excellent fan magazine Science Fantasy Review. Only the fiction content, which Mr. Gillings acquired from Temple Bar by mutual arrangement, would have appeared in Fantasy had it continued.

Mr. Gillings tells us that he had to drop Science Fantasy Review because it failed to pay for itself and was in fact getting deeper and deeper in the red, making it impossible to continue it and still publish this new magazine.

The first issue of Science Fantasy (Vol. 1 - No. 1) is expected at the end of July, in a format somewhat smaller than New Worlds (5½" x 7"), with the same number of pages (96), a three-colour cover designed by Powell, and interior illustrations by Powell, Turner and Gaffron. In addition to the fiction content, there will be a good deal of articles and reviews, the latter appearing under the incorporated title at the rear -- where the volume numbering of the Review will be continued, just in case of a possible revival of this at a later date! The full title of this new magazine is Science Fantasy (Incorporating Science Fantasy Review).

(continued on page 7)

Support the Norwescon

A FANDOM HOUSE PUBLICATION

POOP SHEET FOUNDATION
Mini-Comics History Archive

Fig. 8 : Jimmy Taurasi, *Fantasy Times*, Vol. 5, N° 11, New York, juin 1950.

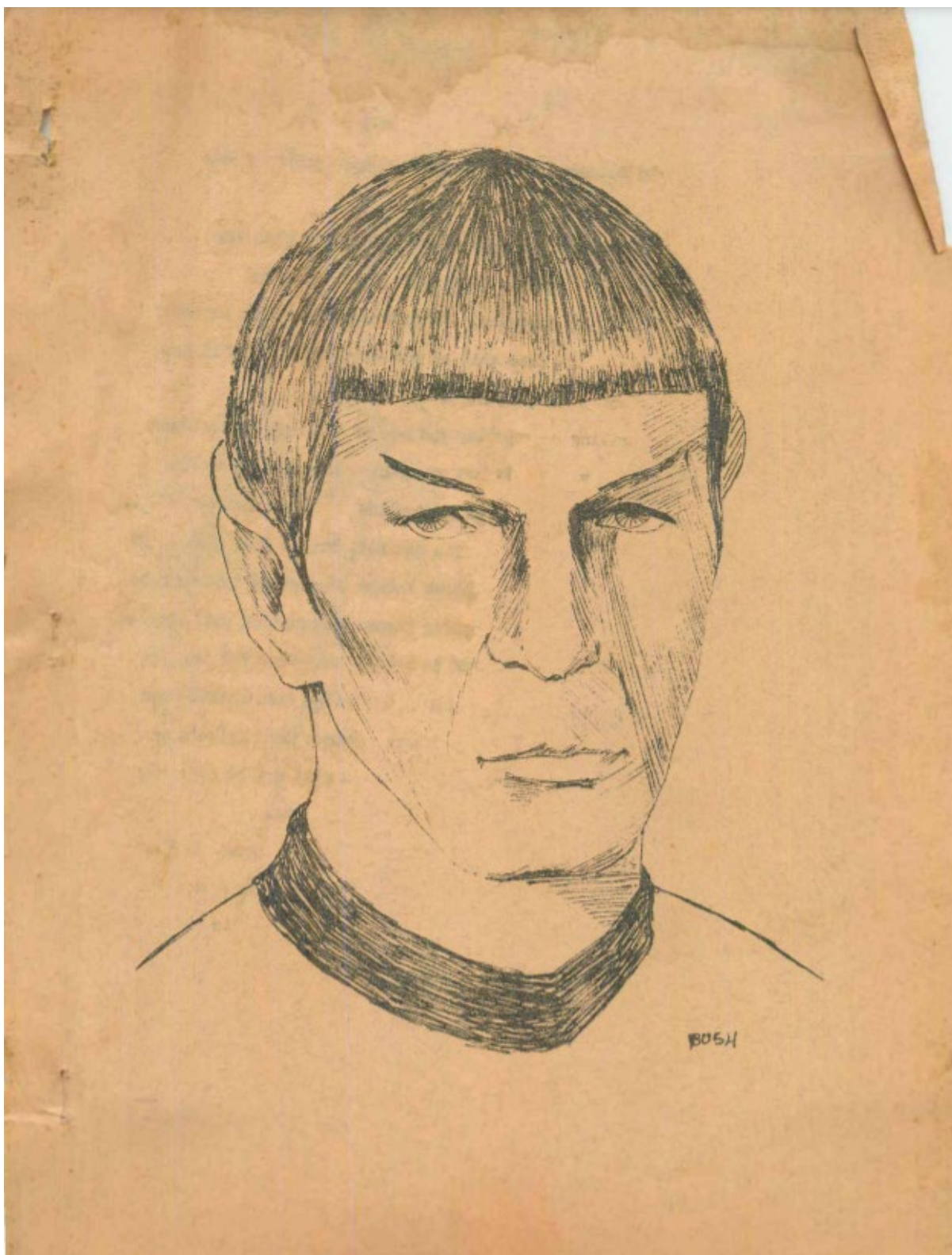


Fig. 9 : Sherna Comerford & Devra Michele Langsam (dir.), *Spockanalia*, N° 1, New York, Garlic Press
Publication, septembre 1967.
Disponible sur Internet : <https://www.fanac.org/fanzines/Spockanalia/Spockanalia1.pdf#view=Fit>



Fig. 10 : Pierre Charles (dir.), *Ciné Zine Zone*, N° 6, Saint Maur des Fossés, 1980.
Disponible sur Internet : <https://fanzinophile1.rssing.com/chan-6166889/latest-article8-live.php>

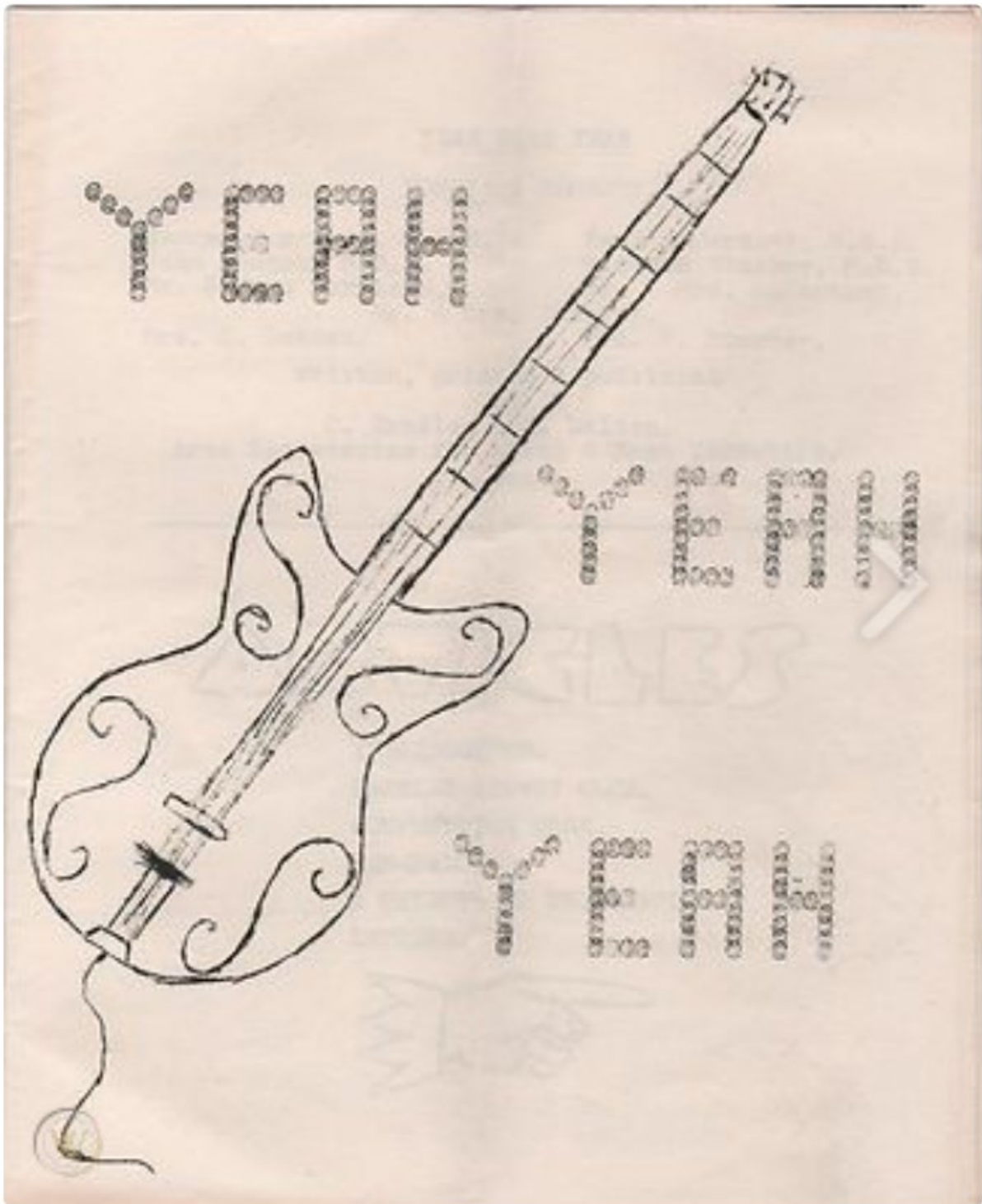


Fig. 11 : C. Bradley & M. Dalton, *Yeah Yeah Yeah*, The Yorkshire Area of the Official Beatles Fan Club, 1965.

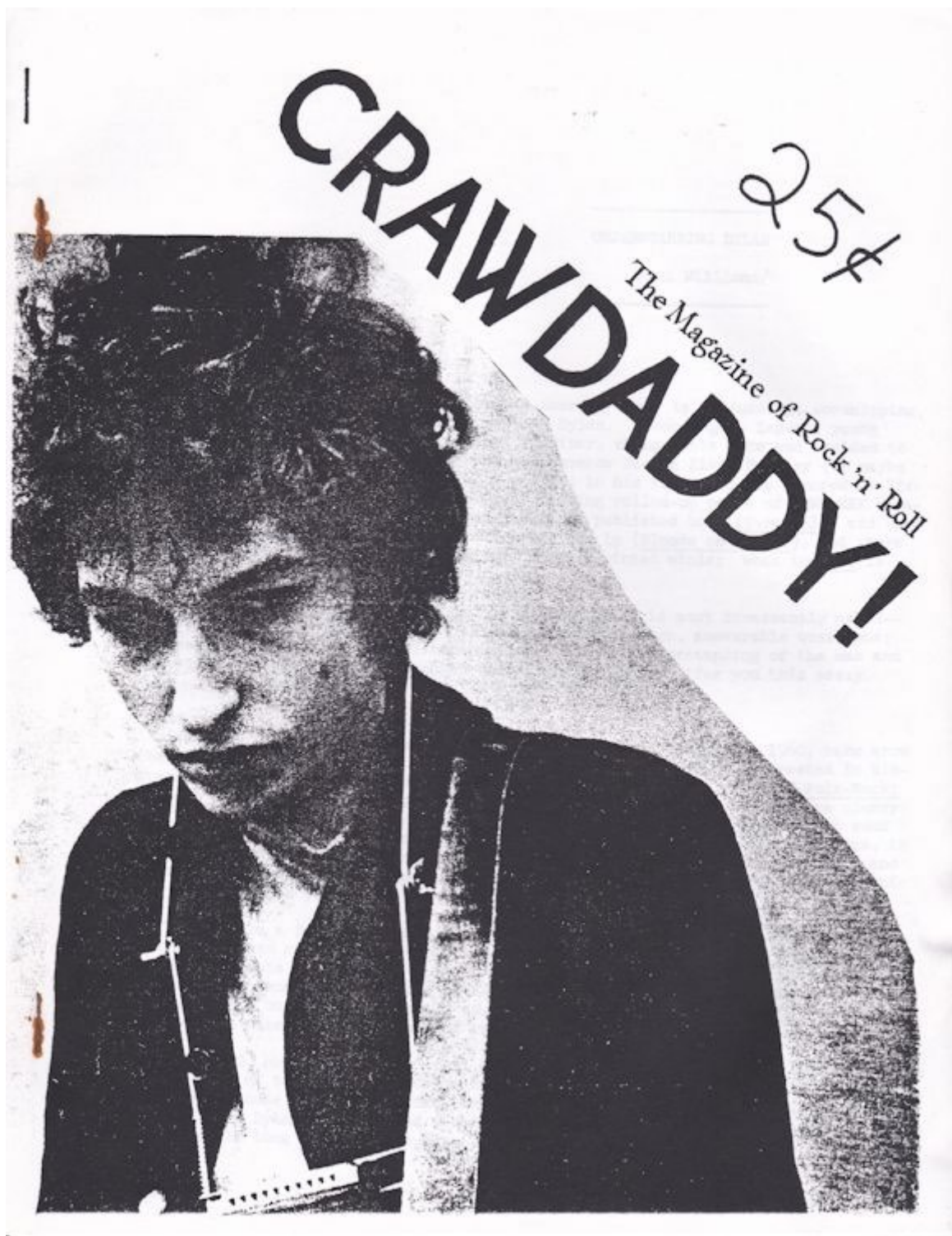


Fig. 12 : Paul Williams (dir.), *Crawdaddy!*, N° 4, août 1966.



Fig. 13 : Charlie Chainsaw, *Chainsaw*, N° 1, Londres, 1977.

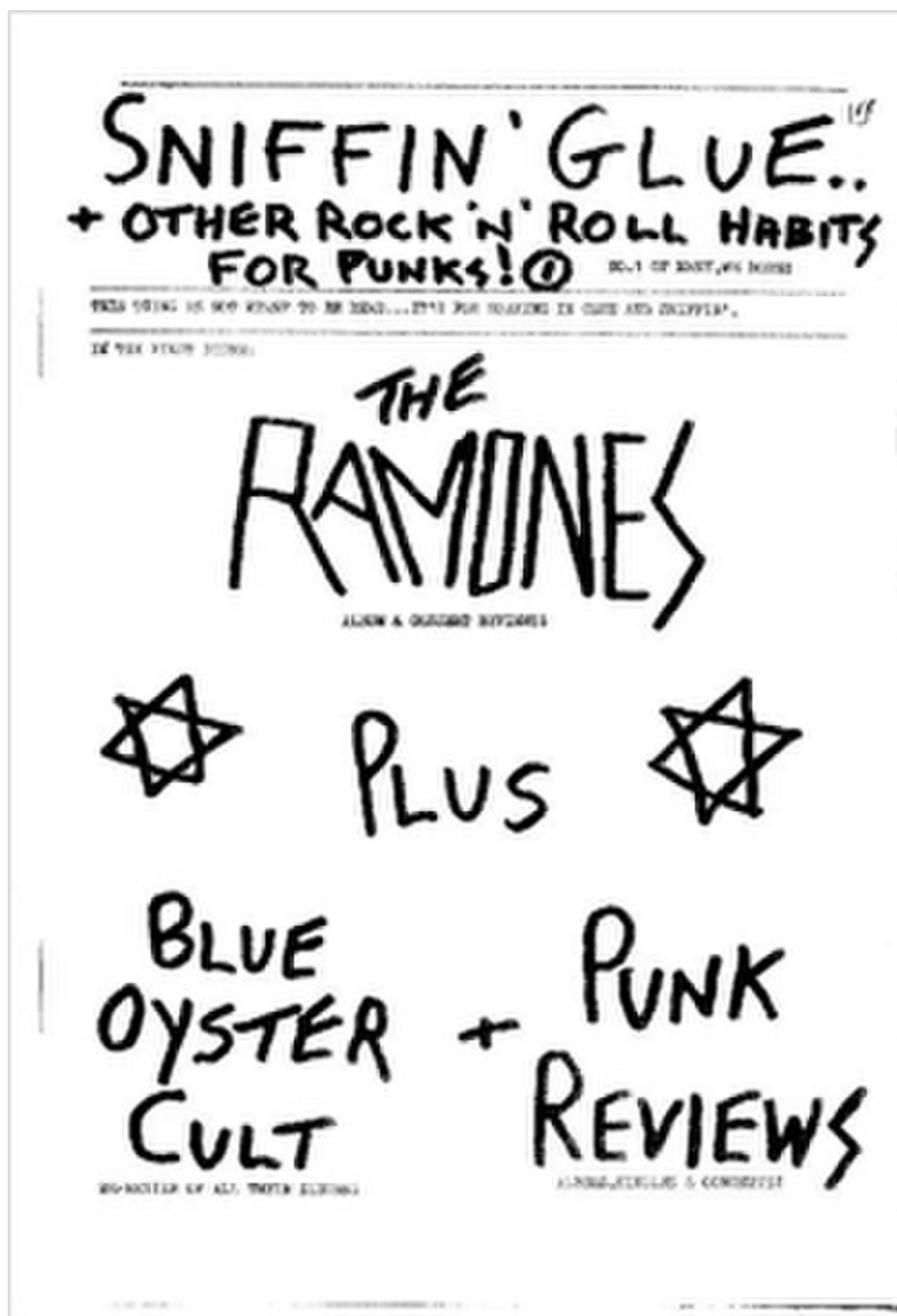


Fig. 14 : Mark Perry (dir.), *Sniffin' Glue*, N° 1, Londres, 1976.

Disponible sur Internet : <https://vdocuments.net/sniffin-glue-1.html>

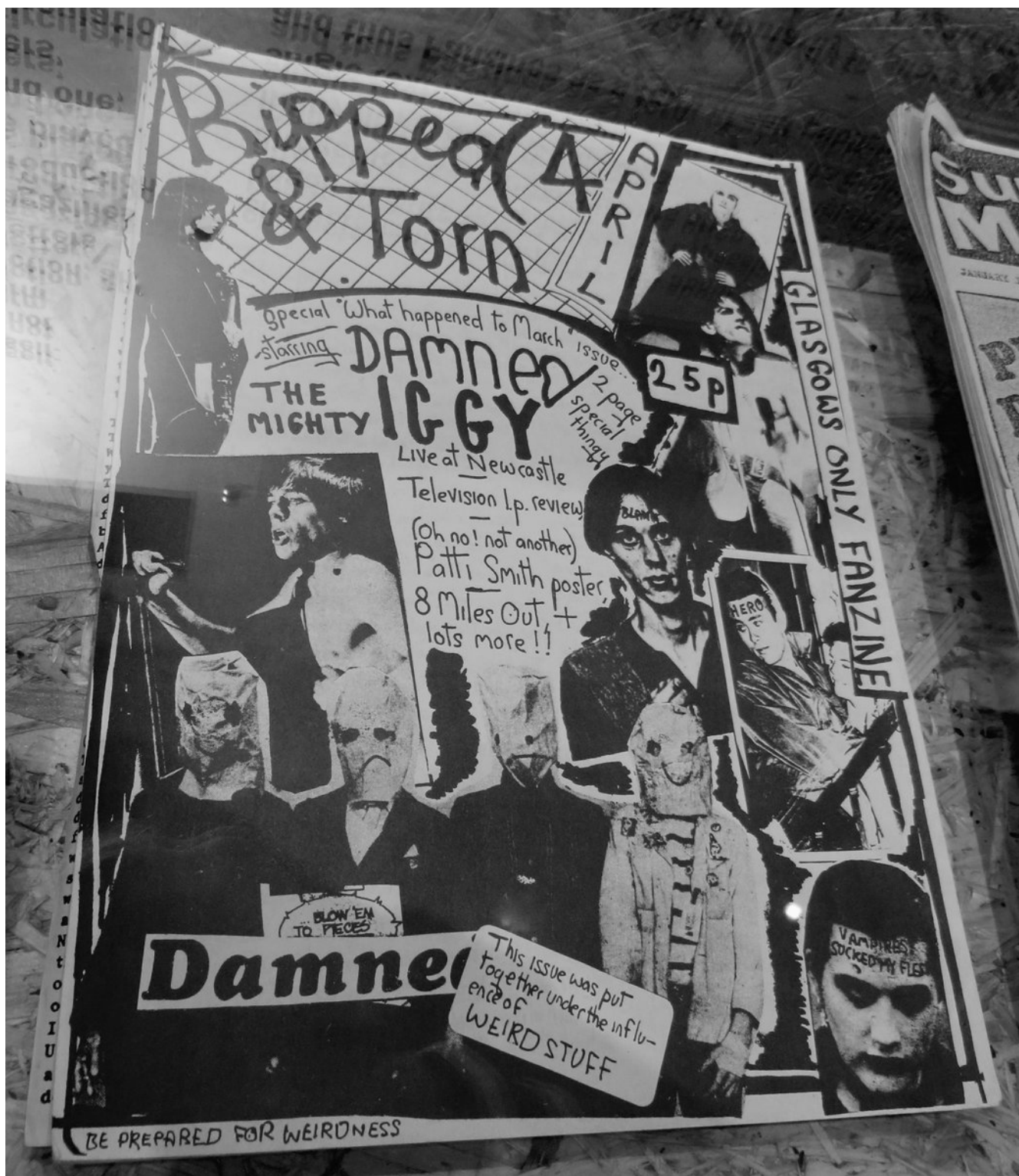


Fig. 15 : Tony Drayton (dir.), *Ripped & Torn*, N° 4, Glasgow, 1977.

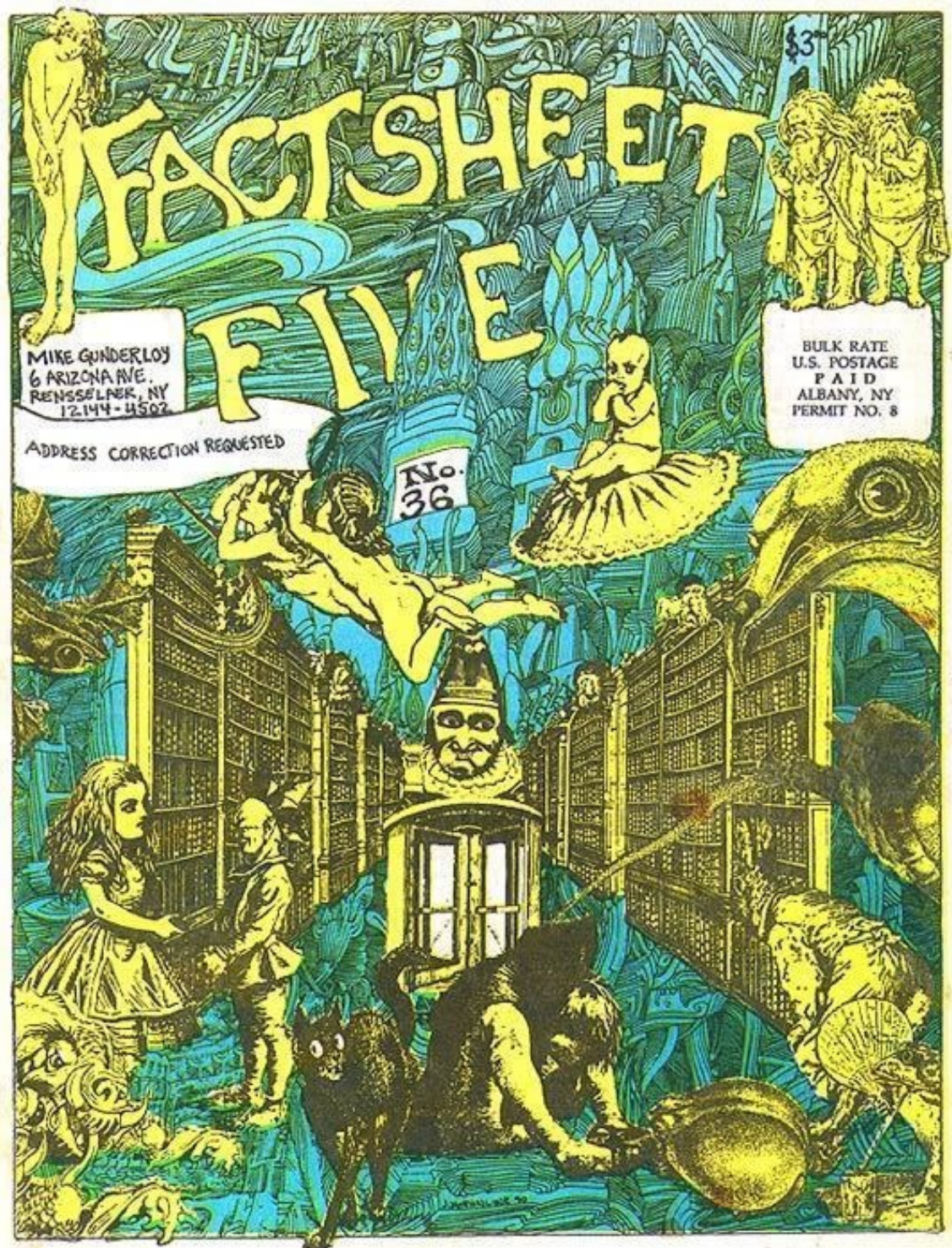


Fig. 16 : Mike Gunderloy, *Factsheet Five*, N° 36, Alhambra, Etats-Unis, 1988.



Fig.17 : Pete Jordan, *Dishwasher*, N° 3-9-15, 1990-1997.



Fig. 18 : Rob Teixeira, *Blot*, N° 2, 1994.

Accessible entièrement en ligne : https://archive.qzap.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/431



Fig. 19 : Samuel Etienne (dir.), *The Gossip*, N° 1, Nantes, France, 1989.

• IN THE STRANGLERS GRIP.



THE STRANGLERS

URGENT
 TYPIST REQUIRED
 FOR NEXT ISSUE.
 SEE INSIDE

INSIDE

DARTS
JET BLACK
INTERVIEW
FEELGOODS
SINGLES



nglers

Friday 10th Dec.'76

Fig. 20 : Tony Moon, *Sideburns*, N° 1, Londres, janvier 1977.

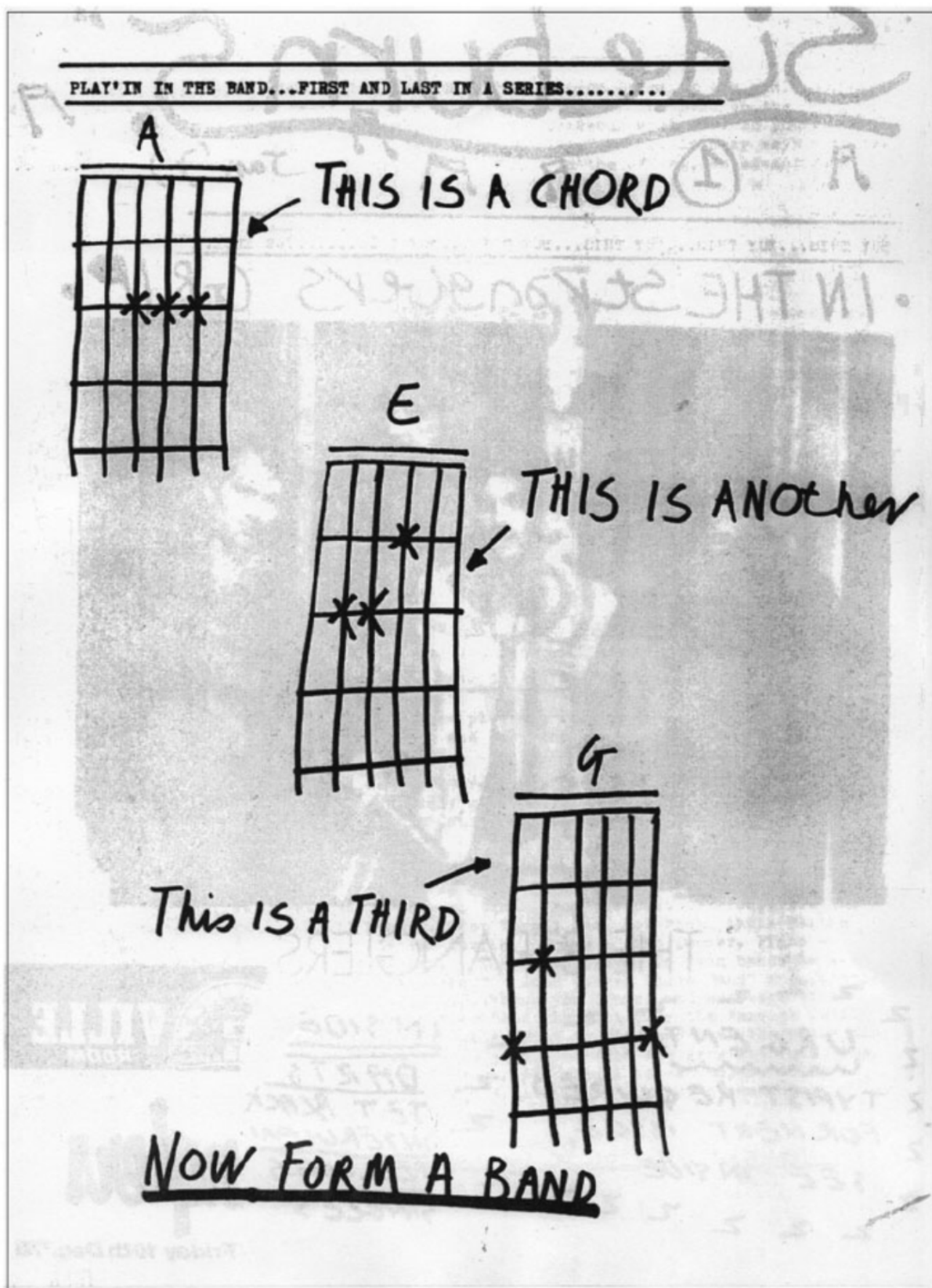


Fig. 21 : Tony Moon, *Sideburns*, N° 1, Londres, janvier 1977, page 1.



Fig. 22 : Marie-Pierre Bonniol et Philippe Robert (dir.), *Supersonic Jazz*, N° 5, Marseille, 1998.

7

#7

agaso issuu et soeur de Radio Béton!

Vous tenez dans vos mains une nouvelle formule du futur radio-activité. Enfin pas si nouvelle que ça, sauf que nous sommes un peu moins maintenant. Anarsome part à l'étranger. Pour Debuta termine sa maîtrise... C'est donc autour des play-list et chroniques de Stupid dog, Nuisances Sonores et du côté de l'éléphant que s'articule ce numéro de restriste. Toujours en quête de musiques nouvelles, originales et marginales, radio-activité (le stéréophile) nousa, jusqu'à nouvel ordre, GRATUIT. Cependant, il est fortement conseillé de photocopier ce fanzine et de le donner à ses amis.

is STEREO FILE

Faites des photocopies de ce fanzine !



お問い合わせは ☎ 045-662-5084

le 93.6, c'est Béton!

Pour tout renseignement, écrire de choses diverses

Radio-activité des fond laudiers, 4 rue de la République, 37000 Tours

Radio activitate c/o Radio beta, 89 avenue exister 17100 Amers

☎ 02 47 64 74 32. Fax 02 47 64 36 34. Mens. 1 euro/linea

Pour adhérer à l'asso, envoyer un chèque de 50 francs à l'ordre de radi-activité. Vous recevrez le farfouche chez vous, et aurez des idées aux coverts.

Merci Julien 9/92

Marsellulom

9/97

153



Fig. 24 : Olivier Texier, Christophe Grob et Sylvain Chantal, *Roger le Chat*, N° 1 à 3, Nantes, 1991-1992 : variabilité du support physique.



Fig. 25 : Bazooka production, *Bulletin périodique*, N° 2, septembre 1976, p.3 : une bande dessinée truffée de fautes d'orthographe et de fautes de frappe délibérément non corrigées.

Murder^{Can Be} Fun[®]

no. 9/10

\$1⁵⁰

— Karen Carpenter —



She's skinny ☆ ☆ ☆ She's sexy

— She's dead —

Fig. 26 : John Marr, *Murder can be fun*, N° 9-10, San Francisco, 1987.



fucktooth number twenty two two dollars

Fig. 27 : Jen Angel, *Fucktooth*, N° 22, Columbus, Etats-Unis, janvier 1997.

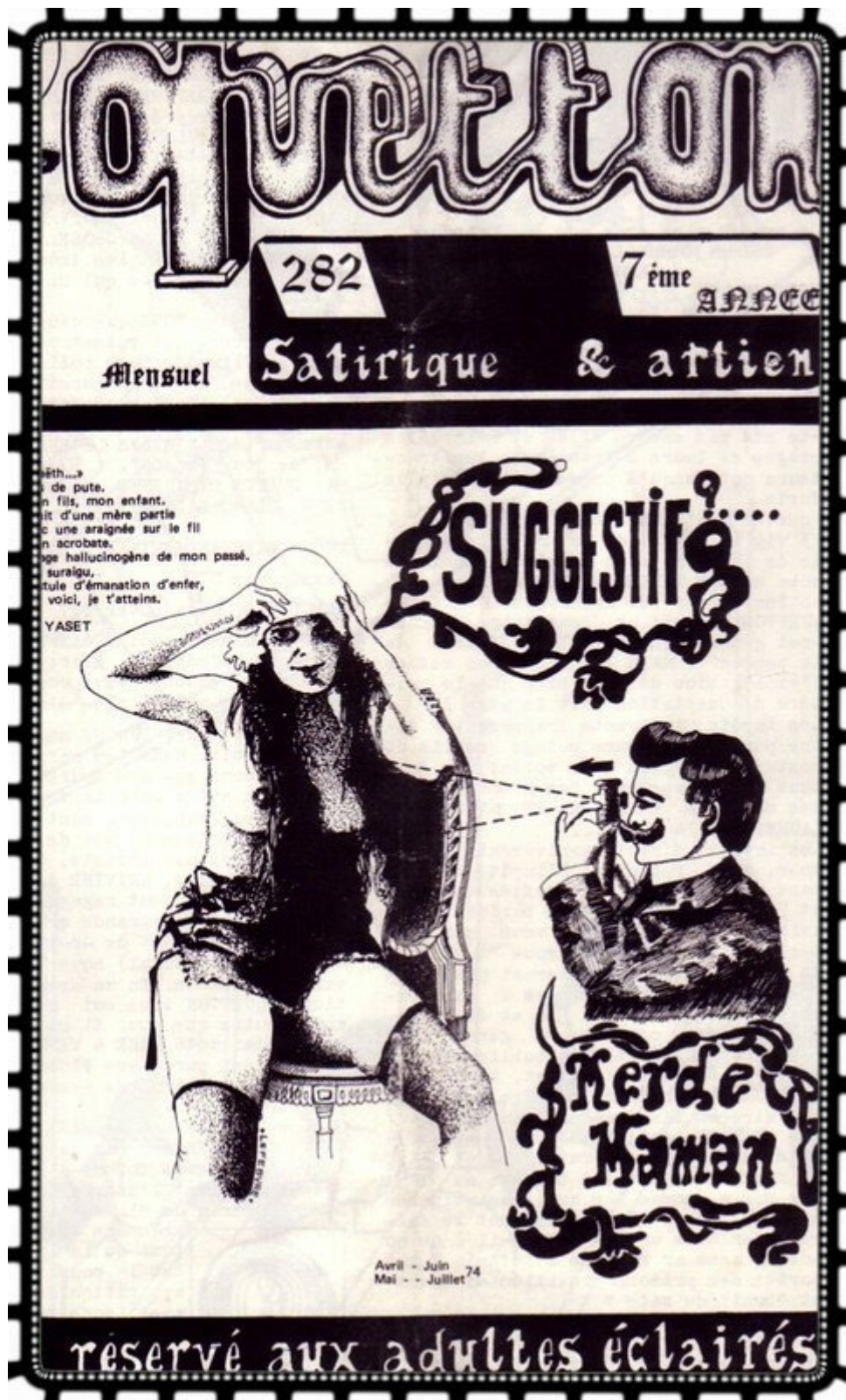


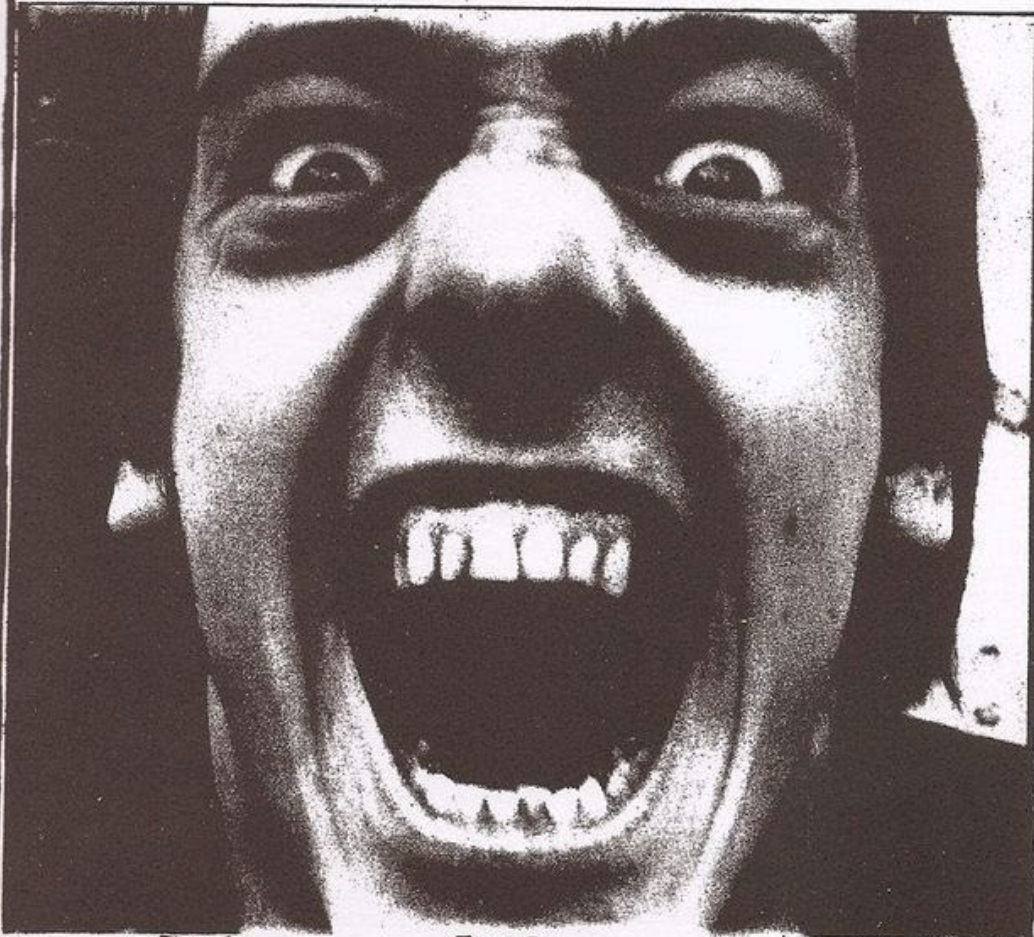
Fig. 28 : Jean-François Michel, *Quetton*, N° 282, Cherbourg, 1974.

SNIFFIN' GLUE...

AND OTHER ROCK'N'ROLL HABITS, FOR
A BUNCH OF BLEEDIN' IDIOTS! (5) NOVEMBER '76.

If you actually like is rag you must be one of the idiots we write it for. Price:

EDDIE AND THE HOT RODS
LIVE AND ALBUM REVIEWS.



THE PLUS
SUBWAY SECT + CHELSEA

Fig. 29 : Mark Perry (dir.), *Sniffin' Glue*, N° 5, Londres, novembre 1976.

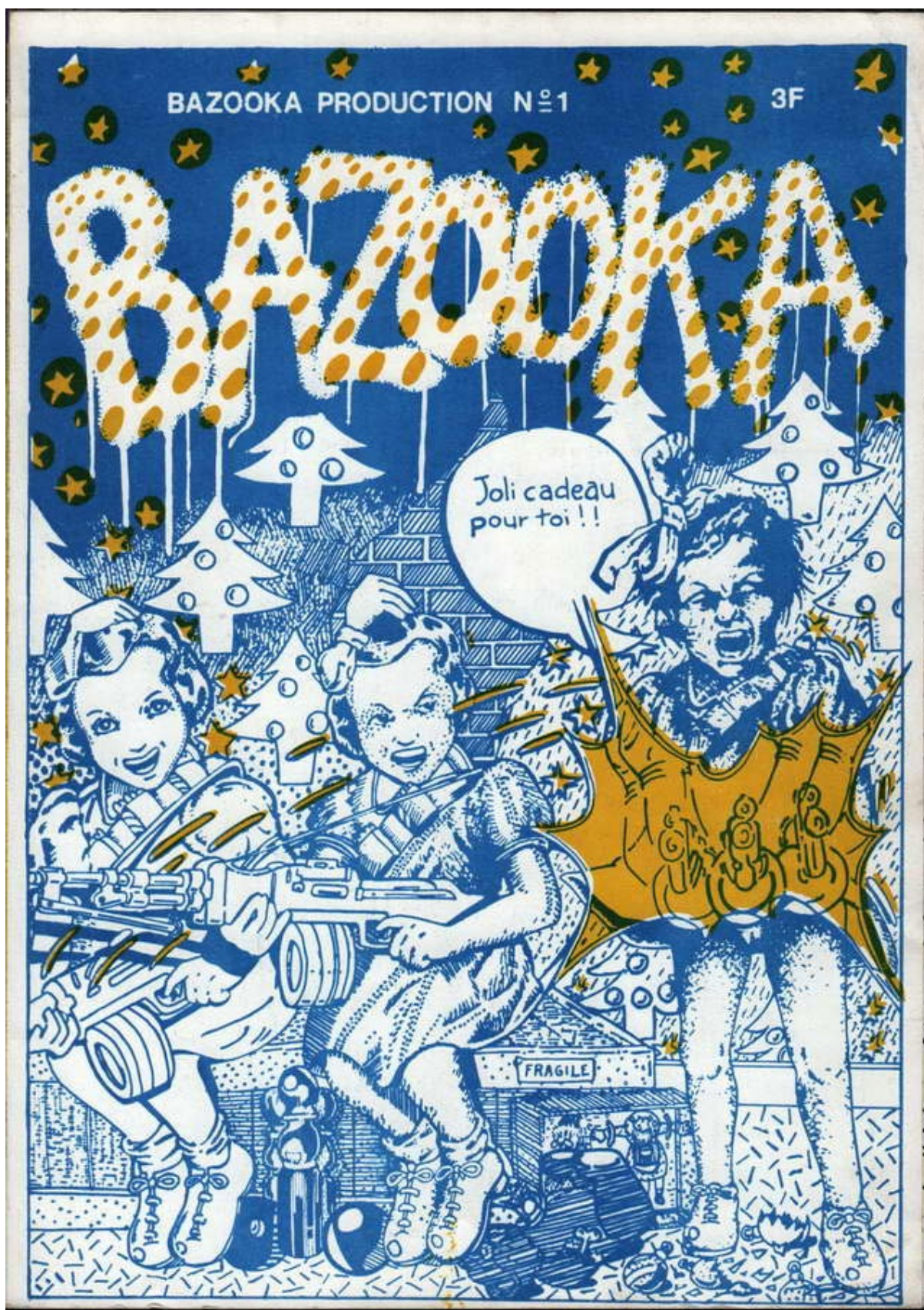


Fig. 30 : Bazooka Production, *Bazooka*, N° 1, Paris, Éditions Bazooka, janvier 1975.



Fig. 31 : Bazooka Production, *Bazooka*, N° 1, Paris, Éditions Bazooka, janvier 1975, pages intérieures.



Fig. 32 : Bazooka Production, *Bazooka*, N° 1, Paris, Éditions Bazooka, janvier 1975, pages intérieures.

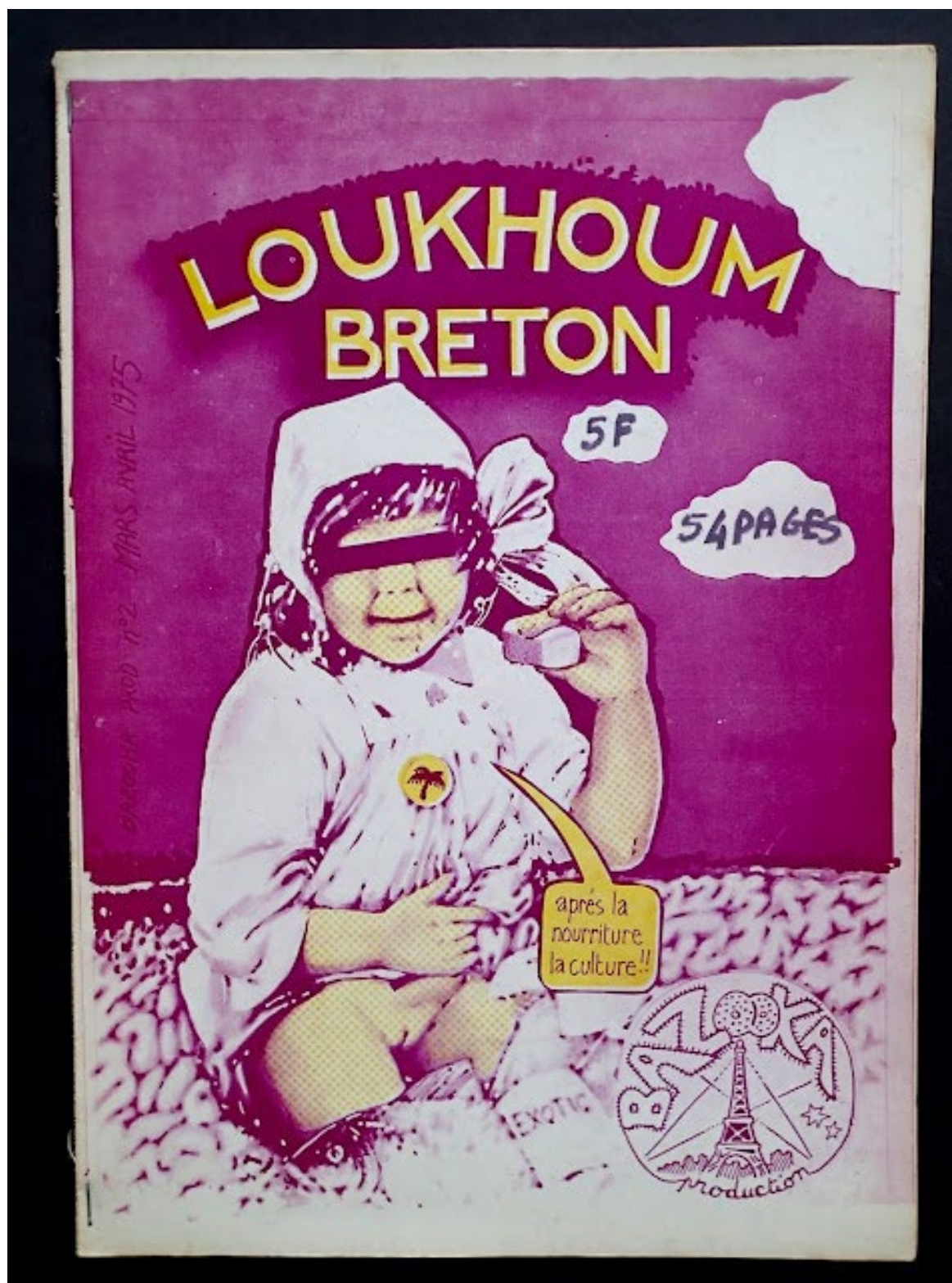


Fig. 33 : Bazooka Production, *Loukhoum Breton*, Paris, Éditions Bazooka, mars-avril 1975.



Fig. 34 : Bazooka Production, Loukhoum Breton, Paris, Éditions Bazooka, mars-avril 1975, pages intérieures.



Fig. 35 : Bazooka Production, Loukhoum Breton, Paris, Éditions Bazooka, mars-avril 1975, pages intérieures.



Fig. 36 : Bazooka Production, Loukhoum Breton, Paris, Éditions Bazooka, mars-avril 1975, pages intérieures.



Fig. 37 : Bazooka Production, *Bien Dégagé sur les oreilles*, Paris, Éditions Bazooka, novembre 1975.



Fig. 38 : Bazooka Production, *Bien Dégagé sur les oreilles*, Paris, Éditions Bazooka, novembre 1975, pages intérieures.



Fig. 39 : Bazooka Production, *Bien Dégagé sur les oreilles*, Paris, Éditions Bazooka, novembre 1975, pages intérieures.



Fig. 40 : Bazooka Production, *Bien Dégagé sur les oreilles*, Paris, Éditions Bazooka, novembre 1975, quatrième de couverture.

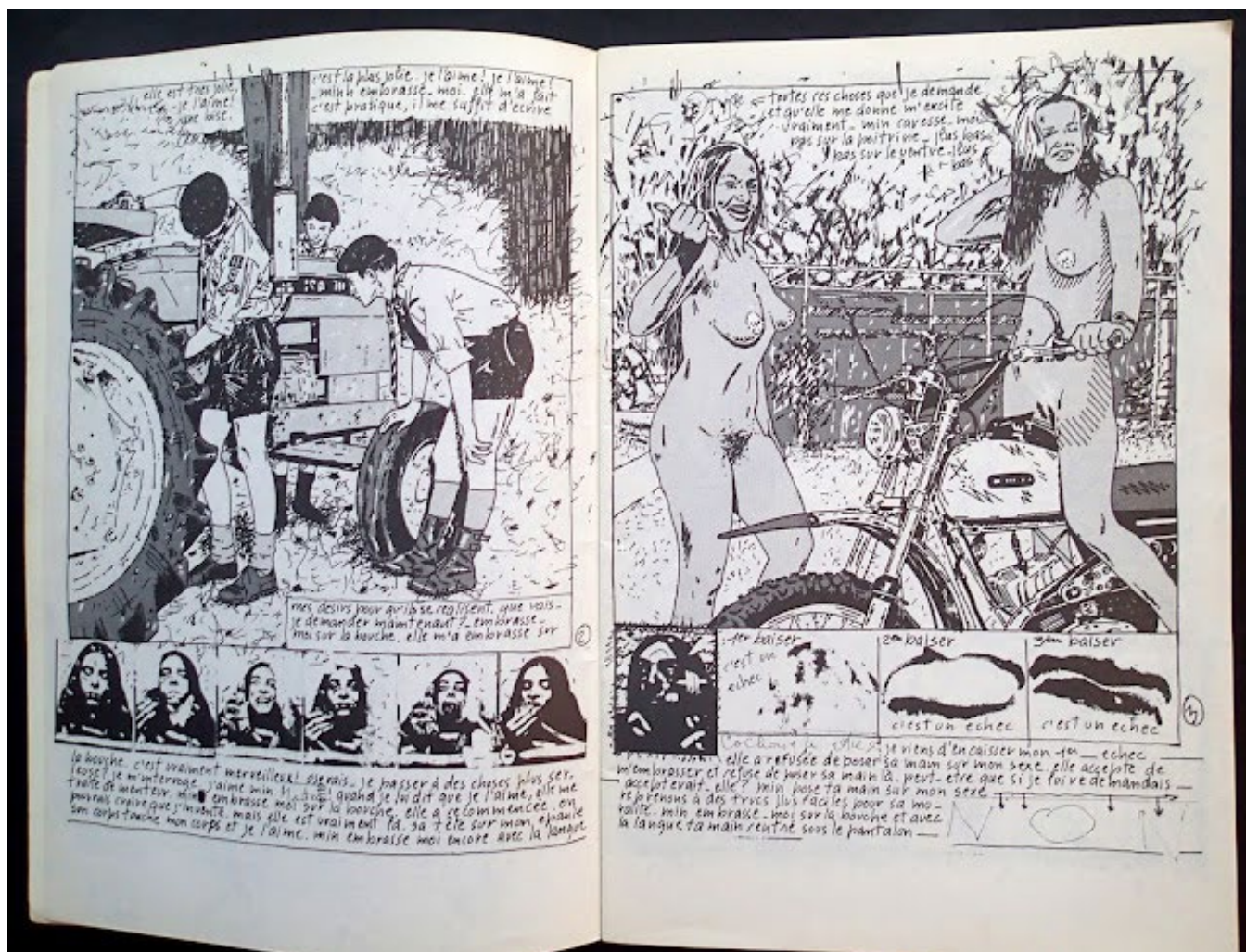


Fig. 42 : Bazooka Production, *Activité Sexuelle Normale*, Paris, Éditions Bazooka, 1976, pages intérieures.



Fig. 43 : Bazooka Production, *Activité Sexuelle Normale*, Paris, Éditions Bazooka, 1976, pages intérieures.



Fig. 44 : Bazoooka Production, *Activité Sexuelle Normale*, Paris, Éditions Bazoooka, 1976, pages intérieures.



Fig. 45 : Bruno Richard et Pascal Doury, *Elles sont de sortie*, N° 1, janvier 1977, couverture et page intérieure.

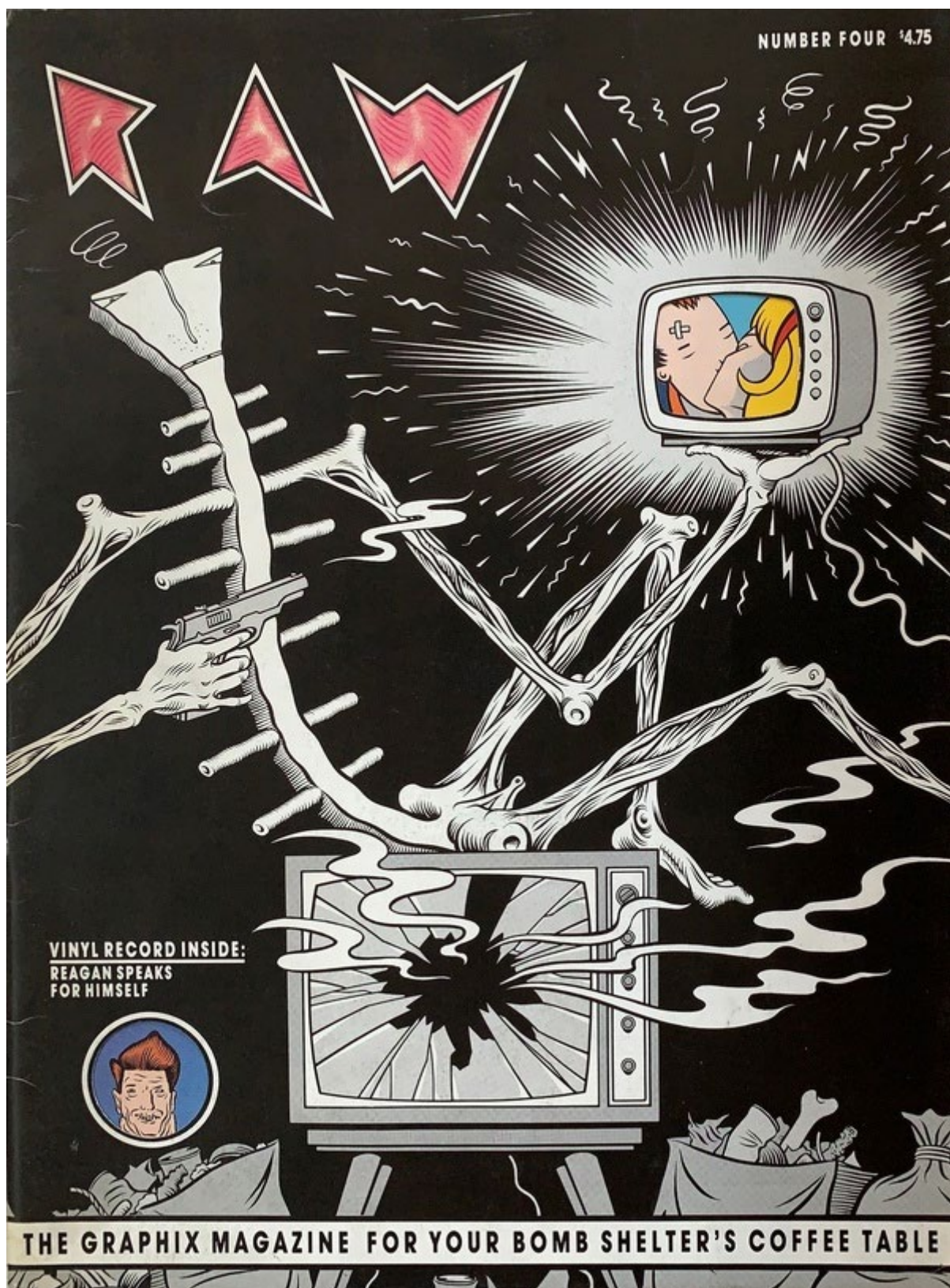


Fig. 46 : Art Spiegelman et Françoise Mouly (dir.), *Raw*, Vol. 1, N° 4, 1982. Dessins de : Bruno Richard, Francis Masse, Jacques Tardi et Kiki Picasso.



Fig. 47 : Assemblage de couvertures d'ouvrages publiés par Le Dernier Cri.



Fig. 48 : Frédéric Renault (aka Y5/P5), « Le train fantôme », *Basic*, N° hors-série, Paris, 1988.

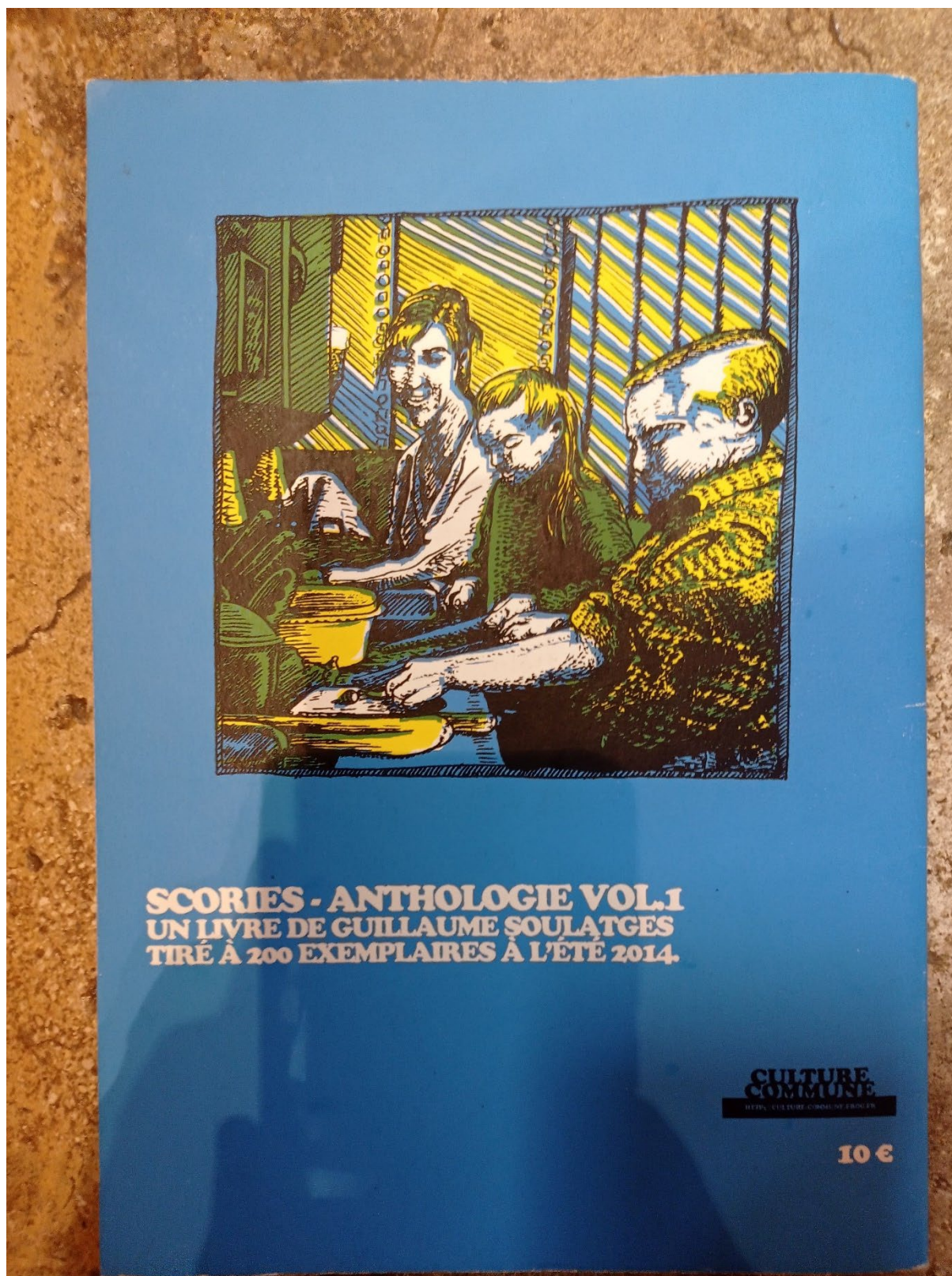


Fig. 49 : Guillaume Soulatges, *Scories – Anthologie*, Vol. 1, Paris, Culture Commune, 2014.
Edition tirée à 200 exemplaires.



Fig. 50-a : Guillaume Soulatges, *Love Cocks Not Cops*, N° 2, Paris, Culture Commune, 2018.
Image de couverture.



Fig. 50-b : Guillaume Soulatges, *Love Cocks Not Cops*, N° 2, Paris, Culture Commune, 2018.
Quatrième de couverture, ouvrage tiré à 100 exemplaires numérotés.

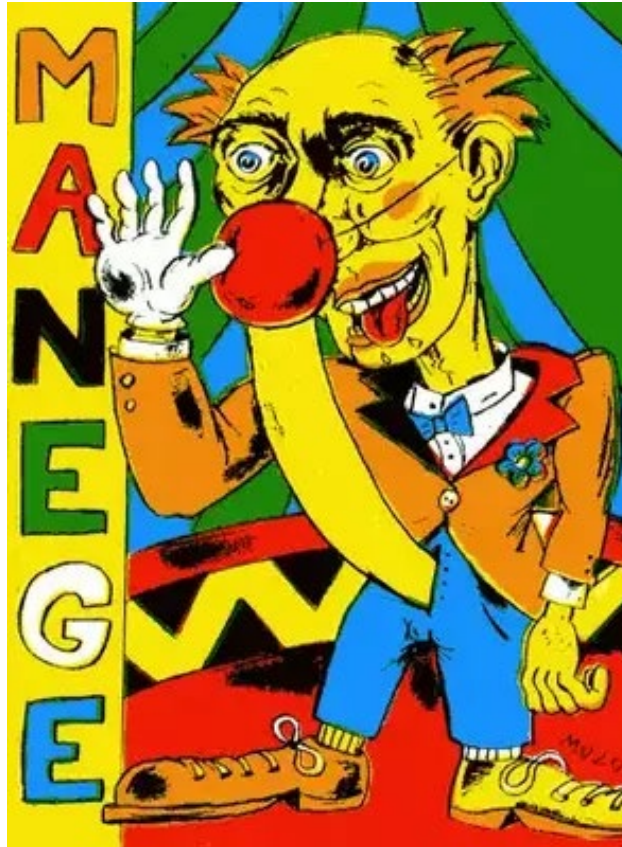


Fig. 51-a



Fig. 51-b



Fig. 51-c



Fig. 51-d

Fig. 51(-a,b,c et d) : Olivier Allemane (dir.), *Manège*, 1990. Couverture et pages intérieures.
Illustrations de : Olivier Allemane, Captain Cavern, Jissé, Kustn', Lolo Thomas, Macchabée, Muzo, Jacques Pyon, UG.



Fig. 52 : Y5/P5, *The Jim Bones Adventures*, Marseille, Le Dernier Cri, 1994. Couverture et quatrième de couverture.

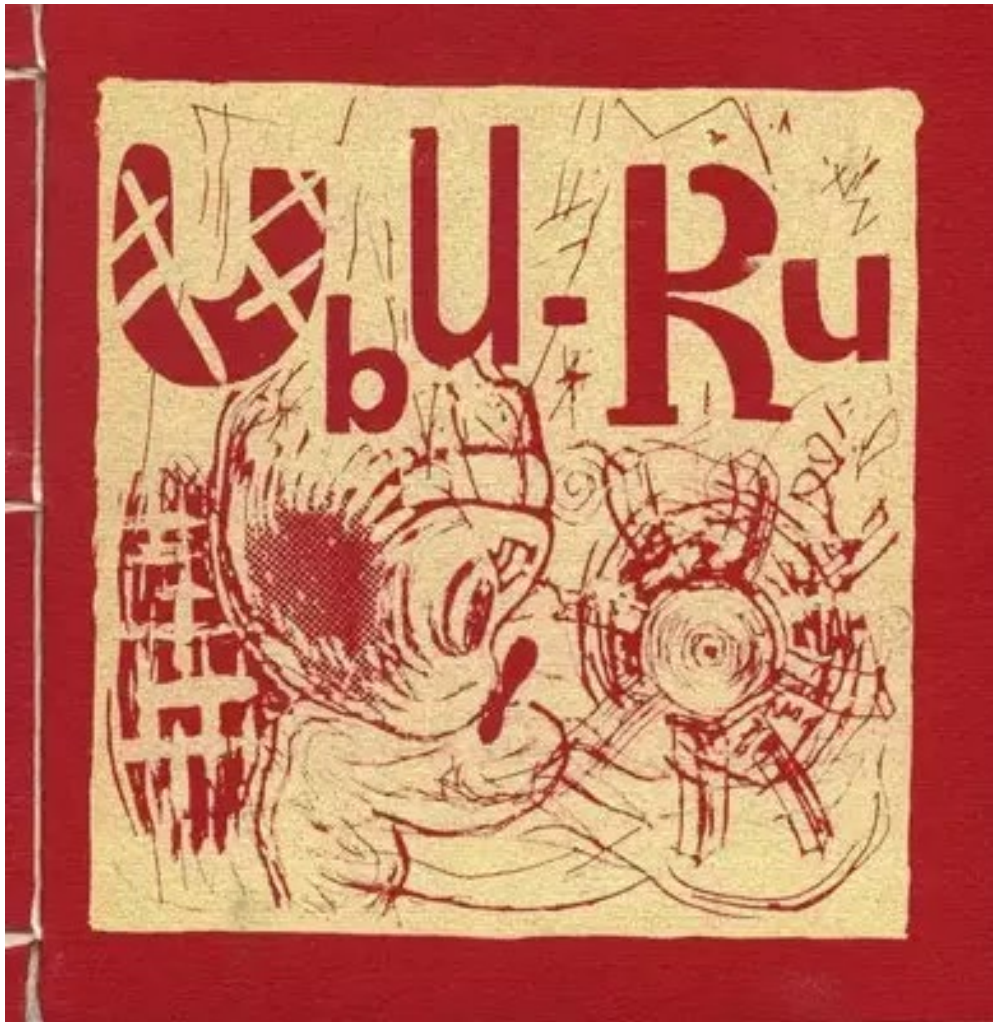


Fig. 53 : Blexbolex, *Ubu-Ru*, N° 1, Marseille, Le Dernier Cri, 1993.



Fig. 54 : Kerozen et Pigassou, *Serpent Racine*, Marseille, Le Dernier Cri, 1994.



Fig. 55 : Caroline Sury, *Saletée toute nue*, Marseille, Le Dernier Cri, 1994.

N°1 LA LANGOUSTE

2 AVRIL 87

TIRAGE : 500 exemplaires

SUPPLEMENT MENSUEL DE LA REVUE PELTEX

Bibliographie

QUAI DES BRUMES

tel/88/35/32/84

39, quai des bateliers

L'un des rares endroits à Strasbourg où vous avez une chance de trouver Karnage graphique, Peltex etc...

ATTENTION! ce bulletin d'information n'est totalement gratuit que pour les Strasbourgeois et les abonnés de la revue Peltex. Si vous souhaitez recevoir les prochaines parutions, faites-nous parvenir autant de timbres à 2,20 F que vous voulez recevoir de numéros. Envois postaux et abonnements: Canbell, 3 rue des Couples, 67000 Stras. Informations musicales et/ou urgentes: Manu, 88/23/53/66 .Merçi.



VOTRE AMI 10^e

QUE DE JOIES POUR TOI

MR STEEL, comix tiré à 500 exemplaires numérotés, en offset. Thème: la pourriture, y'a de la joie... C'est avec A. Pilon, Alphabite, O. Clavel, Doury, etc. Plutôt bien fait, sans plus. c/o A. Pilon 4345 Duzois St-Hubert P.Q Canada J33-2M1

VOTRE AMI Thème, la Famille, vue par des gens qui apparemment n'en raffolent pas... Un vrai de vrai journal, format Libé et papier itou, moi ça me rappelle un peu "un regard moderne"... En tout cas, c'est très, très exceptionnel, ça fait 40 pages et coûte seulement 10 francs plus port.

c/o "LES AMIS", 3 rue du Gond, 16000 Angoulême (avec M. Duschnock, P. Bolino, S. Granier, J. Banus, etc...)

ATOMIK! N°6 (1er trimestre 87) J'apprends que Atomik est membre d'une asso. des auteurs auto-édités, la A.A.A.: Ça existe vraiment, un truc pareil?

Pour le reste, c'est surtout un fanzine de BD, assez lycéennes d'esprit, les BDs.

10 frcs + port à J.P de Ferreti, 75 rue du rocher, 75008 PARIS



PIRATES & CO N°2

...me laisse un peu sur ma faim. Trop clean trop pro, et en même temps une certaine absence de contenu, d'unité. A se procurer quand même, ne serait-ce que pour les maquettes irréprochables dont certains feraient bien de s'inspirer... c/o "Samedi soir Dimanche matin", BP 22, 75660 Paris Cedex 14, et ça coûte 12 F + port.

NONOTTE ET PATOUILLET N°2

est une bien sympathique petite revue photocopiée à 50 ex. Textes (M. Paris), graphismes et collages, (F. Duviolier, Le Taré, Marker, James B., K&9, et une couverture dont je ne dévoilerai pas le touchant mystère. 35 Francs à C. Bertolino, 7 rue du Colonel Oudot, 75012 PARIS.

LE BOURY N°8 Une valeur sûre, le Boury, mais ça ne dispense pas d'indiquer le prix, crévingtdiou!!

Demandez le à Kris Petou, 36 av. 6 Juin, 14000 CAEN. Pour vous donner une idée du style d'ensemble, le fragment d'image ci-contre...



KROA Un petit graph' tiré à 100 exemplaires, avec une plume comme gadget, c'est logique. C'est avec Croco Charnelle, Nema Souris, Pascale, Goub, Cath, Kris Petou, Nozo, Comba, Krabs, Boero, et ça peut à la rigueur être lu deux fois de suite. c/o P. Deschamps, 16 rue Thomassin, Lyon (10 F)

RUMEUR D'IMAGES (Mars 86) Voilà un bien beau bouquin, pour les Happy few qui parviendront à se le procurer...

Composé pour l'essentiel par des biographies d'artistes suivies par la reproduction en offset et en couleurs de 2 de leurs œuvres. Le tout précédé d'une intro de Sylvie Philippon. Les pages ne sont pas collées entre elles, on se demande bien pour quoi, parce que le reste est plutôt luxueux... Avec Caro, O. Clavel, Elles sont de sortie, P. Gerbaud, Jocelin, Le Syndicat, Lulu Larsen, C. Millet Placid et Muzo, Lagautrière, T5 dur, Toffe, F. Voisin Toi et Moi pour Toujours.

Centre Culturel Français de BERLIN, 1080 Berlin, Unter den Linden 37... ça va pas être facile. Sinon, essayez la librairie des Yeux Fertiles, Paris.



PELTEx N°6 Mars 1987

Sans contester le graph'zine de l'année. Des dizaines de pages d'une acuité graphique exceptionnelle (plus de 20 dessinateurs), les textes les plus fulgineux, un tour d'horizon complet de l'actualité graphique et musicale de ces derniers mois, par votre serviteur. Le tout tiré à 100 ex., chacun faisant l'objet d'interventions manuelles très poussées.

L'ensemble totalise 100 pages au format A4, reliées par une couverture en carton.

60 F (chèques non libellés) à Model-Peltex, 3 rue des Couples, 67000 Strasbourg

S2 L'ART? #2 tirage 100 ex. Prix 1 timbre à 2,20, édité par S. Morlighem, 11 rue Roche, 60220 Beauvais. Déjà parus : n°1, Morlighem, n°2 Y5P5, n°3 Placid, n°4 Willem.

GABOR KAO N°4 est superbe, mais disponible uniquement dans les librairies parisiennes. Alors, à quoi bon commenter?

LE BONHEUR DE LA MORT DES ANGES Mystique et érotique, Thierry Tillier. C'est facile, mais j'aime bien!! c/o Ph. Pissier, "Le jeu des Tombes", 23 av. de la 1ère Armée Française, 95160 Montmorency



S2 L'ART? #2

Fig. 56 : Zaza, Michèle Boutillier, Dominique Leblanc, Abker (Alain Becker), Loulou-des-Steppes (Yvan Gaidon) et Pierre Kroner, *La langouste*, N° 1, décembre 1981.

Tous les numéros de *La Langouste* sont disponibles sur Internet :

http://modelpeltex.free.fr/la_langouste_1055.htm

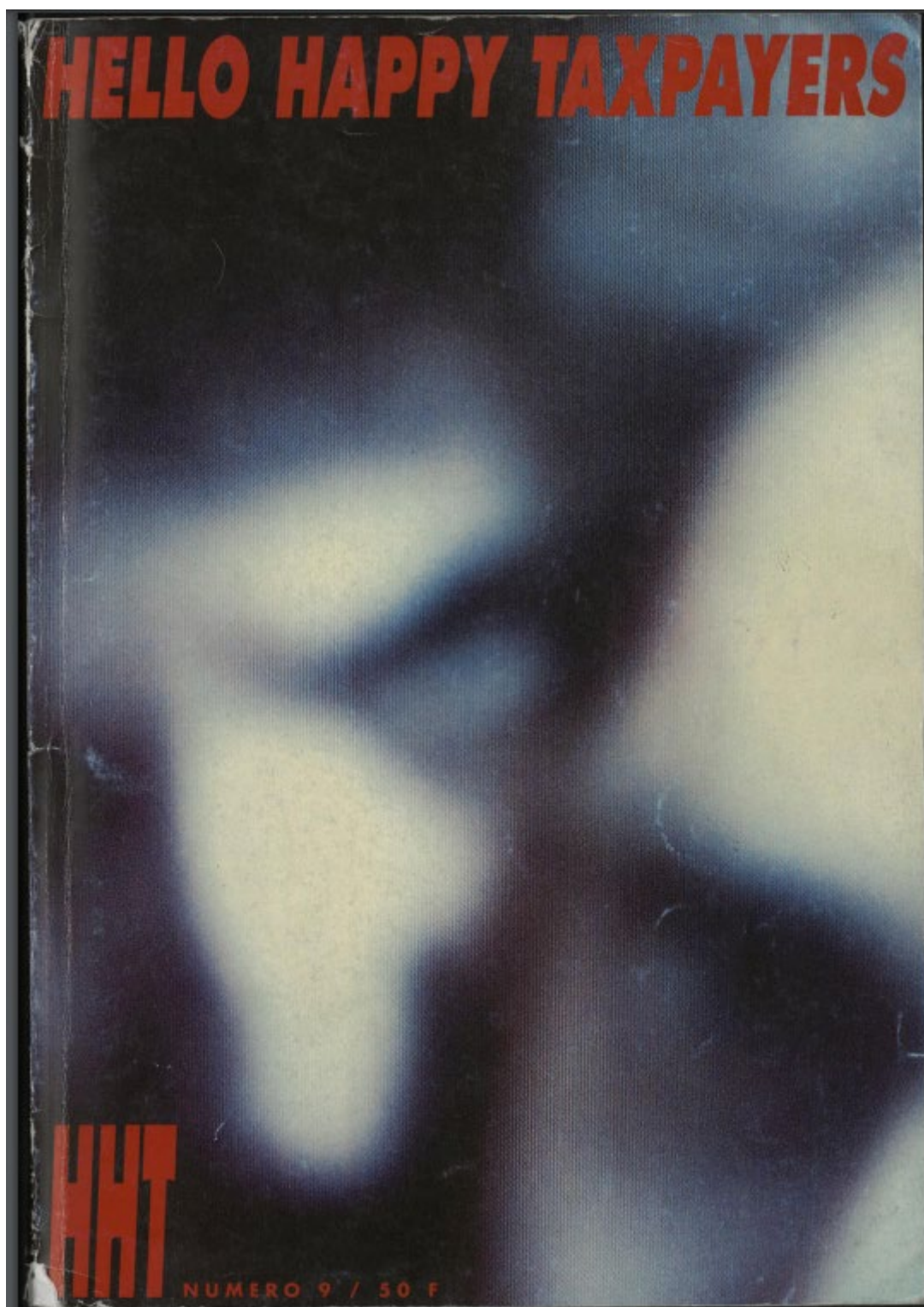


Fig. 57 : *Hello Happy Taxpayers*, N° 9, Bordeaux, 1991.

Disponible sur Internet : https://fanzinotheque.centredoc.fr/doc_num.php?explnum_id=838

GRAVEZINE

Ami contribuable, l'heure est grave !

Tu pourras toujours trouver un moyen de nourrir tes oreilles vu que même le Virgin mégacouille vend du bruit dégénéré sale qui pue... **MAIS TES YEUX ! ? !**

Après la petite mode des années 80 (Graphzine) qui est encore rongé par cette envie frénétique de petits livres, rempli à vomir de noir et blanc saturé ? ...

Plus aucun reflet de ce mouvement dans la presse nationale, qui édite encore ça ? et surtout où ? ...

On a tirer les vers du nez d'un des principaux responsables de la propagation de ce mal nécessaire et c'est ça qui s'agite sur les pages qui suivent...

Janvier 91.

On arrache des mots à Jacques Noël, animateur et vendeur exclusif au "Yeux Fertiles", une des rares librairies à pouvoir porter dignement ce nom.

Le seul endroit sur Paris où l'essentiel de la production parallèle était regroupé par les soins de cet individu pour le malheur de ton portefeuille et la ruine de ta santé mentale.

Cette librairie change aujourd'hui de propriétaire mais attention, joyeux contribuable, ça continue et encore pire !

Quand ce numéro sortira tu pourras te le procurer dans un nouveau lieu de perdition

"UN REGARD MODERNE" et c'est encore Jacques Noël qui tire les ficelles...

Paquito : Et toi, comment tu as débarqué dans cette galère ?

Jacques : Je sais pas, tout m'ennuie, heu... librairie ? J'ai toujours voulu vendre des livres, c'est la seule marchandise qui soit heu... aussi partout que la vie. C'était ou pute ou libraire pour moi.

C'est un peu pareil, tu vends du plaisir en définitive, tu vends un truc où les gens vont aller dedans et puis se

faire plaisir, donc tu es un intermédiaire à leur propre phantasme. Pute je pouvais pas... Ce qu'il me fallait c'est **vendre des choses** finies par quelqu'un et être là pour en parler à d'autres. Juste à peine.

P : Tu t'es retrouvé là comment ?

J : Depuis 68/70. Je sais pas c'est parce que j'étais bien dans cet endroit alors je l'ai squatté. Ça peut avoir tellement de force une librairie comme une personne vivante... **squelette ... sang ... muscle ...** de la chair et de l'âme, et des habits qui se changent, et moi. C'est vrai que je me la joue **poussée à l'extrême** sa nature vivante, et les personnes qui m'y rencontrent et deviennent des partenaires efficaces pour servir la librairie et en faire cet endroit sans histoire où enfin on peut y déballer la sienne.

Pour un rien, pour un tout. Mais avec une telle volonté de l'exprimer afin de donner des débuts de désir, et moi être là à l'écoute et connaître **les livres qui sauvent** c'est pas que je sois doué mais **assez vicieux** comme mec, même assez pute...

P : Et le choix de la boutique ?

J : Ça a toujours été une grande boutique même avant que j'y sois en définitive... La librairie n'est plus devenue **elle-et moi** mais celle **des clients** quand j'ai compris la séduction qu'elle possédait... ça m'a permis d'être

à l'écoute des autres et c'est ce qui fait sa qualité et son éclectisme puisque ce n'est pas mon propre choix mais le résultat d'une **demande d'une base** de clients si efficaces dans leurs goûts que c'est ce besoin qui va alimenter ma mémoire. Et quand je pars à la recherche de livres nouveaux toujours cette demande effleure **mon cerveau** et je trouve alors pour la librairie des livres déjà **ciblés très forts** mais que je laisse librement circuler...

P : Il y avait déjà une production graphique ?

J : Non non, c'était plus littéraire parce qu'à l'époque y avait moins de trucs graphiques. Si c'est quand même les 1ers à avoir fait la **Bédé adulte** du temps de Losfeld alors qu'elle était **refusée** partout. C'est là où l'on trouvait tous les livres **interdits**... normal, c'est une boutique comme ça, les gens qui cherchent ça viennent là car c'est là qu'ils trouvaient et trouvent leur marchandise. Et **sans la honte** qui pourrait entraver leur quête propre parce qu'ils ont l'impression, peut-être si vrai, que moi aussi j'aurai tous ces mêmes **vices** livresques.

Pour le **grave-zine** je le vois un peu comme le bout d'un tunnel, c'est pour ça qu'il est rangé comme ça à un bout de la boutique. Parce que le graphisme c'est toujours le point où tu arrives quand tu as fait beaucoup de chemin et tu a pu te lasser d'énormément de choix, et

Fig. 58 : « GRAVEZINE, Ami contribuable, l'heure est grave ! », Jacques Noël interviewé par Pakito Bolino, dans *Hello Happy Taxpayers*, N° 9, 1991, p. 93.

Disponible sur Internet : https://fanzinotheque.centredoc.fr/doc_num.php?explnum_id=838



Fig. 59 : « Les bureaux de club lab », post Instagram du 21 mars 2021 du collectif @club_lab.



Fig. 60 : Jul Quanouai, *Chapeau Pointu*, Montreuil, Editions Matière, 2021.



Fig. 61 : Jul Quanonai, *Everything is Fine*, Zurich, Nieves, 2021.

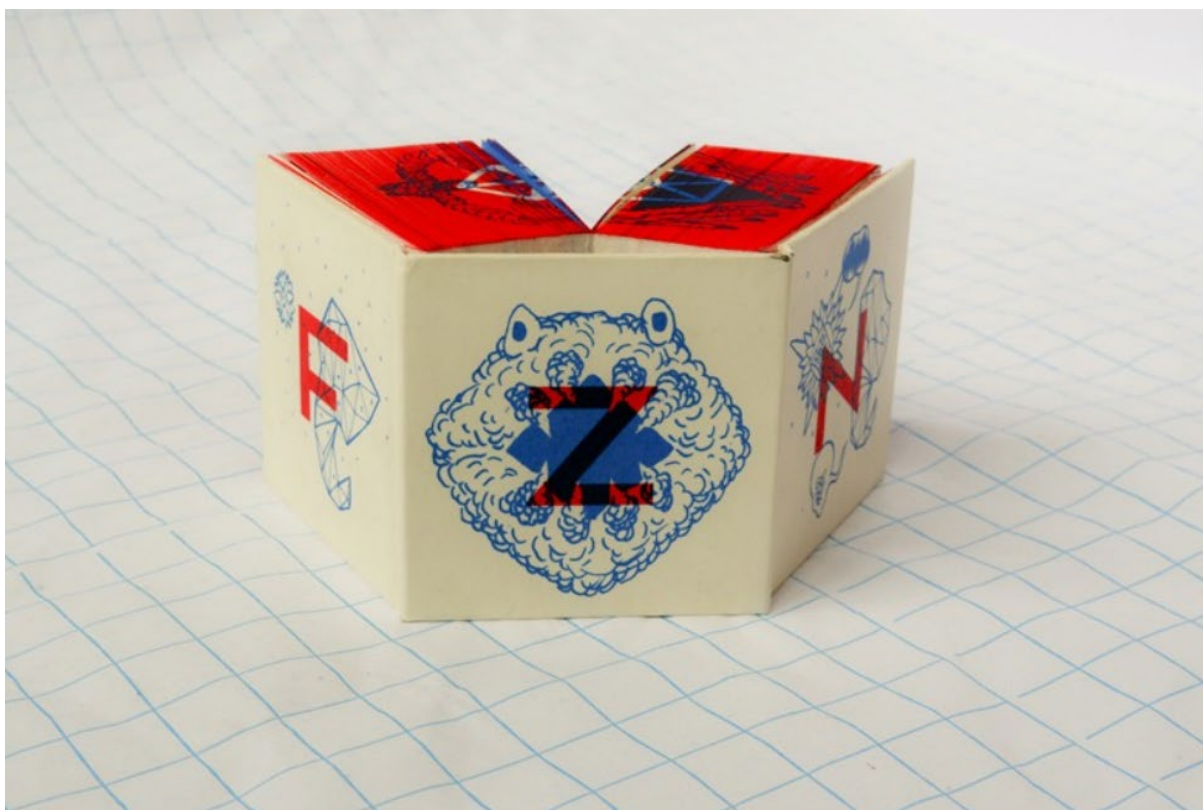


Fig. 62 : Yannis La Macchia (dir.), *Un Fanzine Carré numéro C*, Genève, éditions Hécatombe, 2013.

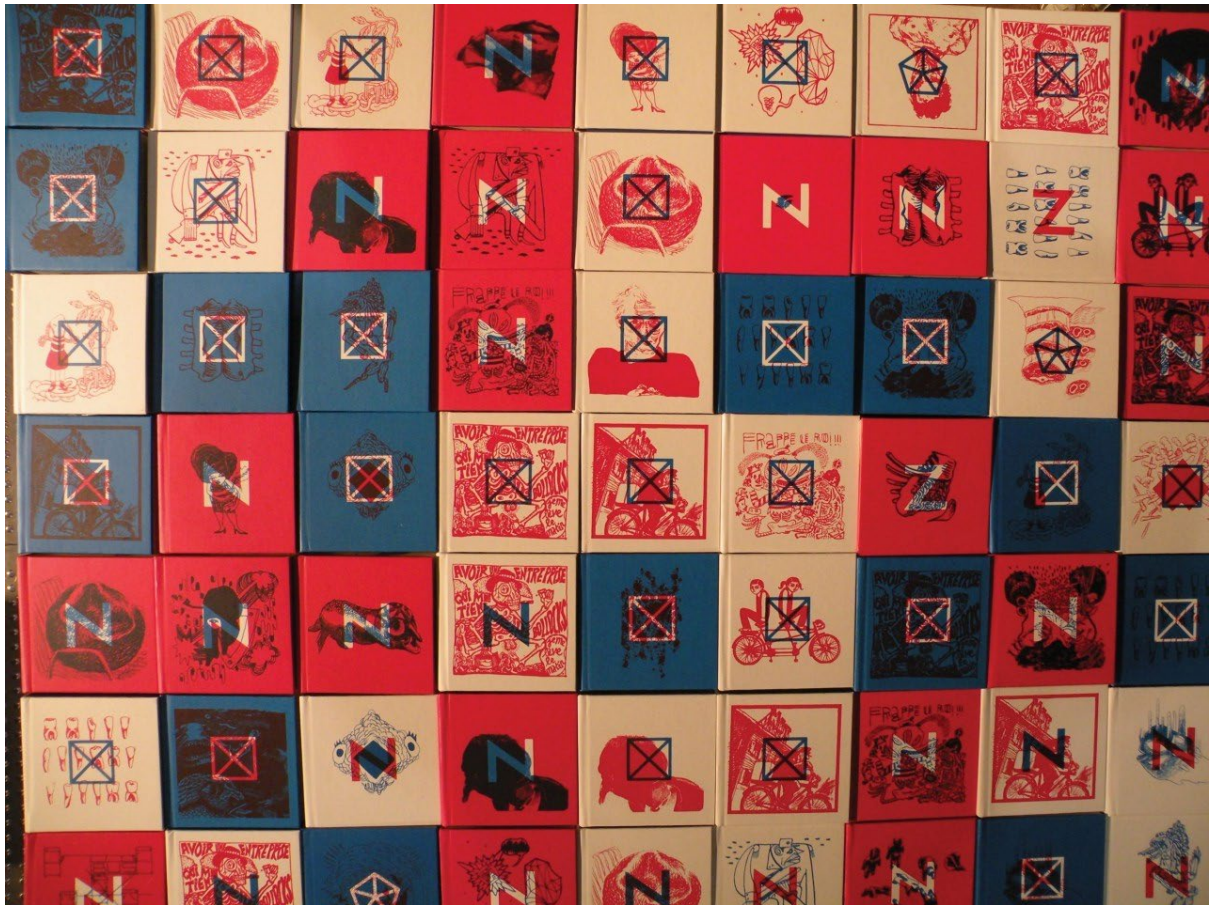


Fig. 63 : Les couvertures uniques de *Un Fanzine Carré numéro C*. Combinés les uns aux autres dans deux couleurs et en positif /négatif, les 90 images et 6 glyphes sérigraphiés rendent chacun des 999 livres uniques.



Fig. 64 : Yannis La Macchia (dir.), *Un Fanzine Carré numéro C*, Genève, éditions Hécatombe, 2013.
Pages intérieures : 90 récits d’auteurs au sein d’un affrontement narratif entre les collectifs Arbitraire et Ecarquillettes.

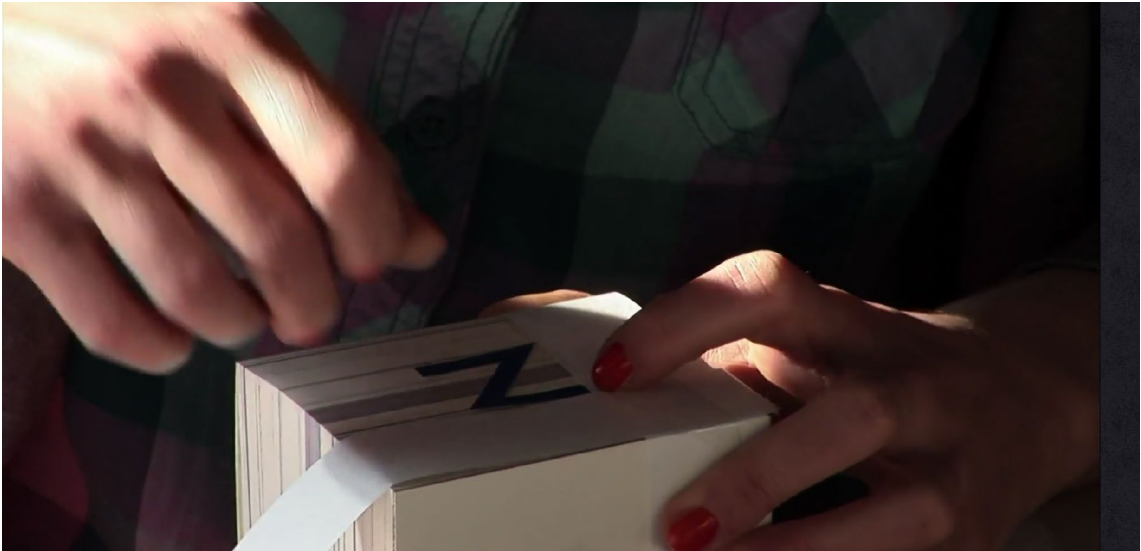




Fig. 65 : Peinture de lettres-pochoir sur les pages assemblées des blocs qui composent *Un Fanzine Carré* numéro C.

Images tirées du reportage de Francis Vadillo, *Undergronde*, 2016.



Fig. 66 : *Chorégrammes*, Vol. 1 et 4, Le Havre, Studio Courte Echelle, 2018.



Fig. 67 : *Où es-tu*, Le Havre, Studio Courte Echelle, 2019.

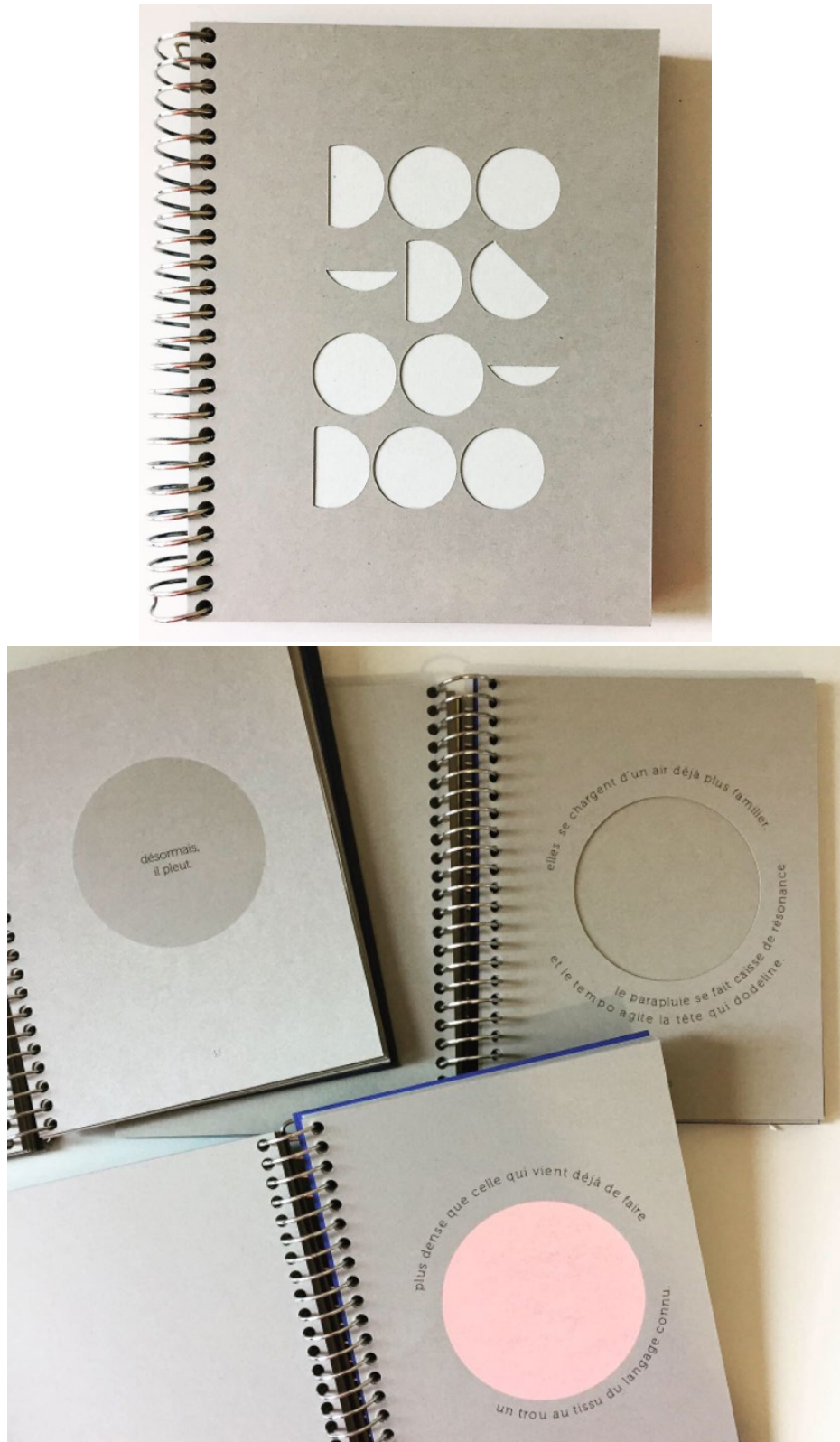


Fig. 68 : *Doo-dloo-doo*, Le Havre, Studio Courte Echelle, 2021.



Fig. 70 : Livre coussin exposé au Spin Off Festival, mars 2022.

← club_lab



22 Publications 910 Abonnés 145 Abonneme...

club lab
collectif collectif
potagerclublab.bigcartel.com/



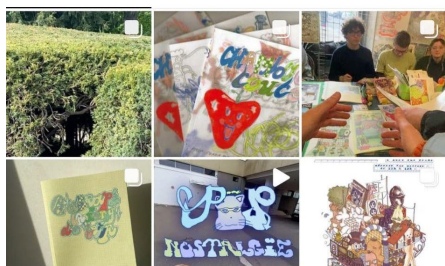
montagnepourpre, jojo.bendo et 3 autres personnes sont abonné(e)s

Abonné(e) ▾

Écrire



Totoro 2021 !!!



← super_loto_editions



128 Publications 2 501 Abonnés 1 047 Abonneme...

super loto éditions
Art
maison d'édition de bandes dessinées, de beaux livres et de jeux à gratter
superlotoeditions.fr/



lelibrairesecache, editions.matiere et 13 autres personnes sont abonné(e)s

S'abonner

Écrire

Contacts



Élections



Calendrier 20...



À la une



← lederniercripakitobolino



2 202 Publications 10,5 k Abonnés 4 071 Abonneme...

www.lederniercri.org

Art

www.lederniercri.org/

41 rue jobin , Marseille, France 13003



galerieartsfactory, zinesofthezone et 9 autres personnes sont abonné(e)s

Voir la boutique

S'abonner

Écrire

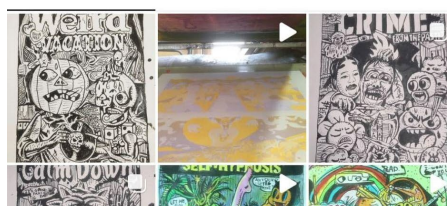
Contacts



À la une



À la une



← studiocourteechele



94 Publications 1 257 Abonnés 635 Abonneme...

Courte échelle
publishing & creative studio
Le Havre, France
diffusion : hors-bord.shop
studiocourteechele.com/



zinesofthezone, spin_off et 1 autre personne sont abonné(e)s

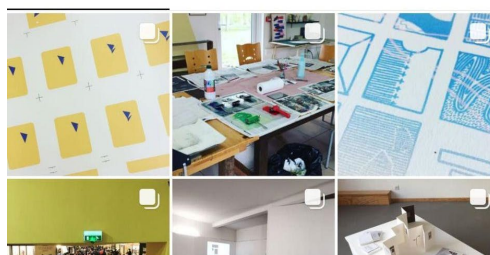
Abonné(... ▾

Écrire


Contacts



GRAVE 2020




← **revuenovland** 🔔 ⋮





83
Publications
 1 785
Abonnés
 274
Abonne...

Novland
Éditeur
Revue satirique illustrée.
> Fondée en 2014 par @killian.ptr & @timothee.moreau
>> journalnovland@gmail.com
www.collectifnovland.com/
Nantes, France

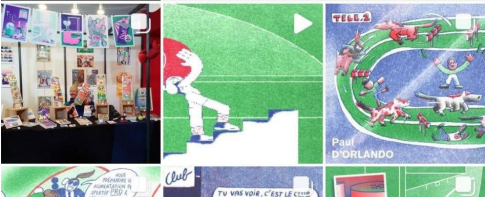
 **timothee.moreau, spin_off et 5 autres personnes** sont abonné(e)s

Abonné(...) Écrire Contacts +

Ateliers Construction

Grid Play Camera



← **arbitraire_editions** 🔔 ⋮



143
Publications
 2 451
Abonnés
 1 074
Abonne...

Arbitraire
Maison d'édition indépendante de bande dessinée •
Fiction, absurde, politique, imaginaire & roulades arrières
• 231 rue de Créqui, 69003 Lyon, France
www.arbitraire.fr/

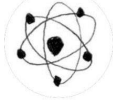
 **zinesofthezone, editions.matiere et 11 autres personnes** sont abonné(e)s

Abonné(e) Écrire +

Grid Camera




← **hecatombe.edition** 🔔 ⋮




38
Publications
 1 038
Abonnés
 293
Abonne...

Hecatombe éditions
Collectif et maison d'édition.
Antoine Fischer + Aude Barrio + Barbara Meuli + Thomas Perrodin + Yannis La Macchia.
hecatombe.ch/shop


 **arbitraire_editions, un.fanzine.par.mois et 1 autre personne** sont abonné(e)s

Abonné(e) Écrire +

Grid Play Camera




← **editions.azimut** 🔔 ⋮








21
Publications
 237
Abonnés
 41
Abonne...

Éditions Azimut
Édition associative de BD ✨
@pierremschierip
@_kaktus_kaduk_
@ambroisebaleyn... plus
linktr.ee/edazimut


 **collectif_anemone** est abonné(e)

Abonné(...) Écrire Adresse e... +

FIBD Döppelgang' festivals zine éco rev

Grid Camera



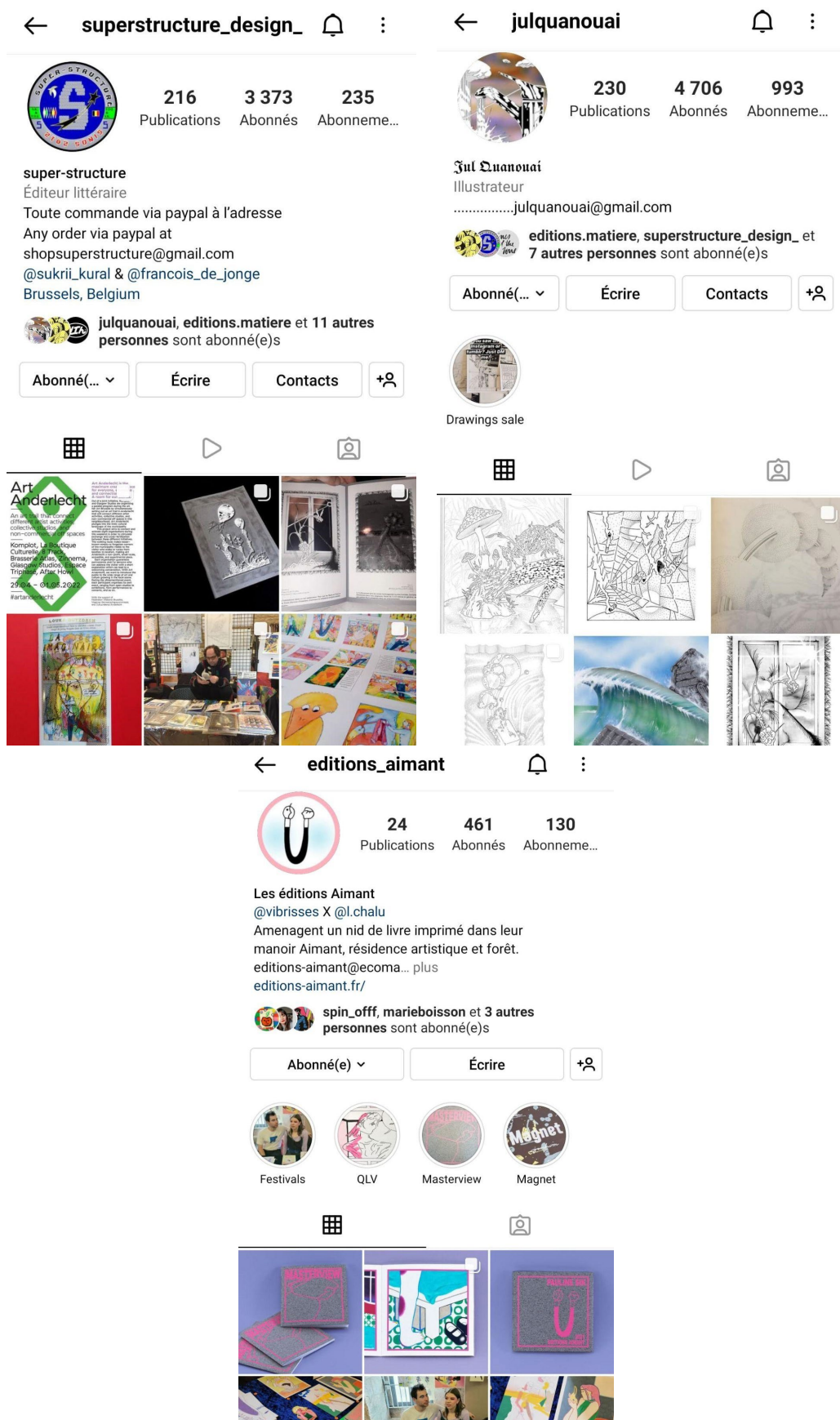


Fig. 71 : Pages Instagram des fanzineurs interviewés

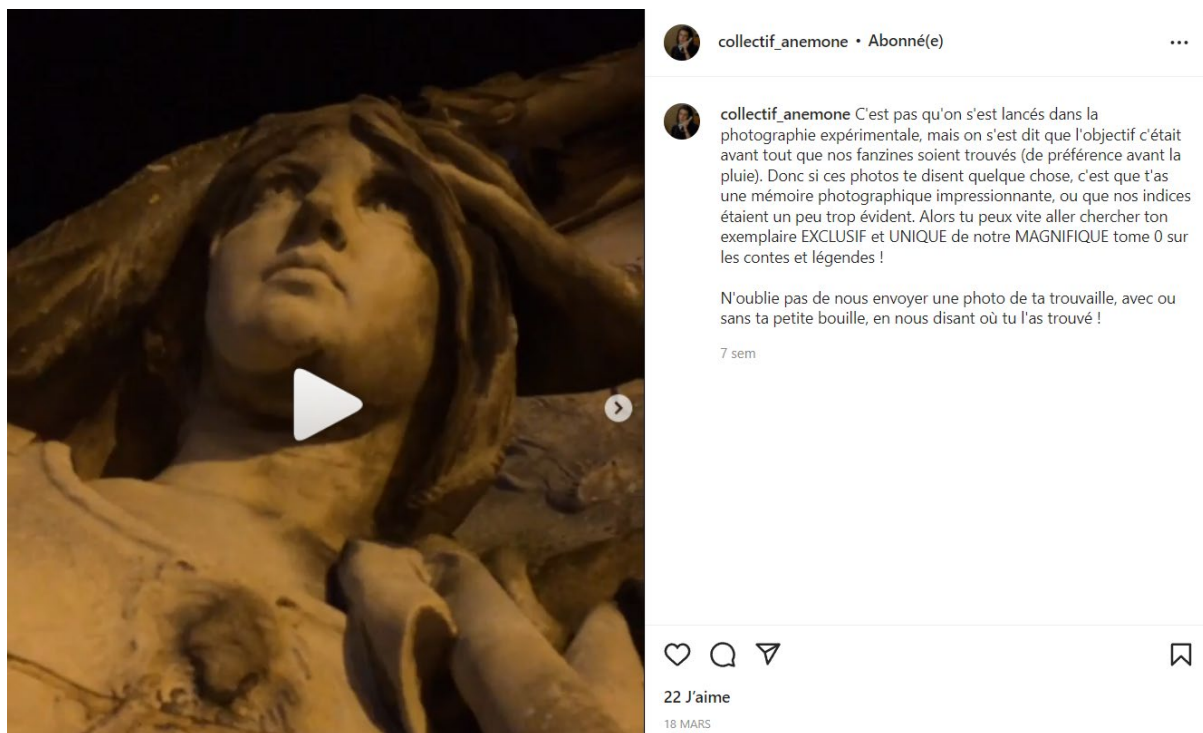


Fig. 72 : Chasse aux fanzines dans la ville d'Angoulême organisée par le collectif Anémone. Les indices des lieux de cachette des fanzines ont été présentés dans ce post, sur page Instagram du collectif.



Fig. 73 : Jean-Michel Bertoyas, *Parzan et Autres Saveurs...*, éditions Arbitraire, 2005, p. 4.



Fig. 74 : Jean-Michel Bertoyas, *Princesse*, éditions Les Requins Marteaux, 2005.

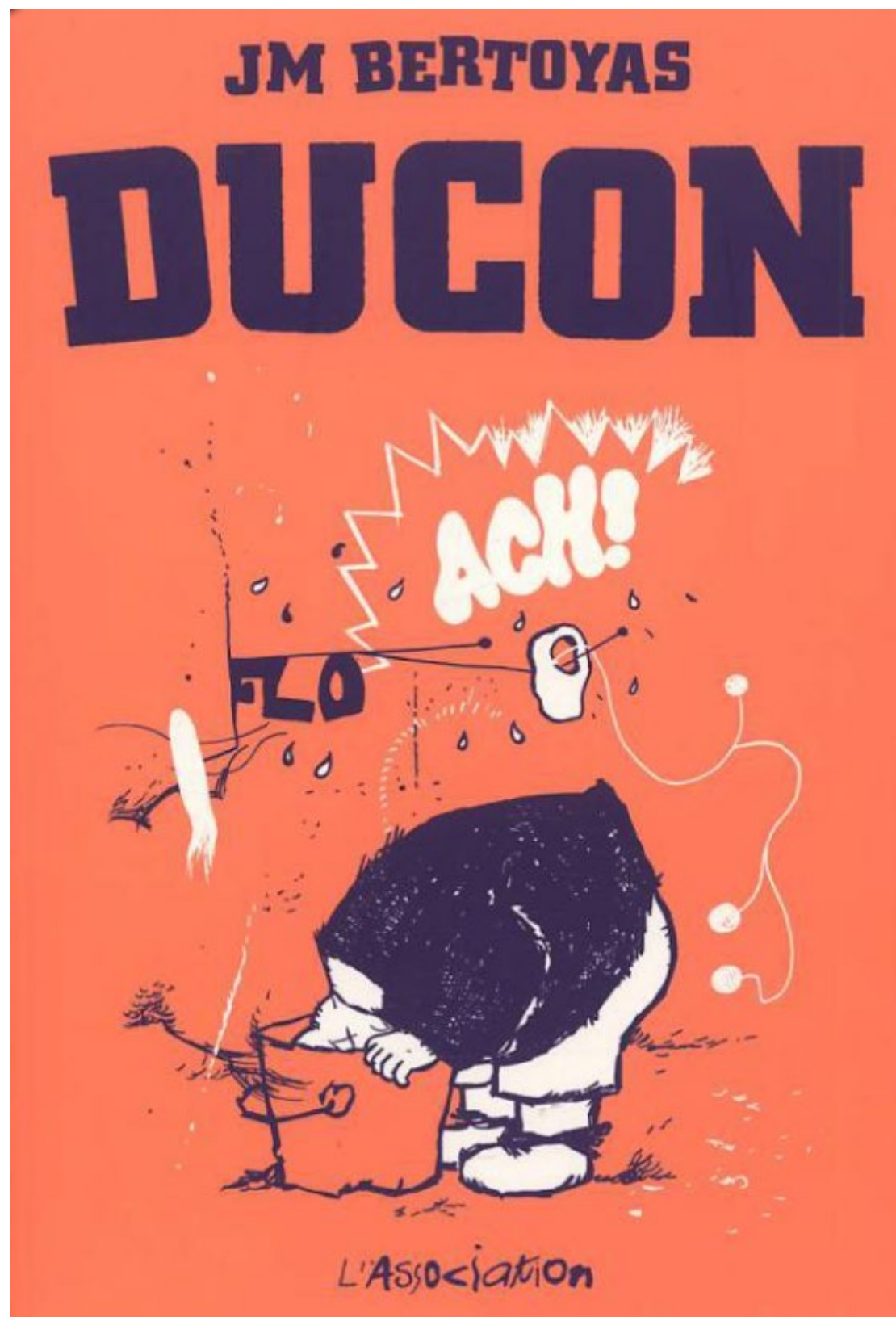


Fig. 75 : Jean-Michel Bertoyas, *Ducon*, éditions L'Association, 2008.



Fig. 76 : Jean-Michel Bertoyas, *Parzan et Autres Saveurs...*, éditions Arbitraire, 2005.



Fig. 77 : Jean-Michel Bertoyas, *Derch*, éditions Le Dernier Cri, 2007.

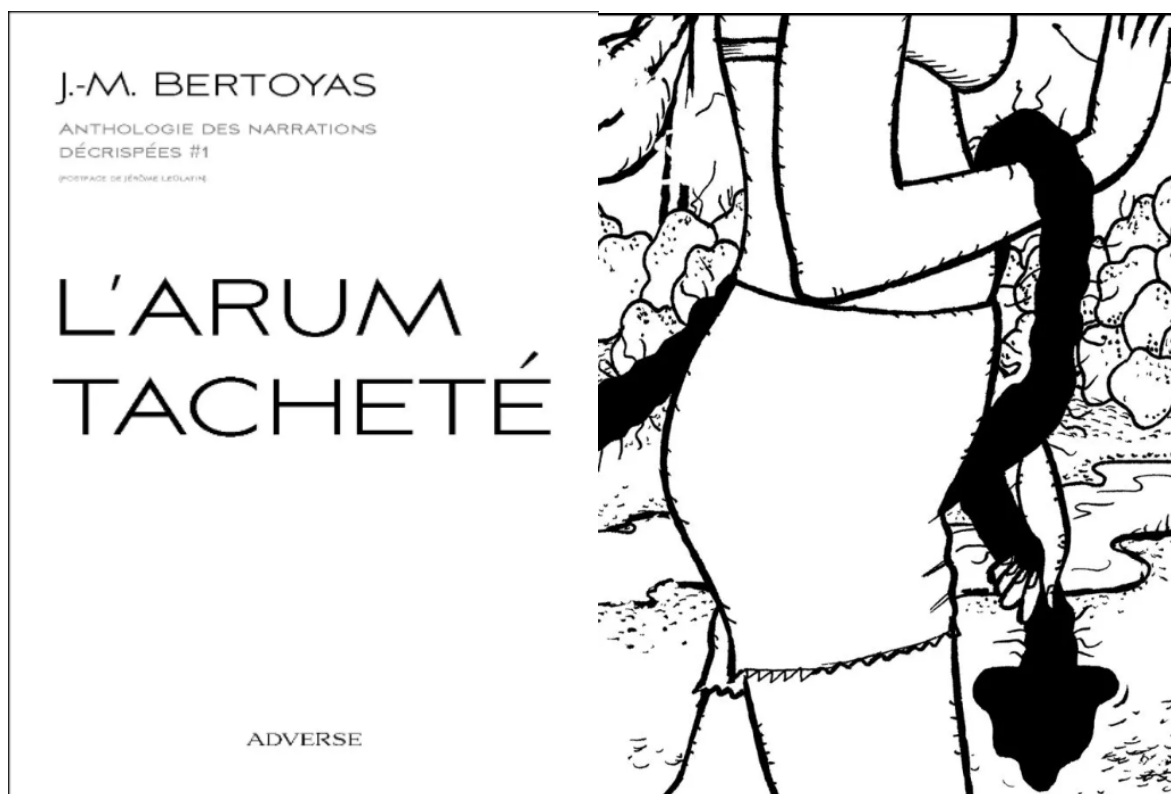


Fig. 78 : Jean-Michel Bertoyas, *Anthologie des narrations décrispées #1 - L'Arum tacheté*, éditions Arbitraire x éditions Adverse, 2018.



Fig. 79 : Jean-Michel Bertoyas, *Anthologie des narrations décrispées #2 - Parzan et autres saveurs*, éditions Arbitraire x éditions Adverse, 2018.

J.-M. BERTOYAS

ANTHOLOGIE DES NARRATIONS
DÉCRISPÉES #3
POSTFACE DE COLAS BERTIN



L'INTERNATIONALE MODIQUE

ADVERSE

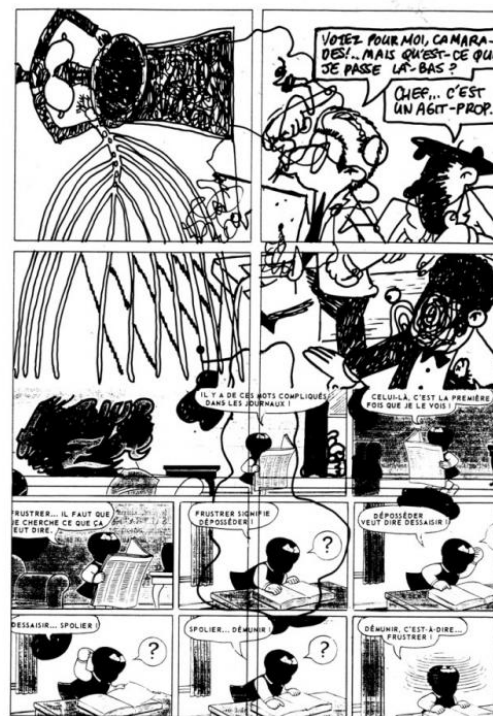


Fig. 80 : Jean-Michel Bertoyas, *Anthologie des narrations décrispées #3 - L'Internationale Modique*, éditions Arbitraire x éditions Adverse, 2018.



Fig. 81 : Jean-Michel Bertoyas, *Anthologie des narrations décrispées #4 - Nicy et ses amis*, éditions Arbitraire x éditions Adverse, 2019.



Fig. 82 : Jean-Michel Bertoyas, *Anthologie des narrations décrispées #5 - Pêchez jeunesse !*, éditions Arbitraire x éditions Adverse, 2019.



Fig. 83 : *Expérimentation*, collectif Samandal, janvier 2019.



Fig. 84 : Vincent Brunner (dir.), *Rock Strips*, Flammarion, 2011.



Fig. 85-a



Fig. 85-b



Fig. 85-c

Fig. 85 : Les ouvrages de la maison d'édition Arbitraires cherchent graphiquement à dissimuler les mentions obligatoires d'ISBN, de codes barres, de prix et les logos des institutions qui les subventionnent.

Fig. 85-a : Renaud Thomas, *Décharge*, éditions Arbitraire, 2021. Ces mentions s'intègrent, par le mouvement, à l'esthétique et au graphisme de la couverture.

Fig. 85-b : Antoine Marchalot, *Leumonde.fr*, éditions Arbitraire, 2018. Le code-barre de l'ouvrage est caché dans l'étiquette de la veste de Macron en quatrième de couverture.

Fig. 85-c : Jean-Michel Bertoyas, *Anthologie des narrations décripées #4 - Nicy et ses amis*, éditions Arbitraire x éditions Adverse, 2019. Le prix de l'ouvrage est intégré dans le dessin de la couverture et est humoristiquement détourné avec la mention « Ça coûte ENCORE 22 euros ».



Fig. 86 : Sommaire du fanzine Comète faisant figurer les noms des auteurs.
Comète #1, Angoulême, éditions Azimut, mars 2022.

ANÉMONE	
collectif	
Lucie	2
Ameth	4-7
Mauricette	8
Arion	10-15
NANe	17-19
Mallette Rouge	20
Elyo	22-27
J+DE	29-33



Fig. 87 : Sommaire et sections du fanzine Anémone faisant figurer les noms des auteurs.
Anémone, N° 0, Angoulême, collectif Anémone, octobre 2021.

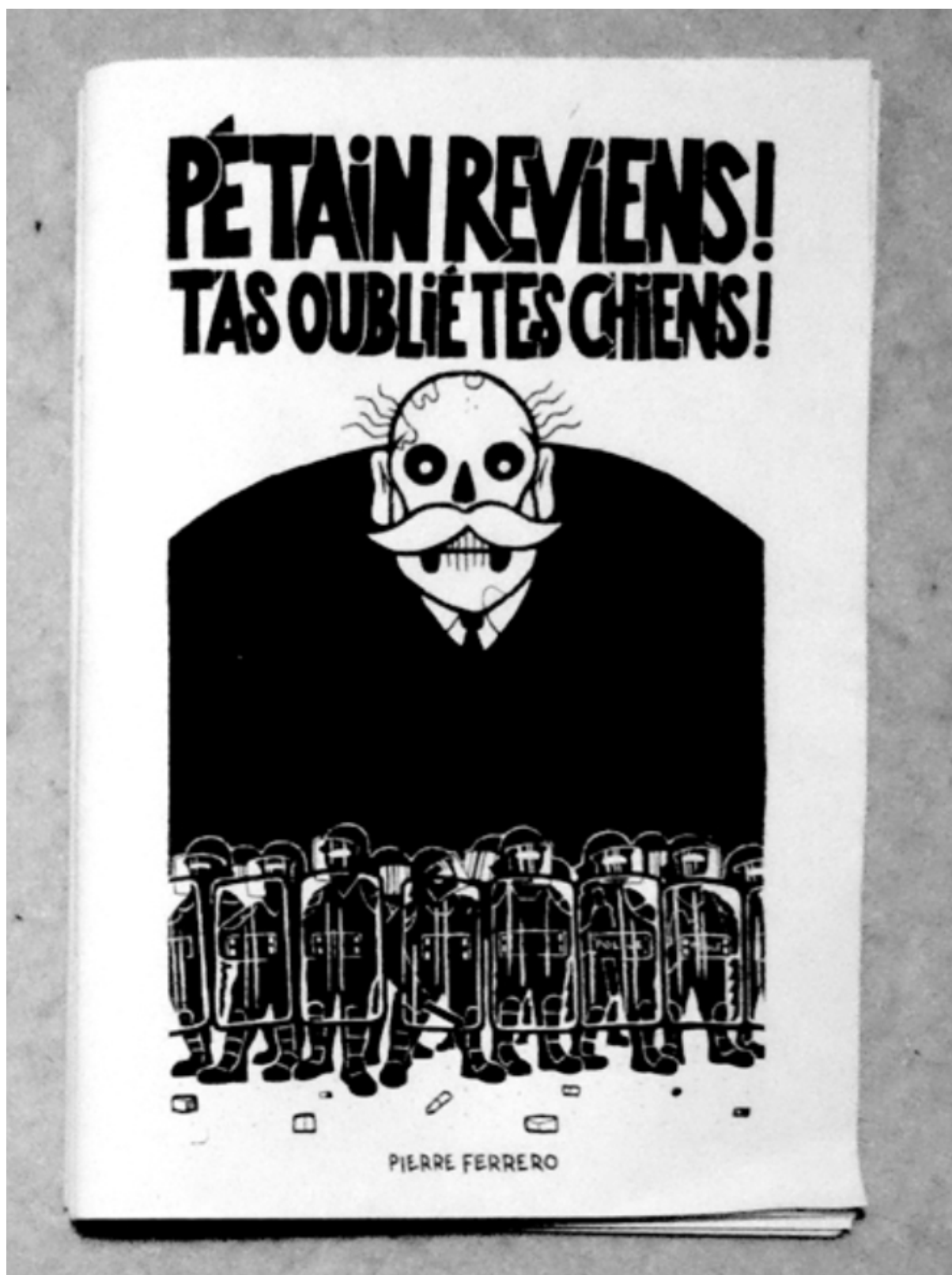


Fig. 88 : Couverture du fanzine *Pétain revient ! T'as oublié tes chiens !* faisant figurer le nom de l'auteur. Pierre Ferrero, *Pétain revient ! T'as oublié tes chiens !*, Lyon, éditions Arbitraire, décembre 2019.

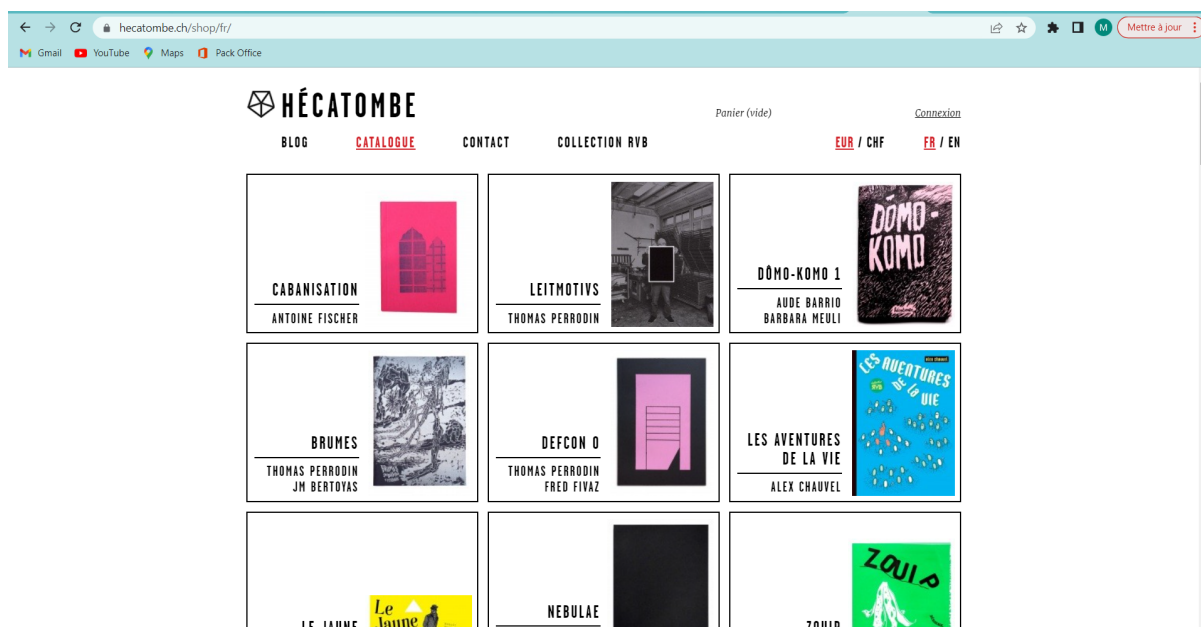


Fig. 89-a

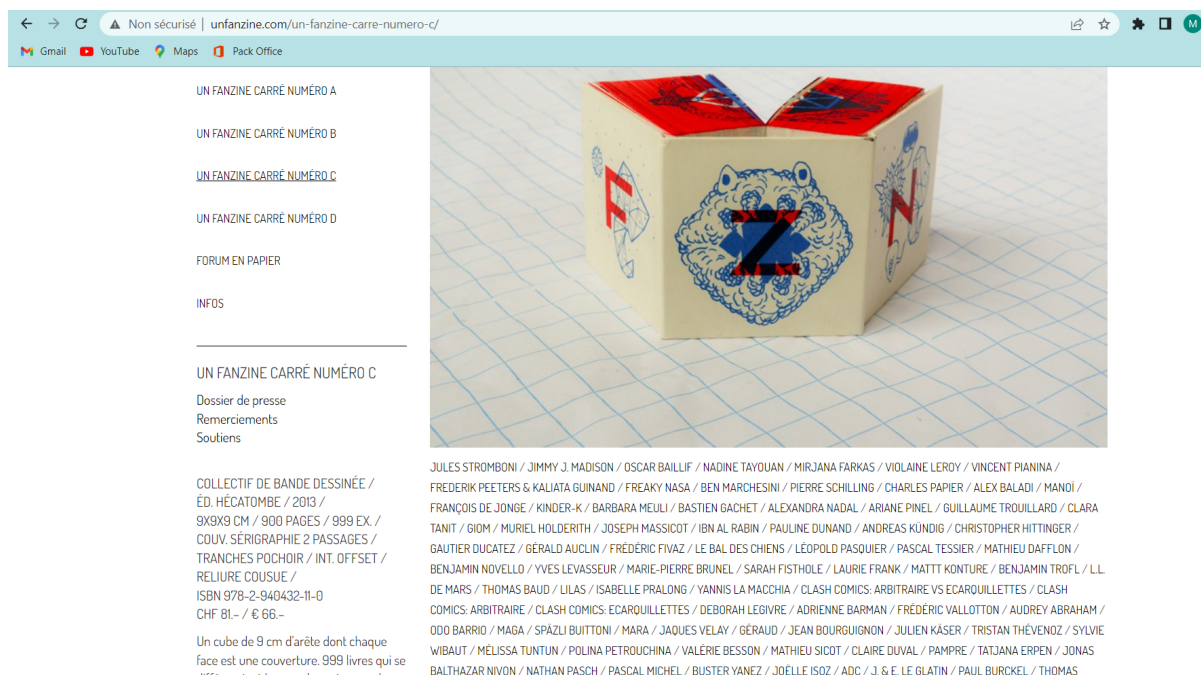


Fig. 61-b

Fig. 89-a : Catalogue des éditions Hécatombe sur leur site internet faisant systématiquement figurer les noms des auteurs en-dessous des titres des fanzines.

Fig. 89-b : Page de présentation en ligne du fanzine *Un fanzine carré numéro C*. L'ouvrage est le fruit d'une collaboration entre 90 artistes dont les noms, même s'ils ne figurent pas en couverture, sont tous cités sur le site internet de la collection « Un fanzine » créée par les éditions Hécatombes.
Un fanzine carré numéro C, Genève, éditions Hécatombe, 2013.



Fig. 90 : Post Instagram présentant le dernier fanzine publié par le collectif Club Lab, *g attrapé la fury des lettr*. Si les noms des auteurs ne figurent pas en couverture, ces derniers sont tous identifiés au sein du post Instagram, témoignant ainsi de la paternité de l'œuvre.

Luane, Lazare Tozzi-Laine, Célia Joumard et Matteo Louisy, *g attrapé la fury des lettr*, Paris, collectif Club Lab, janvier 2022.

lulu.com/search?adult_audience_rating=008&page=1&pageSize=10&q=fanzine

YouTube Maps Pack Office

lulu Products Pricing Create Sell Resources Bookstore

fanzine Show Bookstore Categories

Refine Results by

Format

Printed Book 341

Ebook 105

Language

English 261

French 97

Spanish 52

Show all

Avg. Customer Rating

★★★★★ & Up

1 - 10 of 446 (45 pages) Sort by Relevance

Fanzine Superheroes

By Mini Komix

Published Dec 21, 2021

Paperback EUR 9.99

Fanzine Sardine: Monsterscope

By Mini Komix

★★★★★ 1 rating

Published Sep 17, 2013

Fig. 91 : 443 résultats correspondent à la recherche “fanzine” sur la plateforme d’autopublication lulu.com.

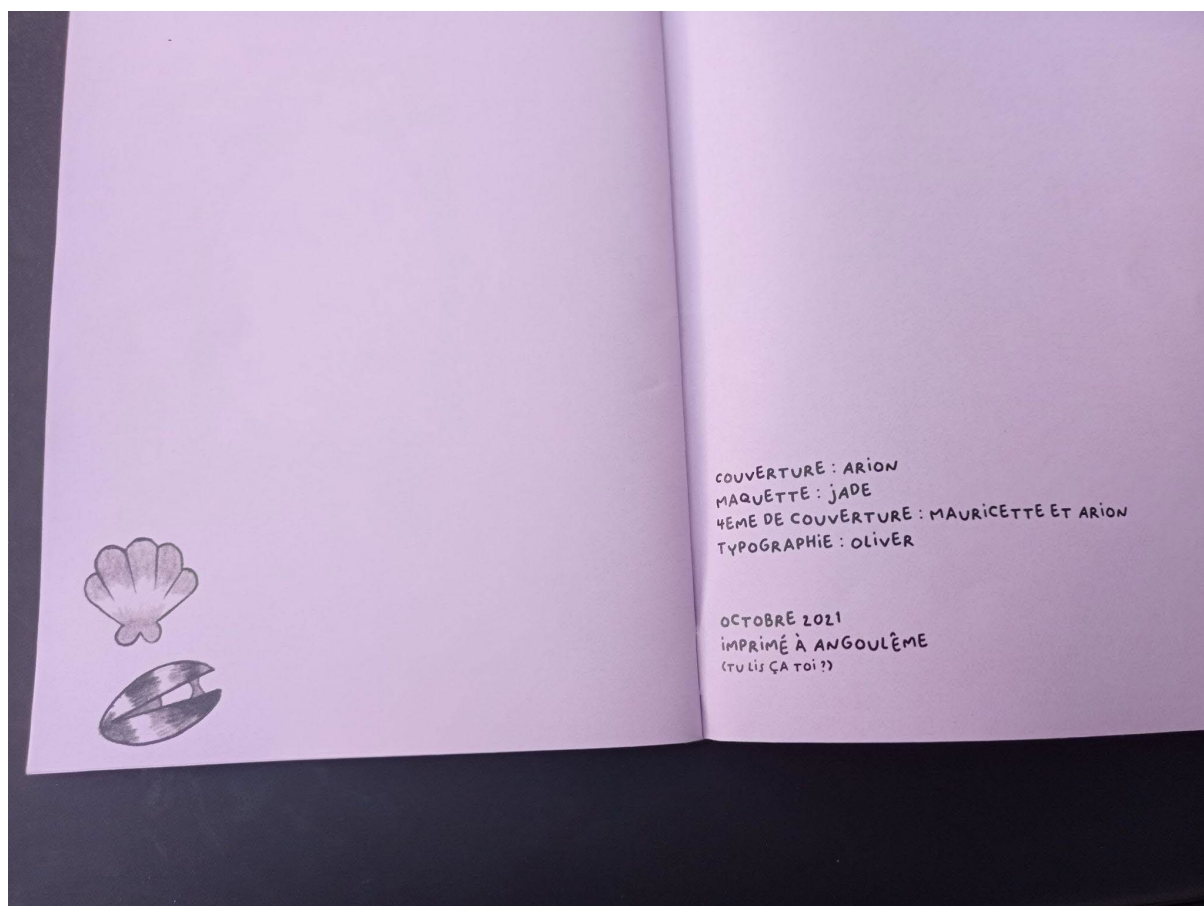


Fig. 92 : Ours du fanzine *Anémone*.
Anémone, N° 0, Angoulême, collectif Anémone, octobre 2021.

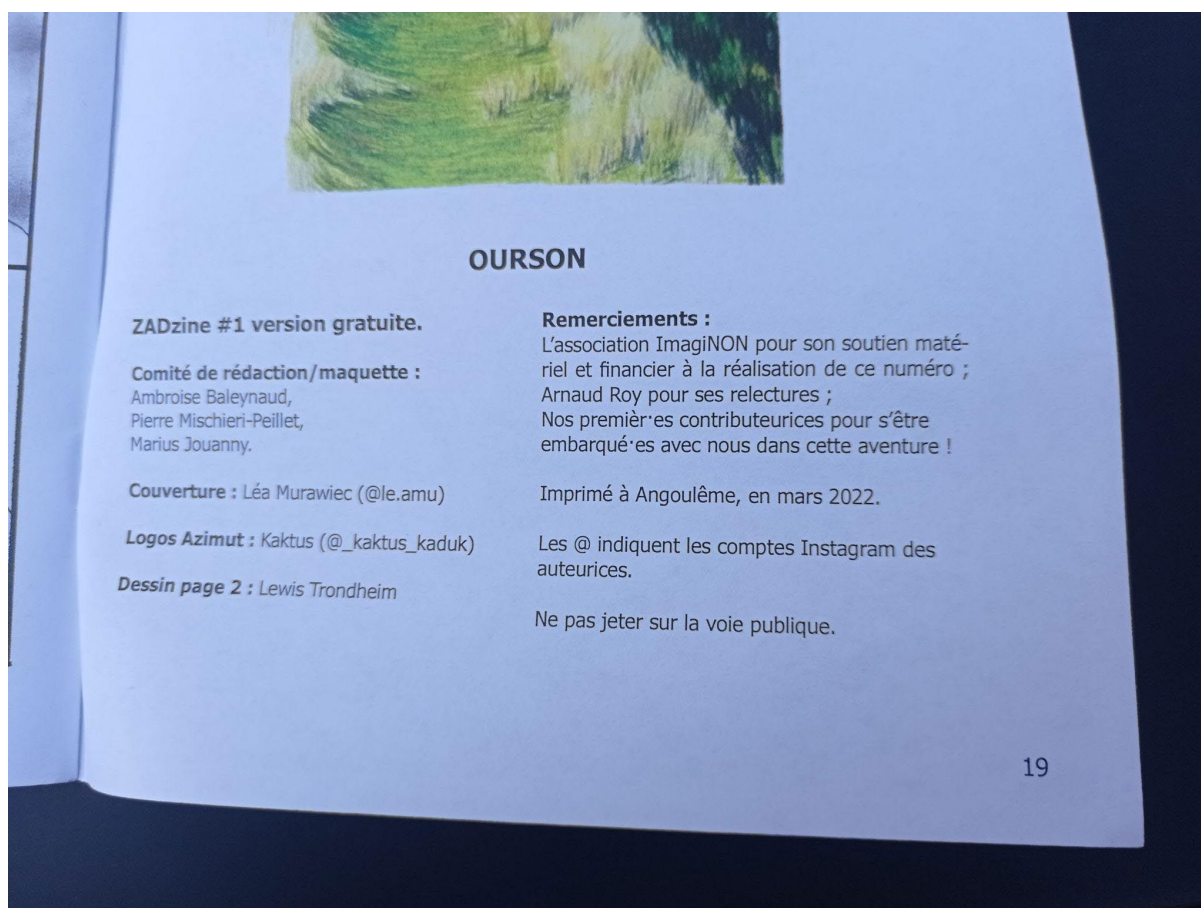


Fig. 93 : Ours du fanzine *Zad Zine*, N° 1.
Zad Zine, N° 1, version gratuite, Angoulême, éditions Azimut, mars 2022.

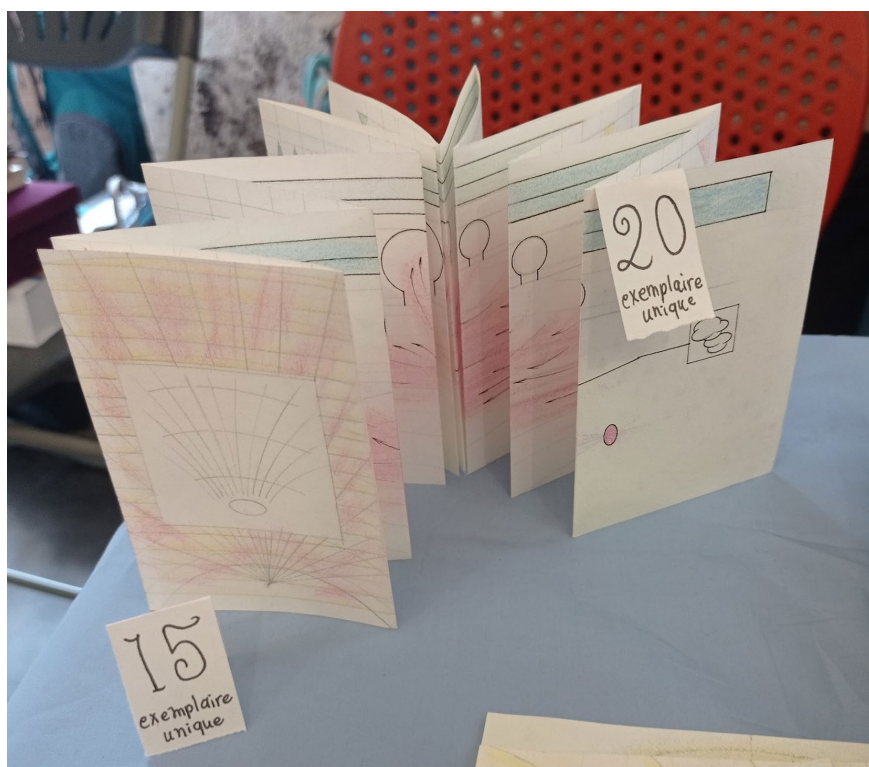


Fig. 94 : Stand de Chloé Vanderstraeten au Spin Off Festival, le 17/03/2022 à Angoulême. L'artiste ne propose que des exemplaires uniques de ses créations livresque.



Fig. 95 : Le rayon “Fanzines/Graphzines” à la librairie Le Monte-en-l’air.



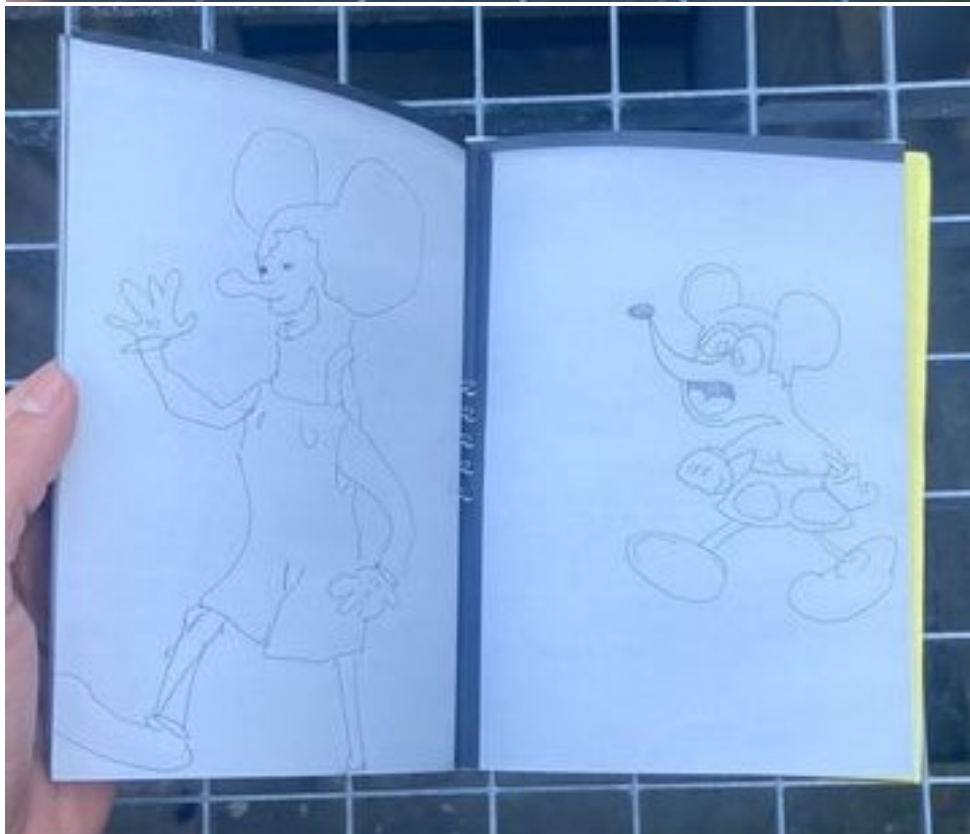




Fig. 96 : *Fin Connaisseur*, Paris, Club Lab, 2021, pages intérieures et couverture.

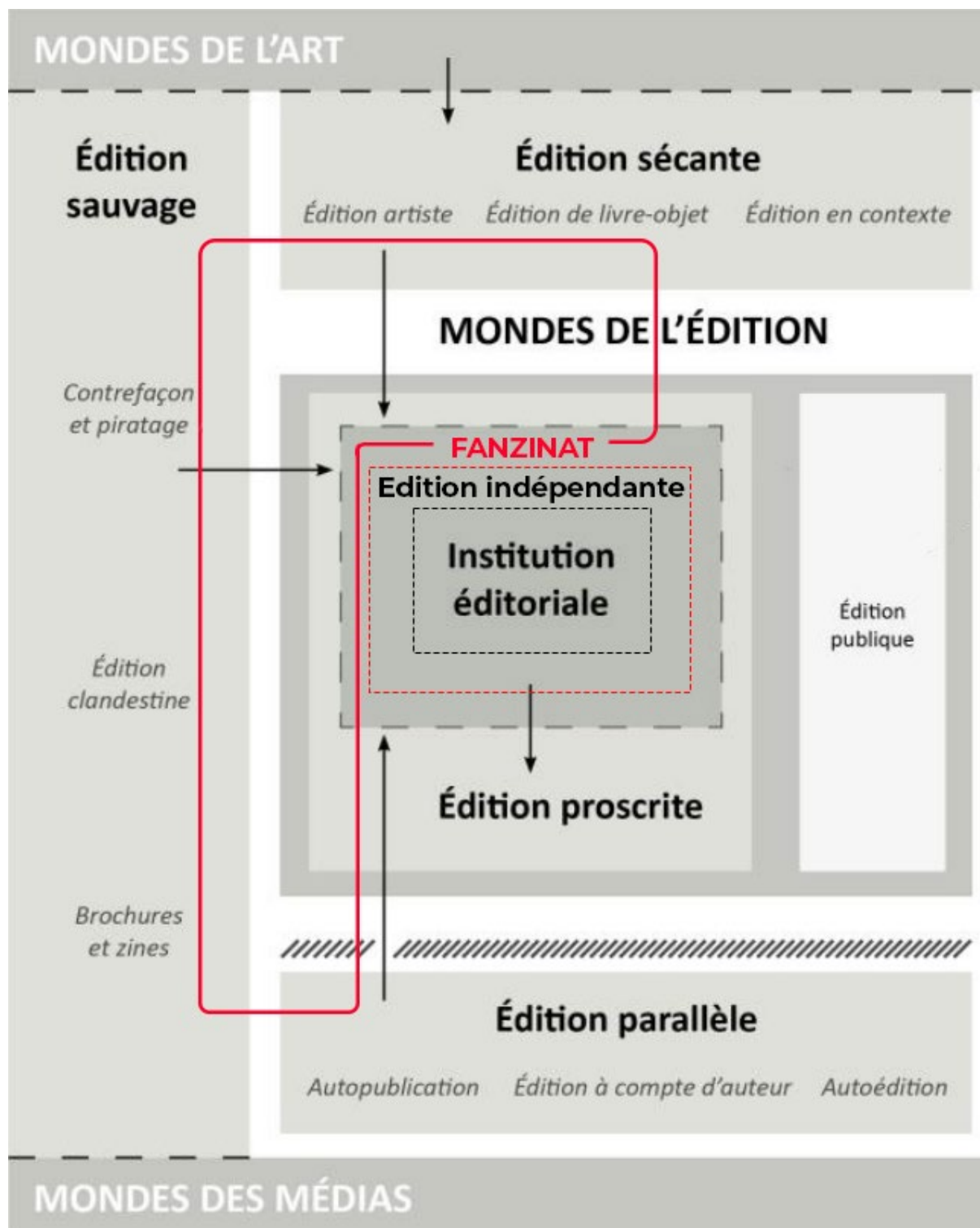


Fig. 97 : Cartographie générale des pratiques éditoriales : le fanzinat, un mouvement transversal au seuil de l'édition indépendante.

Cette cartographie provient de l'article « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites » de Tanguy Habrand. Nous y avons ajouté l'édition indépendante ainsi que le fanzinat et son mouvement transversal sur les différents mondes de la classification d'Habrand.

ANNEXES B : TABLEAUX

	Collectif / Maison d'édition d'appartenance	Pays et ville de provenance	Âge	Etudes	Profession
Célia Joumard	Club Lab	France - Paris	22 ans	Arts Décoratifs de Paris	Etudiante
Pauline et Louis	éditions Aimant	France - Rennes	22 et 24 ans	Ecole Saint-Luc de Bruxelles, section bande dessinée	Etudiants
Marie Boisson	Artiste indépendante	France - Paris	26 ans	Arts Décoratifs de Strasbourg	Illustratrice indépendante et professeure de dessins pour les enfants
Jul Quanouai	Artiste indépendant	France - Paris	31 ans	Ecole Estienne à Paris, section gravure	Illustrateur indépendant
Sukrii Kural	Superstructure	Belgique - ?	46 ans	Ecole Saint-Luc de Bruxelles, section bande dessinée	Professeur en école d'art
Chloé Vanderstraeten	Artiste indépendante	France - Paris	26 ans	Beaux-Arts de Paris	Etudiante
Naouri	Editions Azimut	France - Angoulême	23 ans	Licence d'arts plastiques à Toulouse et master BD	Illustratrice indépendante et vendeuse de pop-corn dans les cinémas
Thaïs	Collectif Anémone	France - Angoulême	24 ans	Licence cinéma et master BD à Toulouse	Etudiante
Renaud Thomas	Editions Arbitraire	France- Lyon	43 ans	Ecole d'art à Lyon	Sérigraphe
Yannis La Macchia	Hécatombe éditions	Suisse - Genève	39 ans	Haute École d'Art et Design (HEAD) à Genève	Auteur aux éditions Hécatombes et enseignant 4h par semaine en école d'art

Timothée Moreau	Novland	France - Nantes	31 ans	Ecole de graphisme à Nantes	Illustrateur et graphiste indépendant
Chamo	L'Articho	France - Marseille	45 ans	Beaux Arts de Marseille	Autrice et éditrice aux éditions L'Articho
	Atelier 54	France - Paris	Retraités, plus de 60 ans en moyenne	Ateliers des Beaux-arts de la Ville de Paris	Retraités
François et Alexandra	Studio Courte Echelle	France - Le Havre	37 et 35 ans	Ecole d'art à Lyon et à Paris	Alexandra est artiste associée du studio, salariée en tant que responsable éditoriale. François est indépendant (artiste non-auteur), en tant que concepteur/rédacteur et commissaire d'exposition
Guillaume Soulatges	Artiste indépendant	France - Paris	46 ans	Ecole d'art à Paris	Anciennement enseignant d'arts plastiques au collège et aujourd'hui salarié chez Emmaüs
Pakito Bolino	Le Dernier Cri	France - Marseille et Paris	47 ans	Beaux Arts de Paris	Sérigraphie, auteur et éditeur aux éditions Le Dernier Cri
Marie De Remur	Artiste indépendante	France - Paris	24 ans	Arts Décoratifs de Paris	Etudiante

Tab. 1 : Profil des personnes interviewées

	Statut informel (= comment ils se définissent)	Structure juridique	Membres permanents	Dépôt légal des fanzines	Pourquoi ?	Pour les maisons d'édition : auteurs rémunérés ?	Pour les maisons d'édition : éditeurs rémunérés ?	Moyens de production des ouvrages	Nomenclature des ouvrages produits	Prix des ouvrages vendus	Lieu de vente des ouvrages
Club Lab	Collectif d'artistes	-	7	Non	Ne voit pas l'intérêt.	-	-	Photocopies, imprimeurs en ligne, ajouts à la main de strass, de perles, de jouets, collage de photos, mélange de techniques d'impression	Fanzines	Entre 12 et 20 euros	Festivals, réseaux sociaux, BigCartel, dépôts en librairies (Un Regard Moderne, Librairie Sans Titre)
éditions Aimant	Maison d'édition	Association	2	Non mais bientôt	Veut intégrer des circuits de vente moins restreints	Non	Non, activité bénévole	Sérigraphie, papier de thé, papier claque, risographie, jet d'encre, impression couleur	Fanzines, bandes dessinées	Entre 10 et 20 euros	Site internet, festival, dépôts librairies (Arts Factory)
Marie Boisson	Artiste indépendante	-	1	Oui	Veut intégrer des circuits de vente moins restreints	-	-	Imprimeur et reliure fait par une entreprise	Refuse le terme "fanzine", ouvrages autoédités	20 euros	Dépôt en librairies
Jul Quanouai	Artiste indépendant	-	1	Non	Ne voulait pas mais regrette aujourd'hui car son travail n'est pas reconnu par la DAGP	-	-	-	Ne sait pas, s'adapte à la nomenclature choisie par les maisons d'édition ou il publie.	Entre 5 et 18 euros	Travaille avec des maisons d'édition qui s'occupent de la diffusion + lui donne quelques exemplaires -> festivals, dépôts en librairie
Superstructure	Maison d'édition	Artistes indépendants à titre complémentaire	2	Non	Refuse catégoriquement. D'un point de vue esthétique, ne veut pas à avoir à ajouter un ISBN sur l'ouvrage	Oui, en droits d'auteur et en exemplaires. Pas de contrats d'auteurs.	Non, activité bénévole	Ouvrages faits à la main, reliure cousue, huit techniques d'impression différentes ou impression offset	Livres, zines, brochures	Entre 10 et 35 euros	Uniquement en ventes fermes : festivals, réseaux sociaux
Chloé Vanderstraeten	Artiste indépendante	-	1	Non	Fait des exemplaires uniques donc pas d'intérêt.	-	-	Ouvrages faits à la main, papier, crayons de couleur	Refuse le terme "fanzine", livres d'artistes	Entre 50 et 80 euros	Festivals, expositions
Editions Azimut	Maison d'édition	Association	5	Non	Oui pour les fanzines payants, non pour ceux donnés gratuitement. Trouve cela important, notamment pour l'archivage.	Non, mais aimerait beaucoup, fait des demandes de subventions pour rémunérer les auteurs sur le principe de la pige, à hauteur de 50 euros la planche, avec contrat d'auteurs.	Non, activité bénévole. N'a pas assez d'argent et priorise le fait de payer les auteurs.	-	Fanzines, revues	Entre 10 et 12 euros	Boutique en ligne HelloAsso, festivals, dons
Collectif Anémone	Collectif d'artistes	-	7	Non	Ne voit pas l'intérêt.	-	-	Impression offset	Fanzines	10 euros	Festivals, réseaux sociaux
Editions Arbitraire	Maison d'édition et collectif d'artistes	Association	Comité éditorial : 3 Collectif : 8	Dépend des fanzines	Oui pour les ouvrages diffusés via une diffuseur/distributeur car obligatoire, non pour ceux vendus en direct -> dépend du mode de diffusion	Les auteurs rémunérés à hauteur de 10%, avec un contrat et une avance versée sur ces droits, qui s'élève à un peu plus de la moitié des droits qui devront être versés une fois le premier tirage écoulé.	Non, activité bénévole	Sérigraphie, impression offset, détails faits à la main	Revues, livres, zines	Entre 4 et 10 euros pour fanzines, entre 4 et 22 euros pour les autres ouvrages	A un diffuseur/distributeur qui travaille avec des librairies, festivals, site internet
Hécatombe éditions	Maison d'édition	Association	4	Oui	Obligatoire car passe par un diffuseur/distributeur en France et en Suisse.	Oui, en droits d'auteur et en exemplaires. Contrats d'auteurs.	-	Typographie, offset, sérigraphie, photocopie, papier couleur, agrafes, dos carré collé, reliure à la suisse, reliure cousue.	Fanzines, livre, publications, ne se pose pas vraiment la question	Entre 3 et 66 euros	A un diffuseur/distributeur qui travaille avec des librairies, festivals, site internet, expos
Novland	Revue et collectif	Association	2	Non mais bientôt	N'y a pas pensé plus tôt.	-	-	-	Revue	Entre 6 et 10 euros	Festivals, site internet

L'Artcho	Maison d'édition	Association	2	Oui	Obligatoire car passe par un diffuseur/distributeur en France.	Oui, en droits d'auteurs, à hauteur de 10%. Contrats d'auteurs.	Non, activité bénévole		Refuse le terme "fanzine", bandes dessinées et albums jeunesse	Entre 5 et 25 euros	A un diffuseur/distributeur qui travaille avec des librairies, festivals
Atelier 54	Collectif d'artistes	Association	?	Non	Ne s'est pas exprimé	-	-			-	Festivals
Studio Courte Echelle	Maison d'édition	Association	2	Oui	Veut intégrer des circuits de vente moins restreints	Oui en droits d'auteurs, à hauteur de 33%.	Alexandra est artiste associée du studio, salariée en tant que responsable éditoriale depuis trois ans. François est indépendant (artiste non-auteur), en tant que concepteur/rédacteur et commissaire d'exposition. Courte échelle est donc un de ses clients, parmi d'autres.		Refuse le terme "fanzine", livres d'artistes et livres-objets	Entre 6 et 49 euros	A sa propre structure de diffusion (site internet dédié), festivals
Guillaume Soulatges	Artiste indépendant - avant : maison d'édition	Avant : association	1	Non	Refuse catégoriquement, veut rester dans des cercles restreints	Non	Non, activité bénévole		Refuse tout autre terme que celui de "livre"	Entre 10 et 20 euros	Dépôt en librairie
Super Loto éditions	Maison d'édition	Association	?	Oui	Ne s'est pas exprimé	Ne s'est pas exprimé	Ne s'est pas exprimé		Priorise les termes de livres et bande dessinées mais accepte également celui de fanzines	Entre 4 et 60 euros	Festivals, site internet, dépôt en librairies
Le Dernier Cri	Maison d'édition	Association	1	Dépend des fanzines	Veut intégrer des circuits de vente moins restreints	Oui, en droits d'auteur et en exemplaires. Contrats d'auteurs.	Oui, Pakito Bolino salarié		Livres sérigraphiés	Entre 10 et 100 euros	A un diffuseur/distributeur qui travaille avec des librairies, festivals, site internet
Fume Ta Moustache	Revue et collectif	-	?	Non	Ne s'est pas exprimé	-	-		Fanzines	3 euros	-
Marie De Remur	Artiste indépendante	-	1	Non	Ne voit pas l'intérêt	-	-		-	20 euros	Dépôt en librairies
Jean-Michel Bertoyas	Artiste indépendant	-	1	Non	Refuse catégoriquement, veut rester dans des cercles restreints	-	-		Fanzines	Entre 5 et 20 euros	Dépôt en librairies

Tab. 2 : Caractéristiques des productions des personnes interviewées

ANNEXES C : RETRANSCRIPTIONS DES ENTRETIENS

Célia Joumard - Club Lab

Retranscription d'une discussion avec Célia Joumard, membre du collectif Club Lab, le 16/03/2022 à Paris.

Elisa [00 :00 :01] Est-ce que tu peux te présenter ?

Célia Joumard [00 :00 :02] Je m'appelle Célia Joumard et j'ai 22 ans. J'ai grandi à la campagne d'Annecy, j'habite à Paris depuis 6 ans et je suis en année de césure aux Arts Décoratifs de Paris (dans le secteur image imprimée).

Elisa [00 :00 :06] Est-ce que tu sais ce que tu voudrais faire plus tard, comme métier ?

Célia Joumard [00 :00 :07] Je sais ce que je n'ai pas envie de faire. Je préférerais ne pas travailler en CDI dans une boîte, je préférerais être à mon compte parce que j'aime bien faire plein de choses à la fois et je pense que c'est incompatible avec un contrat de travail à temps plein. Cependant, s'il devait y avoir un élément directif de ma pratique, c'est le dessin, et ensuite moi je le dessin je l'applique à plein de choses : le graphisme (puisque on a quand même une bonne formation en graphisme, mise en page, édition aux arts déco), c'est quelque chose que j'aimerais développer. Donc le graphisme serait pour moi un secteur possible qui me permettrait de gagner de l'argent. Après j'aimerais également continuer à éditer des livres. Je fais partie d'un collectif qui s'appelle Club Lab depuis 2018. Ce n'est pas une activité qui rapporte de l'argent mais c'est quelque chose qui nous amène à faire plein de choses de notre temps. En tout, on est 8 dans le collectif. C'est à la fois pour nous l'occasion de nous réunir pour dessiner, l'occasion de trouver des excuses pour sécher les cours pour aller à des événements à droite à gauche. Mine de rien, grâce à ça, on rencontre plein de gens qu'on ne connaissait pas, juste on suivait le travail sur les réseaux. En fait avec les années je me rends compte qu'on les rencontre, on discute avec eux et on réalise qu'ils sont un peu comme nous. Ils ont le même amour du dessin, du fanzine. Ils ne se définissent pas tous comme des artistes mais ce sont globalement des jeunes qui font des livres plutôt en autoédition.

Elisa [00 :01 :03] Peux-tu me parler un peu plus de Club Lab ? Comment t'es-tu retrouvée à intégrer le collectif ?

Célia Joumard [00 :01 :05] Je suis arrivée au sein de Club Lab lorsque j'étais en première année aux arts déco. Je ne savais pas ce que c'était un fanzine, je n'avais jamais fait de livres. J'ai grandi à la campagne, il y avait juste la Fnac à 30 min en voiture. Je n'ai jamais lu de BD mais j'ai quand même beaucoup lu quand j'étais petite. En fait, je n'aime pas les BD, je ne suis pas rentrée dans les codes quand j'étais petite. Comme j'aimais bien lire, quand je lis des BD, je me concentre sur le texte et je ne regarde pas les images et du coup ça ne m'a jamais parlé. Bon il y a des exceptions, il y a des BD que j'ai adorées, mais je ne suis pas une grande connaisseuse ni une grande fan. Je n'ai jamais lu de mangas non plus. Par contre, je suis beaucoup allée au musée quand j'étais petite. Donc la peinture, le dessin, l'art brut, ce sont des trucs que je connaissais lorsque je suis arrivée aux Arts Déco. Et là du coup je rencontre Paul qui était dans ma classe. Lui il était déjà dans Club Lab qui rassemblait : Paul, Lazare, Steven et Blaise, que des garçons qui étaient copains. Paul et Blaise se sont rencontrés sur un forum de mangas lorsqu'ils étaient jeunes et les autres, ils étaient tous ensemble en prépa aux Ateliers de Sèvres. Ils ont tous un délire de dessins qui est très particulier. Je crois que c'est leur prof qui leur a parlé du fanzine et ils ont commencé à faire des trucs. L'avantage des Ateliers de Sèvres c'est que là-bas toutes les impressions sont gratuites pour les étudiants. Donc c'est comme ça qu'ils ont commencé à pouvoir faire des livres.

La première fois que Club Lab a été au Spin off je crois que c'était en 2018 et quand eux ils y sont allés, ce qui s'imprimait c'était bien mais ultra shlag. Il y avait une volonté de leur part, enfin je crois, de se moquer de certains codes. Par exemple, ils étaient en animation aux Ateliers de Sèvres et il y a quand même pas mal de délires elfiques fantaisie dans ce genre de secteur et c'est là qu'ils ont commencé une série de petits livres qui s'appellent *Eldaria*, là on en est au tome 3 ou 4 je crois. Ils ont fait les premiers tomes à ce moment-là. En gros ce sont des caricatures d'elfes et du dessin d'elfes : on suit un personnage elfique dans son royaume et il lui arrive plein de péripéties absurdes. C'est mal fait en connaissance de cause et c'est surtout pour s'amuser. Déjà à l'époque, entre eux, il y avait ce truc de se réunir et dessiner à plusieurs, c'était aussi comme ça qu'ils faisaient les bouquins. Il y avait des trucs qu'ils faisaient tout seuls mais surtout ils faisaient des trucs où ils dessinaient ensemble. Club Lab est né de l'envie de distribuer, d'avoir des multiples de dessins fun et surtout c'est un prétexte à réunion et à dessiner ensemble. En fait on aurait moins dessiné ensemble, on aurait moins dessiné tout court, s'il n'y avait pas eu le truc de se dire « venez ce soir on fait un tome d'Eldaria ». Il y avait la volonté que ce soit rapide, même si ça après ça s'est un peu perdu, mais en mode « allez en 1h on fait un fanzine ». On est tous par terre, sur le tapis, à dessiner des trucs et on se passe les dessins en rigolant du dessin que l'autre a fait avant.

L'idée c'est de faire des dessins que les grandes institutions refusent, qu'on ne pourrait faire nulle part ailleurs. Je ne sais pas si on fait des fanzines pour ça ou si de base nos dessins ne rentrent pas dans les codes. Moi perso ça m'ennuie les codes de l'édition classique. Par exemple, je pourrais te dire que plus tard je voudrais être illustratrice parce que je fais du dessin et je connais bien ce milieu-là, et c'est ce vers quoi est supposée me mener ma formation. Mais en même temps, ça m'ennuie souvent. Je généralise, mais le truc un peu lissé, ou enfantin à l'extrême, moi ça me fatigue. Les codes, ce n'est pas très marrant à mettre en place, et ça demande beaucoup de rigueur. Nous, avec Club Lab, on veut que ce soit amusant, pas rigoureux. Si on fait un effort, je pense que nos styles de dessins peuvent entrer dans ces codes là mais ce n'est pas intuitivement ce qu'on fait et ce n'est pas ce qu'on cherche à faire. Avec les gars de Club Lab, on a commencé à dessiner ensemble et de fil en aiguille, j'ai commencé à les aider à imprimer des trucs. Il y a eu un moment où on avait l'habitude de travailler ensemble, on parlait d'édition ensemble, on travaillait ensemble sur d'autres projets, donc on se connaissait bien. Club Lab galérait sur des trucs d'organisation donc je leur ai proposé de les aider et au fur et à mesure, je suis entrée dans le collectif, de manière un peu informelle et naturellement le truc s'est acté.

De base, Club Lab c'est un truc de fanzines mais on fait aussi des affiches, des images quoi, au sens large des impressions, et très vite on s'est mis à faire d'autres trucs. Les premiers membres de Club Lab sont partis en Allemagne, dans une école, où on leur a proposé de faire un workshop en tant qu'intervenants pour apprendre aux étudiants à faire des fanzines. L'école en question c'était une école de graphisme et vachement typo donc avec un cadre très rigoureux. Les garçons sont partis dans l'optique d'expliquer un peu ce qu'est le fanzine et puis leur dire « bah vas-y maintenant, on s'amuse, on dessine ». Ils ont fait des grandes peintures, une soirée de lancement et il y avait ce côté ludique. Apprendre à faire du fanzine, ça permet aux étudiants de dérigulariser la pratique artistique, enlever le côté trop scolaire, trop laborieux. Peu importe la pratique, je trouve que ça se sent quand les choses elles puent le travail et que tu sens que la personne elle y a passé des heures et des heures et qu'elle ne s'est pas forcément amusée à faire ça, et ce peu importe le médium ça se voit. Et à l'inverse, quand il y a du fun derrière ça se ressent aussi. Pour moi, le fanzine, ça doit avant tout être du fun, c'est comme ça que je le ressens. Le fun et le collectif aussi. Parce que nous en tout cas on le fait comme ça. Mais il doit y avoir plein d'autres gens qui le font autrement. Il y a des gens qui font du fanzine tout seul mais une fois que tu as fait ton livre, il est imprimé, il est là, t'en as 50 exemplaires, bah qu'est-ce que tu en fais ? Alors avec le covid, y a pas mal de gens qui se sont mis à vendre leur fanzine sur internet, parce que c'est aussi ça le truc, tu vends avec tes propres moyens et tes propres plateformes de diffusion, en l'occurrence souvent Instagram et les réseaux sociaux. Nous on a un Bigcartel qui est un site sans frais où tu peux vendre des choses, peu importe quoi. Donc ça c'est quand tu te diffuses depuis internet, mais nous ce n'est pas ce qu'on préfère parce que déjà y a les frais de port, et puis tu ne rencontres pas les gens et y a un côté vraiment produit, tu l'emballer, tu l'envoies par la poste, ça fait un peu Amazon. Un truc vraiment important avec le fanzine c'est les événements liés à la microédition. Quand t'arrives dans ce genre d'événements, si t'as une table, tu installes ton travail mais surtout tu discutes avec des gens systématiquement tu fais un tour, tu vas voir les autres, tu discutes avec les autres exposants, et tu troques tes fanzines. Enfin nous c'est ce qu'on fait. Mon premier fanzine je l'ai fait en 2019, et on l'a

présenté au Fanzines ! festival à Montreuil où on avait un stand, et il y avait des fanzines que j'aimais trop. A la fin du festival, il me restait des zines, je les ai pris, et je suis allée voir les gens et je leur ai dit « j'aime trop ton fanzine, est-ce que t'es chaud on fait un échange ? », et c'est beau. Alors ça ça marche surtout avec tes fanzines à toi parce que tu ne peux pas échanger un zine que t'as fait avec 4 autres personnes, mais si c'est le tien et que l'autre personne c'est le sien aussi, hop tu peux troquer. Tous les gens que je connais qui font du fanzine ont des fanzines, et connaissent bien ce que les autres font. Nous, chez nous, on a une bibliothèque où les gens, quand ils viennent, regardent la bibliothèque. Des fois, les gens ne viennent que pour ça. Il y a vachement ce truc de se les montrer entre nous. Dans mon travail aussi, ça me sert vachement de source d'inspiration, tu regardes ce que font les autres. Il y a des travaux de personnes que j'adore, et j'ai envie de soutenir ce qu'ils font, et je ne peux pas acheter des dessins originaux parce que je suis étudiante et j'ai peu de moyens, mais ça me fait trop plaisir d'avoir un fanzine d'eux. Le truc de la collection c'est qu'ils sont édités à peu d'exemplaires, et y a des trucs ça a été édité y a quelques années, et je continue à les regarder et je me dis « c'est dingue, c'est trop beau », et en fait il n'y a pas de traces sur internet, nulle part quoi. Finalement c'est une sorte d'archivage. Je pense que je vais faire de l'art toute ma vie et j'ai envie de commencer à archiver les choses que j'aime maintenant parce que ça nourrira ma réflexion, ma pratique. Se les montrer entre nous c'est se faire découvrir de nouvelles choses. Paul par exemple, il est allé au Japon et il a ramené des fanzines et c'est des trucs qu'on ne verra nulle part ailleurs que dans sa bibliothèque et y a des trucs de ouf. Récemment, on a édité un manga, enfin c'est un fanzine qui reprend les codes mangas, et on a vachement regardé des fanzines de mangas chelon qu'il a ramené de gauche ou de droite. Et ça c'est des choses imprimées un peu à côté des codes et ça nourrit soit notre pratique du livre doit plus globalement comment on dessine, notre traitement de l'image, etc.

Elisa [00 :08 :23] Est-ce que le fanzine appartient à la contre-culture ?

Célia Joumard [00 :08 :24] Je suis en école d'art. Beaucoup de gens autour de moi font du fanzine, connaissent le fanzine. Je connais quelques personnes qui font du fanzine ouvertement militant (luttés féministes, antiracistes, etc.) mais, globalement, les gens que je connais qui font du fanzine sont majoritairement des gens en école d'art ou tout juste sortis de l'école. Ce sont tous des artistes qui font du dessin, de la peinture. Faire du fanzine c'est pour eux une manière de diffuser leur travail, de gagner trois petits sous avec des bouts de dessins qui traînent chez eux. Pour moi, il y a peu de personnes qui se revendiquent comme appartenant à une contre-culture. Après, mon point de vue est particulier : là on est à Paris et les cercles de fanzineurs et les circuits de diffusion sont particuliers, j'imagine que ça ne se passe pas comme ça dans d'autres villes ou pays. J'ai l'impression qu'il y a beaucoup de choses qui se font dans le fanzine ici qui sont liées à l'envie d'expérimenter de nouvelles formes, mais je ne pense pas qu'on puisse dire que c'est underground comme pratique. Moi, dans ce que je vois du monde du fanzine aujourd'hui, ce ne sont que des artistes. Mais c'est sans doute lié à ce que j'aime aussi, et donc ce vers quoi je vais plus facilement.

Après, je te dis « ouais le fanzine c'est sorti des milieux militants », mais y a aussi un truc propre au fanzine qui est : tu maintiens les prix bas, même si ce sont des objets qui prennent énormément de temps et d'énergie à faire. Donc en fait tu es très rarement rentable. Nous, avec Club-Lab, pendant longtemps on a fait des livres à perte. Ça nous coûtait bien plus cher d'imprimer que ce que la vente nous rapportait.

Alors tu vas me dire « pourquoi tu le fais du coup ? », bah pour le moment passé avec mes potes, pour le plaisir. Enfin tu vois, pourquoi est-ce qu'on dessine ? Ça nous fait dépenser de l'argent de crayons et de papier. Bah on le fait juste parce qu'on aime bien quoi.

Du coup, pour moi, les fanzines, c'est quand même une pratique, un mode de production et de diffusion, qui sort des codes capitalistes des grandes structures et des grands circuits. Perso, moi je pense que l'édition traditionnelle d'aujourd'hui avec ces gros diffuseurs/distributeurs, bah ça pollue, c'est de la surproduction, c'est de l'argent qui va aux plus riches et par forcément aux auteur.e.s. Je t'apprends rien, mais les illustrateur.ices ils sont très précaires et en général, quand tu édites un livre avec une maison d'édition, tu te retrouves avec 3% de ce que t'as produit, et ça c'est juste hyper démoralisant. Et moi c'est aussi pour ça que je ne veux pas faire ce métier d'ailleurs.

Elisa [00 :10 :56] Selon toi, le fanzine se situe plus du côté du livre ou de l'art ?

Célia Joumard [00 :10 :57] Dans ma pratique du fanzine, et également dans ce qu'on cherche à faire avec mon collectif, il s'agit bien de faire des livres. Et, parce qu'ils sont édités à petit nombre et par nos petites mains, ils ont des formes et des réalisations qui ne seraient pas possibles à réaliser s'ils étaient édités par des grosses structures, parce que ça prendrait trop de temps, parce que ce serait impossible. Aujourd'hui, les formations dans les écoles d'art sont souvent tournées vers le livre, en plus de toutes les autres choses qu'on apprend en cours. Par exemple, à Estienne, il y a une formation reliure et édition. Et à La Cambres, pareil. Globalement c'est des formations d'édition de livres d'art, de recherches de formes d'édition qui sont de l'ordre de la création, de l'artisanat presque. Mais c'est clair que c'est des métiers où il n'y a absolument pas de débouchés. Donc ce n'est pas des gens dont tu vois souvent le travail, dans des galeries ou quoi. L'intérêt plastique et artistique de faire des livres existe, et il y a plein d'artistes qui prennent le livre comme médium d'expression et qui font des livres d'artistes.

Pour moi avec le fanzine il y a cette idée que c'est un objet pensé de A à Z par une ou des personnes mais dans une démarche et une volonté artistique, comme si tu pensais une œuvre en soit. Le truc avec le fanzine c'est quand même que c'est du multiple, donc c'est peut-être un peu compliqué de la définir comme œuvre d'art, parce qu'il n'y a pas cette idée d'unicité. Mais ça, les créateurs et créatrices de fanzines ont quand même réussi à le dépasser en faisant des petits tirages et en numérotant les exemplaires. Pour moi ce sont donc des livres d'artistes, mais à la condition que tu le fasses toi-même. Parce que, en gros, quand tu fais du fanzine, ça coûte grave cher d'imprimer, le papier aussi coûte super cher. Donc en fait tu composes avec les moyens que t'as sous la main et des fois ne t'as pas beaucoup d'autres moyens que les impressions pas chères sur internet en passant par des sites spécialisés. Quand t'es en école, t'as encore la chance de peut-être avoir à disposition les moyens d'impression de ton école, mais quand tu sors de l'école, à part ta petite imprimante chez toi qui est très limitée, t'as pas grand-chose. Et en fait, sur internet, il y a des sites d'impression qui coûtent de moins en moins chers par rapport au prix du papier qui augmente de plus en plus, ou par rapport aux prix des imprimeurs en France. Du coup, dans ces conditions-là, si tu veux faire un livre d'une certaine manière, tu vas passer par des imprimeurs à l'étranger qui vont se charger d'imprimer et de relier ton bouquin. Du coup bah, ça coûte moins cher, ça prend moins de temps, mais ce n'est pas toi avec tes petites mains qui vas le faire. Ces dynamiques de production là, moi perso elles me questionnent. Est-ce que c'est encore un fanzine quand ce n'est pas nous qui l'imprimons, quand ce n'est pas nous qui le relions, quand ils arrivent tout prêts par avion livrés chez toi ? Ça c'est des questions que je me pose.

Moi ce que kiffe voir dans des fanzines c'est des gens qui font leur livre eux-mêmes avec des formes un peu particulières. Nous on a fait des fanzines, on a mis des perles dans la reliure, on a collé des jouets au pisto-colle sur la tranche du bouquin, découpé des livres pour leur donner des formes cheloues, collé des trucs à l'intérieur, collé des trucs sur la couverture, mélangé plusieurs techniques d'impression, collé des photos, etc. Ça c'est des choses que je trouve trop chouettes et qui ne seraient pas possibles autrement que dans ces modalités-là de réalisation : production en petite quantité mais quand même multiples.

Elisa [00 :13 :45] Mais du coup, c'est quoi un fanzine ?

Célia Joumard [00 :13 :46] Pour moi tout est un fanzine à partir du moment où la personne te dit que c'en est un. Après moi, dans ma pratique, il y a des livres que je réalise moi-même mais je ne les considère pas tous comme des fanzines. Par exemple, l'année dernière j'ai édité un bouquin qui était le fruit d'un an de travail. Il y avait de la sérigraphie, de la risographie, c'était un énorme boulot avec que des techniques travaillées d'impression, par exemple, du gaufrage, bref ça m'a pris énormément de temps à faire, et pour moi c'était un livre précieux que j'ai édité à seulement 4 exemplaires. Ça pour moi, ça fait partie de ce que on peut appeler un livre d'artiste, parce qu'il y a même des originaux dedans. Et ce côté-là très luxueux du livre et assez dans les clous en termes d'édition conventionnelle, enfin je veux dire, ce n'est pas shlag, j'ai fait en sorte que ce soit fait le mieux, le plus propre et le plus pro possible. Et ça pour moi ça ne rentrait pas dans les clous de ce qu'est un fanzine. Et si jamais je dois le vendre, je le vendrais très cher, plusieurs centaines d'euros, parce que c'est ce que ça vaut de travail selon moi. Pour toutes ces raisons, ce n'est pas un fanzine. Par exemple, j'ai fait d'autres bouquins qui

étaient plus euh, enfin ce n'est pas que je n'y mets pas le même investissement ou le même soin parce que je suis hyper impliquée dans toutes mes productions, mais en fait ce n'est pas le même travail sur le rendu. Genre ce n'est pas grave si c'est moche ou si c'est raté. Par exemple, il y a des fanzines que je peux trouver moches mais drôles. Comme il n'y a pas trop de règles dans le fanzine, tant que t'as envie d'en faire, t'en fais, et tu le fais vraiment comme t'as envie de faire. Après moi ça me rend un peu triste les fanzines qui coûtent super cher, pour moi déjà 20 euros pour un fanzine ça fait très cher, même si des fois ça se justifie selon le livre que t'achètes. J'ai vu des gens qui vendaient des trucs qu'ils appelaient fanzines au Fanzines ! festival 300 balles, bah en fait non, ce n'est ni le lieu, ni l'endroit. On a le droit de faire des bouquins comme ça mais on perd le côté un bradé qui fait du fanzine un fanzine. Ils sont faits en petite quantité et donc tu n'es jamais rentable. Genre 10 euros un fanzine fait à la main c'est archi bradé et en même temps, 10 euros pour un bouquin ce n'est déjà pas donné en termes d'argent sur un salaire ou quand tu es étudiant.

Y a une bourse donnée par adagp qui est née cette année pour donner de l'argent à des gens qui veulent faire du fanzine (<https://www.adagp.fr/fr/actualites/appel-candidature-bourse-fanzine>)

Pour moi, le fanzine c'est amateur parce que personne ne peut gagner de quoi vivre avec le fanzine. Une fois j'ai vu un mec qui vendait ses fanzines 50 balles, une fois qu'il a payé les artistes collaborateurs, les coûts d'impression, et les coûts d'envoi, etc. il lui restait 3 euros par livre. Donc personne ne peut vivre du fanzine mais surtout parce qu'en fait ce n'est pas le but. Les maisons d'éditions qui éditent des choses qui se rapprochent du fanzine, genre Matière, ils ne vivent pas de leur métier d'éditeur. C'est des gens qui sont graphistes, qui vivent de cette activité et qui éditent sur leur temps libre du fanzine. Alors même s'ils sont pro, que leur bouquins sont vachement pro, pour moi ça reste de l'ordre de l'amateurisme mais pas dans le sens c'est fait par des amateurs, mais dans le sens que c'est pas un travail parce que tu gagnes pas d'argent avec, c'est pas un travail d'argent en tout cas.

Elisa [00 :18 :36] Vous, avec Club Lab, c'est quoi votre statut légal ? Pourquoi, selon toi, les fanzineurs créent des structures légales ?

Célia Joumard [00 :18 :42] La création de maisons d'édition qui fait du fanzine, ça sert pour rassembler les gens, la paperasse, que quand tu candidates, tu peux rassembler tout ce que t'as fait autour d'une même entité. C'est plus simple.

Nous Club Lab, on vient juste de faire cette année un statut d'asso. En fait avec le collectif on fait des fanzines mais on se rend compte que nous ce qu'on aime bien avec Club Lab c'est de se réunir pour faire des choses, c'est un prétexte pour dessiner et faire des bouquins mais du coup c'est aussi un prétexte pour organiser des choses : des workshops, des expos, on aimerait bien à terme organiser un salon de fanzines, et c'est là que la structure de Club Lab en tant qu'asso elle sert à quelque chose. Après par exemple, on a des copains qui ont un collectif de teuf, on a aussi fait des dessins pour eux, ça fait leur scéno, et ça fait dialoguer ces mondes-là. La finalité de Club Lab en tant qu'asso c'est pour ça, c'est pour candidater à des subventions, aller gratter les moyens là où ils sont : les impressions gratuites à l'école, au taf de ta mère utiliser la photocopieuse, aller gratter des bourses données par des organismes pour faire ce genre de trucs (des fêtes, des expos avec des gens qui sinon ne seraient jamais exposés, des bouquins que personnes ne voudrait éditer). C'est peut-être là que du coup ça devient un peu militant, tout ce qu'on fait avec CL repose sur des valeurs. En premier lieu, l'absence de recherche de profit. On n'est pas en recherche de capital et si on l'est ce n'est pas pour le mettre dans notre poche mais pour le réinvestir pour des projets qui nous tiennent à coeur. Nous, quand on fait des fanzines, on donne toujours un petit pourcentage de ce qu'on gagne à Club Lab et du coup ça nous fait un petit pécule d'argent. Enfin après comme je te dis on produisait à perte jusqu'à il n'y a vraiment pas longtemps. Et on essaye là d'arriver à avoir un tout petit peu de sous pour déjà rentrer dans nos frais de production mais aussi éventuellement pour acheter, si on fait une fête, des trucs pour décorer la fête, si on veut organiser un festival, une expo, etc, ça nous évitera de devoir voler les guirlandes de lumière pour éclairer le truc. Personne ne cherche le profit, quand tu fais du fanzine tu ne te dis pas « cool je vais être riche grâce à ça ». Si on vendait tout au prix où on est censés le vendre c'est à dire sans les échanger, sans brader les prix d'envoi (Des fois, il y a des gens qui nous commandent des fanzines et qui sont super loin dans le monde et les frais d'envoi coûtent aussi chers que le fanzine. Du coup, on ne va pas leur faire payer ça et on prend à notre charge les frais d'envois pour que le fanzine puisse voyager

et se retrouver à l'étranger. Donc ça nous coûte de l'argent, et finalement le fanzine ne nous rapporte quasi-rien, mais on le fait parce que c'est marrant de diffuser nos livres comme ça. Je trouve ça chouette en vrai. Quand tu vends tes fanzines sur Internet, tu touches que les gens qui te suivent. Et donc en fait, tu touches qu'un cercle proche de toi. Des amis ou des gens que tu connais. Mais finalement, ça reste quand même de l'entre soi, assez vénère. Alors pourquoi pas, si ça fait plaisir aux gens, mais c'est aussi chouette quand ça peut aller un tout petit peu au-delà. Et du coup. Les librairies sont des lieux qui sont fréquentés par plein de types de personnes différentes. Et c'est trop chiant que chez ces gens-là, ils ne connaissent pas le fanzine, alors qu'en fait ils pourraient bien aimer. Et en fait ils n'en voient jamais parce que ça ne rentre jamais dans leur milieu et du coup, le fait d'aller dans des librairies quand même un peu spécialisées, mais pas forcément, et que ce soit un peu disséminé dans plein d'endroits en mode surprise, tu tombes sur ça, ben moi je trouve ça chouette. Et en tout cas je ne vois pas en quoi ça ne serait pas bien. Tu vois, ça te permet juste de toucher des personnes. Imagine un papa de 50 ans qui achète mon fanzine et qu'il offre à son enfant. Ben ça me fait trop plaisir quoi.

Elisa : [00 :22 :20] Et tu n'as pas peur que ça fasse rentrer le fanzine dans des circuits plus légitimes et que du coup on perde l'esprit du fanzine ?

Célia : [00 :22 :26] Non parce que l'esprit du fanzine n'est pas figé. Chacun, chacune fait ce qu'il veut comme type de fanzine. Tant qu'il décide que c'est un fanzine, ça en est un. Et après, s'il y en a qui vendent en librairie, tant mieux. Ça donnera peut-être envie à d'autres gens d'en faire ou la force d'essayer. Et il y aura d'autres gens qui continueront à faire des fanzines ultra vénères qui ne passeraient pas en librairie. Il y aura d'autres gens qui continueront à vendre leur truc de leur côté. Et enfin, pour moi, l'un n'empêche pas l'autre. Ça prend la place de rien ou la limite, ça prend la place de l'édition traditionnelle. Et ça, pour le coup, ça me dérange moins. En tant que créateur créatrice, c'est hyper démoralisant et triste de toucher 3%. Et du coup, il vaut mieux que ce soit la personne qui aille dans un circuit marginal et qui vende son bouquin de cette manière-là et qu'à la fin elle touche 50 % des recettes de ce qu'elle fait plutôt que 3%. Bref, moi, je vois vraiment aucun mal que ce soit en librairie. Ça permet juste de diffuser à un plus grand nombre de personnes. Et même pour les librairies en vrai c'est chouette ça leur permet de proposer plein de trucs différents.

Elisa : [00 :24 :31] Ok et autre question, est ce que tu as vu des évolutions d'esthétiques dans le fanzinat ?

Célia : [00 :24 :33] Il y a des gens qui sont un peu héritiers, héritières des pratiques punks des années 80, ça c'est sûr. Moi je pense que c'est bien qu'il y ait encore des choses qui existent comme ça et qui se passent dans cette optique-là. Mais il y a aussi d'autres esthétiques qui arrivent dans ce monde-là. Ce qui caractérise l'esthétique punk, c'est de choses vénères, genre le sexe, les gens qui se tuent ou encore le gore. Tout ça j'ai l'impression que c'est vachement lié à la sérigraphie, avec Pakito Bolino par exemple. Mais du coup, quand même, la sérigraphie, ça s'imprime et il y a peu de nuances possibles. C'est quand même des pochoirs dans le procédé d'impression. Et du coup, ça fait des traits plus grossiers. Moi, je ne me reconnais pas trop dans ces esthétiques là, dans ce que j'aime dessiner et tout. Mais j'ai quand même envie de dessiner, de raconter des histoires et du coup, j'aime bien faire d'autres trucs. Je vois des similarités, par exemple, entre le graffiti et le fanzine. Déjà, je pense que c'est un peu les mêmes gens qui font dans le milieu parisien. Des gens arty, en école d'art. Et il y a un truc avec le graffiti depuis quelques années, c'est le graffiti ignorant. En mode tu dessines ou tu fais mal en connaissance de cause. Tu te sens légitime de faire du graffiti, de prendre des grandes places et tout, alors que tu n'es pas hyper technique et tout dans ta pratique. C'est un peu cette idée-là. Je n'explique sûrement pas très bien parce que je ne suis pas experte, mais voilà, t'as compris l'idée. Et du coup, ça, appliqué à des bouquins, c'est le fanzine et ça donne tout plein de types d'histoires différentes, un peu bancales ou pas, mais en tout cas différentes. Des dessins qui s'éloignent des choses normées quoi. On est quand même héritiers, héritières de ces pratiques et de ces codes etc qui ont créé le fanzine mais aujourd'hui, il y a de nouvelles choses qui arrivent.

Elisa : [00 :27 :34] Et tu peux me dire ce que sont ces nouvelles choses ?

Célia : [00 :27 :39] Vraiment super dur de résumer. C'est difficile de dire des tendances. Le fanzine c'est avant tout du dessin super libre, lui-même inspiré un peu des codes de la peinture et tout quand même, je dirais. Mais aujourd'hui les techniques de dessin s'adaptent aussi aux nouveaux outils qu'on a à disposition. Il y a la 3D qui arrive aujourd'hui dans ce qui se produit plastiquement, une production plastique à part entière qui se base sur les images numériques et ça on le retrouve dans le fanzine d'aujourd'hui. Mais globalement, j'ai l'impression que les esthétiques sont celles qui sont peu valorisées en général. Je te disais Paul et Blaise, ils se sont rencontrés sur un forum de manga, sur internet et ces codes propres au dessin de manga c'est grave critiqué par les écoles d'art exemple. Moi, quand j'ai fait une prépa et que j'ai voulu rentrer en école d'art, on m'a dit « si tu dessines en mode manga, il faut que tu essayes de mettre ça de côté, que ça ne se voit pas, parce que ce n'est pas quelque chose qui est valorisé en école d'art ». Mais en fait, il y a quand même plein de gens qui sont fans de ça et qui aiment ça sincèrement, et ils dessinent comme ça. Bah typiquement, le fanzine ça peut être un lieu pour ce type de dessin là. Mais là, je te parle aussi de moi, et de mes expériences mais il y a tellement de choses différentes. Je ne pense pas qu'on puisse définir vraiment un style particulier.

Elisa : [00 :30 :19] Et du coup, avec cet exemple que tu donnes de Blaise et Paul qui sont branchés mangas, elfes, fantaisie, etc.. C'est un type de littérature que je ne connais pas du tout. Mais avec cet exemple je trouve qu'on retrouve bien l'idée de fan dans Fanzine. Donc le fandom propre aux débuts du fanzine n'a pas tellement disparu, si ?

Célia : [00 :31 :22] C'est vrai que l'idée de club c'est ce qui fait l'identité de notre collectif, d'où le nom Club Lab d'ailleurs mais ça c'est vraiment propre à notre collectif. Aussi, par exemple, on a fait une expo récemment qui s'appelait « Époque Nostalgie ». Et en fait, c'était sur la nostalgie de la pop culture, la culture de notre enfance. Et donc c'était vraiment des gens qui, dans leurs dessins, ont vachement de références à de la culture populaire, aux jouets, aux dessins animés. Et les gens qui y faisaient du fanzine, se sont amusés à redessiner des esthétiques, des codes. Tu redessines Mickey, ses dessins animés, des jouets que tu trouves beaux et qui ont façonné ton enfance. Et en fait, j'ai vraiment remarqué un truc. Les gens, à cette expo, ils regardaient les fanzines qu'on avait faits, ils feuilletaient et là, bug parce qu'ils reconnaissaient un visage, un personnage ou quoi qui était dans un jouet qui avaient bercé leur enfance. Et ça les rendait trop contents, tu vois, ils sont nostalgiques. Dans notre collectif on s'était aussi amusés à éditer un fanzine, c'est des dessins de Mickey mal fait. Genre on a demandé à plein de gens en soirée dans plein d'endroits de dessiner, enfin de mal dessiner Mickey. Genre tu fais mal en connaissance de cause et on a imprimé ça. Et les gens quand ils prennent un exemplaire, ils regardent, ils reconnaissent Mickey et ça se tape des barres parce qu'ils voient que c'est mal dessiné, tu vois ? Et le fanzine il est moche en soit, tu vois, mais moi je le trouve trop beau, mais il était imprimé en photocopie noir et blanc sur du papier couleur un peu dégueu. Mais en vrai trop marrant. Et pareil pour dans le manga qu'on a édité. Là on a repris des dessins de perso qui sont des persos de d'autres histoires de manga et dont les gars étaient trop fans et qu'ils trouvent trop beau. Du coup on a mis ces persos là dans le livre, même si je ne sais pas si on a le droit de faire ça. Mais, pour nous, c'était des refs importantes et du coup, on les a mis dedans. Et tu vois, dans la pratique qu'on a du fanzine, c'est vraiment un truc qui revient de reprendre des dessins connus. Enfin, en tout cas, moi, dans mon dessin à moi, ce n'est pas quelque chose que je mets vraiment en place, mais que c'est plutôt quelque chose que j'observe des autres, du collectif, et c'est très intéressant et trop beau. Et je vois à quel point ça parle à plein de personnes, mine de rien.

Elisa : [00 :35 :13] Mais en fait, désolé, je suis en train de faire un lien énorme. Je te fais une mini parenthèse au moins pour que tu resitue. Je te parlais de fan fiction tout à l'heure, parce que les premiers fanzines de SF, il n'y avait quasiment pas de dessin, il y avait que du texte et donc c'était des gens qui s'improvisent critiques et c'est aussi là que sont sorties les toutes premières fan fictions et je me doutais bien qu'il y avait un équivalent en art. Du coup c'est ça, le fan art. Et donc en fait, on est exactement dans la même logique, mais du point de vue du dessin. Mais du coup, vas-y continue.

Célia : [00 :35 :44] C'est ouf ! Ouais, du coup, nous, pour notre prochain fanzine de manga, on voudrait demander à des jeunes, des petits jeunes, s'ils veulent être publiés dans le fanzine. Donc ce serait au côté de beaucoup de gens qui ont la vingtaine et qui font des études d'art et qui seront peut-être artistes plus tard ou qui feront de l'édition en mode pro et tout. Mais tu vas aller chercher des dessins de gens qui sont sincères, je pense aussi. Un des vrais mots clés du fanzine, c'est quand tu es sincère. Quand ça te fait sincèrement rire. Quand t'es sincèrement passionné par ce sur quoi tu dessines, même si c'est ultra bizarre et pas du tout dans les codes de ce que les gens ont l'habitude de voir, il y a un truc avec la sincérité. Elle se voit quoi.

Elisa : [00 :36 :37] Et donc vous quand vous faites des fanzines, mais aussi de ce que tu as pu voir des autres, vous travaillez plus sur le dessin lui-même ou sur la forme du fanzine ou sur la forme du livre ? Ou est-ce que c'est les deux, genre 50/50 ?

Célia : [00 :36 :58] Chez nous, oui, c'est 50/50. Mais il y a quand même ce truc. On veut que la forme du livre rende sincèrement ce qu'on a mis en place dans le dessin. Tu vois, par exemple, Anne et Paul, ont fait un fanzine sur la nostalgie de l'enfance. Ensemble, ils ont collé, ils ont fait une reliure avec des jouets collés parce qu'en fait tout leur fanzine, ils y redessinent des jouets. Donc fallait que ça se voit dans la forme même du livre. Et en vrai, eux ils sont collectionneurs de petites figurines, de jouets, ils en ont des centaines. Et donc finalement, ça faisait sens d'en coller sur la reliure.

Elisa : [00 :37 :42] Donc le fanzine doit être en adéquation et avoir la même sensibilité que le dessin ?

Célia : [00 :37 :55] Oui, je pense. Autre exemple, récemment on a fait un fanzine avec des meufs sur les parcs d'attraction, on s'est retrouvées toutes les sept et on a dessiné toute une journée sur des calques. Et en fait, il y avait ce truc où il y avait une première qui faisait un dessin, la deuxième le reprenait et le coloriait ou prenait un calque et dessinait par-dessus, et ça venait se superposer, etc. Et en fait, je trouve que la couv, c'est une des plus belles couv qu'on ait faite. Je suis trop contente de ce truc et j'ai vraiment le sentiment qu'elle représente parfaitement nos dessins et nos univers, ils s'imbriquent, dialoguent entre eux et que c'est une production collective et ça typiquement dans ce sens-là, ça, pour moi, ça va avec l'esprit de ce fanzine qui était se retrouver entre meufs, de faire des trucs un peu drôles. Et même si on a construit nos histoires individuellement, en fait, on s'en parlait, on se montrait les esquisses, on se donnait des conseils. Du coup, cette couv, fallait que ce soit quelque chose de collectif, quoi.

Elisa : [00 :38 :59] Et le dessin à l'intérieur ? Quand vous dessinez pour un fanzine, est ce que vous pensez le dessin dans son insertion au sein du livre ou le dessin en lui-même ? Je ne sais pas si c'est clair. En gros, est ce que le fait de savoir que ton dessin va apparaître dans un fanzine, dans un livre, est ce que ça impacte la façon même dont tu le dessines ?

Célia : [00 :39 :21] Je pense que ça dépend des bouquins et ça dépend des gens parce que pour moi, il y a deux manières. Soit tu dis en mode je veux faire un fanzine et du coup, on va dessiner pour le fanzine. Soit ça fait six mois que tu dessines et en fait tu captes qu'ils font sens entre eux ces dessins et que ça pourrait être chouette en bouquin.

Elisa : [00 :39 :53] En fait ma question c'est est ce que le fanzine est juste un support au dessin ? Comment l'idée de dessin et l'idée de livre se rencontrent ?

Célia : [00 :40 :17] Par exemple, en ce moment, j'ai envie de dessiner grand. Et jusqu'alors, je ne le faisais pas parce que j'aimais beaucoup faire des livres et que je voyais toujours la finalité d'un livre dans tous les dessins que je commençais. Et du coup, quand tu penses à une finalité de livres, il faut travailler sur des formats que tu peux scanner pas trop difficilement. Et puis aussi, il y a des trucs qui ne rendent pas bien imprimés. Et du coup tu ne mets pas ça en place. Et moi, dans mon dessin, en ce moment, j'ai envie de sortir de ces injonctions dues à la finalité du bouquin dans ce que je produis,

mais, en même temps, à un certain moment, ça a été trop riche de réfléchir, de me torturer la tête pour essayer de capter comment ce serait bien d'imprimer ça, comment ça pourrait être rendu au mieux? Et dans les moyens qu'on a à notre disposition. Genre à l'école, on a une riso. C'est gratuit pour les étudiants. Et du coup, en fait à plein de moments, on réfléchissait systématiquement entre guillemets en mode riso, parce que parce qu'on se disait « Ah bah si c'est imprimé comme ça, il faut que ça rentre bien ». Après à l'inverse tu peux juste commencer à faire ton dessin en mode recherche et à un moment donné te dire peut-être que ça serait bien un livre et du coup, c'est là où tu commences à penser au livre.

Elisa : [00 :42 :48] Et du coup, en termes de techniques d'impression, vous, vous utilisez quoi ?

Célia : [00 :43 :03] La Rizzo, de temps en temps. La sérigraphie un peu aussi. En fait, c'est complètement dicté par ce qui est gratuit et ce qui n'est pas gratuit. Donc si là demain je fais un stage à un endroit et on me dit que j'ai le droit d'imprimer ce que je veux en sérigraphie, je serai en mode OK, let's go ! C'est une bonne occasion pour faire un fanzine en sérigraphie.

Elisa : [00 :43 :26] Ok. C'est intéressant aussi la façon dont les moyens de production à disposition façonnent la création. En fait, toute la création, elle repose que sur ça. Et dernier truc du coup, juste parce que je pense que tu as quand même beaucoup plus un pied là-dedans que moi. C'est quoi la microédition ? Si tu devais définir.

Célia : [00 :43 :54] La microédition, c'est une branche de l'édition. En général, tu as l'édition mainstream et tu as la microédition. Pour faire une analogie, on a le cinéma mainstream et le cinéma d'auteur, pour moi c'est un peu ça. Et du coup, ce qui rentre dans la microédition, c'est des choses qui sont imprimées en plus petites quantités, mais qui du coup sont peut-être faites de manière plus respectueuse, en tout cas plus réfléchie.

Lise et Lou - Visiteuses Spin Off Festival

Retranscription d'une discussion avec Lise et Lou, visiteuses du Spin Off festival, le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] Est-ce que pour commencer, vous pourriez vous présenter, de me dire quel âge vous avez, ce que vous faites dans la vie et d'où vous venez, s'il vous plaît ?

Lise : [00 :00 :12] Moi, c'est Lise. J'ai 23 ans, je viens du Mans et là, je suis en préparation à l'agrégation d'arts plastiques à Rennes, mais j'ai fait cinq ans aux Beaux-Arts du Mans avant, où j'ai eu mon DNSEP.

Elisa : [00 :00 :27] Et toi ?

Lou : [00 :00 :28] Moi c'est Lou. J'ai 23 ans aussi et moi je suis rentré aux Beaux-Arts l'année dernière donc je suis en deuxième année de Beaux-Arts au Mans.

Elisa : [00 :00 :34] Alors du coup, pourquoi vous êtes là aujourd'hui ?

Lise : [00 :00 :37] Parce qu'on aime les livres ! Parce que Angoulême c'est le gros kiff.

Elisa : [00 :00 :42] Donc initialement, vous venez au festival d'Angoulême et vous avez entendu parler du Spin Off et du coup vous êtes venues ici ?

Lou : [00 :00 :50] On connaissait déjà. Moi, j'avais très bien en tête que Angoulême, c'était à la fois les gros éditeurs, les plus petites maisons d'édition et les fanzines. Mais c'est vrai que les fanzines, ça fait rêver.

Lou : [00 :01 :00] J'avoue moi je viens plus pour les petites maisons d'édition et le Spin Off. Ce n'est pas un truc secondaire pour nous, on sait que ça existe et on vient pour ça.

Elisa : [00 :01 :09] Alors comment vous avez découvert ?

Lou : [00 :01 :12] Je pense grâce à tous les artistes qu'on suit sur Instagram. Pas mal d'artistes pas encore très connus, mais plus ou moins dans le milieu qu'on suit, genre microédition. Des illustrateurs, illustratrices, qui sortent d'écoles ou qui sont encore en école et qui annoncent « ouais, je serai au Spin Off tel jour ».

Elisa : [00 :01 :32] Donc c'est aussi comme ça que vous avez découvert le fanzine ?

Lou : [00 :01 :39] Le fanzine, moi je connaissais avant.

Lise : [00 :01 :40] Moi, je ne saurais pas dire comment j'ai découvert le fanzine. Mes potes en font. Et puis je ne sais pas, il y a plein d'événements, et d'endroits où tu peux en trouver. Par exemple, il y a un bar au Mans où il y a une espèce de micro-maison d'édition qui n'est même pas de statut légal, je crois. Mais c'est un groupe de meufs qui font des fanzines féministes et ça fait des années que je les vois là-bas. Elles les vendent à l'arrache au bar, à prix libre.

Elisa : [00 :02 :07] Okay. Qu'est-ce qui vous attire dans le fanzine ? Qu'est-ce qui vous plaît ?

Lise : [00 :02 :17] C'est qu'en fait, le fanzine, c'est plein de trucs. C'est vraiment la forme ultra libre qu'on trouve dans les nouvelles BDs du monde graphique. Il n'y a pas de codes qui dictent au fanzine ce qu'il doit être. Ça peut prendre toutes les formes, ça peut à la fois être un objet livre comme ça peut juste être un ou des prints, ça peut être vraiment n'importe quoi et du coup, je trouve que c'est vachement

intéressant parce que j'ai l'impression que l'artiste qui est derrière s'exprime beaucoup plus que dans un monde éditorial normal.

Lou : [00 :02 :49] Ouais, j'ai l'impression que dans la microédition n'est pas bridé par quelqu'un parce que tu fais tout tout seul. Tu édites tout seul, tu crées tout solo et en général c'est du fait maison, genre les fanzines photocopiés, moi j'adore.

Elisa : [00 :03 :01] Donc vous en achetez des fanzines ? Vous en collectionnez ?

Lou : [00 :03 :05] Ouais, carrément. Toi Lise, t'as un gros gros fonds de fanzines.

Lise : [00 :03 :08] Ouais, alors je ne sais pas si on peut appeler ça collectionner. Mais ouais ouais on en a pas mal. Ils sont dans ma bibliothèque comme des bouquins, comme des livres. Vraiment, je considère ça tout autant comme un objet d'art qu'un autre, quoi. D'autant plus d'ailleurs, plus parce que c'est pas un truc édité à je sais combien d'exemplaires. Tu sais, il y a souvent la numérotation écrite dessus, et je sais qu'il y en a que j'ai qui ne sont édités en tout qu'à 20 exemplaires. Genre si ça se trouve il n'en aura plus jamais des fanzines comme ça, et moi je possède un des rares exemplaires. En tant qu'étudiante en art, je pense, c'est un gros truc d'inspiration. Moi quand je n'ai pas d'idée pour de la mise en page ou que j'ai peur de me brimer ou de pas trop savoir quoi faire, genre je remate mes fanzines et je suis en mode « ah ouais en fait je peux faire ce que je veux ». Et puis c'est un bon moyen de pouvoir soutenir des artistes qu'on kiffe, mine de rien. Des artistes qui ne sont pas forcément édités dans les grandes maisons, mais dont toi tu adores le taf. Et puis là, ils font un fanzine à genre 2 €, tu fais « ah bah oui oui, mais carrément, je le veux ton fanzine, t'inquiète ».

Elisa : [00 :04 :01] Et du coup, quand vous achetez des fanzines, vous les achetez où ? Sur Internet ? Dans les librairies spécialisées ? Dans le bar dont tu parlais ? Est-ce qu'il y a un endroit récurrent où vous en achetez ?

Lise : [00 :04 :21] Non. Moi, c'était vraiment le Grand Print, un salon de la microédition qui a lieu au Mans aux Beaux-arts, et qui est organisé par les Beaux-Arts justement. Donc j'en ai acheté pas mal là-bas.

Elisa : [00 :04 :50] Ah mais c'est très intéressant que ça ait été organisé par une école d'art, les Beaux-Arts qui plus est.

Lou : [00 :05 :08] Bah perso je n'ai pas vraiment l'impression que ce soit les écoles d'art qui encouragent ce type d'initiative.

Lise : [00 :05 :11] C'est surtout les élèves, en vrai.

Elisa : [00 :05 :14] Ah ouais ? Parce que j'ai parlé à des potes, à moi qui ont carrément des cours de fanzine dans leur école d'art.

Lou : [00 :05 :18] Non, nous on n'a pas ça au Mans, mais j'aimerais trop en vrai.

Elisa : [00 :05 :20] Donc c'est à l'initiative des élèves donc ?

Lise : [00 :05 :22] Voilà, c'est ça. Enfin sur ce coup-là c'est un mélange des deux parce qu'on a un prof qui est notre prof de gravure qui est artiste et qui s'intéresse beaucoup au fanzine. Donc lui, spécifiquement, est un grand fan de fanzine. Et du coup, justement pour ça, il a proposé à des élèves et ils étaient grave chauds donc on a monté le truc tous ensemble.

Lou : [00 :05 :39] Ouais, c'est ça, on a vraiment fait le truc avec le prof et les gens qui étaient chauds. On a tout fait. La com, inviter les gens, les accueillir et tout, et ça a hyper bien marché.

Elisa : [00 :05 :46] Ok et donc du coup, vous, vous faites des fanzines aussi ?

Lise : [00 :05 :51] Oui, j'en ai fait, j'en fais plus pour l'instant.

Lou : [00 :05 :54] Moi j'en ai un en préparation en ce moment.

Elisa : [00 :05 :55] Ok, alors du coup pourquoi vous faites du fanzine ? Pourquoi du fanzine et pas autre chose ?

Lou : [00 :06 :02] Parce que le livre, la forme du livre. Moi, j'adore les prints, j'adore les tableaux, etc. Mais j'aime beaucoup le fait d'avoir un.... Déjà je lis partout, donc du coup j'aime bien avoir un petit livre que tu peux amener dans ton sac, dans ta poche. Là mes tatoueurs, ils ont fait un fanzine sur la réappropriation du corps par le tatouage dans les milieux queer, genre comment tu te réappropries ton corps dans ce milieu-là avec l'outil du tatouage. Du coup, il y a huit tatoueurs-tatoueuses qui ont participé à ça et en fait, ils ont édité un truc de 80 pages et c'est ouf ! Et il y a des photos, il y a des textes, il y a une typo choisies exprès.

Elisa : [00 :06 :41] Comment ça s'appelle ?

Lou : [00 :06 :42] Ça s'appelle La kermesse.

Elisa : [00 :06 :44] J'imagine que c'est sur Insta ?

Lou : [00 :06 :45] Ouais c'est le Insta du salon de tatouage et tu verras dedans, il y a la publication avec le fanzine. Ils sont à côté de Belleville, le fanzine est en vente au salon en plus.

Elisa : [00 :07 :05] Génial. Ok mais du coup, si c'est la forme du livre qui vous plaît dans le fanzine, pourquoi ne pas faire des livres en passant par des circuits traditionnels ?

Lou : [00 :07 :23] Compliqué, beaucoup trop compliqué. En plus, tu vois, tu te mets moins la pression en faisant un fanzine, je pense. Enfin moi je n'ai pas encore la maturité de me dire « je vais faire un livre et l'envoyer à une maison d'édition ». Déjà, je ne suis même pas sûre que ça marcherait. Là, au moins, tu t'en fous. Tu diffuses ton truc parmi tes potes, tes abonnés Instagram qui kiffent ton taf. Et puis c'est drôle et ça crée du débat et des discussions.

Lise : [00 :07 :44] Moi je pense que c'est vraiment pour la facilité de diffusion, c'est quand même beaucoup plus intéressant que se dire « bon bah je vais attendre trois mois pour faire un truc » alors que c'est bon j'ai ma petite imprimante, j'imprime sur des feuilles A4 de merde, je découpe, hop, un petite reliure et c'est réglé.

Lou : [00 :07 :57] Puis ça peut être un premier jet aussi si tu décides de faire un livre plus tard. Je pense que c'est toujours bien de s'être entraîné à faire de l'édition tout seul derrière son ordi ou en version papier.

Lise : [00 :08 :09] Et puis il y a un statut brut dans le fanzine qu'il n'y a pas dans la BD et qui est quand même vachement plaisant.

Elisa : [00 :08 :13] Et donc du coup, vous faites des fanzines, mais les fanzines peuvent traiter de sujets variés. Vous, vous faites des fanzines de quoi ?

Lou : [00 :08 :40] Moi, j'ai fait un fanzine totalement en version papier où j'ai dessiné une histoire au crayon à papier, mais sinon là, je suis en train d'en faire un où il y a des textes, de la photo, il y aura

sûrement des scans de carnet. Et genre « fanzine », c'est aussi un peu un « magazine », moi je me dis à chaque fois que j'essaye de créer le petit mag idéal que je n'ai pas trouvé, qui n'existe pas, je me dis « c'est quoi mon truc idéal ? » Et je me donne un thème. Et puis je le fais.

Elisa : [00 :09 :02] Ok et toi, c'est un peu pareil ?

Lise : [00 :09 :04] Ben moi je suis une très grande fan de BD depuis que je suis gamine. Donc j'ai commencé à faire de la BD dans mon coin et quand je faisais des fanzines, c'est un peu ce qui se retrouvait dedans, c'était juste poser mes petites cases comme des bandes dessinées, mais imprimées à la va vite et facilement diffusable. Et c'est ça qui est vachement cool. Après ouais, quand je vois le taf des autres potes, il y en a qui ne font que de la photo, d'autres qui ne font que du texte ou alors des mélanges des deux. Et c'est aussi super intéressant de voir toutes les formes que ça peut prendre.

Elisa : [00 :09 :29] Et du coup, toi, tu donnes l'exemple de la BD qui est un secteur éditorial ultra ancré dans l'édition traditionnelle. Est-ce que parce que toi tu le fais sous forme de fanzine et que du coup tu fais tout, seule, de A à Z, tu te sens plus libre en termes de créativité ? Est-ce que tu es ce que tu penses que le médium du fanzine te permet plus de libertés ?

Lise : [00 :09 :56] De ouf. C'est exactement ce que je te disais. Avec le fanzine, t'es vraiment beaucoup plus libre, tu peux penser, montrer qui t'es vraiment, et pas te dire « Ah, il faut que se plaisent à un certain public. Il faut que je reste dans certains codes. » C'est vraiment moi, c'est mon taf. Il n'y a personne qui va regarder et me dire « ça peut-être évite », non, je fais ce que je veux.

Lou : [00 :10 :13] Et aussi, je pense, le fanzine, ça peut prendre une grande dimension militante. Les fanzines militants, ça me fait kiffer.

Elisa : [00 :10 :22] Alors il y a des fanzines qui sont ouvertement militants, d'autres qui le sont moins. Mais est ce que, selon vous, c'est une pratique qui est politique et militante ?

Lise : [00 :10 :28] Moi, je pense. Je pense qu'elle peut l'être. Elle ne l'est pas forcément, mais elle peut l'être carrément. Mais on peut penser qu'il y a toujours une mini dimension militante ou quoi qu'il arrive, parce que précisément c'est une pratique qui sort des circuits traditionnels. Et il y a cette idée quand même assez anticapitaliste.

Lou : [00 :10 :44] Ouais, et justement à Grand Print, le salon qu'on a organisé, je me souviens qu'à la fin de la journée, on a fini par juste faire des échanges, du troc. Je pense qu'on en a peut-être un peu marre de passer par le biais de la thune tout le temps. En plus, j'ai l'impression qu'on est quand même tous un peu fauchés, on est étudiants et étudiantes ou jeunes artistes. Et on sait que tu ne gagnes pas 3000 balles par mois.

Lise : [00 :11 :12] Et puis c'est bien, ça fait un circuit d'acceptation mutuelle. En fait, t'es vraiment en train de dire « je kiffe ton taf, t'as l'air de bien kiffer mon taf, vas-y, on s'échange quoi »

Lou : [00 :11 :19] Et c'est aussi l'occasion de se faire des copains. Le fanzine, c'est bon enfant. Tu privilégies de ouf la relation à l'autre. Un livre traditionnel, il va être vendu en librairie, donc tu ne connaîtras jamais, ou très peu, ton lecteur. Là, tu parles à ton lecteur, il devient ton pote.

Elisa : [00 :11 :25] Et du coup, dernière question, comment définiriez-vous le fanzine ?

Lise : [00 :12 :18] Ah je ne sais pas, ça peut prendre tellement de formes différentes, c'est dur.

Elisa : [00 :12 :20] Finalement, qu'est-ce qui différencie un fanzine du bouquin de Romain Gary que j'ai dans mon sac ?

Lise : [00 :12 :21] La forme déjà. Ça reste plus ou moins une forme éditoriale à chaque fois, mais, je dirais qui ne passe pas par les circuits traditionnels.

Lou : [00 :12 :29] Ouais, c'est plus ça, c'est plus la diffusion qui distingue le fanzine. Pour moi un fanzine, ça reste quoi qu'il arrive, un truc où l'auteur peut faire ce qu'il veut sans qu'il y ait quelqu'un pour te dire « tu coupes ça comme ça, ça tu changes ». Donc c'est vraiment une liberté totale de l'artiste qui est derrière ça.

Lou : [00 :13 :34] Ouais, tu peux le faire en deux jours aussi. On peut faire une résidence de deux ou trois jours et sortir un fanzine après. Ça ne prendra pas trois ans à être envoyé en correction et à revenir etc.

Gauvain Manhattan - Organisateur du Spin off Festival

Retranscription d'une discussion avec Gauvain Manhattan, membre de l'organisation du Spin Off festival, le 17/03/2022 à Angoulême.

Gauvain : [00 :00 :00] Tu savais qu'il y a aussi des fanzines présents au In d'Angoulême ? C'est justement pour ça qu'il y a le Prix de la BD alternative.

Elisa : [00 :00 :10] Ah bon ?

Gauvain : [00 :00 :13] Le prix de la BD alternative est décerné tous les ans à un projet de fanzinat. Souvent c'est des collectifs qui sont déjà un peu installés qui le gagnent, donc il faut déjà quand même avoir un peu montré ses armes. Il y a des collectifs qui ont déjà reçu le prix, dont un qui s'appelle Flûtiste, je crois qu'ils ont déjà reçu un prix. C'est de très bons copains à nous.

Elisa : [00 :00 :32] OK.

Gauvain : [00 :00 :32] C'est de la BD collective, vraiment du fanzine, avec des bouquins très bien pensés, avec une narration. C'est vraiment de la bande dessinée, un peu moins « expérimentale », entre guillemets, en termes de forme. Mais il y a des trucs très chouettes au niveau des récits. Il y a Bien Monsieur qui font de la BD engagée, féministe. Ils font des bouquins qui sont très jolis aussi. Ils ont fait beaucoup de numéros, au moins une dizaine je dirais, qui sortent encore très régulièrement. Et il y a Novland qui font des trucs, c'est vraiment de la forme, un peu compliquée, un truc un peu politique, avec des formes de journaux un peu bizarres. C'est très sympa. Il y a aussi Arbitraire qui font des bouquins avec beaucoup d'humour, des trucs un peu loufoques, des formes assez simples, mais du coup des livres assez accessibles, avec du contenu qui est vraiment de qualité. Après, il y a sûrement plein d'autres choses que je dois oublier...

Elisa : [00 :01 :31] Je vais aller voir en vrai, ça a l'air top.

Gauvain : [00 :01 :35] Ouais c'est super intéressant. Du coup, c'est un peu plus formel. Et il y a Fidèle aussi. Eux, c'est un atelier d'impression riso. Mais ils faisaient ou ils font aussi du coup, des livres, qu'ils impriment eux-mêmes et qui sont très sympas. Et souvent il y a des ponts parce qu'il y a des gens qui viennent des années au Spin Off et qui vont ensuite au In.

Elisa : [00 :01 :54] Est-ce que l'idée c'est : tu commences par le Spin Off, et le Graal c'est de monter dans Les Bulles ?

Gauvain : [00 :02 :01] Pas forcément justement... Au début, au Spin Off, on démarrait et du coup, on n'avait pas forcément un lieu propre... Là, on a de la chance d'avoir ce lieu-là, mais avant c'était beaucoup plus « roots », on va dire. On avait peut-être un peu moins de réputation et du coup, les gens qui venaient chez nous, ils découvraient. Il fallait que ça se mette en place. Les gens préféraient aller dans au In parce qu'ils avaient l'impression que quand même, il y avait plus de passage. Sauf que comme les stands de BD alternatives sont tout au bout du bout de la zone des indépendants qui est déjà hyper grande, hyper dense, ce n'est pas forcément là qu'il y a le plus de passage et ils reviennent des fois au Spin Off. Ils se disent que finalement, en fait, il y a du passage maintenant ici aussi.

Elisa : [00 :02 :41] Bon alors attends j'ai mille questions, mais on va commencer par le début. Déjà, est-ce que tu veux bien me donner ton prénom, ton âge, d'où tu viens et ce que tu fais dans la vie ?

Gauvain : [00 :02 :51] Ok, alors je m'appelle Gauvain Manhattan, j'ai 28 ans et je viens de Nantes.

Elisa : [00 :03 :04] C'est ton nom de famille Manhattan ou c'est ton pseudo ?

Gauvain : [00 :03 :11] Non c'est mon pseudo, mon prénom c'est Gauvain. Du coup j'habite à Nantes. J'ai habité huit ans à Angoulême pour y faire mes études. C'est là que du coup on a démarré le Spin Off. Et j'ai fait des études d'art aux Beaux-Arts et dans la vie, je fais de la mercerie créative.

Elisa : [00 :03 :20] Qu'est-ce que c'est ?

Gauvain : [00 :03 :23] En gros, je crée des canevas, des toiles à canevas, en remettant les visuels au goût du jour, en faisant appel à des artistes, notamment du Spin Off. Ils font des illustrations, je les fais imprimer sur de la toile à canevas et les gens les brodent pour en faire des tapisseries, comme nos grands-mères, on va dire ça.

Elisa : [00 :03 :51] Et sans indiscretion, tu vis de cette activité ?

Gauvain : [00 :03 :54] Maintenant, oui. Je suis le seul au monde à faire ça du coup ouais c'est cool que ça fonctionne.

Elisa : [00 :04 :01] Ok, alors on commence par le début. Comment as-tu découvert le fanzine ? Pourquoi le Spin Off ? Pourquoi l'édition alternative, la microédition ? En fait, comment tu es arrivé là ?

Gauvain : [00 :04 :11] J'ai vraiment commencé à m'intéresser à l'édition alternative avec le Festival de la BD. Avant, il y avait le Foff, qui était l'ancien Off officiel on va dire, le plus connu, qui se tenait tous les ans en même temps que le festival. Au début, c'étaient des gens d'Angoulême mais ils se sont éparpillés, du coup, c'était plus compliqué d'arriver à être réguliers, à faire l'organisation. C'est beaucoup, beaucoup de travail. Du coup, ils ont annoncé qu'ils faisaient leur dernière saison et à l'impulsion de Meryem et Thomas, qui sont un peu nos chefs de file...

Elisa : [00 :04 :50] Ceux qui sont dans le collectif Hibou ?

Gauvain : [00 :04 :52] Ouais, c'est ça le collectif des Hibou. Ils avaient déjà ce collectif et ils ont dit que comme ils avaient déjà fait de l'organisation d'événements... Ils étaient vachement branchés édition aussi. Ils se sont dit qu'ils allaient essayer de reprendre le flambeau avec notre version un peu adaptée en essayant de changer un peu ce qu'on trouvait un peu dommage dans l'ancien Foff. Et du coup d'apporter une petite touche personnelle.

Elisa : [00 :05 :15] Foff ça veut dire quoi ?

Gauvain : [00 :05 :18] A la base, ça s'appelait le « Fuck Off » je crois. Puis ils ont raccourci en Foff. Et donc là, c'est la cinquième édition du Spin Off. Au début, on a démarré dans des boutiques d'Angoulême, parce qu'il y a plein de boutiques désaffectées. Et du coup, on retapait les locaux, on allait faire les branchements électriques... Mais ça nous demandait beaucoup de travail, il n'y avait pas de toilettes... C'était très compliqué au début. Mais on a grandi, grandi, grandi. Et maintenant, on a la « confiance », de Magelis qui nous prête ce lieu pour pouvoir accueillir nos exposants et nos concerts.

Elisa : [00 :06 :11] Magelis, c'est qui ? C'est quoi ?

Gauvain : [00 :06 :13] C'est un organisme angoumoisin, qui promeut la création dans toutes ses formes. Principalement de l'image. C'est un truc un peu hybride où en gros, ils offrent des subventions, ils aident pour des projets, donnent des conseils. Ils ont une espèce de réseau comme ça qui sert à diriger un peu les artistes qui travaillent autour d'Angoulême et en Charente.

Elisa : [00 :06 :41] Ok, génial, donc c'est eux qui vous ont prêté le lieu ?

Gauvain : [00 :06 :43] Oui c'est ça. C'est la deuxième année qu'ils nous le prêtent et c'est vachement cool parce que c'est un lieu qui était souvent perquisitionné par le festival In pour faire des réceptions, des choses comme ça. Et une année, ils ont oublié de le demander, on ne sait pas trop... Juste on l'a demandé et il n'était pas encore réservé. Donc on a eu la chance qu'ils nous le prêtent et finalement ça s'est reporté encore cette année, donc on est très contents de ne pas avoir à faire des milliards de travaux pour remettre un lieu aux normes.

Elisa : [00 :07 :06] Tu m'étonnes. Donc oui, parce qu'en fait, à l'époque, vous le faisiez au moment du festival d'Angoulême, dans des magasins désaffectés.

Gauvain : [00 :07 :14] Oui, en même temps. Il y a trois ans, et pendant deux années de suite, on avait un ancien magasin de vêtements qui était en plein centre-ville, à quelques dizaines de mètres de la grosse Bulle, des gros éditeurs. Et du coup, c'était bien parce qu'il y avait beaucoup de passage. C'est ça qui a permis de faire connaître un peu le projet. Maintenant, on a un peu de notoriété, on voit que le Spin Off est un vrai rendez-vous d'Angoulême, il y a des gens qui viennent pour ça, donc ça fait plaisir. C'est vraiment très chouette. On pense que si on fait le Spin Off hors du festival, il n'y aura pas du tout le même retentissement. Mais maintenant quand même, on est vraiment « incontournables », en termes de création et d'audace graphique et de tout ce genre de choses. A la base, l'idée c'était de reprendre une institution qui était du coup le Foff, parce qu'à l'époque il y avait quelques off, mais disons qu'il y avait vraiment le Foff et quelques petites structures à côté qui vivotaient. Et à la fin du Foff, il y a plein de gens qui ont essayé de lancer leur off parce que justement ils se sont dit « le Foff est mort, vive le nouveau Foff ! » Et chacun a essayé un peu de créer son Foff à sa manière. Il y a le Off of Off qui est probablement le plus connu, qui accueille notamment les éditions Requins Marteaux, qui sont des gros éditeurs indépendants. Les Requins marteaux, c'est une maison d'édition bordelaise qui est implantée depuis longtemps et qui fait des trucs vraiment très chouette. Et une année, ils ont fait sécession. Ils ont dit « on ne veut plus aller au In parce que trop cher, trop de controverses », des choses comme ça, et ils ont décidé de créer leur off de leur côté. Et du coup, le Off of Off c'est aussi à Angoulême et c'est en même temps que le festival et ils accueillent maintenant des éditeurs indépendants qui ont voulu se séparer du festival. Il y a aussi Super Loto, qui sont un peu plus petits mais qui sont innovants et qui ont décidé de partir du In. Ils sont installés dans une villa privée d'une dame qui habite là, et il y a des expos dans les pièces et des concerts le soir, un peu comme ici. Cette année, j'ai vu leur programme et il y a plus de fanzines. Il y a ce genre d'initiatives et d'autres. Par exemple, ADHEOS et LGBT BD ont fait aussi un off plutôt orienté LGBT, Le Off de Ouf, et ils font des ateliers, des conférences...

Elisa : [00 :13 :09] Mais pourquoi ne pas faire un seul et gros lieu ? C'est le manque de lieux vacants peut-être ?

Gauvain : [00 :13 :12] Ouais, c'est ça. En fait, il y avait différentes envies aussi. Eux, c'est un public qui est un peu différent, globalement c'est la même chose mais pas exactement...

Elisa : [00 :13 :22] Différent dans le sens... ?

Gauvain : [00 :13 :29] En fait, ce sont plus des « darons », je vais le dire un peu comme ça, mais en fait, les gens qui organisent le Foff par exemple, ils sont plus âgés, ils ont une cinquantaine d'années. Mais ce n'est pas concurrentiel. Il y a une forme d'ancienne génération du fanzine et une nouvelle génération du fanzine, les codes esthétiques et les valeurs défendues ne sont plus vraiment les mêmes. On va dire que l'ancienne génération est très punk-anar et la nouvelle génération, c'est des gens qui sortent d'écoles d'art, des jeunes qui soit essayent de se lancer, soit qui ont juste décidé que l'édition alternative c'était leur milieu et que c'était comme ça qu'ils voulaient produire. Et c'est aussi quelque chose qui se retrouve en termes d'esthétique, dans l'ancienne on va essayer de choquer. Alors que là il y a plus l'idée d'étonner que de choquer.

Elisa : [00 :16 :01] Et donc le Spin Off...

Gauvain : [00 :16 :03] Nous, on voulait garder la même recette que le Foff, c'est-à-dire la journée des stands de microédition, du fanzine, du print... Et le soir, une partie concert où on fait de l'expérimentation. Et puis, on a eu envie d'essayer de grandir depuis quelques années, en proposant des expositions à des collectifs ou des personnes artistes individuelles de faire une production qui soit prévue pour le Spin Off.

Elisa : [00 :17 :48] Alors on est du côté de l'art ou de l'édition ? Ça, c'est la grosse question de mon mémoire.

Gauvain : [00 :17 :52] C'est justement un peu les deux, c'est des formes hybrides. Là, il y a des gens qui ont fait, par exemple, des livres en tissu qu'ils ont cousus eux-mêmes. C'est une espèce de gros coussins. On peut à la fois s'asseoir, dormir dessus. Ils font aussi de l'édition, de la musique, des pièces de théâtre, des conférences... Et c'est une forme mélangée de l'art. Il y a un médium qui est le livre. Il y a un médium qui est autre chose, une autre forme d'expression... Tout arrive à se coordonner, à se mettre ensemble, chose qu'on ne retrouve pas du tout dans l'édition traditionnelle où, en général, ils font des BDs et ne font pas autre chose.

Elisa : [00 :18 :37] On est finalement dans l'expérimentation de ce que tu peux faire en termes de création éditoriale et artistique...

Gauvain : [00 :18 :50] Les formats sont totalement libres en fanzines, c'est juste « la machine » que tu vas trouver, qui va imprimer ton bouquin, qui va te donner ta limite. Les possibilités sont techniques, mais au final, c'est hyper large. C'est pour ça qu'il y a des gens qui font du livre, du vêtement, du print... Même dans les prints il y a de la riso, de la sérigraphie, de la lino, plein de choses très différentes. L'idée c'est d'arriver à trouver, à créer des objets qui vont faire plaisir, qui vont étonner, expérimenter beaucoup. Et c'est dans le fanzine que tu retrouves le maximum d'expérimentations parce que justement, tu peux faire cinq comme 500 exemplaires. Et ça reste du fanzine.

Elisa : [00 :19 :36] Pour toi c'est pour ça qu'on fait du fanzine et pas autre chose ?

Gauvain : [00 :19 :39] C'est pour expérimenter. C'est aussi l'idée de s'approprier son travail, mener un livre d'un bout à l'autre : du premier dessin sur un brouillon, à la reliure qu'on fait soi-même... Il y a des gens qui sautent un peu certaines étapes parce que c'est compliqué de tout faire soi-même. Mais oui, c'est aussi maîtriser ce que l'on fait.

Elisa : [00 :20 :02] Et donc finalement, même si les moyens de production se sont quand même assez démocratisés depuis les tout débuts du fanzine dans les années 30, on reste quand même sur ce principe de « do it yourself » ?

Gauvain : [00 :20 :18] Oui c'est artisanal. Il y a plein de gens qui vont même faire des livres « à perte », en termes de temps passé sur la conception. Ils vont faire un livre, vont bosser dessus pendant des semaines, ils vont le fabriquer à la main, ils vont venir ici, le vendre, ça va leur coûter de l'argent en déplacements et ils vont le vendre 10 €. Ce n'est pas forcément rentable en soi, mais à côté tu fais un print que tu vas vendre plus cher et c'est tout. Ça se rentabilise un peu, c'est un équilibre.

Elisa : [00 :20 :49] Le principe du Spin Off, c'est quoi ? C'est donner de la visibilité ? Quelque que j'essaie de questionner aussi dans mon mémoire, c'est une forme d'institutionnalisation progressive du fanzine. Il y a des bourses à la création de fanzines qui se créent, il y a la BNF qui a acquis une collection de graphzines, la Fanzinothèque qui se forme et qui est là aussi. Ma première hypothèse était que le fanzine était en train de rentrer dans les circuits légitimes... Mais en fait je ne crois pas, mon hypothèse là c'est une balance entre le centre et la marge. En fait, on se réapproprie l'idée du festival. L'idée de la bibliothèque, de la collection, de l'archivage, c'est un peu des codes de la culture légitime aussi, mais on le fait toujours à la marge.

Gauvain : [00 :22 :36] Effectivement, quand tu parlais de vieille génération, ce n'était pas tout à fait les mêmes problématiques qui se posaient. Les vieux qui refaisaient tous les ans un peu les mêmes fanzines, on essayait un peu de les pousser vers la sortie en ne les réinvitant pas les années suivantes, pour faire de la place justement à une nouvelle génération, dont on faisait partie à l'époque... Toutes les personnes qui faisaient des nouvelles techniques d'impression, qui étaient un peu à la « mode », qui naissaient dans les écoles, des collectifs qui se créaient et qui malheureusement n'avaient pas forcément la visibilité ou la possibilité de vendre ou de montrer leur travail dans des festivals... C'était un peu les vieux de la vieille qui revenaient tous les ans, ça ne « tournait pas beaucoup » et on essaye de mettre en lien tous ces gens-là.

Elisa : [00 :23 :45] En fait, c'est créer aussi de nouvelles places pour les nouveaux arrivants qui vont proposer des choses un peu différentes.

Gauvain : [00 :24 :02] Ouais, c'est ça. Mais je comprends que ça puisse être un peu difficile pour toi, le Foff ça peut être un peu hermétique. Moi, les premières fois que je faisais le Foff, je ne comprenais rien. Moi, j'étais très BD traditionnelle, j'aimais les cartonnés couleur, c'était cool et je voyais des petits bouquins chelou, des petits tas de machins. Je ne comprenais pas à quoi ça servait.

Elisa : [00 :24 :51] Oui, mais je pense que tu as un regard, assez global sur ce qui se fait. Tu la décrirais comment aujourd'hui, la scène du fanzine ?

Gauvain : [00 :24 :55] C'est très large parce qu'il y a des gens de collectif, il y a des gens qui travaillent en individuel, qui font leur production et qui impriment ça, qui font du « merchandising », c'est à dire et qu'ils vont faire leurs propres éditions desquelles ils vont tirer un print et faire un sticker, un petit bouquin, un petit carnet. Tout ça, ça tient de la microédition parce que ça reste du coup toujours dans l'idée du DIY, du fait main. Et tu as du coup aussi des collectifs qui vont se réunir à 20, qui vont faire un bouquin qui va être bien relié, qui va avoir de belles couvertures et qui va proposer quelque chose de très différent. La scène est hyper large. Si tu fais un tour dans le Spin Off, tu découvres 1 milliard de nouveaux univers. Même si tu n'as pas le temps de feuilleter tous les bouquins, chaque objet a une histoire, une anecdote. Si une personne a mis autant d'énergie pour faire cet objet, c'est qu'elle a perçu au fond d'elle que cela valait le coup. Ça peut être de l'expérimentation un peu simple, mais l'éditer et en faire un multiple, c'est vraiment un process qui fait qu'il y a une valeur, pas forcément perçue par tout le monde, mais qui va être légitime pour un certain nombre de personnes, un certain nombre de fans. Et c'est là qu'on retient justement le principe du *fanzine*. Une communauté peut s'approprier cet objet, d'autres gens pas du tout. Et c'est là qu'on va trouver du coup de la valeur dans ces expérimentations. Parfois on va voir un bouquin avec des trucs complètement abstraits, hyper bizarres et d'autres personnes qui vont l'adorer, ça va être une référence et vont le ressortir. Et quand il n'y en a plus, ce n'est pas grave, ça devient des reliques. Les personnes ne vont pas être dans la surconsommation de refaire les mêmes bouquins qui ont marché forcément tout le temps.

Elisa : [00 :26 :51] Et du coup, en termes d'esthétique, tout à l'heure on parlait d'une ancienne génération et d'une nouvelle. L'ancienne est très porno, très provoc. Si tu devais décrire ce qui se passe aujourd'hui dans la nouvelle génération, même si évidemment chaque fanzine est unique : est-ce qu'il y a des choses qui reviennent ? Est-ce que des choses qui font qu'en fait on peut aussi dire « ça, c'est du fanzine » ?

Gauvain : [00 :27 :34] Je pense que la première des caractéristiques qui fait qu'on va faire un bouquin, c'est celle des techniques et des moyens qu'on a à disposition. On va essayer de trouver dans son cercle des moyens pour arriver au meilleur résultat possible. Ça fait partie de la « scène », parce qu'on voit qu'il y a de nouvelles machines qui font leur apparition dans les écoles d'art. Et c'est souvent là que ça commence. En général, ce sont des gens qui sont dans une même classe, qui voient qu'ils dessinent un peu de la même façon, et qui vont se dire : « Ah si on faisait ça ensemble, ça pourrait marcher » et qui se collectivisent et, au bout d'un moment, ça éclate ou pas. Il y a des collectifs qui durent cinq ans et d'autres qui durent longtemps et qui s'établissent vraiment en maison d'édition. Ça dépend de ce qu'on

a la capacité de faire et de ce qu'on peut expérimenter. Parce que justement, dans les écoles, on a la possibilité d'avoir beaucoup de matériel gratuitement et du coup, on peut se dire : « j'ai 18 ans, je vais essayer de la sérigraphie et faire un peu n'importe quoi et me tromper et échouer et tout mettre à la poubelle peut-être. Et au bout d'un moment, je vais avoir du coup les connaissances pour en refaire ou pas, si ça m'a plu ». Sauf que du coup, quand on n'est plus dans l'école, ça coûte beaucoup plus cher. C'est même hors de prix de faire la sérigraphie et du coup, c'est plus compliqué. Et c'est un peu une envie d'expérimenter un maximum de choses, je pense, qui fait que les gens sont là et proposent des choses aussi variées.

Elisa : [00 :29 :16] Du peu que j'ai pu échanger avec les créateurs, c'est le moment de convivialité qui fait aussi du fanzinat ce qu'il est. Finalement, venir ici, c'est rencontrer des gens, échanger des fanzines, discuter deux minutes. Je crois que c'est quelque chose qui est propre à la microédition.

Gauvain : [00 :29 :45] Oui, c'est aussi quelque chose qui se fait au In, parce que du coup, il y a les auteurs et les autrices, et c'est une « grande famille ». Comme en plus c'est un petit milieu, il y a beaucoup les mêmes gens qui tournent. Il suffit qu'un collectif soit un peu en vogue, il se fait inviter à droite, à gauche pendant plusieurs années. C'est des gens que tu recroises. Il y a plein de gens que je connais depuis pas mal d'années, qui faisaient le Spin Off depuis un moment, et des gens que je vais découvrir cette année qui vont être sympas. Du coup, il y a cette idée qu'on partage tous la même passion. Et du coup ces gens, forcément, s'ils sont là, c'est qu'ils ont été choisis et que forcément, ils sont dans nos valeurs.

Elisa : [00 :30 :21] Oui, parce que vous les invitez. Comment ça se passe ?

Gauvain : [00 :30 :27] Y a une sélection qui est malheureusement très rude tous les ans. On lance un appel à candidature. Ils nous envoient un portfolio, on préfère les portfolios que liens Instagram parce que c'est plus simple à consulter. Mais en gros, on a une team de sélection qui change tous les ans et du coup, ça fait qu'on renouvelle aussi les goûts et les couleurs de tout le monde. Il y a des gens qui vont revenir, il y a des gens qui ne vont pas revenir, des gens qui vont postuler, ou pas. Je crois qu'on a tous les ans 300 ou 400 candidatures pour 70 collectifs de sélectionnés. Il y en a un peu moins parce qu'il y en a qui ne sont pas venus à cause du Covid. Mais du coup, on doit être une soixantaine cette année. Ça fait quand même énormément de personnes qui candidatent. Parfois il y a des personnes qui candidatent pour des projets qui n'ont rien à voir qui ne trouveront pas leur place ici. Et des fois, il y a des gens qui font des choses très qualitatives et malheureusement on ne peut pas les prendre parce qu'on est limités en taille.

Elisa : [00 :31 :24] Et eux ils payent leur place ?

Gauvain : [00 :31 :29] Pour les exposants, la demi-table est à 40 € pour les quatre jours. On fait exprès que ce ne soit vraiment pas cher parce qu'il y a des gens qui viennent de loin, ils payent parfois des logements, ils payent le train. Et puis nous on est une asso donc on n'est pas censés faire de bénéfices. Donc au final tout se rentabilise. Mais du coup on a gardé ce prix qui est vraiment plancher de 10 € par jour. Tu vends deux fanzines, c'est remboursé.

Elisa : [00 :32 :03] C'est aussi très proche de la façon dont le fanzine se vend, l'idée de profit elle est loin. Et en fait, c'est drôle et sympa de voir que du point de vue de l'organisation, les valeurs sont les mêmes.

Gauvain : [00 :32 :21] C'est ça. Là, dans tous les gens qui sont là, ils sont des centaines. Il y a en a moins de dix qui vivent de la microédition, c'est vraiment du bonus. Ils font ça à côté d'un travail.

Pauline, Louis et Marie - Spin off Festival

Retranscription d'une discussion avec Marie, artiste indépendante, Pauline et Louis, créateurs des éditions Aimants, tous exposants au Spin Off festival, le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :01] Est-ce que vous pourriez vous présenter ? Me dire votre âge et ce que vous faites dans la vie. Je fais un petit tour.

Marie : [00 :00 :22] Je m'appelle Marie. J'ai étudié en section illustration aux Arts déco à Strasbourg, je suis illustratrice et je donne des cours de dessin à des enfants en parallèle. Et cette année, j'ai publié un album jeunesse qui est sorti via une maison d'édition et un livre que j'ai auto édité.

Pauline : [00 :00 :44] Bonjour, moi je m'appelle Pauline. J'ai fait mes études à Bruxelles, à l'école Saint-Luc, en section bande dessinée. Avec Louis, tous les deux, on a créé notre association qui s'appelle les éditions Aimants pour faire de la microédition, pour nous éditer et peut être aussi pour éditer d'autres artistes qui nous plaisent qui s'inscrivent dans notre ligne graphique.

Louis : [00 :01 :18] Moi, je m'appelle Louis Chalumeau. J'ai aussi étudié la bande dessinée à Bruxelles et à Strasbourg. Pendant mes études, j'ai été passionné d'impression, d'édition, de microédition et du coup, ça fait des années que je fais des fanzines que j'imprime moi-même et que je façonne moi-même.

Elisa : [00 :01 :39] Ok, donc tous les trois, vous avez fait des études d'art. Alors du coup, comment décririez-vous votre activité ? Toi Marie, tu fais à la fois des livres qui sont édités dans des maisons d'édition plus traditionnelles et en même temps de l'autoédition.

Marie : [00 :02 :21] Oui. En fait, en tant qu'illustrateur, il y a globalement trois pôles d'activités possibles. Il y a un premier pôle qui est les maisons d'édition, donc soit travailler avec des auteurs, soit présenter des histoires à des maisons d'édition qui les acceptent ou non, et ensuite le livre est publié via des circuits traditionnels. Ensuite, il y a tout un pôle presse. Donc là, il s'agit de faire des illustrations pour des magazines, des affiches de festivals, des prospectus pour des musées, tout ce genre de choses qui est du travail de commun. Donc c'est une demande, une réponse. Et ensuite, il y a un troisième pôle qui est tout ce qui est la microédition, l'impression, les expos, la peinture, etc. Toute cette partie-là, elle est indispensable au travail d'illustrateur parce que c'est là qu'on peut expérimenter, et c'est là qu'on peut faire passer des messages politiques qui ne sont pas toujours acceptés dans les maisons d'édition pour le grand public. En fait, moi j'avais commencé à écrire un bouquin, mais qui ne rentre pas vraiment dans une catégorie particulière. C'est un recueil d'histoires illustrées et c'est un petit peu engagé à certains moments. Pour certaines maisons d'édition, ce type d'ouvrage est difficile à ranger dans une catégorie spécifique de librairie. Donc c'est difficilement éditable entre guillemets. Et c'est pour ça que je me suis tourné vers l'autoédition, en lançant une campagne de financement et en éditant mon bouquin. Je l'ai fait pour cette raison-là. Aujourd'hui, parce que les artistes galèrent à vivre, ils naviguent entre les trois pôles et cumulent les activités.

Elisa : [00 :03 :57] Et cet ouvrage auto-édité, tu le vends via quels circuits ?

Marie : [00 :04 :01] Via l'improvisation, parce que, du coup, quand on fait ce genre choses qui est de la microédition, on a tout le travail de A à Z, de la création du projet, de l'idée du projet jusqu'à trouver une façon de l'imprimer jusqu'à la diffusion. Le graphisme, la mise en page, la reliure. Tout, tout, tout, tout. Tout ce qui est génial. Parce que tu vois, on peut vraiment être fiers de nous. Par contre, le travail de diffusion qui est un vrai métier, c'est à nous de le faire. Là, c'est à nous de trouver des idées, des festivals, faire marcher le bouche à oreille, les sites, les circuits des copains et même des parents, les amis de nos parents, pour trouver un public qui serait intéressé.

Elisa : [00 :04 :45] Du coup, tu passes par les festivals, les réseaux sociaux ?

Marie : [00 :04 :51] Beaucoup les réseaux sociaux, mais du coup, c'est pas le même public. Ça va plutôt être des gens qui ont le même âge et pour beaucoup, qui ont fait le même domaine d'études. Donc c'est très bien, mais ce n'est pas toujours suffisant. Ce qui est pas mal, c'est de faire marcher aussi des réseaux d'adultes, avec des vrais CDI haha, pour toucher un public plus vaste.

Elisa : [00 :05 :21] Est-ce que tu passes par des petits sites Internet qui permettent de faire de la revente, comme Etsy par exemple ?

Marie : [00 :05 :30] Non, mais j'ai oublié, il y a aussi le dépôt dans les librairies.

Elisa : [00 :05 :33] Et tu bosses avec quelles librairies ?

Marie : [00 :05 :36] En fait, il y a certaines librairies qui acceptent des dépôts. Du coup, l'idée c'est de mettre dans des villes où on peut se rendre facilement. Donc par exemple, j'ai pas mal de copains de Strasbourg dont j'en ai mis à Strasbourg, j'en ai mis sur Paris, j'en ai vu sur Grenoble, vu qu'il y a ma famille là-bas. Donc je sais que s'il y a un souci, quelqu'un peut y aller. Et avec les dépôts, soit on dépose son livre et on est payé moins en pourcentage ou soit c'est à nous de repasser régulièrement pour voir si ça s'est vendu et récupérer l'argent.

Elisa : [00 :06 :07] Donc soit, c'est de la vente ferme, soit c'est du dépôt.

Marie : [00 :06 :10] Voilà. Financièrement, ce n'est pas très rentable de passer par le dépôt, mais c'est indispensable pour avoir une visibilité. Donc c'est un petit risque à prendre qui fait partie du jeu, quoi.

Elisa : [00 :06 :35] Okay, merci beaucoup, c'était vraiment très intéressant. Je passe à la suite et peut être que j'aurai d'autres questions après. Alors du coup Pauline et Louis, est-ce que vous voulez bien me parler de votre maison d'édition ? Mais en fait, c'est vraiment une maison d'édition ? En fait, c'est quoi le statut légal des éditions Aimants ?

Pauline : [00 :06 :59] On est une association. On a créé ça comme ça. On a eu plusieurs possibilités. On pouvait choisir de soit créer une société, soit avoir le statut d'auto-entrepreneur. Il y a plein de statuts possibles et c'est un peu la foire parce que c'est très compliqué de savoir ce qui va nous convenir. Et c'est un petit peu aussi en fonction de ce qu'on envisage dans l'avenir, en fait. Parce que si on veut grandir, si on par exemple, on a l'ambition de devenir une maison d'édition qui fait beaucoup de chiffre ou qui grandirait, etc, on aurait peut-être mieux dû créer une société. Nous, on a aussi derrière un autre projet de vie qui serait de créer une sorte de maison des auteurs en Bretagne. Et donc, pour ça, on aimait bien le statut associatif où l'argent tourne, donc avec l'argent des livres qu'on vend, on refait d'autres livres. Mais nous, on ne s'enrichit pas spécialement dessus.

Elisa : [00 :07 :50] Est-ce que vous vivez uniquement de cette activité-là ?

Louis : [00 :08 :12] Non pas du tout, mais comme disait Marie, on peut jouer sur différents tableaux.

Marie : [00 :08 :26] Les trois pôles d'intervention d'un illustrateur n'ont pas les mêmes objectifs. Le domaine de la presse, c'est plutôt pour gagner de l'argent. La maison d'édition, c'est plus pour l'épanouissement personnel et des projets qui nous tiennent à cœur, qu'on veut montrer, des messages à faire passer. Et justement, le dernier domaine de la microédition, ou impression, ou gravure ou peinture, c'est vraiment l'idée d'expérimenter de nouvelles choses et de créer des nouvelles façons de faire. Et c'est aussi l'occasion de travailler avec des amis, d'intégrer des amis dans le domaine du travail

et d'avoir des messages un peu plus engagés, plus punks. Je schématise un peu mais pour les gens qui ne sont pas du milieu c'est une façon plus claire d'expliquer nos activités.

Elisa : [00 :09 :21] Alors c'est quoi l'histoire des éditions Aimants ? Ça a commencé comment ?

Louis : [00 :09 :29] En fait, on s'est rencontrés à Bruxelles, et à la fin de nos études, moi, j'avais envie de continuer à imprimer des livres. Et Pauline aussi. Et on a monté un atelier à Bruxelles qui s'appelle Les Ateliers du Toner. C'est un lieu un peu culturel ou une sorte de FabLab de la microédition. On formait des gens tous les samedis et le reste de la semaine, ils venaient imprimer leurs livres. Ça existe depuis 3 ans et ça marche super bien, il y a même trop de demande.

Pauline : [00 :10 :16] Et en fait, Louis avait d'abord commencé par créer une espèce de petite maison d'édition débutante qui s'appelait Bleu Velours et moi, je m'étais un peu incrustée dans le projet.

Elisa : [00 :10 :28] Et Bleu Velours c'était quoi légalement ?

Pauline : [00 :10 :35] Ce n'était rien, il n'y avait aucun statut légal. C'était juste un nom pour nous permettre d'aller en festival. Il y a plusieurs raisons pour lesquelles on se tourne vers la microédition. Il y a un vrai engagement, comme dit Marie, en mode « moi, je veux faire de l'alternatif donc je crée une maison d'édition, je fais un petit truc indépendant comme ça où je peux vraiment m'exprimer. Mais c'est une volonté et je ne grandirai jamais. Je n'irai jamais, par exemple, dans les bulles d'Angoulême ». Ou bien, c'est la sortie d'études, on a fait des petites productions, on a envie de les vendre et pour ça, il faut un nom, il faut commencer quelque part, etc. Mais en ayant derrière la tête l'idée d'un jour éditer un livre, et puis peut être 2 livres, et puis finalement de passer de l'autre côté de la barrière.

Elisa : [00 :11 :19] Donc, en fait, il y a deux types d'ambitions. Soit vouloir vraiment rester dans l'alternatif parce que c'est de cette façon-là dont on a envie de travailler, soit, plutôt que ce soit comme un tremplin pour la suite.

Pauline : [00 :11 :32] Oui, voilà, exactement. Et il y en a qui cumulent les deux, c'est-à-dire qu'il y en a qui sont dans les bulles, mais qui gardent un point d'honneur à vendre ici d'autres types de productions. Ce n'est pas tout noir ou tout blanc. Mais c'est vrai que souvent, au début, c'est quand même souvent : sortie d'étude et premier festival, parce qu'on a envie de se faire un peu d'argent, on a envie de montrer ce qu'on fait. Et puis après, ça devient soit notre projet de vie de rester là, soit ça change.

Elisa : [00 :11 :54] Ok. Donc, dans les ouvrages que vous publiez, c'est principalement du dessin ?

Louis : [00 :12 :18] Vu qu'on a fait des études de BD, moi, je suis quand même attaché à faire de la bande dessinée, à raconter des choses attachées à la narration. Nous, dans notre collectif, on met un point d'honneur à faire de la narration. Après on fait quand même des prints, mais à la base, on est vraiment lié à la narration et à l'envie de raconter.

Elisa : [00 :12 :35] Et donc, du coup, vous vous positionnez plus comme artistes ou comme éditeurs ?

Louis : [00 :12 :49] Moi, j'aime bien dire auteur, éditeur, imprimeur.

Pauline : [00 :12 :52] Oui, on a vraiment ce truc-là d'aimer l'impression, d'aimer l'édition. On peut passer des heures à faire des tests à imprimer, imprimer, imprimer la même chose pour voir toutes les choses différentes qu'on peut faire. Pour moi, oui, on a vraiment une âme d'éditeur.

Elisa : [00 :13 :07] D'accord, et, du coup, vous diriez que votre pratique relève plutôt de l'amateurisme ou de la professionnalisation ?

Louis : [00 :13 :21] C'est un peu les deux.

Pauline : [00 :13 :24] Non, moi je ne suis pas tout à fait d'accord avec ça. Je dirais qu'une fois qu'on a vraiment une petite structure et qu'on commence à faire ça, il faut se positionner en tant que professionnels, pour avoir une crédibilité. En tout cas l'ambition, pour nous, elle est professionnelle. Après c'est surtout une question de confiance en nous, de légitimité à se dire éditeurs. A partir de quand peut-on se dire « je vends ça, ça vaut quelque chose » ?, ça, ça reste toujours une grosse question dans nos têtes.

Elisa : [00 :13 :54] Oui, mais au moment où vous créez, vous ne le faites pas juste pour vous amuser, j'imagine qu'il y a une autre ambition derrière.

Pauline : [00 :13 :59] Oui, voilà, c'est ça.

Elisa : [00 :14 :03] Et du coup, par quels circuits vous passez en termes de diffusion, distribution, commercialisation ? Est ce qu'il y en a certains que vous privilégiez, et d'autres non ? D'un point de vue pragmatique, comment ça se passe ?

Pauline : [00 :14 :20] Il y a très peu de microédition diffusée via un distributeur.

Louis : [00 :14 :23] En fait, c'est à nous de les déposer nous-mêmes en librairie.

Elisa : [00 :14 :26] Donc vous travaillez pas mal avec les librairies ?

Louis : [00 :14 :29] Un peu, surtout dans les villes où on a vécu. À chaque fois qu'il y a une librairie qu'on aime bien, on devient ami avec le libraire et on dépose le livre là-bas.

Elisa : [00 :14 :36] C'est plutôt en vente ferme ou en dépôt ?

Louis : [00 :14 :42] Ça dépend du libraire, en fait.

Pauline : [00 :14 :43] Ça dépend de chacun. C'est au cas par cas. Par exemple, là, à Strasbourg, on a déposé des fanzines à la librairie Ça va buller. Ils prennent une petite commission et c'est que quand ils ont vendu la plupart du stock qu'on récupère les bénéfices.

Louis : [00 :14 :57] Alors qu'à Paris, on en est à la Art Factory et là, ils achètent le livre direct, en ferme.

Elisa : [00 :15 :02] D'accord. Et du comment vous vous appelez le type d'ouvrages que vous faites ? Des fanzines ?

Pauline : [00 :15 :03] Oui, du fanzine.

Louis : [00 :15 :04] Moi, je dis que je fais de la bande dessinée. Mais c'est vrai que quand on dit ça aux gens qu'on croise, qu'on rencontre, ils s'imaginent *Tintin* ou *Spirou*.

Pauline : [00 :16 :03] Oui, tout de suite ils nous demandent « c'est quoi comme livre ? Où est-ce que je peux l'acheter ? », alors qu'ils ne peuvent pas le trouver dans leur librairie de quartier ou sur Amazon.

Louis : [00 :16 :06] Oui, on m'a demandé si j'avais un personnage qui revenait. On me dit « C'est quoi votre héros de BD ? » Alors qu'on ne se situe pas là-dedans.

Elisa : [00 :16 :10] Et oui, mais alors du coup, justement, pourquoi vous n'êtes pas passé directement par une maison d'édition traditionnelle ? Tu fais de la BD, pourquoi t'as pas envoyé des planches à une maison d'édition spécialisée en BD ?

Louis : [00 :16 :28] Ben je commence à le faire, là. Mais... euh...

Elisa : [00 :16 :31] Est-ce que c'est une question de liberté créative ?

Louis : [00 :16 :39] Dans les grosses maisons d'édition, celles où on peut en vivre après, je n'aurai pas la même liberté, de toute façon ils n'accepteraient ce que je fais parce que ça ce n'est pas assez rentable pour eux, il n'y a pas un grand public.

Elisa : [00 :16 :52] Est-ce que la forme un peu bricolée du fanzine fait partie de l'esthétique que vous voulez transmettre ? Ou est-ce que c'est parce que vous faites avec les moyens du bord et du coup, c'est une conséquence de l'absence de moyens ?

Louis : [00 :17 :14] C'est sûr que, vu qu'on relie nos bouquins à la main, on ne peut pas vraiment faire quelque chose de cartonné, un dos carré-collé et tout, parce que ça ferait beaucoup trop de travail. Du coup, à l'inverse, on essaie de trouver des techniques qui ne seraient pas possibles de faire industriellement comme coudre à machine à coudre, qui donnent un côté artisanal mais un peu pro quand même.

Elisa : [00 :17 :42] Finalement, tu dirais que c'est le fond ou la forme qui prédomine dans vos ouvrages ?

Louis : [00 :18 :02] Moi j'aime allier les deux, que les deux aient de l'importance. Je trouve qu'il y a beaucoup de livres qui sont très beaux, mais, des fois quand on fait plein de festivals, on se rend compte qu'il y a des choses c'est un peu des effets de mode : la Rizzo, les dégradés, etc. Il y a plein de trucs graphiques très riches mais qui, au final, ne racontent pas vraiment d'histoire et pour lesquels c'est dur de voir la personnalité de chaque auteur. Et du coup, moi j'aime bien qu'il y ait quand même du fond en plus d'une qualité graphique.

Pauline : [00 :18 :38] Il y avait une forme de déception après plusieurs festivals parce que parfois on trouve un livre magnifique, mais il ne raconte rien. Et pour nous en tout cas, ce n'est pas que ça a moins d'intérêt, mais c'est ça a un intérêt quasi plus graphique et on sait que c'est ce qui nous plaît moins. C'est peut-être pour ça que toi, tu tiens particulièrement à dire que ce que tu fais c'est de la bande dessinée, parce qu'il y a ce rapport fort au fond.

Louis : [00 :18 :57] Ouais, après ça dépend des gens. Mais c'est vrai qu'il y a tout un milieu qui vient des écoles de graphisme qui eux sont vraiment passionnés de typo, de graphisme pur et dur. Et pour eux, ça leur suffit d'avoir la composition de la page sans qu'il y ait d'histoire derrière. Chacun son truc.

Elisa : [00 :19 :15] Et dernière question, la question à 1 000 €, c'est quoi un fanzine finalement ? Si vous deviez donner une définition ?

Louis : [00 :19 :32] Pour moi, ça reste un livre où l'auteur est partie prenante de l'objet, il ne délaisse pas tout à fait un éditeur ou un imprimeur.

Elisa : [00 :19 :42] Mais du coup, est-ce que c'est du livre d'artiste ?

Louis : [00 :19 :48] Oui, c'est un autre mot pour décrire un fanzine un peu plus cher que tu veux vendre en galerie.

Pauline : [00 :19 :53] En fait, tout ça, c'est une question de notoriété, parce que si on était très, très connus, je pense que ce qu'on ferait, oui, ça serait considéré comme du livre d'artiste. Le fanzine c'est quand même un petit peu rattaché à l'underground quelque part.

Elisa : [00 :20 :04] Est ce que le fanzine, c'est le livre d'artiste de l'underground ?

Pauline : [00 :20 :06] Ouais, un peu.

Andrew Hales - Directeur de la fanzinothèque - Spin off Festival

Retranscription d'une discussion avec Andrew Hales, directeur de la Fanzinothèque de Poitiers, présent au Spin Off festival, le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] Voilà, ça enregistre. Est-ce que vous pourriez vous présenter, et me dire votre âge et votre profession ?

Andrew Hales : [00 :00 :06] Moi je suis Andrew Hales, mais je préfère qu'on m'appelle Andy, j'ai 56 ans et je suis le directeur de la Fanzinothèque.

Elisa : [00 :00 :11] Alors, est ce que vous pourriez me parler de la Fanzinothèque, du projet, pour commencer?

Andrew Hales : [00 :00 :21] La Fanzinothèque, créée à Poitiers, est la plus grande et la plus ancienne d'Europe et peut-être du monde, on n'arrive pas à savoir exactement si c'est le cas. On existe depuis 1989. On a environ 50 000 documents qui sont des choses qu'on n'a reçu quasiment que par don depuis plus de 30 ans. Ça a été fondé en 89 par Didier Bourgoïn, qui était un disquaire, un passionné de fanzines. On est situés au Confort moderne, qui est une des premières friches artistiques en France où il y a aussi des expositions d'art contemporain, de la musique et un disquaire. On a cinq salariés, deux directeurs-administrateurs, deux documentalistes, une sérigraphe et, en général, deux personnes qui sont en Service Civique au pour nous aider. On est une association, on fonctionne comme une bibliothèque, donc pour les adhérents ça coûte 10 € par an et ils peuvent emprunter dix documents pendant un mois à la fois. Et être adhérent, ça donne aussi la possibilité de faire des commandes, utiliser l'atelier de sérigraphie et voir les concerts au Confort Moderne en bénéficiant de tarifs réduits.

Elisa : [00 :01 :40] D'accord, quelle est la volonté derrière la création de cette Fanzinothèque ?

Andrew Hales : [00 :01 :47] Alors la volonté, c'est d'archiver des fanzines et aussi d'être un lieu de création pour pas qu'on soit des archives trop sérieuses. On a vraiment envie qu'il y ait des artistes tout le temps sur place en train de créer et d'utiliser la collection pour se nourrir d'idées, etc.

Elisa : [00 :02 :07] Et du coup, pourquoi vous êtes au Spin Off aujourd'hui ?

Andrew Hales : [00 :02 :10] On est associés au Festival d'Angoulême depuis très longtemps. On fait d'ailleurs partie du jury du Prix de la BD alternative du Festival In depuis 30 ans. Donc c'est notre documentaliste qui va venir demain pour voter pour ce prix. Il y a longtemps, dans les années 90 et au début des années 2000, le festival off d'Angoulême faisait partie du festival in. Et la Fanzinothèque a créé et géré ce festival à pendant assez longtemps. Et ensuite ils ont arrêté de faire de festival off au niveau officiel donc on a arrêté. Mais on continue de venir à Angoulême tous les ans et donc maintenant le spin off est géré par le collectif des Hiboux et nous on est invités, on vient, on essaye de continuer notre présence ici.

Elisa : [00 :03 :03] Donc est ce que vous vous achetez des fanzines pour pouvoir les archiver ? Est-ce qu'on vous les donne ? Est-ce que c'est un moyen du coup d'être directement au contact des artistes et de leur dire « on peut collectionner et archiver ce que vous faites » ?

Andrew Hales : [00 :03 :09] Oui, voilà, c'est exactement ça. Et là, ça ne fait que 2 heures qu'on est là, mais on a déjà des contacts avec plein de gens. Et en fait, depuis le début, on reçoit toujours beaucoup

de choses par la poste. Mais il y a quand même une grande partie des dons qui vient du fait qu'on va se déplacer sur des festivals, que ce soit à l'étranger ou ici. C'est très important de bouger.

Elisa : [00 :03 :40] Donc oui, c'est international. Vous ne collectez pas uniquement des fanzines français ?

Andrew Hales : [00 :03 :44] Oui, voilà. Enfin, la plus grande partie de la collection est en français, mais on a quand même pas mal de choses de d'autres pays aussi.

Elisa : [00 :03 :53] D'accord, donc, vous avez j'imagine un regard sur la production de fanzine depuis au moins 30 ans en France. Est-ce que vous avez vu des évolutions en termes d'esthétique ?

Andrew Hales : [00 :04 :06] Oui. Alors, au début quand la Fanzinothèque a été fondée, c'était beaucoup, beaucoup de fanzines sur la musique, quand même. C'était tout le mouvement punk et du DIY qui a donné l'impulsion des fanzines à cette époque-là. Et ensuite, quand Internet est arrivé, à la fin des années 90, tout ce qui est informations sur la musique a un peu migré sur le web, sur les blogs, etc. Et donc là, on a vu les fanzines de musique décliner. Et à ce moment-là, on a observé un essor des graphzines, que ce soit des choses assez simples en photocopie ou après, beaucoup plus de choses, on sérigraphie.

Elisa : [00 :04 :48] Donc en fait, le medium a été réapproprié par les artistes. C'est une des grandes tendances, en fait finalement de la pratique contemporaine.

Andrew Hales : [00 :04 :56] Oui, c'est tout ça. Et tout ça ça s'est un peu accentué parce que les gens avaient un peu la nostalgie de l'objet papier. Oui, parce qu'Internet, tout le monde en a marre au bout d'un moment. Donc, ça a vraiment mené vers des fanzines avec une présentation beaucoup plus soignée, donc plus de techniques, que ce soit sérigraphie, riso ou les choses imprimées en offset avec des images photographiques. Et à la suite de ça, beaucoup plus récemment, depuis les années 2000, on a vu, enfin depuis les années 2010, un vrai essor de tout ce qui est militant, donc queer, écolo, féministe, des choses beaucoup plus politiques.

Elisa : [00 :05 :33] Donc pas nécessairement faits par des artistes ?

Andrew Hales : [00 :05 :36] Non. Alors des fois, esthétiquement, ce n'est pas le but des fanzines d'information comme on avait avant sur la musique. Mais il y a une volonté de passer outre Internet et il y a toujours ce côté subversif des fanzines qui persiste. Et une certaine partie du monde militant qui n'a pas envie d'utiliser Internet pour diffuser des informations. Et même maintenant, on voit un peu les fanzines sur la musique qui commencent à revenir aussi parce que les gens voient les choses des années 80, ils ont envie de faire la même chose.

Elisa : [00 :06 :11] Donc en fait, il y a un retour à la culture fan des débuts du fan-zine ?

Andrew Hales : [00 :06 :16] Oui, oui, voilà. C'est censé se renouveler, mais vraiment tous les sujets sont abordés.

Elisa : [00 :06 :21] Mais finalement, la pratique la plus généralisée c'est celle du fanzine fait par des artistes ou du fanzine d'information ?

Andrew Hales : [00 :06 :43] En vrai, il y a vraiment de tout, les thèmes et les façons de faire des fanzines ne cessent de se renouveler et de s'élargir.

Elisa : [00 :06 :50] Alors finalement, ce serait quoi le point commun entre un fanzine d'information, par exemple écolo ou sur la musique, et un fanzine fait par un collectif d'artistes tout droit sortis des Beaux-Arts ?

Andrew Hales : [00 :07 :04] Nous, on a une définition élargie du fanzine et je pense qu'on aux Etats-Unis, maintenant, on dit s'ailleurs « zine », pas « fanzine » et je pense que c'est peut-être un peu plus approprié parce que c'est moins spécifique. Donc pour nous, un fanzine, c'est n'importe quel objet papier, objet livre qui est auto publiée. Ce sont des choses qui ne passent pas dans les filières, les circuits de l'édition traditionnelle.

Elisa : [00 :07 :32] Et dans les fanzines que vous recevez, est-ce qu'il y en a qui sont affectés à un ISBN ?

Andrew Hales : [00 :07 :38] Alors, il y en a, mais pour nous, ce ne sont plus vraiment des fanzines. Mais on va les prendre quand même.

Elisa : [00 :07 :42] Donc l'une des caractéristiques du fanzine, c'est quand même de rester en dehors des circuits institutionnalisés ?

Andrew Hales : [00 :07 :48] Oui, en gros c'est ça, échapper au dépôt légal, échapper au référencement.

Elisa : [00 :07 :53] J'ai appris tout à l'heure qu'il y avait d'autres festivals off dans Angoulême, par exemple le Off of off organisé par les éditions Requins Marteaux, pourquoi vous n'êtes pas là-bas ?

Andrew Hales : [00 :08 :23] Alors, c'est une bonne question, parce que j'ai vu effectivement, qu'ils faisaient un truc aussi et je ne sais pas pourquoi on n'y est pas. En fait, c'était mon prédécesseur qui avait fait le lien avec le collectif des Hiboux qui organise le Spin off. Mais comme le off n'est géré par les mêmes chaque année, en fait ça dépend des années. Et puis, on n'a pas été sollicités par les Requins Marteaux. Mais c'est vrai qu'à l'époque où c'était nous qui gérons le off, on faisait des trucs avec eux.

Elisa : [00 :08 :54] D'accord. Et donc là, dans votre stand, est-ce que vous présentez des fanzines ou est-ce que vous êtes uniquement là pour les collecter ?

Andrew Hales : [00 :09 :07] Alors nous, on n'a pas emmené des choses dans notre collection. On a amené des choses qui sont faites chez nous dans notre atelier de sérigraphie, parce que du coup la Fanzinothèque c'est aussi un lieu de création graphique. Et puis, comme il y a pas mal de créateurs ici qui travaillent déjà avec nous et qu'eux, ils ont leurs propres trucs, on a essayé de ne pas emmener les choses qu'on avait en commun. Mais on a quand même réussi à faire des doublons. J'ai mis une affiche tout à l'heure et puis je vois la même un peu plus loin et en fait c'était lui qui était là présent avec son stand.

Elisa : [00 :09 :33] D'accord.

Andrew Hales : [00 :09 :34] Et donc on a essayé d'emmener des choses qui sont vraiment sorties de notre atelier, de notre propre production.

Elisa : [00 :09 :40] D'accord, oui. Et j'ai une autre question. Mais moi, je suis très J'ai l'impression que, par rapport aux débuts punks du fanzine, il y a une forme d'institutionnalisation progressive du fanzine, déjà avec la Fanzinothèque qui est un lieu d'archivage et puis j'ai vu qu'il y a des bourses qui sont maintenant attribuées pour la création de fanzines, et puis il y a des librairies qui sont aujourd'hui des lieux de vente...

Andrew Hales : [00 :10 :10] Il y a des étudiants qui font des mémoires aussi sur le fanzine.

Elisa : [00 :10 :12] Oui voilà. Du coup, précisément, j'ai même vu qu'il y avait un laboratoire de recherche qui s'appelle Acazine, qui prend le fanzine comme sujet d'étude, de culture matérielle des contre-cultures.

Andrew Hales : [00 :10 :22] Oui, c'est Samuel Etienne qui fait ça.

Elisa : [00 :10 :23] Oui, c'est ça.

Andrew Hales : [00 :10 :27] Je crois qu'il y a deux choses : il y a la pratique à proprement parler qui est marginale et contre-institutionnelle et puis il y a une certaine forme d'institutionnalisation avec des gens qui vont s'intéresser à l'objet fanzine, parce que c'est une pratique devient historique, comme toi qui fais un mémoire. Et après, il y a les lieux en soi qui permettent à la pratique d'exister. Moi, je suis un ancien salarié du Confort Moderne. Je travaillais là dans les années 90, donc ça fait 30 ans que je fréquente ces lieux et c'est clair que ce n'est pas le même esprit. Parce que pour pérenniser un projet comme ça, il faut que ça devienne un peu institutionnalisé et avoir un financement. Et donc l'idée, c'est d'essayer de préserver cet esprit malgré tout.

Elisa : [00 :11 :11] Donc en fait, le fanzine, il est un peu entre le centre et la marge et d'un côté il se sert du centre pour survivre, mais d'un autre, il veut rester à la marge parce qu'il s'oppose au centre.

Andrew Hales : [00 :11 :20] Oui. Nous, on a toujours gardé notre indépendance. C'est une association sans but lucratif et on essaie de toujours faire travailler des créateurs qui sont jeunes pour rester en phase avec les nouvelles évolutions. Mais effectivement, aujourd'hui c'est un peu plus institutionnalisé. Mais derrière, il y a des gens qui vont venir créer d'autres structures indépendantes, et c'est toujours un mouvement.

Elisa : [00 :11 :46] Très bien. Et oui, encore une question. D'après ce que j'en ai lu, le fanzine à l'origine est une pratique amateur. J'ai l'impression qu'il y a quand même un glissement vers une forme de professionnalisation avec des microstructures éditoriales. Qu'est-ce que vous pensez de ça ? Est-ce que c'est vrai ? Qu'est-ce que, vous, vous observez de votre point de vue ?

Andrew Hales : [00 :12 :13] C'est vrai en partie. Mais le côté amateur, ça existe toujours. Après oui, il y a toujours des fanzines qui vont devenir autre chose après quelques temps, qui vont devenir des vrais magazines. Ils vont avoir un ISBN, ou ils vont ils vont devenir une maison d'édition.

Elisa : [00 :12 :33] Est ce que donc la microédition peut être pour certains un tremplin vers une édition plus traditionnelle ?

Andrew Hales : [00 :12 :40] Oui, oui, tout à fait. Il y a Adrien Durand qui a à Bordeaux, qui a un zine qui s'appelle *The Gospel* et là, il vient de lancer une vraie maison d'édition. Donc il y a des gens qui vont faire le pas pour aller plus loin. Après, j'étais à un workshop à Saint-Gaudens hier et il y avait une dame dont le mari était éditeur. En fait, ils faisaient deux choses : ils avaient une maison d'édition et en parallèle, ils faisaient aussi des fanzines de poésie parce qu'ils savaient que c'était des choses qu'ils n'allaient pas pouvoir vendre et donc ils les sortaient sous forme de fanzines. C'était un projet un peu amateur qu'ils menaient en même temps, en parallèle de la maison d'édition. En fait, ils avaient deux moyens de diffuser leurs livres en fonction du type d'ouvrage et de public. Donc ça peut exister en même temps, l'un n'empêche pas l'autre.

Jul Quanouai et Sukrii Kural - Superstructure - Spin off Festival

Retranscription d'une discussion avec Jul Quanouai, artiste indépendant, et Sukrii Kural, co-créateur de Superstructure, tous deux exposants au Spin Off festival, le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :02] Est-ce que tu pourrais te présenter pour présenter ton collectif si tu fais partie d'un collectif ? Me dire qui tu es et ce que tu fais dans la vie ?

Jul Quanouai : [00 :00 :16] Je m'appelle Jul Quanouai. Je dessine, disons qu'en ce moment, je suis illustrateur pour gagner ma vie. Je ne fais pas partie d'un collectif à l'heure actuelle, mais je suis souvent sur les salons avec Superstructure qui est mon éditeur. Superstructure fait de la recherche autour des objets imprimés et des objets édités. Ok, voilà. Et après moi je faisais des fanzines maison imprimées dans mon coin pendant pas mal de temps. Et maintenant je continue de faire des publications qui peuvent ressembler à des fanzines, mais c'est plus, comment dire, c'est en collaboration avec des éditeurs et du coup, ça va plus tirer du côté du livre. C'est la taille et le format d'un fanzine, mais c'est imprimé en offset.

Elisa : [00 :01 :08] Quand tu dis que tu bosses avec des maisons d'édition, c'est quoi, des petites structures ?

Jul Quanouai : [00 :01 :19] Des structures petites et moyennes. Là, par exemple, c'est les éditions Matière qui éditent ça (<https://www.matiere.org/livres/chapeau-pointu/>). Eux, ils font de la bande dessinée contemporaine et expérimentale, mais ils tiennent à éditer des choses qui viennent de personnes qui font du fanzine.

Elisa : [00 :01 :37] Mais qui du coup, ils restent dans la microédition et dans des tirages plus restreints, des circuits plus alternatifs ?

Jul Quanouai : [00 :01 :45] Ouais, ceux-là ils ne sont distribués qu'en festivals par exemple (<https://www.matiere.org/livres/chapeau-pointu/>). Et après, par exemple, je fais une série de bouquins qui sont clairement dans la lignée des fanzines que je pouvais faire avant mais c'est imprimé en offset par un éditeur de Vienne qui s'appelle House Books.



Elisa : [00 :02 :05] Mais il n'y a pas d'ISBN ?

Jul Quanouai : [00 :02 :07] Non, c'est mon gros problème. J'ai fait des déclarations pour la DAGP et je me suis rendu compte que pendant dix ans j'avais bossé sans ISBN. Donc mon boulot ne vaut rien du tout, à leurs yeux en tout cas.

Elisa : [00 :02 :17] D'accord, donc ce n'est pas à cause d'une volonté réelle de ne pas déposer tes bouquins au dépôt légal ?

Jul Quanouai : [00 :02 :19] Si, au début, ça l'était carrément. Maintenant je commence à y penser. Ça, par exemple, c'est édité par Colorama à Berlin et eux, ils m'ont dit qu'ils aimeraient commencer à avoir des ISBN juste pour, quand ils font des demandes de subventions et tout ça, qu'il y ait une reconnaissance du point de vue de l'édition. Mais c'est vrai que c'est con selon moi, parce que c'est juste à la différence près d'un ISBN, qu'un objet édité va être considéré ou pas.

Elisa : [00 :02 :47] Pourquoi tu fais des fanzines, des petits livres en microédition ? Pourquoi tu ne vas pas dans l'édition traditionnelle ? Comment es-tu arrivé là ?

Jul Quanouai : [00 :03 :00] Moi, je suis arrivé ici en voyant des gens qui faisaient des fanzines et de la sérigraphie. Quand j'étais étudiant, j'ai monté un collectif avec des potes.

Elisa : [00 :03 :09] Tu étais étudiant en école d'art ?

Jul Quanouai : [00 :03 :11] Ouais, en gravure à Estienne.

Elisa : [00 :03 :13] Ok.

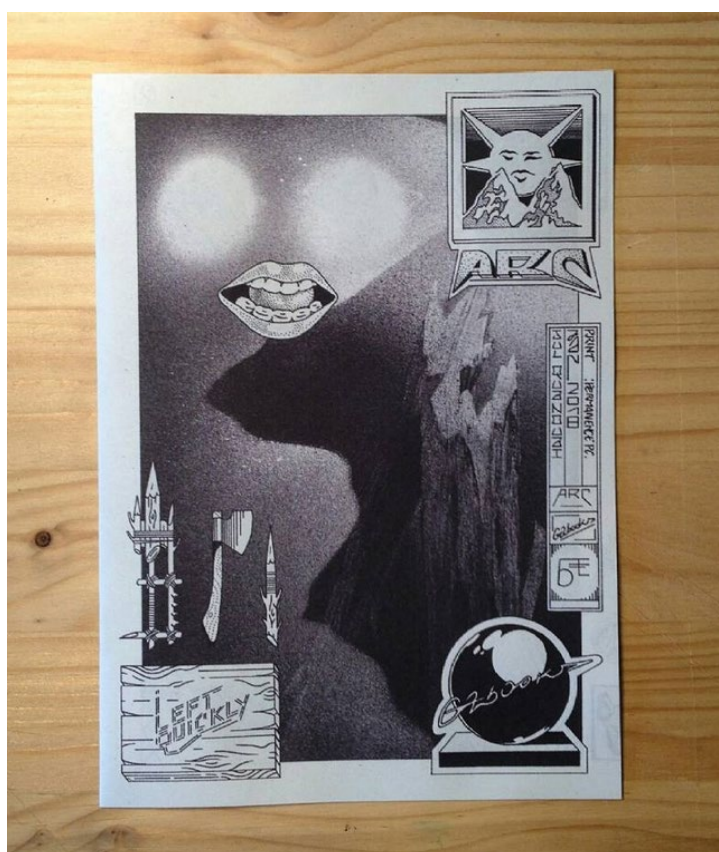
Jul Quanouai : [00 :03 :14] Et ensuite on a monté un collectif. On faisait principalement du fanzine et des livres en gravure, en sérigraphie et tout ça. Et après, j'ai continué tout seul. En fait, le fanzine, pour moi, c'était vraiment une discipline quand j'ai commencé. Du coup, ça m'énervait quand des potes disaient qu'ils en faisaient en attendant d'être édités par Dupuis. Alors que moi, je m'en foutais. Je ne gagnais pas du tout de sous avec ça, je voulais juste faire de beaux fanzines. Je faisais surtout des trucs en noir et blanc, en photocopie, en photo.

Elisa : [00 :03 :50] Ok, donc finalement c'est quoi un fanzine ?

Jul Quanouai : [00 :03 :52] Je ne sais pas, parce que ceux-là faits avec les éditions Matière ou avec Colorama, ça pourrait en être. Moi je dis fanzine parce que ça simplifie, mais en fait, je ne le considère pas comme tel. Je ne sais pas, un fanzine c'est des petites publications, une série de petites publications. Celui-là, comme il fait douze pages, ouais, il y a des gens qui diront fanzine. Là, par exemple, Matière, ils ont repris le principe de Leporello. Le dépliant Leporello c'est une forme éditoriale, mais ce n'est ni un livre ni un fanzine quoi.

Elisa : [00 :04 :18] Et du coup, là, dans les trucs que tu proposes sur ton stand, lesquels correspondent à ta définition du fanzine ?

Jul Quanouai : [00 :04 :25] Mais ceux faits avec Matière par exemple, non. Parce que justement, ils n'aiment pas trop le terme de fanzine. Parce que ça ramène beaucoup à des publications collectives et des trucs un peu cheap. Mais ce qu'ils font, c'est plus de la recherche éditoriale. Donc du coup, il pourrait y avoir huit pages comme 150, ce n'est pas la question, ça reste un objet édité. Et après, ouais je pense que ça, c'est ce qui se rapproche le plus de ma définition du fanzine. Mais quand j'en faisais à l'époque, je faisais dix, quinze exemplaires, et c'est vrai que je tenais aussi à me dire que c'était juste de la recherche.



Elisa : [00 :04 :58] Et ça c'est fait à combien d'exemplaires ? C'est numéroté ?

Jul Quanouai : [00 :05 :00] Non, non ce n'est pas numéroté. Celui-là, l'éditeur le tire à 300 ou plus, ça dépend des numéros. Mais voilà, ça reste des petits tirages.

Elisa : [00 :05 :16] C'est donc du coup ta première pratique artistique ?

Jul Quanouai : [00 :05 :21] Ouais ouais, mais en tant qu'étudiant parce que je n'ai jamais fait de gravure pour moi.

Elisa : [00 :05 :26] D'accord. Oui parce que bon, t'es illustrateur et globalement, c'est comme ça que tu gagnes ta vie ?

Jul Quanouai : [00 :05 :31] Je suis devenu illustrateur par la force des choses. En fait, moi je fais du dessin et j'aime bien les objets édités. Et du coup, je vois un peu tout ce qui se fait et souvent, j'adapte le dessin à mes passions, donc à l'objet édité. Donc je recherche là-dedans et je vois avec qui je peux bosser, ce que j'ai envie de faire.

Elisa : [00 :05 :50] Donc le livre, ce n'est pas juste un support de tes créations, c'est la création en soi ?

Jul Quanouai : [00 :05 :55] Oui, carrément. Du coup, l'illustration, j'y suis venu parce que j'ai fait des expos, par exemple au Centre d'art contemporain, et c'était cool. Mais ce n'est pas assez souvent et ce n'est pas assez payé. Et je n'ai pas vraiment envie d'avoir un métier en dehors du dessin, donc je suis devenu illustrateur. Je dessine principalement des objets en mouvement. Mais ce n'est pas non plus acquis de base, il y a plein de gens qui m'ont dit « il me faut des personnages qui font des trucs et tout ». Mais je finis quand même par trouver des gens intéressés par mon style : dans la musique, dans l'électro, par exemple, il y a plein de gens.

Elisa : [00 :06 :52] Mais donc ces petites éditions qui sont ici sur ton stand, tu en vis ?

Jul Quanouai : [00 :07 :01] Non, non, pas du tout. Un livre comme ça, il me rémunère de deux façons, l'éditrice me refait la moitié en argent, l'autre moitié en stock que je peux vendre directement de mon côté. Mais ça ne me suffit pas pour vivre, je fais d'autres projets à côté.

Elisa : [00 :07 :10] Ouais, parce que j'allais te demander, en termes de diffusion, distribution, commercialisation, comment tu gères ça ?

Jul Quanouai : [00 :07 :17] En fait, c'est pour ça que je bosse, qu'avec des éditeurs.

Elisa : [00 :07 :20] Parce que c'est eux qui s'en occupent pour toi ?

Jul Quanouai : [00 :07 :21] Ouais voilà, ils s'en occupent et après, comme je faisais des trucs moi-même avant, il y a quand même des endroits où j'aime bien envoyer ou vendre en direct des livres moi-même.

Elisa : [00 :07 :33] En fait, maintenant, quasiment tous tes livres sont faits avec des maisons d'édition ?

Jul Quanouai : [00 :07 :38] Oui, voilà, c'est ça.

Elisa : [00 :07 :39] Qui vont gérer pour toi la distribution, la diffusion et après toi, t'as quelques exemplaires que tu vas vendre de ton côté.

Jul Quanouai : [00 :07 :44] Ouais, c'est ça. En général, mes éditeurs ce sont aussi mes amis, en vrai. Avec Superstructure, on est amis et moi, j'ai déjà travaillé dans leurs revues et proposé des projets. Mais par exemple, j'ai bossé avec Nieves qui est un éditeur suisse, et eux ils font du fanzine, mais c'est du fanzine d'artistes, donc c'est très cheap. C'est pas mal tourné dessin contemporain et c'est très sympa, et ça coûte 8 € et c'est des tirages limités à 100.

Elisa : [00 :09 :23] Mais parce que pour toi, ce que tu fais, ce n'est pas du fanzine d'artiste ?

Jul Quanouai : [00 :09 :26] Ouais, mais en fait, moi je ne sais pas comment les présenter, c'est des publications c'est tout. Et quand je dis fanzine d'artistes, c'est parce que Nieves présente ça comme tel, parce que c'est un éditeur qui est vraiment entre l'illustration moderne et le dessin contemporain, mais voir très tourné vers une scène qui expose dans les musées d'art contemporain et tout ça. Et du coup, les publications qu'ils font, pour eux c'est des fanzines et c'est des fanzines d'artistes dans le sens plus large d'artistes contemporains.

Elisa : [00 :10 :08] Okay, merci beaucoup. Et du coup c'est vous qui gérez Superstructure ?

Sukrii Kural : [00 :10 :27] Oui, avec mon ami François De Jonge.

Elisa : [00 :10 :30] Est-ce que vous pourriez vous présenter s'il vous plaît ?

Sukrii Kural : [00 :10 :35] Je m'appelle Sukrii Kural.

Elisa : [00 :10 :37] Enchanté. Est-ce que vous pourriez me parler un petit peu de Superstructure, de sa création, de son activité ?

Sukrii Kural : [00 :10 :52] Ça fait bientôt dix ans que ça existe, c'est un projet d'abord artistique. On réalise des expositions autour de thématiques qui sont dans nos livres.

Elisa : [00 :11 :10] D'accord.

Sukrii Kural : [00 :11 :10] Et donc on fait des livres et des expositions.

Elisa : [00 :11 :15] D'un point de vue juridique et légal, vous êtes une association ?

Sukrii Kural : [00 :11 :21] Non, on est deux artistes. On est belges. On est rattachés à une société d'artistes qui gère les contrats et tout ça pour les artistes, et il faut la payer en échange. Et donc du coup, on fait nos contrats via cette société qui s'appelle Smart. Mais on ne vit pas de cette activité d'artistes.

Elisa : [00 :11 :57] Donc vous avez une autre activité à côté pour vivre ?

Sukrii Kural : [00 :12 :01] Oui, on est profs tous les deux, on gagne notre vie grâce à ça et on diffuse notre travail artistique grâce à Superstructure.

Elisa : [00 :12 :11] Mais du coup, puisque ce n'est pas votre activité principale, vous diriez que la pratique éditoriale de Superstructure, elle est professionnelle ou amateur ?

Sukrii Kural : [00 :12 :22] Ça dépend, c'est aux gens de juger en fonction de nos livres. Moi, je pense qu'amateurs ou professionnels, ça dépend de la fin visée et de la finition des projets menés. On peut réaliser des choses à la main et on pense que c'est fait industriellement. Donc je pense qu'on peut bluffer des gens au travers de livres comme ceux-là, alors que, l'étonnement, c'est quelque chose qu'on retrouve moins dans les livres à grand tirage. Comme il y a plein de paramètres en imprimerie, tu ne peux pas faire ce que tu veux. Et nous, l'idée avec Superstructure, c'est qu'on aille vraiment faire ce

qu'on veut. Et donc plus on va descendre dans les tirages, plus on va pouvoir faire exactement ce qu'on veut.

Elisa : [00 :13 :23] Les ouvrages que vous faites, vous les qualifiez comme des fanzines ?

Sukrii Kural : [00 :13 :33] Je pense que ça dépend. Là, un livre comme ça, c'est fait à la main, cousu, il y a au moins sept ou huit techniques d'impression qui sont combinées les unes sur les autres, on a refait passer le papier dans les machines. Ça, si tu dois le faire en grand tirage, tu vas te ruiner. Là, on l'a fait à 300 exemplaires et les 300 exemplaires sont cousus à la main et il est passé chez 7 imprimeurs au total.



Du coup, la question du tirage nous permet de nous investir beaucoup plus dans le livre en tant que tel. Un fanzine aussi, il est tiré à peu d'exemplaires, mais est-ce que c'est le même travail ? C'est juste un livre. Je pense que nous, on qualifie le livre en fonction des reliures. Si la reliure est cousue, on va parler de livre. Si elle est agrafée, on va dire que c'est une brochure. Mais nous, on ne va jamais dire que c'est une brochure, ce n'est pas vendeur. Donc on va dire que c'est un zine.

Elisa : [00 :15 :35] Ok.

Sukrii Kural : [00 :15 :36] Et là, c'est une collection de 4 zines.



Elisa : [00 :15 :38] Et donc du coup, vous vous amuser à expérimenter les formats, les matières, les techniques d'impression. Donc c'est le principe de la microédition finalement, comme on fait à petite échelle, on peut se permettre d'imaginer plein de nouvelles choses.

Sukrii Kural : [00 :15 :55] Ouais. Pouvoir réaliser ces choses soi-même, ça ne veut pas nécessairement dire s'investir comme nous on le fait, mais c'est le simple fait de les réaliser. En fait, c'est surtout ça, je pense sans doute. Tu fais avec ce que tu peux, tu as des outils qui sont à proximité et tu vas les utiliser. Mais en fait, peu importe les outils, si tu regardes ici, il n'y a personne qui présente un livre qui est tiré à 100 000 exemplaires. Donc même si tu utilises les mêmes outils que l'édition traditionnelle, tu te distingues parce que tu ne recherches pas le profit. Par exemple, tu peux utiliser l'impression offset, sauf qu'avec l'offset, moins tu vas tirer, plus ça va coûter cher. Donc ce n'est pas rentable, mais on le fait quand même.

Elisa : [00 :16 :38] Oh oui, parce qu'en fait, finalement, la question, ce n'est pas la rentabilité, c'est le plaisir de le faire et de le faire avec des gens avec qui on aime travailler.

Sukrii Kural : [00 :16 :47] Oui, et c'est le plaisir de le diffuser aussi, vraiment.

Elisa : [00 :16 :50] Et parce que du coup, alors en termes de diffusion, comment faites-vous ?

Sukrii Kural : [00 :16 :53] On vend par nous-mêmes, et que par nous-mêmes, pas en magasin, pas en librairie.

Elisa : [00 :16 :55] Et vous vendez sur Internet ou qu'en direct sur des événements ?

Sukrii Kural : [00 :17 :05] En Belgique, envoyer des livres, ça nous coûte 5 euros sauf que le bouquin on le vend 5 euros aussi. Selon où on envoie nos livres, comme aux Etats-Unis par exemple, les frais de ports sont plus chers que le livre lui-même. Donc si la personne accepte de payer autant, pas de soucis on l'envoie. Mais c'est pour ça qu'on privilégie quand même la vente directe.

Chloé Vanderstraeten - Spin off Festival

Retranscription d'une discussion avec Chloé Vanderstraeten, artiste indépendante, exposante au Spin Off festival, le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] Tu veux bien commencer par te présenter, me dire ton nom ou ton pseudo, ton âge, ce que tu fais dans la vie, afin de contextualiser.

Chloé : [00 :00 :12] Je m'appelle Chloé Vanderstraeten, j'ai 26 ans et j'ai fait les Beaux-Arts à Paris. Comme tous les gens qui sont sur ce stand.

Elisa : [00 :00 :21] D'accord.

Chloé : [00 :00 :22] Et du coup j'ai une pratique graphique et plastique qui prend surtout forme au travers du dessin, des dessins en petits formats et en grand format, qui sont plus destinés à des lieux d'exposition et à des formes de monstration qui se rapprochent plus de lieux d'expositions de type art contemporain. Mais mon travail de dessin, même pour les grands formats, prend quand même beaucoup forme dans des pratiques éditoriales entre guillemets, via des objets proches de livres, qui s'approchent plus de ce qu'on pourrait appeler des livres d'artistes dans le génial. Et en fait pour moi, c'est un peu des matrices. J'ai l'impression de plus facilement expérimenter au travers du dessin, même si c'est des originaux et que je les relie. Mais le fait qu'ils soient condensés et maintenus en un objet qui prend des formes différentes (les découpages du papier, le bord des pages, le fait de jouer avec la reliure). Tout ça fait que ça condense énormément d'expérimentation dont je me sers après pour les répliquer, copier des motifs, les agrandir. En fait, pour moi, un livre d'artiste est une pratique qui est liée à un travail sur une table où je suis assise. Et j'aime bien mettre en parallèle cet aspect-là de mon travail, avec des moments où je suis debout et mon corps est beaucoup plus en mouvement pour les grands formats. Et du coup, je suis très attachée à ce travail sur table qui est vraiment un moment d'écriture, de lecture, où je regarde mon travail de façon différente. Il y a un rapport intime, plus cérébral en fait à cet endroit-là qui par rapport à un rapport aux gestes et au corps plus flagrants dans mes autres pratiques artistiques sur grand format.

Elisa : [00 :02 :56] Donc là tu m'as donné quelques pistes. Mais pourquoi avoir choisi la forme du livre, en particulier ?

Chloé : [00 :03 :16] Alors je pense que déjà, il y a une simplicité des matériaux que j'aime bien dans le dessin original. Enfin bon, après, il y a des gravures avec des procédés très complexes et beaucoup plus onéreuses. Mais bon, là, l'idée du crayon couleurs sur des feuilles d'esquisses, c'est assez peu coûteux et très facile d'accès. On peut le faire partout, on peut dessiner partout. J'ai l'impression qu'il y a ce truc dans le livre d'artiste qui récolte plein de formes et plein de gestes différents, qui est un peu lié au fait qu'on peut l'emmener partout. Enfin, on peut terminer dans le train, on peut être dans les transports, ça tient dans un sac à dos. Du coup, on peut continuer à colorier à plein d'endroits et ça, c'est un peu important. Et ce qui fait qu'il y a cet aspect matrice c'est que c'est un travail qui peut prendre de l'ampleur dans d'autres formats et d'autres lieux après. Du coup, il y a déjà ce rapport-là. Et puis, il y a aussi le rapport à l'économie du livre qui m'intéresse, même si c'est pas du tout encore présent dans mon travail, parce que je ne fais quasiment que du livre d'artiste et du coup, il y a peu de rapport à l'impression. Mais cette question de l'impression justement et de l'objet industriel, qui passe par les mains parfois d'artisans ou d'ouvriers dans des usines, et qui est quand même un objet manufacturé, ça, ça m'intéresse. Même si clairement dans ma pratique ça je le décale puisque du coup je fais tout moi-même et en fait j'imprime pas. Donc c'est un peu bizarre, ça se calque sur un format industriel quasiment, mais tout est fait à la main. C'est ambigu comme objet.

Elisa : [00 :05 :38] Donc, un livre d'artiste, tu dirais que c'est donc un livre objet unique parce que fait des mains de l'artiste directement ? En fait, comment définirais-tu un livre d'artiste ?

Chloé : [00 :05 :51] C'est difficile à décrire, mais par exemple, en contraste avec le fanzine, le terme fanzine –et Quand tu es venue me voir, je t'ai dit « mais moi je ne fais pas de fanzine ». J'ai l'impression que la culture du fanzine, dont moi, je ne me sens pas trop héritière, est liée à des revendications politiques et à une économie où on fait tout nous-mêmes et rien ne coûte cher et on ne gagne pas d'argent mais du coup on diffuse très largement. – et là aujourd'hui par exemple au Spin off, j'ai l'impression, il y a beaucoup de personnes qui ne gagnent pas beaucoup d'argent avec ce qu'elles font mais ont envie de diffuser beaucoup, mais qui du coup passent par des chez des imprimeurs à très bas coût, souvent pas en France. Voilà, ce n'est pas bien ni mal, mais c'est vrai que moi par exemple, cette démarche-là ne m'intéresse pas vraiment. Le fait de délocaliser l'impression loin pour après que ça revienne en France, pour que ça serve à un public français ou de surcroît un public d'étudiants en école d'art. Car, même si j'aime beaucoup ce milieu, ce rapport à la vie, oui, il y a quand même la manufacture, l'endroit de tous les gestes qui permettent de relier toutes les feuilles ensemble, de finir l'objet afin de donner forme à l'objet. Le fait qu'il soit fait par quelqu'un qu'on ne connaît pas du tout et qui est très loin et qu'on paye mal, ça ne m'intéresse pas spécialement. Même si du coup, ça permet aussi de beaucoup plus diffuser. Et c'est vrai que moi j'ai cette problématique, je diffuse peu, parce que je ne propose que des exemplaires uniques. Du coup, j'ai l'impression que dans le livre d'artiste, il y a cette problématique-là quand même, potentiellement. Mais on pourrait aussi appeler un livre d'artiste des ouvrages bien diffusés, mais qui décalent les codes du livre, une vraie attention aux matériaux, à la sensualité du papier, à comment imprimer, à la matérialité.

Elisa : [00 :08 :38] Dernière question. Toi, du coup, tu prends le livre, mais pour le détourner quand même. Tu prends la forme du livre, mais tu en fais autre chose : des livres qui se déplient ou des livres qui peuvent être circulaires. Pourquoi ? Est-ce que tu as des choses à me dire là-dessus ?

Chloé : [00 :09 :05] Disons que ce que j'aime bien, et puis le livre et l'idée de la reliure c'est un peu un socle commun de forme, c'est quand même un format livre que tout le monde connaît puisque tout le monde a déjà eu un livre entre les mains. C'est une forme très commune et je tiens beaucoup à cette forme commune. J'aime bien partir de cette base et après essayer de me saisir d'un élément très commun du livre, en particulier la reliure pour le repenser. En fait un livre c'est quand même de deux feuilles qu'on attache, un A4 plié en deux ça devient quasiment un livre. Du coup, c'est toujours sur la pliure, sur un matériau qui se met en miroir, qui se tord pour revenir vers lui ou contre lui. Et du coup, ça, ça me plaît beaucoup. C'est un endroit de sensualité très fort et c'est avec cet aspect-là que j'aime travailler.

Naouri - éditions Azimut - Festival Off of Off

Retranscription d'une discussion avec Naouri, créatrice des éditions Azimut, exposante au festival Off of Off, le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :01] Alors on commence par le début. Pourriez-vous vous présenter ?

Naouri : [00 :00 :29] Ok, moi c'est Naouri.

Elisa : [00 :00 :30] Naouri enchantée. Et tu as quel âge ?

Naouri : [00 :00 :32] J'ai 23 ans.

Elisa : [00 :00 :33] Et tu fais quoi dans la vie ?

Naouri : [00 :00 :34] Je suis illustratrice et à côté, je gagne ma vie en vendant du pop-corn. Je suis aussi créatrice des éditions Azimut.

Thaïs : [00 :01 :10] Et moi c'est Thaïs. Et je ne suis pas dans Azimut. Je suis dans un autre collectif, Anémone, qui est un collectif copain d'Azimut.

Elisa : [00 :01 :17] Okay trop bien. Je propose qu'on commence par Azimut. Alors comment as-tu découvert le fanzinat et pourquoi as-tu choisi d'en faire ?

Naouri : [00 :02 :19] Bah je dirais que le fanzine, c'est un peu le côté fun de l'édition. Tu peux mettre n'importe quoi dedans avec n'importe quel papier. C'est un support d'expression qui peut prendre toutes les formes, qui peut prendre tous les sujets. Si t'as envie de parler de tes galères parce que tu ne sais pas choisir entre du café et du thé le matin, tu peux en faire un fanzine.

Elisa : [00 :02 :58] Tu as fait des études d'art ?

Naouri : [00 :03 :00] Ouais, j'ai fait une licence d'arts plastiques à Toulouse et après j'ai enchaîné avec un master BD. Et là, c'est ma première année en tant qu'illustratrice indépendante.

Elisa : [00 :03 :14] Et comment as-tu découvert le fanzine ?

Naouri : [00 :03 :17] Alors mon premier fanzine, c'était en cours. En fait, c'était une réponse à un workshop. En gros, on avait une semaine pour mener un projet de A à Z du donc on est allés sur une forme très classique A4 papier, imprimé grâce à une imprimante. Il fallait se raconter, raconter un événement marquant de nos vies. Voilà, c'est comme ça que le fanzine est entré dans ma vie. Sinon, en fait je pense que j'ai commencé très jeune sans m'en rendre compte. Tu sais, les petites BD que tu dessines quand t'es gamin et que tu redessines les personnages dont tu es fan. Du coup, ça, ça faisait un peu fanzine, mais je ne le savais pas, parce que je ne connaissais pas le fanzine.

Elisa : [00 :04 :06] Donc après ce workshop, tu t'es dit « vas-y, je vais créer Azimut » ?

Naouri : [00 :04 :33] Alors ce n'est pas moi qui suis à l'origine du projet, mais c'est une initiative où, en gros, quand on est sortis des études, on s'était dit : « Ouais, c'est bête de se dire adieu ciao ». Du coup, on voulait prolonger le truc de copains qui dessinent ensemble et on a créé Azimut. Et puis aussi, c'est vachement galère le monde de la BD. Et du coup, c'était plus sympa de se dire qu'ensemble on est plus forts et on a créé Azimut.

Elisa : [00 :05 :03] Ok, et Azimut, légalement, c'est quoi ? Une asso ? Et comment vous fonctionnez ?

Naouri : [00 :05 :10] Oui, c'est ça, c'est une asso. On est parti sur un modèle de microédition, on crée des revues collectives. En gros, on lance des sujets et puis on fait des appels à contributions. Donc là, l'exemple le plus concret, c'est notre revue *Comète*. Là, c'est notre premier numéro.

Elisa : [00 :05 :26] C'est en référence au tout premier fanzine qui s'appelle *The Comet* ?

Naouri : [00 :05 :31] Exactement, ce n'était pas par hasard. Et puis après on s'est diversifiés, on a plusieurs collections. Du coup, c'est la première collection *Comète*. Après, on a lancé *Zad Zine*, qui est notre seconde collection. Le but, c'est de faire des choses un peu contestataires et de faire entendre les voix de différents artistes de différentes manières. Donc on a autant de la photo que de la BD et tout.

Elisa : [00 :06 :18] Du coup, les contributeurs, c'est majoritairement des artistes ?

Naouri : [00 :06 :23] Oui, ce sont des artistes. Après, c'est aussi des gens qui peuvent ne pas être artistes de manière déclarée.

Elisa : [00 :06 :30] Ouais, ouais, mais c'est une pratique artistique. Il n'y a pas que du texte ?

Naouri : [00 :06 :35] Et non, non, non, non, non. Et c'est ça qui est intéressant aussi avec le fanzine, c'est que tu peux tout faire là, par exemple, l'exemple ici, c'est un roman photo, très informatif, sur la contraception masculine et le fonctionnement du slip chauffant. C'est un peu ouf parce qu'avec le fanzine tu peux vraiment tout faire, autant du texte que de la photographie, que la BD, que du roman photo. N'importe quoi, et ça peut être absolument tous les formats. C'est ça qui est trop génial. C'est tellement de liberté par rapport aux circuits d'édition classique où finalement t'es assez limité parce que t'as un nombre de pages des planches à respecter, etc. C'est fun quoi. Ouais, c'est fun.

Elisa : [00 :07 :35] Et du coup pourquoi aujourd'hui vous êtes au Off of off et pas au Spin off ?

Naouri : [00 :07 :44] Alors pour la simple et bonne raison qu'on n'a pas été pris ? Il y a peu de places, donc ils sont super sélectifs. Et puis après, il y a beaucoup d'habitués, donc c'est aussi un peu difficile de se faire de la place quand on est nouveau dans le milieu. Mais sans regret, parce que c'est cool aussi ici. Et puis on a réussi à couvrir pas mal de lieux dans le festival. On fait une expo, on a des dépôts d'usine sur certains stands au Nouveau Monde donc, au sein du festival in.

Elisa : [00 :08 :15] Mais oui, justement on m'a dit qu'il y avait du fanzine dans le in, je voulais trop y aller. Mais c'est 20 balles l'entrée et je suis ruinée.

Naouri : [00 :08 :28] Tu dois toujours aller Lyon.

Thaïs : [00 :08 :58] Moi, j'ai un bracelet d'entrée que je n'ai pas encore mis. Après faudrait juste l'enlever et me le rendre, mais si tu veux tu peux le prendre.

Elisa : [00 :09 :05] Ah mais oui, ce serait génial ! C'est top, merci beaucoup ! Alors pour revenir à l'interview, comment tu décrirais-tu l'activité d'Azimut ? Est-ce que ça se situe plus, selon toi, du côté artistique ou du côté éditorial ?

Naouri : [00 :10 :00] Ah ben alors justement, il y a les deux. Finalement, on est autant auteurs qu'un éditeur là-dessus. On bosse autant la maquette que l'on est contributeur à notre échelle au niveau de chaque revue. Voilà donc c'est un peu un mélange des deux.

Elisa : [00 :11 :49] Mais Azimut, c'est donc une maison d'édition associative ou juste une association ?

Naouri : [00 :11 :52] Une maison d'édition associative. Pour l'instant, on en est aux prémices. Donc pour l'instant, on n'a pas encore, comment dire, produit des projets personnels. On produit juste des revues. Et c'est à partir des revues qu'on peut se financer et en refaire d'autres, pour financer les suivantes. C'est une manière d'accumuler les sous pour au final, sur le long terme, arriver à produire des choses personnelles de chaque contributeur et contributrice.

Elisa : [00 :12 :26] Ok. Mais pourquoi faire du fanzine spécifiquement ?

Naouri : [00 :12 :36] Parce que c'est là pour l'instant, on n'a pas de thunes. Et puis il y a le côté collectif aussi dans le fanzine qui nous plaît.

Elisa : [00 :12 :50] Mais l'idée de départ, c'est vraiment de faire du bouquin, c'est la forme du livre ou c'est plus l'idée d'offrir un support pas cher à des œuvres d'art ?

Naouri : [00 :13 :01] Moi, je pense que c'est d'offrir la possibilité d'être montré à un grand nombre, avec très peu de moyens.

Elisa : [00 :13 :08] Alors cela m'amène à la question suivante : en termes de diffusion, distribution, commercialisation, comment ça se passe ?

Naouri : [00 :13 :14] Comme on en est au début, pour l'instant on n'a pas grand-chose de mis en place. Là, nous sommes à présent au FIBD. Ce qu'on fait, c'est qu'on s'est un peu acoquiné avec des gens qui ont la place au in et après on a notre stand au off. Donc pour l'instant on vend surtout sur des événements. Après, oui, il y a aussi les réseaux sociaux, mais c'est plus pour la com. Après, de manière générale, on est plus sur l'appel à dons et contributions. Genre on a un compte Helloasso et c'est comme ça qu'on a financé les premiers bouquins.

Elisa : [00 :13 :50] C'est quoi ça ? Un crowdfunding ?

Naouri : [00 :13 :52] Ouais exactement. Mais, sur le long terme, j'aimerais bien qu'on soit sur des sites marchands.

Elisa : [00 :14 :30] Mais du coup, tu dirais que la pratique du fanzine, celle que tu as, toi ; et celle des gens avec qui tu travailles dans le cadre d'Azimut, c'est une pratique amateur ou une pratique pro ?

Naouri : [00 :14 :45] Amateur qui se veut pro, disons qui se tend vers le pro.

Elisa : [00 :14 :50] Mais est-ce que tu ne dis pas amateur parce que tu ne te sens pas assez légitime ou parce que tu n'en vis pas ?

Naouri : [00 :14 :56] Je pense que c'est surtout parce que pour l'instant, je n'en vis pas et qu'on n'est qu'aux débuts. Mais, le fanzine, je ne considère pas ça comme un hobby mais comme un deuxième boulot.

Elisa : [00 :15 :14] Et du coup, faire du fanzine, c'est une forme de tremplin pour derrière faire des bouquins qui s'insèrent plus dans les circuits d'édition traditionnels ? Ou est-ce que le fanzine c'est vraiment une finalité et pas un moyen ?

Naouri : [00 :15 :39] C'est un peu les deux en fait. Parce que, le but, c'est de diversifier un peu tes sources de revenus, et donc tes productions. Je fais Azimut et puis à côté, je peux aussi lancer des projets persos, les deux cohabitent. Après, le biais du fanzine, c'est marrant mais, on l'a vu, beaucoup ont commencé sous la forme d'un fanzine et après ils se sont fait repérer en festival et après ils ont

commencé à faire des « vrais bouquins » entre gros guillemets. Des bouquins qui, en tout cas, passent par des structures plus traditionnelles.

Après aussi, tu vois, on a un pote là, Louis Tutti, qui travaille dans le manga, et en fait aussi. Sauf qu'en fait, il sort des courts chapitres, les uns après les autres, sous forme de fanzine. Et du coup, il ne sort pas des grosses œuvres intégrales à chaque fois. Ça permet aussi aux petits dessinateurs ou aux gens qui commencent de sortir des trucs et de montrer des choses sans avoir à produire une grosse BD ou un truc totalement fini. En fait, c'est très dur pour un auteur de BD de se dire « Bon, bah, je vais monter un projet pour essayer de le présenter à une maison d'édition et avoir des retours sur mon travail », parce que c'est énormément de taf et de temps et que les mecs ils commencent à peine. Alors là, tu vois, en sortant des trucs plus petits mais plus régulièrement, ça te permet d'avoir des retours, de te faire la main et de travailler avec des gens.

Elisa : [00 :17 :24] Effectivement, j'ai eu plein de discours différents sur pourquoi faire du fanzine, mais c'est quelque chose qui est pas mal revenu cette idée que c'est pour un peu s'entraîner, expérimenter, se faire la main, rencontrer les gens, faire des potes, trouver les gens avec qui on aime bien bosser.

Naouri : [00 :17 :40] C'est vraiment la liberté en fait. Parce que c'est toi même qui décide ce que tu fais.

Thaïs - collectif Anémone - Festival Off of Off

Retranscription d'une discussion avec Thaïs, membre du collectif Anémone, exposante au festival Off of Off, le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] Je te propose qu'on commence.

Thaïs : [00 :00 :02] Thaïs, du collectif Anémone. J'ai 24 ans.

Elisa : [00 :00 :07] Et tu fais quoi dans la vie ?

Thaïs : [00 :00 :08] Alors, je suis passée l'année dernière au master BD au sein duquel était Naouri et d'ailleurs la plupart tous les gens des éditions Azimuth. Je n'ai pas continué et mais c'est un peu de là que tout est parti. J'ai donc arrêté ce master et j'ai repris en licence de cinéma. Du coup, genre, j'aimais bien dessiner, mais sans vraiment pratiquer et penser à l'édition quoi. Et c'est dans le master BD que j'ai découvert des objets, des pratiques, et surtout des gens qui ont fait des écoles d'art, qui m'ont permis de découvrir le monde de la microédition. Et ça m'a fait un peu tripper.

Elisa : [00 :00 :57] Mais quelle pratique tu as, toi du dessin ?

Thaïs : [00 :01 :03] Bah ouais, c'est un truc que je fais dans mon coin vite fait. Quand j'ai su que je rentrais au master BD, j'ai un peu plus pratiqué le dessin et mais du coup ça reste hyper amateur et pour moi le fanzine, du coup, je le vois comme la possibilité de faire quelque chose de mes dessins hyper amateurs qui ne sont pas toujours hyper carrés et du coup, j'adore. J'aime bien le côté de pouvoir faire un truc très schlag qui se vend à prix libre ou qui se distribue gratos. Et du coup, le collectif Anémone, s'est créé l'année dernière par groupe affinitaire, entre potes. Au début, on avait un peu, une volonté de n'être que des meuf six ou que des personnes non binaires. Et du coup on s'est dit qu'on allait avoir une fin, une vision, un peu politisée ou militante, et finalement pas tant.

Elisa : [00 :02 :24] Dans vos productions, tu veux dire ?

Thaïs : [00 :02 :25] Oui, au début, on voulait mettre cet aspect queer féministe en avant. Finalement, on ne l'a pas fait.

Elisa : [00 :02 :48] Donc du coup pour toi, le fanzine au départ c'est d'un côté, ton envie de faire quelque chose de tes dessins amateurs et d'un autre côté, t'as tes potes si t'as envie de bosser avec eux. Donc allez hop, on fait Anémone.

Thaïs : [00 :03 :01] Yes, l'envie juste de faire des trucs. On a un peu testé des styles et des formes et puis quel papier prendre, etc. Il y a aussi un vrai attrait pour l'idée du livre, de la forme du livre, j' imagine. Ce n'est pas juste, on prend un support et on y met nos dessins. Ce n'est pas juste, on a des dessins, on ne sait pas quoi en faire et on fait un livre. Le sujet, le fond avec la forme, on voulait un tout livresque qui a du sens et en même temps le faire avec des matériaux qu'on trouve chez nous.

Elisa : [00 :03 :42] Alors du coup, vous faites quoi? De l'impression A4 à l'imprimante avec deux agrafes ?

Thaïs : [00 :03 :56] Oui, après, pour l'instant, c'est aussi qu'il faut que les accès aux impressions soient gratuites et du coup c'est du noir et blanc principalement. Mais on réfléchit à faire un autre fanzine en gros dans une pochette plastifiée ou on a tous et toutes fait de nos propres fanzines qu'on a mis dans la pochette, du coup c'est de plein de formats différents. En gros, on peut pochette surprise. Donc un truc assez cool visuellement. Mais ouais, enfin moi personnellement j'aimerais bien tester des trucs un peu plus fun que du A4.

Elisa : [00 :04 :34] Oui oui, parce que c'est encore le début, j'imagine. Et du coup, là, sur les premiers que vous avez fait, en termes de diffusion, distribution, commercialisation, ça se passe comment ?

Thaïs : [00 :04 :44] Pour l'instant, on ne peut pas vraiment parler de diffusion. Il y a eu le marché de Noël d'Angoulême, c'est là la première fois qu'on a vendu nos fanzines. En vrai, on est un peu des novices. Du coup, on compte sur des événements, soit comme ça ici au Off of off, soit organisés chez nous. Mais après on ne veut pas juste vendre, on aime bien le principe du prix libre, du don ou du troc. Là tu vois, hier soir, on a caché des fanzines dans Angoulême et sur les réseaux sociaux on a organisé une chasse au trésor pour que les gens puissent trouver les fanzines.

Elisa : [00 :05 :39] Oh trop drôle !

Thaïs : [00 :06 :35] Et en fait, de base, le numéro que tu as vu, moi j'étais plus chaude pour le mettre à prix libre ou juste le distribuer. Finalement, comme on a mis un peu de temps à le faire, on a préféré fixer le prix, mais en le maintenant super bas, là le truc il est à 4 euros.

Renaud Thomas - Editions Arbitraire - Festival In d'Angoulême

Retranscription d'une discussion avec Renaud Thomas, co-créateur des éditions Arbitraire, exposant au festival In d'Angoulême (section BD alternative), le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] Pour commencer, est-ce que je peux vous demander de vous présenter, de me dire ce que vous faites dans la vie et puis de me parler des Editions Arbitraire, s'il vous plaît.

Renaud Thomas : [00 :00 :13] Moi je suis Renaud Thomas. Je m'occupe des éditions Arbitraire avec Juliette Salique. On est deux à s'occuper de la maison d'édition maintenant. A la base, c'était un collectif qu'on a créé à la fin de nos études en école d'art à Lyon. Et puis ça a évolué. Le collectif a un peu bougé. Il y en a qui sont arrivés, d'autres qui sont partis et finalement on s'est mis à deux pour continuer la structure d'édition. Donc on continue de travailler avec des gens du collectif, mais aussi avec des auteurs et autrices extérieurs. On avait aussi une revue mais on a mis ça de côté pour l'instant, pour justement s'occuper plus de d'édition de livres.

Elisa : [00 :01 :35] Alors moi je suis très curieuse et étonnée face à l'idée d'une maison d'édition qui fait du fanzine parce qu'à l'origine, le fanzine, c'est une pratique plutôt amateur. Et du coup, ça me questionne. Alors pourquoi ? Quel est d'ailleurs le statut légal de la maison ?

Renaud Thomas : [00 :02 :01] Ouais, nous, on est une structure associative. Après, c'est vrai qu'on a un peu le cul entre deux chaises, entre la microédition et l'édition de bande dessinée indépendante. C'est vrai qu'on se situe vraiment dans une zone un peu floue parce qu'on a maintenant un diffuseur distributeur qui place nos livres dans les librairies. On a donc décidé de travailler avec un diffuseur.

Elisa : [00 :02 :27] C'est qui votre diffuseur distributeur ?

Renaud Thomas : [00 :02 :28] C'est Makassar. Ça pourrait être un peu paradoxal quand on parle de fanzinat, parce qu'on a investi d'autres circuits. Et en même temps, on continue à faire des fanzines, qu'on ne distribue pas en librairie et qu'on vend uniquement en festival ou en vente par correspondance. On fait un peu les deux. Et en même temps, nos livres, même diffusés en librairie, ont quand même une facture un peu artisanale. Parce que moi, je suis sérigraphe par ailleurs. Ça revient aussi à la question de ce que je fais en plus de ma maison d'édition. Je suis aussi auteur, donc je fais des livres pour Arbitraire, mais aussi pour d'autres éditeurs ou des collaborations. Donc moi, je suis aussi sérigraphe et c'est mon gagne-pain. Et en même temps je peux quand même utiliser l'atelier de sérigraphie de mon boulot pour imprimer les ouvrages d'Arbitraire. Et c'est précisément pour ça qu'à peu près un livre sur deux publié par la maison a une couverture en sérigraphie. Même si les livres sont produits, imprimés et reliés chez une entreprise extérieure, nous tenons à ce qu'Arbitraire intervienne aussi sur leur forme en sérigraphiant nous-mêmes les couvertures, ou en collant des perles ou des stickers par exemple.

Elisa : [00 :03 :30] Donc en fait, finalement vous ne vivez pas de cette activité d'éditeur ?

Renaud Thomas : [00 :03 :35] En tant qu'éditeur, non, on ne touche rien. Nous, on a choisi avec Juliette de ne pas se rémunérer du tout en tant qu'éditeurs, on le fait pour Arbitraire en tant que bénévoles de l'association. Ça permet de mieux rémunérer les auteurs.

Elisa : [00 :04 :00] Donc malgré tout, en termes de valeurs, vous restez très proches de la microédition.

Renaud Thomas : [00 :04 :09] Oui, c'est ça. L'idée c'est de sortir des livres qui nous paraissent importants et qui ne se feraient pas forcément ailleurs. On est assez forts pour faire des livres qui ne se vendent pas très bien haha mais qui nous tiennent vachement à cœur. Et en même temps, on a quand même aussi des trucs qui se retrouvent en librairie comme le livre d'Oriane Lassus ou le journal

d'Antoine Marchalot, *Leumonde.fr*. Celui-là, *Leumonde.fr*, on en a fait 1700 exemplaires, donc c'est plus du tout du fanzinat et là on est sur la fin du tirage, il ne nous en reste quasiment plus. Et pareil avec le livre d'Oriane, *Quoi de plus normal qu'infliger la vie ?* mais c'est un peu des exceptions. Après ça va être des tirages moyens, autour de 500 exemplaires mais ça peut être une espèce de truc comme ça qui ressemble un comix à 300 exemplaires, ce qui est déjà pas mal. Et puis ça, par exemple, qu'on vient de sortir, on en a fait 120, dont la moitié qu'on envoie à l'auteur. C'est comme ça qu'on le rémunère, lui il vend ses exemplaires de son côté. Et puis, ça fait qu'on a 60 exemplaires à la vente donc on est beaucoup plus dans une logique de fanzinat et de petit tirage. Donc oui, on passe un peu de l'un à l'autre, sans transition. Pour nous, c'est un peu la même chose, on s'adapte à chaque projet, on se dit « ça, on veut le faire plutôt comme ci, ou plutôt comme ça ». Et d'ailleurs, ces fanzines-là, c'est les auteurs du collectif eux-mêmes qui ne sont pas forcément dans l'édition –donc ce n'est ni Juliette ni moi, mais les autres qui sont dans le collectif d'origine– ils peuvent se mettre à faire un fanzine et dire « Voilà, moi je fais mon propre truc, je paye les frais d'impression », comme on fait n'importe quel fanzine, et par contre nous on leur prend du stock, on les vend en festival, et on ne prend pas de marge dessus. Donc c'est un peu un truc comme ça, on s'entraide. Donc c'est vraiment deux fonctionnements différents entre les livres diffusés et les fanzines.

Elisa : [00 :06 :38] Oui, parce que ces fanzines-là, ils n'ont pas d'ISBN ?

Renaud Thomas : [00 :06 :42] Ben non, c'est ça. Voilà en fait, nous, en gros, dès qu'il y a un ISBN, c'est que c'est un livre qu'on diffuse avec Makassar. Et quand il n'y a pas d'ISBN, ça va être à l'artiste directement de diffuser ses livres un peu en porte à porte, sous le manteau.

Elisa : [00 :06 :50] J'imagine qu'Internet aide aussi pas mal en termes de com et de commercialisation.

Renaud Thomas : [00 :07 :06] Oui, les commandes par internet, on fait ça.

Elisa : [00 :07 :10] Ok, c'est super. C'était vraiment le gros point d'interrogation jusqu'à présent cette histoire de maison d'édition qui fait du fanzine parce que je me demandais « Est ce que le fanzine est en train de se légitimer et de rentrer dans les circuits traditionnels ? » Et visiblement non. En fait, c'est peut-être plus pour faciliter la pratique, la rencontre entre artistes et l'accès aux moyens de production, j'imagine ?

Renaud Thomas : [00 :07 :40] Ouais, ouais, totalement. Et quand même aussi se regrouper pour justement tenir des stands et aller vers un public. Parce que si chacun fait son truc et qu'il a 20 cm de table avec son fanzine, ça commence à devenir compliqué. Là, il y a quand même aussi une cohérence artistique, qui fait que ça a quand même du sens de regrouper tout ça sous la même bannière.

Elisa : [00 :08 :05] Et du coup, en termes de prix, vous faites des prix fixes, des prix libres, des échanges ?

Renaud Thomas : [00 :08 :13] Alors pour les livres qui sont diffusés avec Makassar, on est obligés de faire un prix fixe qu'on marque dessus. Après en général, ces mentions obligatoires de prix, d'ISBN et de code barre, on essaye de les cacher, donc ils sont parfois à l'intérieur, sinon là tu vois le code barre on l'a travaillé graphiquement pour qu'il se fonde dans la couverture et qu'il soit finalement un peu caché. Donc on essaye au maximum de que ça ne se voit pas trop là. Mais on fonctionne aussi grâce à des subventions, donc on doit mettre leurs logos sur les couvertures. sans le soutien des institutions et en particulier des subventions, en tant que semi-maison d'édition indépendante, ce serait très dur pour nous d'exister. On choisit aussi de jouer le jeu de la marchandisation du bouquin avec le truc du diffuseur-distributeur. Mais en même temps, on pose nos limites et on a choisi un diffuseur qui était OK pour qu'on fasse le nombre de livres qu'on voulait par an. Alors que quand on a commencé à en chercher et qu'on a fait des rendez-vous avec les différents diffuseurs, il y en avait qui voulaient qu'on ait un rythme de trois ou quatre livres par an au minimum. Mais non en fait, on ne veut pas avoir à faire un livre pour faire un livre. Parce que c'est ça en fait, à partir du moment où on ne fait pas tout soi-

même, on perd en liberté. Et là, l'idée, c'est de dire bon, on travaille quand même avec des diffuseurs distributeurs, mais la condition, c'est qu'on ait encore notre liberté. Donc on a choisi notre diffuseur en fonction de ce qui nous semblait le plus adapté à notre démarche. Et forcément, il y a des contraintes. Et en même temps, il y a aussi plein d'avantages. Parce qu'avant ça, on bossait avec 50-60 librairies. Et c'était l'enfer. Il y en a plein c'est du dépôt. Donc après, il faut retourner chercher ton argent aux 4 coins de la France. Après, il y en a d'autres qui ne te payent jamais donc tu te retrouves avec des trous de trésorerie pas possible. Et tu passes un temps fou. Justement, là où le fanzine, c'est un pratique amateur, c'est aussi et surtout une pratique de passionnés. Et en fait, ce qui est intéressant dans le fanzine, c'est de faire des livres et de les défendre. Mais ce n'est pas de faire de la compta et tout un suivi commercial comme ça. Et donc, en fait, si on est bénévole, on ne veut pas avoir à faire un truc chiant. Donc finalement, avoir un diffuseur, c'était aussi se simplifier la vie d'un certain côté. Oui, il y a des contraintes, mais il y a quand même un avantage important. Et l'idée, c'est juste que le plaisir de faire des livres qui nous plaisent soit vraiment le point central de notre démarche.

Elisa : [00 :11 :50] Du coup, en tant que maison d'édition, est-ce qu'il y a moins de dépendance aux moyens de production ? Enfin, ce que je veux dire, c'est que pour beaucoup de petits jeunes que j'ai pu voir qui font leur fanzine, leur esthétique est ultra influencée par les moyens de production qu'ils ont à disposition. Donc s'il y a un atelier de sérigraphie dans leur école, ils vont faire leur fanzine en sérigraphie. S'il n'y a pas, ils prennent leur imprimante et font du A4 plié en deux avec des agrafes. Est-ce que cette question de l'accessibilité aux moyens de production est facilitée par le fait que vous soyez une structure officielle ?

Renaud Thomas : [00 :12 :31] Là où je travaille, il y a un atelier de sérigraphie que moi je peux utiliser quasiment gratuitement. C'est un peu un bonus, mais ça reste de la débrouille. Après être une structure officielle, ça nous permet éventuellement pour certains titres de dire « okay, là on va, on a eu une subvention, on va passer par un imprimeur, un gros imprimeur qui va nous faire le truc ». Mais on peut quand même toujours faire une couverture en sérigraphie, rajouter un autocollant ou faire des trucs à la main en plus. Donc on peut toujours trouver des entre-deux comme ça pour que l'objet ressemble à ce qu'on a en tête, pour qu'il sorte d'une forme de standardisation. Nous, ce qui nous intéresse, ce n'est pas de faire des livres de librairie qui sont conçus pour être solides et aller dans les cartons et pouvoir faire des allers retours entre les entrepôts. En fait, on veut que la forme soit adaptée au fond et après, c'est un peu du bricolage pour arriver à ça. Et sur certains gros projets, on se dit on va tout envoyer chez l'imprimeur et recevoir un truc, on peut le faire, mais sauf que ce n'est pas adapté à tous les livres.

Elisa : [00 :14 :09] Et dernière question du coup, comme vous travaillez avec un diffuseur distributeur, comment ça se passe au niveau de la gestion des stocks ? Est-ce que ça se passe comme pour une maison d'édition traditionnelle ? Est-ce que le libraire peut faire des retours, des réassorts, des trucs comme ça ?

Renaud Thomas : [00 :14 :28] Ouais, c'est ça, c'est tout pareil. Sauf qu'il y a aussi la possibilité de faire de la vente ferme pour certains titres. On ne l'a jamais fait encore, mais c'est quelque chose qu'on pourrait faire pour par exemple, je ne sais pas, si on fait un livre en sérigraphie à 150 exemplaires, que c'est un peu luxueux, un peu cher, qu'on se dit qu'on ne va jamais arriver à vendre tout sur notre stand et par correspondance, et bien on peut toujours utiliser cette option-là qui est justement un peu un entre deux.

Elisa : [00 :15 :02] Ouais mais du coup c'est le diffuseur qui va faire le taf de démarchage ou c'est vous ?

Renaud Thomas : [00 :15 :04] Ouais, ouais, c'est lui.

Elisa : [00 :15 :06] Ah ok, donc ça fait partie du contrat ?

Renaud Thomas : [00 :15 :10] Ouais, ouais, nous on peut demander, sur certains titres en particulier, de faire de la vente ferme uniquement.

Elisa : [00 :15 :18] Ok.

Renaud Thomas : [00 :15 :18] Et ça c'est pas mal quoi. Pour l'instant, tous les livres avec une couverture en sérigraphie, quand il y a eu des retours, il y avait un peu de casse au passage parce que le livre est fragile.

Elisa : [00 :15 :36] Bien sûr.

Renaud Thomas : [00 :15 :37] Du coup, quand tu sais que tu proposes une couverture en quatre passages, faite à la main et que les trucs arrivent abîmés, ça fait un pincement. Et après tu dis que peut être que la prochaine fois tu feras de la vente, mais si tu fais de la vente ferme, tu en vends moins. Donc c'est toujours une question d'arbitrage. Il faut faire des choix en permanence.

Elisa : [00 :16 :04] C'était très instructif. Merci beaucoup.

Yannis La Macchia - Editions Hécatombe - Festival In d'Angoulême

Retranscription d'une discussion avec Yannis La Macchia, créateur des éditions Hécatombe, exposant au festival In d'Angoulême (section BD alternative), le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] On est aux éditions Hécatombe. Donc vous êtes une maison d'édition indépendante dans la microédition. Alors comment tu t'es retrouvé dans la microédition ? Tu as fait quoi comme études ? Est-ce que tu travailles à côté d'Hécatombe ou c'est ta seule activité ?

Yannis La Macchia : [00 :00 :30] Maintenant, je fais plus ou moins que ça, mais dans un sens très très large.

Elisa : [00 :00 :51] Ouais, et c'est quoi ton parcours ?

Yannis La Macchia : [00 :00 :52] J'ai commencé à faire des fanzines sans savoir que c'était des fanzines. Donc j'ai commencé à dessiner, à raconter des histoires et puis à les publier moi-même, un peu spontanément juste parce que j'en avais envie.

Elisa : [00 :01 :05] Et tu en faisais quoi, tu les échangeais avec tes potes ? Tu leur donnais ?

Yannis La Macchia : [00 :01 :07] Ouais, c'est ça.

Elisa : [00 :01 :09] Il y avait un côté financier dès le départ ou pas du tout ?

Yannis La Macchia : [00 :01 :12] Bah, il y avait un peu des trucs où des fois j'avais accès à des photocopieuses et du coup je ne payais pas donc je les filais aux gens autour de moi. Et puis après, le côté financier, il est venu juste parce qu'à un moment donné, il avait un investissement et du coup il fallait récupérer au moins ce qui avait été investi. Du coup, ça s'est fait un peu progressivement. Et puis après on a commencé à monter des petits fanzines, des petits collectifs.

Elisa : [00 :01 :51] En fait, ta pratique individuelle est devenue une pratique collective.

Yannis La Macchia : [00 :02 :01] L'idée, c'était bosser avec les potes. On s'amuse, on dessine. En fait, j'ai toujours bossé avec des potes

Elisa : [00 :02 :29] Tu as fait une école d'art ?

Yannis La Macchia : [00 :02 :32] Ouais, j'ai fait une école d'art où j'ai rencontré les gens avec qui j'ai lancé les éditions Hécatombe. Et puis on a continué, en parallèle des études, à monter un collectif entre potes et en fait on n'a jamais arrêté ça. On a toujours continué à travailler de cette manière-là, de manière collective. Et au début avec beaucoup d'idéalisme. On s'est dit « ouais on va monter une maison d'édition », et puis on s'est vite rendu compte qu'on préférerait plutôt de fonctionner comme un collectif. Parce que l'idée au début ce n'était pas tant d'éditer d'autres personnes, mais justement d'utiliser le livre comme terrain d'expérimentation, et puis de s'enlever toutes les limites de ce côté-là. Et c'est comme ça que je suis arrivé à me dire « je vais faire de ce livre cubique » qu'est *Un fanzine carré numéro C*. Ce qui est intéressant dans cette dynamique c'est aussi de rassembler plein de gens qui ont des dynamiques similaires et de faire un truc avec eux.

Elisa : [00 :03 :42] Et donc du coup, Hécatombe, légalement c'est une asso ou une société ?

Yannis La Macchia : [00 :03 :46] C'est une association ouais.

Elisa : [00 :03 :52] Mais du coup ce n'est pas ta seule activité, tu ne vis pas juste d'Hécatombe ?

Yannis La Macchia : [00 :03 :57] Ouais non, clairement pas. Non, non, à côté de ça je suis auteur, chez Hécatombe et ailleurs. Comme tous les auteurs, je fais des fois des ateliers, des workshops. Là, depuis quelques années, je donne des cours, mais juste cinq mois par année, 4h par semaine, dans une école de bande dessinée ?

Elisa : [00 :04 :33] Ok, et tu donnes des cours sur comment faire un fanzine ?

Yannis La Macchia : [00 :04 :40] Plus ou moins.

Elisa : [00 :04 :42] Mais alors justement, quand tu donnes des cours, tu dis quoi ? Si moi te dis « J'ai envie de faire un fanzine », tu me dis quoi ?

Yannis La Macchia : [00 :05 :08] Bah je dis « fais-le, fais tout ce que tu veux, sens-toi libre et casse les codes ». En fait, plus que leur dire quoi que ce soit, on fait juste des fanzines, c'est tout. Il y a un atelier d'impression, du coup on fait des trucs d'expérimentation, des choses comme ça. Et puis à la fin, assez vite, il y a l'idée de présenter un truc plus ou moins abouti ou même juste un essai.

Elisa : [00 :05 :36] Et finalement, est ce que tu dirais que ce que tu fais avec Hécatombe, c'est du livre d'artiste ?

Yannis La Macchia : [00 :05 :44] Ouais, c'est une expérimentation artistique sur l'objet livre. Mais, typiquement le truc de vendre des fanzines ultra chers, je n'arrive pas vraiment à adhérer complètement. En même temps, je dis ça mais Un fanzine carré numéro C il est assez cher pour un fanzine, 66 euros, mais après c'est juste les coûts de production. Ouais, à partir du moment où t'as une forme qui sort un peu de ce qui se fait en grand tirage, nécessairement les prix augmentent. En fait, ce sont les coûts de production qui définissent le prix du livre. Et ce n'est pas une forme de spéculation. Mais c'est vrai qu'à l'époque, quand je faisais le fanzine Carré, la raison pour laquelle il s'appelait comme ça, c'est aussi parce qu'il y avait un peu l'idée d'affirmer que tu peux faire des fanzines et en faire un peu ce que tu veux. Puis il y avait aussi l'envie de dire « il n'y a pas de limites. Tu peux faire exactement ce que tu veux, il suffit juste de le faire ». Avec le fanzine carré numéro C, je me suis bien amusé. C'est du 9x9x9 cm, 999 exemplaires, 900 pages, 90 auteurs, voilà. Et aussi 90 dessins de couverture différentes qui se retrouvent de manière aléatoire sur l'un ou l'autre des objets. De manière à ce que, finalement, chacun des 999 exemplaires soient uniques. Ils sont numérotés.

Elisa : [00 :08 :14] Ok et celui-là par exemple, il est déposé au dépôt légal ?

Yannis La Macchia : [00 :08 :21] Nous on est en Suisse, ce n'est pas le même système. En fait, on a un contrat et le dépôt légal ne se fait pas au niveau national mais au niveau cantonal. Du coup, nous on a un contrat de dépôt légal au niveau du canton.

Elisa : [00 :08 :46] Pourquoi aujourd'hui tu es ici et pas au Spin Off ou au Off of Off ?

Yannis La Macchia : [00 :08 :54] Excellente question.

Elisa : [00 :08 :55] Finalement, est-ce qu'être dans le festival In, ce n'est pas être rentré dans la culture légitime ?

Yannis La Macchia : [00 :09 :00] Ouais, je ne sais pas, peut-être. Je ne sais pas. En fait, nous on était là à une époque où je pense que le Spin Off n'existait pas encore.

Elisa : [00 :09 :04] Ouais, avant c'était le Foff, et encore avant ça s'appelait le Fuck Off. Et du coup, vous alliez là-bas, ou vous étiez déjà dans le In ?

Yannis La Macchia : [00 :09 :47] Ouais, non. En fait, je pense qu'en fait, à la base, ce qu'on connaissait, ce dont on nous avait parlé, c'était ici, le In d'Angoulême. Et puis après, ici on a nos amis, finalement, on est bien là. A un moment, on s'est demandé si ce serait plus cohérent de partir au Spin Off ? on s'est posé la question. Et puis on ne l'a pas fait.

Elisa : [00 :10 :14] Est-ce que c'est lié au fait qu'ici vous êtes plus visibles pour le grand public ?

Yannis La Macchia : [00 :10 :18] Oui, sans doute. Ouais, mais en même temps, je pense qu'il y a aussi des publics différents. Il y a sans doute aussi des publics qui vont au Spin Off mais qui ne viennent pas jusqu'ici dans le In. On s'est aussi dit qu'on pourrait faire deux groupes parce qu'on est un collectif. Un groupe au In et un groupe au Off mais on s'est dit que ce serait un peu problématique de prendre deux places parce qu'il y a aussi des gens qui sont refusés à la fois ici et là-bas. Donc finalement, on est restés là.

Timothée Moreau - Novland - Festival In d'Angoulême

Retranscription d'une discussion avec Timothée Moreau, membre créateur du collectif et des éditions Novland, exposant au festival In d'Angoulême (section BD alternative), le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] Peux-tu me dire ton nom, ton prénom, ton âge, ce que tu fais dans la vie et ensuite me parler de Novland, s'il te plaît ?

Timothée Moreau : [00 :00 :06] Je m'appelle Timothée Moreau, j'ai 31 ans. Je suis illustrateur et graphiste et je suis de Nantes. Je fais aussi des interventions dans des workshop dans des écoles d'art.

Elisa : [00 :00 :29] Autour du fanzine ?

Timothée Moreau : [00 :00 :31] Autour de l'illustration plutôt. Si d'ailleurs, un peu d'édition aussi. Là on a aussi un peu bossé à l'université, on a fait une fresque, par exemple. Donc sur toutes sortes de trucs autour de l'art visuel.

Elisa : [00 :00 :41] Ok. Alors Novland, c'est qui ? C'est quoi ? C'est une maison d'édition, un collectif, une association ?

Timothée Moreau : [00 :00 :51] C'est un collectif. A la base c'est une revue qu'on a montée à deux avec Killian Pelletier.

Elisa : [00 :00 :55] Par revue tu entends quoi exactement ? Parce que les termes sont multiples : fanzines, revues, graphzines, magazines, brochures, impressions, éditions, livres, je ne sais plus ce que veulent dire ces termes à force.

Timothée Moreau : [00 :01 :08] Alors, est-ce que c'est un fanzine ? Ce qui est sûr c'est que c'est de la microédition, par ce que c'est imprimé à 500 exemplaires.

Elisa : [00 :01 :14] D'accord, donc petits tirages et vous avez des ISBN sur la revue ?

Timothée Moreau : [00 :01 :18] Non, mais c'est au programme. C'est un truc qu'on repousse, mais qu'il faut qu'on fasse. C'est plus simple pour les libraires, etc. C'est imprimé en riso, donc c'est aussi un peu un objet de collection. On veut que ce soit un bel objet et que ce soit joli, donc on utilise des couleurs fluos, toutes les couleurs qui sont possibles avec la risographie, qui est un procédé d'impression pas mal utilisé dans le monde de la microédition. Pour nous, c'est pas mal un terrain d'expérimentation. Et donc ça c'est un truc qui définirait pas mal le fanzinat aussi.

Elisa : [00 :02 :14] Ok, donc Novland, ça sort sous forme de revue dans le monde de la microédition. Vous avez commencé en quelle année ?

Timothée Moreau : [00 :02 :28] Là on est en 2022, et on en sort un par an. Et ça a commencé en 2014. Donc ça fait huit ans et on a huit numéros.

Elisa : [00 :02 :35] Et donc de cette revue est né un collectif ?

Timothée Moreau : [00 :02 :41] Ouais, là, c'est un collectif. Mais on a aussi bifurqué et on est aussi un studio de graphisme avec Killian avec qui on a monté la revue. J'ai oublié de dire que par numéro, on est une dizaine d'auteurs, donc c'est collectif. Nous avec Killian on participe aussi et on fait la direction artistique, le maquettage, Killian fait les textes et moi la maquette. Et on demande à des auteurs

de participer. Et à côté de ça, du coup, on fait aussi du graphisme ensemble. On a un peu muté en studio de graphisme, en gardant la patte de Novland.

Elisa : [00 :03 :16] Mais en parallèle ou au sein de Novland ?

Timothée Moreau : [00 :03 :19] En parallèle. Après c'est sous le nom de Novland mais on n'invite pas dix personnes à faire le projet de commande. On est deux. Par exemple, on a bossé sur des programmes culturels à l'université de Nantes qui nous a laissé un peu libres sur la forme de l'édition, pour qu'on puisse y mettre la patte esthétique de Novland avec le fluo, du format, etc et se faire plaisir.

Elisa : [00 :03 :42] Ok, ok. Donc tu en vis de cette activité avec Novland ?

Timothée Moreau : [00 :03 :49] Alors je ne vis pas de la revue Novland, mais du studio, oui à peu près.

Elisa : [00 :03 :54] Donc c'est ton activité principale ?

Timothée Moreau : [00 :03 :59] Ouais, après du coup je ne bosse pas qu'avec Killian, je bosse aussi tout seul sur des commandes qui n'ont rien à voir avec Novland. Après, dans l'idée, on aimerait bien faire des éditions et plein d'autres choses avec Novland.

Elisa : [00 :04 :15] Mais alors du coup, cette activité avec Novland, tu dirais qu'elle se situe à quel niveau ? Plutôt du côté professionnel ou du côté amateur ?

Timothée Moreau : [00 :04 :22] Ben en vrai, c'est en train de se professionnaliser. C'est plus juste un truc que je fais sur mon temps libre, le week-end. Même si ce n'est pas très bien rémunéré, on essaye justement de tendre vers ça.

Elisa : [00 :04 :56] Du coup, vous, légalement, vous êtes une association ?

Timothée Moreau : [00 :05 :00] Ouais, on est une asso. Et du coup, vu le temps qu'on y passe, c'est carrément du temps professionnel. C'est de l'associatif mais on y passe vraiment du temps.

Elisa : [00 :05 :13] Et puis tu ne le fais pas juste pour t'amuser ?

Timothée Moreau : [00 :05 :18] Bah si un peu quand même, parce que c'est une façon d'expérimenter. Après, c'est aussi grâce à ça qu'on cherche d'autres plans, plus rémunérés. C'est du plaisir et un tremplin. Après tu vois, on fait des livres, mais on a aussi fait des lancements plus événementiels. C'est à partir de la revue et du livre qu'on a envie de faire des choses différentes : de la 3D, des animations, des spectacles, des trucs comme ça.

Elisa : [00 :05 :49] Ok, donc en fait du livre, de la forme du livre, on glisse vers d'autres terrains, d'autres formes d'art et d'expérimentation artistique, mais qui, du coup, ne touchent plus aux livres ?

Timothée Moreau : [00 :05 :58] Pas forcément ouais.

Elisa : [00 :06 :00] Ouais, et du coup vous êtes des artistes et vous faites un fanzine. Est-ce que le livre, c'est uniquement le support de vos créations ? Ou est-ce que le livre en lui-même est une création ? Qu'est ce qui prend le dessus ? Le fond, la forme ?

Timothée Moreau : [00 :06 :18] Ben justement, on aime bien lier les deux, que le fond serve la forme et inversement. Et après, c'est une base. Par exemple, pour le numéro 5 de *Novland* qui s'appelle « Les complots », on a fait un lancement. Et ça a créé un événement qui partait de la revue. On a appelé ça

lancement, mais au final, c'était une kermesse graphique et complotiste. On s'est vraiment amusés à faire des trucs qui n'avaient aucun sens. Par exemple, il y avait une fausse voyante. Voilà, donc le livre c'est le départ pour faire d'autres choses en lien avec la thématique du numéro. Ça part du papier, mais après ça peut prendre plein de formes, justement, mais toujours avec le même fond. Nous on se définit comme une revue satirique, parce qu'il y a quand même beaucoup de fun, c'est de la satire, on détourne, on se réapproprie des trucs, on essaie de dédramatiser, mais de se réapproprier des sujets qui ne sont pas forcément marrants. Pour aussi questionner, dénoncer parfois. Après, on ne fait pas la morale à qui que ce soit. Juste, on prend un sujet, on le questionne et après chacun se fait son avis. Mais du coup, on peut se réapproprier des sujets de société.

Elisa : [00 :07 :55] Et d'un point de vue diffusion, distribution, commercialisation, comment ça se passe ?

Timothée Moreau : [00 :07 :59] Des salons et des dépôts en librairie principalement. Avant on était dans plein de villes, mais on s'est rendu compte que c'est compliqué de tenir les comptes. Mais on ne fait pas appel à diffuseur distributeur parce qu'on n'est pas assez réguliers dans les sorties, et on ne fait pas assez d'exemplaires non plus. Et puis ça voudrait dire perdre un autre pourcentage dessus. On fait aussi de la vente en ligne, de la com sur les réseaux sociaux. On a aussi un site internet qui vient de sortir. Il faut encore qu'on bosse un peu dessus mais ça nous fait notre propre plateforme de vente en ligne. Et ouais, la com sur Instagram, c'est aussi un taf à part entière qui n'est pas facile. En fait, on fait plein de métiers en même temps puisqu'on est aussi nos propres diffuseurs, on fait notre com etc. C'est aussi pour ça que des fois c'est dur d'être à jour dans le com.

Elisa : [00 :09 :23] Et du coup, comme vous n'avez pas d'ISBN, vous vendez quand même à prix fixe ou vous faites du prix libre ?

Timothée Moreau : [00 :09 :39] Prix fixe, c'est imprimé dessus, comme pour une revue normale. En fait, c'est totalement dans la logique du coup du dépôt légal sauf qu'on ne l'a toujours pas fait.

Elisa : [00 :10 :02] Entre éditeur et artiste, qui prend le dessus ?

Timothée Moreau : [00 :10 :53] Bah je dirais plus artiste, parce que c'est peut-être plus là-dedans que je m'éclate, mais il y a quand même un travail éditorial. En fait, toutes les parties sont chouettes. Mais ce qui me prend le plus de temps dans la vie, c'est plus ma pratique artistique. J'aime bien ça, j'aime bien l'idée d'un objet palpable. Et puis il y a plein de choses marrantes à imaginer avec l'objet livre.

Elisa : [00 :12 :20] Finalement, c'est quoi un fanzine ?

Timothée Moreau : [00 :12 :31] C'est plein de trucs. En fait, c'est tellement de choses. Je dirais que c'est de l'expérimentation éditoriale infinie, parce que ce n'est pas des commandes, donc on fait ce qu'on veut. Donc c'est de l'expérimentation totalement libre. Personne ne demande rien, donc on fait tout de A à Z. C'est aussi un genre hyper formateur. Puisque tu fais un livre de A à Z, tu vois toutes les étapes. Donc c'est hyper instructif. C'est se confronter à des problèmes que tu te crées tout seul, mais que t'es content de surmonter, de trouver des solutions. Je ne sais pas si c'est une définition, mais c'est mon ressenti.

Elisa : [00 :13 :32] Et pourquoi vous êtes ici plutôt qu'au Spin Off ou au Off of Off ?

Timothée Moreau : [00 :13 :40] Alors on a déjà été au Spin Off, enfin à l'époque ce n'était pas le Spin Off mais le Foff, le Fuck Off. Je ne sais plus si on a fait le Spin Off ou on a justement été In à partir de ce moment-là.

Elisa : [00 :13 :57] Est-ce que c'est le passage dans la culture légitime ?

Timothée Moreau : [00 :14 :00] Pouah je ne sais pas haha. Je ne sais pas trop. On a testé une fois. Pour nous, c'est vrai que c'est une autre ambiance. Je ne sais pas ce que je préfère. Je ne sais pas trop en fait. Il y a peut-être aussi une ouverture un peu plus large sur le public. Le public ici c'est moins des gens qui connaissent ce monde-là. Donc c'est toujours marrant de faire découvrir ça à des gens qui n'ont jamais vu ça de leur vie.

Elisa : [00 :14 :37] Et du coup il y a des gens qui n'ont jamais vu un fanzine de leur vie et qui viennent vous en acheter ?

Timothée Moreau : [00 :14 :44] Pas tant mais il y a quand même des gens qui s'arrêtent, qui demandent, qui posent des questions, qui disent « ah ouais je n'avais jamais vu ça ». Nous avec Novland on vend quand même majoritairement à des initiés, parce que tu vois par exemple on fait des affiches, mais ce n'est pas vraiment le genre d'affiche que tu mets dans ton salon quand t'es une famille avec 3 enfants. Naturellement, notre public est quand même un peu restreint, ce qui nous va aussi. C'est cool d'être là pour montrer ça à d'autres gens, voilà.



AFFICHE RISO #6 LA SURVEILLANCE - Timothée MOREAU
Risographie 3 couleurs, 30 x 40 cm, 50 ex.

Chamo - L'Articho - Festival In d'Angoulême

Retranscription d'une discussion avec Chamo, co-créatrice des éditions L'Articho, exposante au festival In d'Angoulême (section BD alternative), le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :00] Pourriez-vous vous présenter, me dire votre nom ou pseudo, votre âge, votre profession, d'où vous venez et ensuite me parler de L'Articho ?

Chamo : [00 :00 :17] Moi, c'est Chamo. Je suis auteure, illustratrice et éditrice pour L'Articho. L'Articho, c'est une association que j'ai montée avec Yassine De Vos, qui est aussi auteur, lui plutôt auteur de bande dessinée, un peu journaliste et un peu graphiste. Et donc c'est une maison d'édition d'auteur qu'on a créé pour éditer ce qu'on avait envie de voir sur le marché, dans les librairies. Et donc, on vient du milieu de la bande dessinée, du fanzine. Moi, je viens du livre jeunesse et Yassine plutôt de la bande dessinée et du fanzine. Et du coup, en faisant des livres jeunesse, on s'inspire beaucoup plus du modèle, de la façon de fonctionner du fanzine d'aujourd'hui que du milieu du livre jeunesse à proprement parler. Mais la raison pour laquelle pour nous, le fanzine c'est fini, c'est qu'on s'adresse aux enfants et qu'on n'a pas envie de toucher que des enfants de dessinateurs ou des enfants dont les parents ont déjà un intérêt existant pour l'image, pour la bande dessinée et pour tout ça. Ce dont on a envie, c'est de propager au plus grand nombre ce qu'on aime. Donc du coup, le fanzine, ça ne nous convient plus à ce niveau-là. Mais après, dans notre état d'esprit, dans notre fonctionnement, évidemment je me sens plus proche du fanzinat que de Hachette.

Elisa : [00 :02 :31] En termes de diffusion, distribution, commercialisation, comment fonctionnez-vous ?

Chamo : [00 :02 :34] On est diffusé, distribué. Parce que sinon, on ne pourrait pas être en librairie. Ou alors il faudrait qu'on se transforme, nous-mêmes en représentants et qu'on ait un local pour tout stocker et qu'on ne fasse plus tout ce qu'on aime faire, à savoir faire naître des projets intéressants et puis nous-mêmes créer. Donc on ne peut pas tout faire. Et pour être en librairie et essayer de toucher des enfants différents, issus de divers milieux sociaux, toucher les bibliothèques, etc, on est obligés d'être diffusés, distribués correctement. Donc on est chez Belles Lettres. De toute façon, il y a un gros problème dans la chaîne du livre. Ça ne marche pas, ça, ça ne fonctionne pas pour des petites structures comme nous, ce n'est pas viable financièrement et ça ne le sera jamais. On a commencé à se faire une raison là-dessus. C'est une activité bénévole pour les éditeurs. Les auteurs sont payés, mais les avances sur droits sont faibles parce qu'on fait ce qu'on peut. Mais les droits d'auteur sont tout à fait honorables. Et nous, en tant qu'éditeurs, on ne se rémunère pas, ni pour la gestion éditoriale, ni pour le graphisme, qu'on fait aussi nous-mêmes.

Elisa : [00 :04 :11] Mais pour vous du coup, c'est cette pratique d'éditeur, c'est une pratique amateur ou une pratique professionnelle ?

Chamo : [00 :04 :22] L'implication qu'on y met et l'exigence qu'on y met est professionnelle. Par contre, oui, des fois je suis en colère contre moi-même et je me dis « Mais qu'est-ce que tu fabriques ? » Voilà, j'ai 45 ans, j'avais oublié de te le dire, donc j'ai 45 ans et j'essaie de retrouver un job à mi-temps en librairie à côté. Yassine est aussi obligé de faire plein de jobs alimentaires comme ça à côté. Je ne me plains pas. J'ai déjà la chance d'avoir assez de sous pour pouvoir commencer une maison d'édition.

Elisa : [00 :05 :05] Donc, finalement c'est un choix de s'insérer dans la microédition ?

Chamo : [00 :05 :07] Alors je ne dirais pas que c'est de la microédition, parce qu'on a des vrais tirages, des tirages de minimum 1000-1500 exemplaires. Donc on est une vraie maison d'édition. Sauf qu'on a vraiment à cœur de faire de belles fabrications, donc nos livres nous coûtent très, très cher à fabriquer. On ne peut pas les mettre à des prix exorbitants non plus, sinon on ne touchera personne. Et puis, on y

passé un temps fou. On fait 3-4 livres par an et en travaillant avec nos auteurs, énormément, énormément. Et eux, ils passent aussi énormément de temps. Et ce ne sont pas des livres qui se vendent super bien. Enfin, il y en a qui se vendent bien, d'autres pas. Mais on n'a pas de best sellers, on a des livres qui marchent correctement, on commence à avoir un roulement. Et on adore faire des premiers livres, donc on travaille avec des gens pas connus. On n'a pas énormément de livres, mais sur tous nos livres, il y a peut-être un quart seulement dont les ventes nous permettent de rembourser ce qu'on a dépensé. Ils nous servent à investir dans des nouveaux livres, des nouveaux projets. Mais financièrement, c'est quand même un monde cruel pour nous. Et puis Yassine et moi, on n'a pas du tout fait d'études pour être éditeur. Je pense qu'on ne se rendait pas compte de la charge de travail que ça représente. Moi, je pense que si je l'avais su plus tôt, je ne me serais pas lancée dans ce milieu.

Elisa : [00 :07 :15] Vous avez fait des études d'art ?

Chamo : [00 :07 :17] Oui. Donc nous, on est devenus éditeurs je pense un peu aussi parce que nos éditeurs ne nous convenaient pas.

Elisa : [00 :07 :26] Donc c'est une forme de réaction à la façon dont le travail des artistes, illustrateurs, est traité par le monde de l'édition traditionnelle ?

Chamo : [00 :07 :50] Non, non, en fait, à l'époque je n'en étais pas encore là, ce n'était même pas un choix politique, quoique si en fait, c'est un choix de liberté totale. Moi, j'avais envie de contrôler le moindre des trucs. Et puis, quand on devient éditeur, c'est parce que, en général, on aime le travail des autres plus que le sien. Un auteur qui devient un éditeur en général, c'est parce qu'il a autant envie, si ce n'est plus, de voir se faire des projets qu'il trouve fantastique que de faire les siens propres. Donc c'est une envie que les choses existent. Après, si j'avais fait des études d'édition, j'aurais peut-être eu plus conscience des choses. Dès le départ, je n'avais pas vraiment conscience. Ça s'est fait petit à petit et tout ça. Je suis hyper nulle pour gérer mon truc. Ça pourrait être rentable, mais je ne sais pas le faire, je suis très nulle en compta, je fais des bêtises. Donc je ne suis pas une pro là-dedans, je ne suis pas une pro en gestion. On est tout seul, mais on a la liberté totale. Après, je pense qu'il faut un peu tout réinventer et qu'il faut, il faut quand même le faire. Mais il faut bien savoir à l'avance ce dans quoi on s'embarque, parce que c'est forcément une sorte de double vie quand on mène de front plusieurs activités. Tu connais le livre d'Eric Losfeld ? Il faut absolument que je me l'achète. La couv originale est formidable. Un livre écrit par Losfeld et le titre du livre c'est *Endetté comme une mule ou la passion d'éditer*. Et la couverture du livre, c'est Losfeld en train de faire un bras d'honneur. Donc je trouve que ça représente pas mal l'édition indépendante qui veut être libre de ses choix artistiques. Donc c'est vrai que nous on est des auteurs, on soutient les auteurs et on essaye de faire au mieux. Mais quand on confond les gros éditeurs voleurs et nous, on a les boules.

Atelier 54 - Festival In d'Angoulême

Retranscription d'une discussion avec l'Atelier 54, exposant au festival In d'Angoulême (section BD alternative), le 17/03/2022 à Angoulême.

Elisa : [00 :00 :02] On est l'atelier 54 on est une asso dessinateur sur Paris. Alors donc, vous êtes un collectif d'artistes, une association d'artistes.

Atelier 54 : Oui, on vient des ateliers Beaux-Arts de la Ville de Paris. On s'est tous rencontrés dans ces cours. Et comme ça, ça dure un an seulement, on s'est dit qu'on allait se regrouper en association et continuer à dessiner ensemble. Et on se retrouve tous les mardis soir pour dessiner et pour prévoir des fanzines. Pour le thème, on fait un choix collectif et la majorité l'emporte. Cette année on a commencé à les déposer au dépôt légal artistique et on les distribue dans des boutiques librairie et sur des événements. Après le Covid ça a quand même plombé beaucoup de choses sur notre activité. On participe aussi à CBD donc, qui est à Paris. Enfin, en fin d'année, on.

Elisa : [00 :02 :39] D'accord, très bien. Mais alors pourquoi du fanzine ? Pourquoi ce médium là en particulier ?

Atelier 54 : [00 :02 :50] Parce que c'est peu cher à produire et aussi parce qu'on n'est pas considérés comme des professionnels malgré tout. Donc on s'est dit que c'était un moyen de diffuser facilement. Après, en termes éditorial je trouve que le produit fini est très beau, c'est un très bon produit, qui fait pro. Donc on a trouvé un très bon imprimeur et on s'est dit que nous allions faire la mise en page. Autre chose, c'est que produire un fanzine de 100 pages en étant quinze artistes et produire une bd de 100 pages en étant tout seul, ce n'est pas la même chose, ni le même travail. On a l'émulation du collectif. On se retrouve, on dessine ensemble, on se montre nos planches, on échange nos idées. Il y a un travail de réflexion commun sur la couverture, le sommaire, les pages de garde. C'est d'abord un travail collectif, donc c'est vrai, c'est très riche.

Elisa : [00 :04 :39] Pourquoi vous avez un stand au salon d'Angoulême et pourquoi dans cette section-là de la BD alternative ?

Atelier 54 : [00 :04 :39] Parce qu'on est un fanzine. On n'y serait pas venu seul, notre force c'est d'être collectif. Nous, on voulait faire des livres, mais ce n'était pas possible de le faire au sein des Ateliers Beaux-Arts de la Ville de Paris. Parce qu'il faut des autorisations, mettre des logos etc. Alors qu'avec le fanzine, c'est plus simple.

Guillaume Soulatges

Retranscription d'une discussion avec l'artiste Guillaume Soulatges, le 01/04/2022 à Paris.

Elisa : [00:00:00] Je t'enregistre. Du coup, tu disais ?

Guillaume Soulatges : [00:00:08] Je disais qu'effectivement le fanzine aujourd'hui, c'est devenu plus une forme qu'un contenu. Alors qu'au départ, l'enjeu, c'était quand même de pouvoir montrer des choses qui n'auraient pas été montrables ou montrées dans l'édition mainstream ou dans la presse grand public. Même s'il y a un contre-exemple évident, c'est Bazooka qui s'est fait connaître en squattant les pages de Libération en 1977 quand le punk était à la mode. Mais voilà, pour moi, il y a un phénomène qui s'est passé. Autant l'idée d'imprimer les choses soi-même, de se publier, de se diffuser soi-même est restée. Autant le côté offensif d'une certaine culture punk s'est beaucoup perdu.

Elisa : [00:01:20] Et pourquoi selon toi ?

Guillaume Soulatges : [00:01:24] Parce que de toute façon, c'est un truc qui est relativement passé de mode, c'est une culture de vieux, une musique de vieux, c'est certain. Et même s'il y a encore des jeunes militants activistes politisés à l'extrême gauche qui continuent à ouvrir des squats etc, en termes de culture graphique, il n'y a plus il y a plus grand chose. Et en musique d'ailleurs, tu t'aperçois que les gens, les groupes qui tournent dans des squats, il y a pas mal de groupes dont les musiciens ont 40, 50, 60 ans.

Elisa : [00:02:53] C'est-à-dire que, de ce que moi j'ai pu observer en discutant avec des gens, il y a une vraie scène militante dans la microédition et dans le fanzine en particulier. Mais ça va être beaucoup plus tourné vers le féminisme, l'écologie, etc. Et du coup, en termes d'esthétique, de dessin, en fait, ce n'est pas là qu'on va retrouver une esthétique affirmée. On va plus retrouver des propos, un peu comme des tracts, mais, ça ne passe plus autant par le dessin.

Guillaume Soulatges : [00:03:29] Ouais, mais parce que c'est pas la même chose et parce que il y a quand même un esprit de sérieux qui s'est emparé de ces milieux-là, là où le mouvement punk, même s'il y avait un aspect politique et un mouvement anarcho punk conscient, etc, il y avait quand même aussi une grosse dose de provoc et de nihilisme qui aujourd'hui passerait moins. L'idée c'était de faire chier la bourgeoisie bien-pensante et les militants. Et ça, c'est lié vraiment à l'histoire de l'extrême gauche, si tu veux. Les maoïstes convaincus, ils n'étaient pas drôles non plus, tu vois. Il y avait cette idée que nous, les punks, on est beaucoup plus désespérés que les gens qui espèrent la victoire du prolétariat. Et bon, c'est amusant. Les choses se sont peut-être beaucoup simplifiées maintenant qu'il y a moins de place pour l'ambiguïté, parce qu'il y a une logique peut-être plus d'urgence. Et en même temps, maintenant c'est le même monde qu'à la fin des années 70, ce sont les mêmes questions qui se posent depuis le premier grand choc pétrolier en 74, en gros. Et puis l'arrivée de cette pensée qu'on appelle néolibérale. Margaret Thatcher ou Macron, c'est les mêmes enjeux. Mais les premières réactions face à ça, elles se sont mordu la gueule dans les années 70 et au début des années 80 avec un truc où toute l'esthétique faf nazie qui était perçue comme une provoc un peu cool, a fait que le mouvement skinhead au début des années 80 a viré à un truc politique d'extrême droite, nationaliste au mieux, voire néonazi, violent, etc là où au départ le skin c'était juste un truc un peu working class à la con. Quand moi, j'ai commencé à m'intéresser à ces trucs-là, c'était parce qu'il y avait déjà beaucoup de trucs qui s'étaient passés, on avait déjà un recul par rapport à une culture d'origine.

Elisa : [00:11:09] Alors, là, l'idée, c'est qu'on discute tranquillement, mais j'ai quand même quelques petites questions. Déjà, pour commencer est-ce que tu peux te présenter ?

Guillaume Soulatges : [00:11:38] Guillaume Soulatges, 46 ans.

Elisa : [00:11:54] T'as fait quoi comme études?

Guillaume Soulatges : [00:11:58] Moi, j'ai fait une école d'art. J'ai commencé à l'adolescence à m'intéresser aux cultures souterraines parce que j'ai commencé, comme plein de gens de ma génération, à écouter du métal, des choses comme ça. Et donc, c'est vraiment par la musique que je suis rentré dans ces cultures-là et il y avait tout une culture visuelle. Donc je me suis intéressé à ça. Après, en parallèle, je m'intéressais à la chose artistique en général : le dessin, la performance, le body art. Mais c'est vrai que par rapport à un milieu qui a tendance à avoir une position de rejet par rapport à l'art contemporain, etc. Moi je ne suis pas d'accord avec ça, dans le sens où je considère qu'on est nous aussi des artistes contemporains. Après, c'est plus le rapport avec l'institution qui est compliqué. Moi je m'en fous des musées, je m'en fous des FIAC. Le côté institutionnel de l'art ne m'intéresse pas. Le côté marchand non plus. Ce qui ne veut pas dire que je ne considère pas que les artistes ne doivent pas vivre de leur travail, mais je suis contre le fait que ça se transforme en une marchandise de luxe. Je trouve ça assez choquant de voir que les œuvres se vendent à des prix astronomiques. Le problème de la représentation actuelle du marché de l'art, c'est que tu as des collectionneurs, des grosses fortunes, qui font de l'art un objet de spéculation qui va complètement éclipser l'essentiel de la production artistique.

Elisa : [00:16:57] Pourquoi tu as choisi de t'intéresser à l'édition, au livre ?

Guillaume Soulatges : [00:16:58] Quand je suis sorti des Beaux-Arts, j'étais certain que je n'avais pas envie d'aller faire des expos dans des cubes blancs, ça me faisait chier. Et puis j'ai toujours eu un rapport assez fort avec le livre, c'est une forme que je trouve intéressante parce que, d'une part, avant Internet, ce que tu voyais, tu le voyais dans des bouquins, dans des revues, dans des fanzines. Donc ça me paraissait logique de continuer dans cette forme-là. Et puis, d'autre part, c'est comme ça que les œuvres circulent, circulaient. C'est vrai que c'est moins vrai maintenant parce que tu peux poster des photos et des scans sur internet. Même si pour moi ce n'est pas le même rapport aux choses. Le truc qui m'intéresse dans le livre, c'est que, contrairement à une expo où c'est assez ouvert, où les gens regardent, les gens viennent, regardent un truc qui est public, c'est vraiment un rapport d'une personne à une autre, c'est un rapport auteur/lecteur donc une relation singulière et dans laquelle la personne qui lit le livre, même si elle le regarde, elle tient la chose dans ses mains et elle est a priori seule, et du coup, c'est vraiment un rapport interpersonnel. Et tout ça, je trouve que c'est important.

Elisa : [00:19:08] Et donc, c'était le livre, quand même, comme support à tes œuvres ou le livre comme forme en soit ?

Guillaume Soulatges : [00:19:13] C'est-à-dire que c'est des œuvres qui sont conçues pour le livre. Par exemple, je travaille essentiellement sur des formats qui entrent sur la vitre d'un scanner, ce qui fait que ça ne fait pas de grosses œuvres. Je travaille avec des outils qui sont relativement simples comme des feutres. Je ne vais pas chercher une belle encre de chine pour travailler à la plume, etc pour avoir un original qui soit qui soit forcément un objet d'expo. Je fais un peu plus attention maintenant pour des raisons de conservation et puis parce que je fais quand même des expos aussi. Mais au départ, je ne faisais même pas vraiment gaffe au support. Je travaillais sur des papiers ultra cheap parce que l'important, c'était simplement de voir le poser sur la vitre d'un copieur ou d'un scanner. Et la finalité, c'était d'arriver à en faire un objet multiple, parce qu'il y a aussi cette question qui est importante dans le livre, c'est que ce n'est pas une œuvre unique, c'est un multiple. Donc les objets n'ont pas vraiment de valeur en soit à part cette capacité à circuler. Mais c'est là aussi qu'il y a un truc plus ambigu, c'est qu'il faut que ça circule, mais dans un cercle restreint. C'est fait pour être diffusé, mais d'une manière restreinte, parce que forcément, je fais des petits tirages. Moi j'ai toujours numéroté les bouquins par exemple.

Elisa : [00:22:16] Est ce que c'est une façon de retrouver une forme d'unicité de l'œuvre d'art ? Pourquoi tu numérote les bouquins ?

Guillaume Soulatges : [00:22:28] Je le fais pour bien préciser la rareté. Parce que c'est important que l'objet dise qu'il s'adresse à un public réduit. Ça veut dire que ce n'est pas fait pour plaire à tout le monde. Ce n'est pas fait pour être accessible à tout le monde comme une brochure d'information ou de propagande politique. Le truc un peu ambigu et complexe, c'est que c'est des trucs qui ne sont pas faits pour être connus, ou à la limite seulement par le plus petit nombre possible. Ça pourrait relever d'une certaine modestie si tu veux, tu ne prétends pas imposer un discours dominant. Tu restes dans quelque chose de très minoritaire. Alors après, est-ce que c'est une posture d'humilité ou est-ce que, au départ, c'est une posture de prétention sans nom ? C'est une question que je laisse ouverte. Mais en tout cas, il y a cette idée-là. Après ça, c'est un peu le propre de toutes les cultures underground qui sont des cultures très élitaires et qui se basent sur des affinités précises. C'est comme avoir un disque que personne n'a et que personne ne connaît, c'est toujours cool. C'est pareil pour un livre, avoir le truc introuvable que personne ne connaît. Et à la limite, même si personne n'aime, c'est cool aussi.

Elisa : [00:24:53] Ça fait combien de temps que c'est dans la microédition ?

Guillaume Soulatges : [00:25:03] J'ai commencé à la sortie de mes études, donc en 2002 où j'ai publié mon premier truc un peu tout seul. Et très vite, j'ai rencontré d'autres gens qui faisaient la même chose que moi et puis on s'est mis à faire des trucs ensemble.

Elisa : [00:25:31] Justement, l'idée de convivialité dans ce monde-là m'intéresse. Au cours de mes discussions, j'ai eu l'impression que pour certains, faire un bouquin c'est presque le prétexte pour se retrouver et dessiner ensemble. Est-ce que toi, tu as eu un peu ce truc-là ?

Guillaume Soulatges : [00:25:41] Pas trop non. A l'époque de Stratégie Alimentaire, ma première maison d'édition, on a assez peu dessiné ensemble. Ça a pu nous arriver pour des trucs qu'il fallait vraiment finir à l'arrache, parce qu'on avait un impératif. Mais sinon, non, parce que le dessin, pour moi, c'est vraiment une pratique solitaire. Là, pour le coup, c'est un truc de moine. Tu es enfermé chez toi, tu ne vois personne et tu bosses. Donc ce n'est pas cool, ce n'est pas convivial, le dessin. L'édition, est-ce que c'est un truc convivial ? Non plus, parce qu'on était un petit groupe de gens qui faisait les choses de leur côté, dans un truc hyper autarcique.

Elisa : [00:27:06] Mais alors pourquoi vous réunir ? Finalement, c'est parce que vous aviez la même esthétique ?

Guillaume Soulatges : [00:27:13] Ouais, la même esthétique, un même rapport relativement conflictuel au public, aux institutions, etc, même si globalement on a été plutôt bien reçus par les libraires. En gros on se parle, on tombe assez d'accord sur un certain nombre de trucs et du coup on se met à bosser ensemble

Elisa : [00:27:52] Et au-delà de l'amitié et de la compréhension réciproque, en termes de production à proprement parler, de création, qu'est-ce que ça apporté le fait de se réunir comme ça ?

Guillaume Soulatges : [00:28:02] Ça apporte évidemment une émulation, on s'est quand même un peu tirés vers le haut, notamment en termes de forme, par exemple, parce qu'au départ on faisait vraiment tous les trucs en photocopie dans notre coin, et là on a bricolé un atelier de sérigraphie à l'arrache. On a aussi fait des trucs aussi au pochoir, en gravure. Enfin, il y avait une recherche, une technique si tu veux, à laquelle on s'encourageait. Et puis, il y avait des gens qui avaient peut-être plus de velléités d'expos que d'autres. Donc on a quand même investi aussi le terrain des expos, parce que des salons, des festivals ou des librairies nous le demandaient.

Elisa : [00:29:19] Tu disais tout à l'heure que tu avais un drôle de rapport à l'idée d'institution, alors pourquoi exposer ?

Guillaume Soulatges : [00:29:29] Au départ, on exposait essentiellement dans les librairies. L'idée, c'était vraiment de mettre les bouquins en avant.

Elisa : [00:00:02] Et aussi de ramener du public ?

Guillaume Soulatges : [00:00:06] On était plus contradictoires que ça. C'était aussi de ramener du public, et en même temps, il s'agissait aussi de gêner le public. Je me souviens qu'on a reçu un mail incendiaire un jour qui disait « quand même, c'est hyper glauque votre truc à tous et je suis déçu parce que vous êtes quand même des gens sympas mais pas bon ». Ça nous a fait marrer. Mais voilà, tu montres des choses qui ne sont pas montrables. Mon travail autour de la pornographie, ça gêne les gens parce que c'est le retour du refoulé, quoi. Les gens aiment bien, n'aiment pas, ils ne savent pas trop comment se positionner, c'est là pour créer une gêne. J'aime bien l'idée que ce soit une pornographie qui corresponde à un peu ce truc, tu sais, où t'ouvres une porte, et puis merde, il y a des gens en train de baiser, tu refermes la porte. En fait, tu vois, c'est parce que c'est gênant, parce que c'est un peu ridicule, parce que c'est un peu glauque.

Elisa : [00:04:07] Mais pourquoi la pornographie en particulier ?

Guillaume Soulatges : [00:04:22] Alors pourquoi la pornographie en particulier ?

Guillaume Soulatges : [00:04:48] C'est une bonne question. En vrai je suis loin de la pornographie mainstream, que je trouve même assez abjecte. Il ne s'agit pas de faire ça. Mais je pense que la pornographie dit beaucoup de choses de notre société aux gens, parce qu'aujourd'hui c'est un truc massif qui est d'une omniprésence délirante et en même temps taboue. En soi, ce qui est intéressant avec la pornographie, c'est qu'à la fois elle représente quelque chose qui est d'une parfaite banalité et qu'en même temps, elle spectacularise cette banalité. Elle met en scène quelque chose qui est de l'ordre ordinaire, qui est très trivial et en même temps super important. C'est ce statut très particulier de la pornographie qui témoigne un truc quotidien si tu veux. Parce qu'après tout, regarder les gens baiser, ça peut être aussi chiant que de regarder des gens faire la vaisselle. Tu peux, tu peux te passionner pour n'importe quel truc du quotidien. Mais bon, la sexualité, il y a un truc hyper exacerbé si tu veux, c'est qu'à la fois ce n'est rien de rien d'extraordinaire. Et en même temps, les gens deviennent tous bizarres. Après, ça repose aussi sur mon intérêt aussi pour ces images-là, du travail de fouille que ça implique, l'idée de trouver des trucs. Il n'y a plus de sex shop à l'ancienne où tu trouvais des revues etc. Maintenant, il faut vraiment aller chercher, c'est intéressant. Moi j'ai acheté des lots de revues pornos à des mecs dans des garages. Tu vois, tu as des mecs qui m'avaient laissé un numéro de téléphone mais qui m'appelaient avec un autre, comme si on faisait du trafic d'armes limite. Donc il y a toute une ambiance autour de ça. Et si tu veux trouver des trucs intéressants, faut vraiment fouiller et aller dans des endroits chelou et rencontrer des gens chelou et ça, j'aime bien.

Elisa : [00:18:35] Donc pour revenir un petit sur mon sujet, je voulais que tu me parles de Culture Commune et de Stratégie Alimentaires, les maisons d'édition que tu as créées. Comment c'est né, comment ça fonctionnait ? Pourquoi tu as arrêté ?

Guillaume Soulatges : [00:18:58] Alors, j'ai commencé par Stratégie Alimentaire, de 2002 à 2007. Au départ on était trois personnes : Jacques, un pote qui n'est pas resté longtemps et moi. Mon pote était graphiste, du coup, il nous a appris à faire un pdf propre et tout. Parce que, moi, les premiers trucs que j'ai faits, les maquettes que j'ai pu faire et tout, c'était au photocopieur, je découpais aux ciseaux, je collais à la colle sur une autre feuille, etc. Donc vraiment de la bricole. Du coup, il y avait un côté moins bricolage pour préparer l'impression et puis c'était un gain de temps.

Elisa : [00:22:04] Au début, c'était quoi l'idée ? Pourquoi tu te dis « Tiens, on va créer Stratégies Alimentaires » ?

Guillaume Soulatges : [00:22:08] Alors en fait, Stratégie Alimentaire existait déjà parce c'était le nom du site internet de Jacques sur lequel il publiait les dessins d'autres gens. Donc il faisait vraiment du commerce, ou plutôt de la création web. On s'est rencontrés et puis il m'a proposé de publier mes dessins sur son site. Et puis je dis « Ah ouais, c'est cool, mais bon, tu ne veux pas qu'on fasse du papier plutôt ? » Et puis hop ! Voilà, on a commencé.

Elisa : [00:23:13] Donc au début, c'était pour publier tes œuvres ?

Guillaume Soulatges : [00:23:17] Non, parce qu'on s'est tout de suite dit qu'on allait proposer à d'autres gens aussi, sur une base affinitaire, aussi esthétique que de politique.

Elisa : [00:25:20] Donc vous imprimez vos bouquins et ensuite, j'imagine vous les diffuser ?

Guillaume Soulatges : [00:25:30] Ouais, on allait voir les libraires, et puis on faisait des salons où on rencontrait aussi d'autres libraires à qui on proposait de vendre nos livres.

Elisa : [00:25:41] Quand tu dis « salons », tu parles des salons de microédition ?

Guillaume Soulatges : [00:25:44] Alors, faut savoir qu'à l'époque, personne ne disait « microédition », en plus ça sonne un peu pourri « microédition ».

Alors je vais te dire un truc par rapport à toute cette terminologie, ce n'est pas des questions qu'on se pose. Et nous, quand on parle des choses, on dit des livres, on ne dit pas des graphzines ou des fanzines. Pour moi, un zine, c'est ce qui est diffusé dans les infos kiosques, c'est-à-dire des feuilles A4 pliées en deux.

Elisa : [00:26:47] Oui, mais au début quand tu as commencé, tu faisais des feuilles A4 pliées en deux faces.

Guillaume Soulatges : [00:26:55] Oui, mais pour moi, ça a toujours été des livres. Le terme fanzine, c'est un truc très précis, qui a une histoire. Fanzine, c'est dans les années 30 aux Etats-Unis, c'est vraiment les premiers les fans. C'est des gens qui se saisissent d'une culture de masse pour en faire une culture populaire. Et pour moi, la culture fan c'est une culture de suce-boules. Je n'en ai rien à foutre des fans. Justement, dans une démarche underground il n'y a pas de fan dans l'underground. Il n'y a pas de séparation entre les artistes et le public. C'est ce que tu vois d'ailleurs quand tu vas voir des concerts de musique punk ultra pointue, noise, etc., il n'y a que des musiciens parmi les gens qui viennent au concert. De la même façon si tu viens dans mes vernissages, tu vas voir qu'il n'y aura que des artistes, il n'y a pas de public à proprement parler. Il n'y a pas de différence dans le public entre les gens qui font et les gens qui regardent. Et ça, c'est en principe égalitaire, c'est très élitare, mais c'est égalitaire. C'est du vrai communisme bien comme il faut et c'est comme ça que devrait fonctionner la société. Tu as le droit d'être injuste, d'être très partisan, etc. On est dans un truc où il n'y a pas de nom, on fait des livres. Pour moi, on fait des livres, fanzines, c'est de la merde pour moi, c'est vraiment de la merde.

Elisa : [00:00:53] Du coup, c'est pour ça que moi je demande aux gens comment ils nomment ce qu'ils font.

Guillaume Soulatges : [00:00:56] Il y a des terminologies qui sont imposées par des par des gens dont le métier est de faire des catégories et de mettre des mots. Après les mots, qui sont utilisés ou posés par des gens extérieurs, c'est déjà une posture de surplomb, une posture de mépris ou d'admiration, parce que ce n'est pas les enjeux qui intéressent les concernés, les contre-cultures.

Elisa : [00:01:58] Mais, par exemple, pour « microédition » puisque c'est le mot qui t'a fait réagir, quel autre mot tu utiliserais ? Comment tu nommerais ce milieu-là ?

Guillaume Soulatges : [00:02:41] C'est quelque chose qui relève des cultures souterraines. Et en même temps, curieusement, ce sont des bouquins que tu ne vas trouver que dans les meilleures librairies de Paris.

Elisa : [00:03:04] On pourrait te répondre « meilleure » selon tes goûts.

Guillaume Soulatges : [00:03:07] Alors pas selon mes goûts. Selon des critères parfaitement objectifs. Il y a beaucoup de librairies de quartier ou dans les centres commerciaux qui, aujourd'hui, font leur beurre en vendant du Houellebecq ou du Zemmour. Ça ne devrait tout simplement pas exister. Un libraire, c'est quelqu'un qui va faire des choix, défendre des esthétiques, des pensées, etc et du coup, comme le métier d'éditeur, c'est un truc très partisan. Une bonne librairie c'est une librairie pointue qui diffuse des trucs souterrains. Parce que le bouquin que tu vas trouver à la Fnac et partout ailleurs, il n'a pas d'intérêt. A ce moment-là, c'est de la culture de masse, c'est la culture de la domination capitaliste et ça fait aujourd'hui ouvertement la promotion du fascisme. Donc on va tout de suite arrêter avec ça. C'est une horreur. Donc défendre des positions minoritaires, défendre des choses qui sont des œuvres qui sont difficiles à défendre c'est le rôle d'un libraire, d'un éditeur, d'un artiste, d'un auteur. Ce qu'il faut défendre, ce n'est pas la majorité, c'est l'ensemble des minorités. Donc les bonnes librairies doivent proposer des livres difficiles. Les trucs faciles, pas besoin d'aller en librairie pour les trouver parce que tu les trouves là où t'achète ton paquet de biscuits ou tes clopes quand tu vas prendre le train, c'est des trucs dont tout le monde se fout d'ailleurs et qui vont finir broyés pour refaire de la pâte à papier dans pas longtemps.

Pour revenir aux terminologies, l'enjeu ce n'est pas de mettre des mots sur les choses pour les figer. L'enjeu, c'est d'avoir des arguments dans quelque chose qui est une dispute perpétuelle. Tu sais, c'est ce que dit Hannah Arendt : « L'enjeu de la philosophie, c'est de faire du monde un objet de débat ». Voilà, c'est exactement ça. Et la contradiction au schéma dominant, forcément, elle va se loger dans des petites formes, des disputes, des positions minoritaires.

Elisa : [00:07:34] Et donc si le bon terme ce n'est pas « microédition », qu'est-ce que toi tu dirais ?

Guillaume Soulatges : [00:07:40] Edition, tout simplement. C'est de l'édition.

Elisa : [00:07:43] Mais justement si tu veux te distinguer de la culture de masse, de la culture dominante, pourquoi utiliser les mêmes termes ?

Guillaume Soulatges : [00:07:50] Je crois pas que je veux m'en distinguer. En fait, je m'en distingue. Pour le coup, vouloir et faire, c'est des choses qui se confondent dans une activité pratique.

Elisa : [00:08:08] Mais pourquoi « microédition » ça ne marche pas ?

Guillaume Soulatges : [00:08:15] Parce que « microédition », ça dit quelque chose qui serait de l'ordre du quantitatif, là où pour moi, ce n'est pas la question. La question est de l'ordre d'une posture esthétique ou d'un goût ou d'un positionnement politique et intellectuel. Ce n'est pas une question de quantité. Je peux faire des livres à 30 exemplaires ou à 500 exemplaires, ça ne change rien à cette question-là.

Elisa : [00:09:05] Oui mais 500 ce n'est rien face au milliers d'exemplaires auxquels sont tirés certains livres.

Guillaume Soulatges : [00:09:07] Mais là on parle de quantités industrielles, d'une quantité, qui n'a pas pour objectif d'être vendue. Qui est là pour prendre de la place en librairie, pour en vendre une partie mais qui, de toute façon, finira au pilon. De la même façon, l'agriculture industrielle va produire des tonnes et des tonnes de carottes qui vont pourrir. Le but n'est pas de nourrir les gens mais de produire le maximum de carottes. Ce n'est pas seulement débile, c'est mortifère. Donc du coup, les questions d'échelle sont très relatives. Et c'est là que je parlais de l'intérêt de bosser avec les meilleurs libraires, ceux qui sont prescripteurs pour leur public. Les gens viennent dans ta librairie parce qu'ils savent qu'ils

vont trouver des trucs qu'ils ne trouveront pas forcément ailleurs. Donc ces ouvrages tirés à je ne sais combien d'exemplaires pour finir en pâte à papier, c'est peut-être de la macroédition, mais en fait, c'est une machine qui tourne globalement à vide. Mais qu'on arrête de nous faire chier avec cette histoire de microédition parce que moi, microédition, moi ça m'évoque un peu un micro pénis tu vois, un truc un peu ridicule.

Elisa : [00:14:32] Je comprends.

Guillaume Soulatges : [00:14:37] Alors on cherche pas à faire des gros machins mais on n'est pas ridicules non plus. En fait, on est peut-être les seuls à faire de l'édition normale, de l'édition faite pour aller vers des lecteurs et des lectrices spécifiques. On n'est pas là pour faire du business, on fait des livres pour un public précis.

Elisa : [00:16:05] OK. Du coup, pour revenir à Stratégie Alimentaire, est-ce qu'à l'époque ça marche bien ? Est-ce que tu réussis à en vivre ?

Guillaume Soulatges : [00:16:22] Est-ce qu'on en vit ? Absolument pas, on ne se paye pas, c'est une activité entièrement bénévole. Mais encore une fois, la plupart des éditeurs sont bénévoles.

Elisa : [00:17:29] Et les auteurs, ils étaient rémunérés ?

Guillaume Soulatges : [00:17:31] Non, on ne rémunère personne. Parce que la logique du truc n'est pas là.

Elisa : [00:18:06] Mais comment tu vivais ?

Guillaume Soulatges : [00:18:12] Ça dépend des périodes, des fois j'avais un boulot à côté, des fois non.

Elisa : [00:18:28] Comment tu mangeais alors ?

Guillaume Soulatges : [00:18:37] Alors il y a les minima sociaux. Et puis, de temps en temps, t'as fait une expo, ça t'a fait deux sous et puis sinon, tu vas faire un petit taf au black.

Elisa : [00:19:19] Tu fais quoi aujourd'hui ?

Guillaume Soulatges : [00:19:20] Là je travaille à plein temps pour Emmaüs à Montreuil et je m'occupe de l'insertion socioprofessionnelle.

Elisa : [00:19:42] D'accord, ok. Et en même temps, même si tu n'en vivais pas, Stratégie Alimentaire ça restait une activité professionnelle pour toi ?

Guillaume Soulatges : [00:19:53] Ouais. J'ai fait une école d'art, j'ai un diplôme du ministère de la Culture, donc j'ai toujours eu une forme de légitimité à considérer ça comme une activité professionnelle. Mais bon, un artiste professionnel, c'est quoi ? Ou un éditeur professionnel, c'est quoi ? T'as créé et tu gères des maisons d'édition, associatives certes, mais qui n'en sont pas moins des maisons d'édition. Tu es donc éditeur ? Je me suis toujours senti plutôt artiste qu'éditeur. Après, bien sûr que j'ai été éditeur, j'ai été commissaire d'expo, j'ai créé des choses et organisé des événements culturels, j'ai fait de la performance sonore, j'ai fait des trucs, mais mon métier, un métier que j'ai appris, c'est le travail d'artiste.

La distinction entre amateurs et professionnels est super délicate. En fait, parce qu'elle repose sur plusieurs choses. La notion du métier tient à une question de savoir faire. C'est un ensemble de connaissances à la fois techniques mais pas que. Quand tu es capable de saisir les données, les infimes

petites nuances qui font que tu es, au-delà de la maîtrise, vraiment le métier c'est ça. C'est quand tu as dépassé le stade de la maîtrise et que tu es capable de saisir la finesse d'un savoir-faire. Donc le professionnalisme, c'est quoi ? C'est un statut social. Et justement, dans les cultures souterraines, si tu veux, comme il n'y a pas vraiment de distinction entre public et artistes, il n'y a pas de question de professionnalisme. Il y a des gens qui sont salariés dans les grosses éditions et qui passent leurs journées devant des tableaux Excel. Alors eux c'est des professionnels de l'édition et telle personne qui est capable de sortir des trucs gratuits, de trouver des auteurs oubliés depuis longtemps ou des jeunes qui font des trucs super bien mais qui ne se payent pas, ne sont pas professionnels ? C'est ridicule. Le seul endroit où pourrait se loger la question du professionnalisme, pour moi, c'est sur cette notion de métier que je l'expliquais juste avant. C'est bien le savoir-faire. On va jusqu'à en faire un savoir-faire singulier qui serait le sien, qui n'est pas reproductible. Là, on arrive à quelque chose qui est de l'ordre du métier, au sens premier du terme. La distinction amateur/professionnelle telle qu'elle est faite dans ces discours, sur le fond, c'est une position discriminante, bourgeoise, qui n'est fondée sur aucun critère objectif et qui est juste un truc de mépris de classe de merde.

Elisa : [00:04:02] Pour revenir à Stratégie Alimentaire, pourquoi ça s'est arrêté ?

Guillaume Soulatges : [00:04:07] Ça s'est arrêté parce que c'est un qui a eu trop de succès. On s'est engueulés avec Jacques parce qu'on travaillait beaucoup, on avait tous plus ou moins des boulots à côté, etc. Et on a eu une proposition pour faire une expo à la galerie de la Halle Saint-Pierre, au Musée d'Art brut de la Ville de Paris. C'est un espace vide avec une hauteur de mur assez conséquente et je me suis dit « c'est génial, pour une fois, on va faire des grosses pièces parce qu'on a lieu qui nous permet de faire des gros formats, des murs de six mètres de haut à occuper. Si on met des format A4, ça va être ridicule ». Et du coup c'est vachement de boulot, et ça a été un peu trop de pression pour l'autre. J'ai fini par le traiter de branleur et ça ne lui a pas plu. On en a fait tout un plat, comme si c'était super grave de se faire traiter de branleur, donc j'ai dit « vous me faites chier, continuez sans moi ».

Elisa : [00:07:46] Et ça a continué sans toi ?

Guillaume Soulatges : [00:07:48] Non, ça n'a pas continué. Le noyau dur a considéré qu'à partir du moment où un des fondateurs partait, le collectif cessait d'exister et que dans ce cas, il fallait que ça prenne un autre nom, une autre forme. Mais ils n'ont pas continué ensemble, chacun faisait ses petits trucs, chacun de son côté.

Elisa : [00:08:25] Combien de bouquins avez-vous publié avec Stratégie Alimentaire ?

Guillaume Soulatges : [00:08:33] Plusieurs dizaines. Ça a duré 5 ans avec une dizaine de projets par an, donc une cinquantaine.

Elisa : [00:11:25] Qu'est-ce que tu fais après ? Je suis désolée, on dirait que j'écris ta biographie haha.

Guillaume Soulatges : [00:11:30] J'ai pas remonté un truc tout de suite. J'ai fait quelques bouquins tout seul ou avec des gens que je connaissais comme ça. Et après j'ai quitté la région parisienne, je me suis installé à Lyon, parce que ça me paraissait un super compromis. Je me disais que c'était à mi-chemin entre Paris et Marseille et que, comme j'avais commencé à bosser avec Le Dernier Cri et que je continuais à avoir des attaches à Paris, je me suis dit « C'est un bon compromis ». A Lyon, j'ai trouvé un atelier de sérigraphie dans un petit local anarchiste dans la rue où j'habitais. L'adhésion était à prix libre et personne ne se servait trop de l'atelier.

Elisa : [00:13:42] Tiens, ça me pose une question. Les bouquins que vous publiez avec stratégie alimentaire, ils étaient à prix libre ou à prix fixe ?

Guillaume Soulatges : [00:13:56] A prix fixe. Prix libre, ça se fait quand ça n'a rien coûté à produire, sinon le prix libre, c'est suicidaire.

Elisa : [00:14:40] Ouais, ouais, bien sûr. Et donc du coup, revenons sur cet atelier de sérigraphie.

Guillaume Soulatges : [00:14:50] Du coup, moi l'utilisais beaucoup, je venais d'arriver à Lyon, il fallait que je fasse un peu des trucs. Mais je n'avais pas juste envie de faire les miens. Donc j'ai invité une personne, puis une autre, puis une autre, à faire des trucs avec moi et j'ai créé officiellement Culture Commune en 2009-2010. J'ai monté une asso pour avoir un compte en banque dédié parce que comme je suis un gros galérien, c'est bien d'avoir des fonds propres. L'idée à ce moment-là, c'est de faire des bulletins en sérigraphie, donc entièrement en sérigraphiés, et de faire que des thématiques pornos. Et je travaillais avec Le Regard Moderne qui m'achetait la moitié de mes tirages en ferme. Ça tenait comme ça. Donc c'est vraiment un truc qui a existé du fait de ma relation particulière avec Jacques Noël. Donc voilà, donc ça a fonctionné comme ça jusqu'au bout, jusqu'en 2017, du coup, à la mort de Jacques Noël. Parce que sans lui ça ne fonctionnait plus. Après, je suis revenu à Paris dans l'idée de reprendre un boulot salarié, puisque toute la façon dont j'avais organisé ma vie s'était pété la gueule. Donc voilà, retour au réel après dix ans sans travailler. Et j'ai continué un temps à faire des bouquins, mais du coup, je passais par des imprimeurs et j'ai dû augmenter les tirages, parce qu'évidemment tu ne fais pas des micro-tirages avec un imprimeur, ce n'est pas rentable. Et que du coup, ça m'a fait chier parce que je gérais quand même un peu tout seul et je me suis retrouvé avec des cartons de bouquins dont je ne savais vraiment pas quoi faire. Et puis j'avais perdu la maîtrise des moyens de production et à partir de ce moment-là, tu deviens un prolétaire, tu es privé de tout ce que. L'édition c'est un truc révolutionnaire, c'est un peu de communiste. L'idée, c'est d'avoir la maîtrise des moyens de production, ce qui est la base de la liberté. Auparavant, les libraires étaient aussi éditeurs, ils étaient aussi imprimeurs, avant la massification de l'édition. Chaque libraire à Paris était libraire, éditeur, imprimeur. Donc c'est important de se souvenir de ça parce que du coup, aujourd'hui, on te fait croire que le marché du livre, c'est ça, alors que ça, c'est juste l'espèce de grosse bouse dont a accouché l'économie de marché et qui veut se présenter comme un modèle dominant, comme le truc qui a toujours été là. C'est faux, c'est évidemment faux. Le discours dominant, il faut toujours le prendre avec énormément de défiance, parce que c'est un discours qui est ouvertement faux, révisionniste et qui a pour fonction de faire taire les opinions et les positions minoritaires.

Elisa : [00:14:40] Et aujourd'hui tu fais quoi ?

Guillaume Soulatges : [00:28:06] Je ne suis plus éditeur. Je m'occupe juste de moi et c'est déjà beaucoup, et je continue à sortir un livre par an.

Elisa : [00:28:34] Et donc tu bosses avec des maisons d'édition ? Tu es payé pour ton travail d'auteur ?

Guillaume Soulatges : [00:28:47] Alors, pour mon dernier bouquin, *L'enfant naturel*, je vais toucher des droits d'auteur, mais financièrement ça ne représente quasiment rien. Et sinon, quand je bosse avec Le Dernier Cri, là par contre, ici me filme 10 % du tirage.

Elisa : [00:03:31] Pour que tu les vendes de ton côté ?

Guillaume Soulatges : [00:03:32] Ouais, je les vends à des gens qui suivent de près mon travail, qui collectionnent mes dessins.

Elisa : [00:03:44] Mais comment tu sais qu'eux, ils vont passer par toi et pas par une librairie ?

Guillaume Soulatges : [00:03:47] Parce que parce que moi je vais signer le bouquin, je vais le numéroté, je vais ajouter un truc, comme une série de gravures par exemple.

Elisa : [00:04:05] Ok, alors dans mes questions, en vrai, on a quand même pas mal fait le tour. Un truc sur lequel je voudrais que tu reviennes. Quelle évolution as-tu remarquées sur les 20 dernières années

dans le monde du fanzine et de la microédition ? Deux mots que tu n'aimes pas haha. Quelles évolutions du coup en termes d'esthétique et de valeurs politiques ?

Guillaume Soulatges : [00:04:59] Ouais alors il faut savoir que c'est une scène qui est quand même en grande partie très volatile. Il y a des gens qui vont faire ça une fois, deux fois, pendant un an, deux ans etc et la plupart vont lâcher l'affaire. Et du coup les gens qui vont vraiment avoir une production là-dedans qui va durer dans le temps, c'est des minorités. En termes d'esthétique, pour moi il y a une neutralisation, ça s'est beaucoup lissé. Les dessins sont quand même assez pauvres. Ils ont probablement leurs raisons et leurs motivations, elles se tiennent, mais ce n'est pas les miennes. Moi, je trouve que ça s'est vraiment ramolli dans le ton. Je trouve ça un peu mou, mais après c'est peut-être une question de génération. Mais je trouve ça très chiant, la scène est devenue hyper artificielle. C'est vrai que maintenant, quand il m'arrive d'aller sur des salons et de voir les jeunes qui tiennent le stand, etc., je trouve que l'immense majorité des trucs sont sans intérêt. Moi, quand je suis arrivé dans ce milieu-là, si tu veux, l'esprit punk s'était déjà un peu fossilisé. Maintenant, ça a complètement disparu. J'aurai du mal à en dire quelque chose d'intelligent parce que je n'ai pas d'analyse. Je préférerais éviter de dire des conneries.

Elisa : [00:15:35] Alors autre question. Tu as beaucoup utilisé le terme de « culture souterraine », de « contre-culture », de « culture alternative » c'est quoi ? C'est qui ? Comment tu définis ça ? C'est quoi une culture souterraine ?

Guillaume Soulatges : [00:15:57] Une culture souterraine, c'est une culture qui ne souhaite pas émerger à la lumière, qui entend rester dans une certaine obscurité. Qui entend être réservée à un public de niche, un public restreint. Qui entend faire des choses qui sont difficiles à trouver, difficiles à apprécier. C'est une opposition concrète à la culture de masse. C'est ça être dans des stratégies de résistance face aux cultures dominantes.

Elisa : [00:16:52] Mais si on va plus loin, la position politique réelle derrière, c'est quoi ?

Guillaume Soulatges : [00:17:14] Moi, je suis contre la culture de masse parce que je trouve que c'est une des formes les plus évidentes de la domination capitaliste et que c'est réellement important de s'y opposer par tous les moyens possibles. Et un des moyens nécessaires pour contrer cette logique libérale c'est de produire de produire des œuvres qui vont générer une culture, au sens plus large et plus anthropologique du terme, contre ces politiques de domination.

Elisa : [00:18:19] Si on applique ces critères à l'édition, concrètement c'est quoi ? S'opposer au tirage énorme et au pilon ? S'opposer à la figure de l'éditeur ?

Guillaume Soulatges : [00:18:37] Bon, c'est ce que je te disais tout à l'heure du milieu de la musique, par exemple. Il n'y a que des musiciens qui viennent voir le concert de niche. De la même façon, toute cette petite édition, c'est un truc qui intéresse des gens qui, la plupart, sont des acteurs du milieu du livre. Il n'y a pas le public d'un côté et les artistes de l'autre, il n'y a pas de différence. L'enjeu, c'est qu'il n'y ait pas de distinction importante entre artistes et public, parce que c'est une forme de hiérarchie. Mais comme je n'en sais rien, quand tu vas dans un concert à prix libre ou quoi, s'il faut filer un coup de main dans les loges, tu y vas sans réfléchir même si tu ne fais pas partie du staff. Parce que l'important, l'enjeu, c'est que les gens participent, pas que les gens consomment. Parce que dans une organisation collective efficace, normalement, chacun devrait pouvoir faire ce qu'il veut et obtenir ce qu'il veut. C'est une perspective communiste libertaire. Moi personnellement je suis pour l'abolition de la société de classe et de toutes les autres formes de discrimination et en faveur d'un monde d'une égalité radicale.

Elisa : [00:27:02] Est ce que selon toi, tes livres pourraient être associés à du livre d'artiste ?

Guillaume Soulatges : [00:27:24] Alors non, ce n'est pas du livre d'artiste. Le livre d'artiste, c'est très chiant. Il y a un libraire qui me disait un truc bien là-dessus et qui vend des livres d'artistes à Saint-Germain-des-Prés. Il me disait que les livres d'artistes c'est un truc pour des gens qui ne s'intéressent ni aux livres ni à l'art. Ce que je fais, c'est des livres d'art autoproduits, dans une perspective de maîtrise des moyens de production. Et la production et la diffusion maîtrisées, c'est vraiment l'idée d'être totalement maître de ce que je fais jusqu'à la réception par les gens qui vont le lire. Même si je reconnais que ça peut avoir un côté un peu malsain d'avoir une production vraiment autocentrée, parce qu'il y a toujours des choses qui échappent à ton analyse avec le regard de quelqu'un d'autre plus objectif entre guillemets. Est-ce que ce n'est pas bien aussi de laisser d'autres personnes intervenir sur ton travail ? Je dirais que les deux positions sont intéressantes. C'est pour ça qu'aujourd'hui, je suis un peu à cheval sur les deux.

Elisa : [00:05:37] Ok, dernière question, qu'est-ce que tu penses de l'idée de fun, de marrant dans une production livresque et artistique ?

Guillaume Soulatges : [00:06:59] Pour le coup, je ne pense pas que mon travail soit exempt d'humour, d'ironie. La notion de fun ou de marrant ça me fout la gerbe. Ouais, je trouve ça ultra gênant. Ce n'est pas fun, le fun c'est du divertissement. Là, pour le coup, je m'oppose vraiment à toute idée de divertissement. Moi, je ne le fais pas parce que j'ai envie de le faire. Je le fais parce que j'estime devoir exprimer quelque chose d'une manière relativement publique. Moi, ce que je fais s'adresse à un public. Je ne le fais pas parce que ça me fait plaisir. Je n'ai pas un travail de dessin lié à un truc fait rapidement pour le fun. Moi j'ai un travail, c'est assez besogneux, assez patient. Je pense qu'il y a un côté moine copiste dans ma démarche donc ça ne me divertit pas de dessiner. Pas du tout. C'est un travail au sens plein du terme. Mon travail consiste à témoigner de la laideur et la violence du monde, et ça ce n'est pas fun, n'est-ce pas ? En tant qu'artiste, ton rôle social est de produire du sens face à une société. Tu dois témoigner de quelque chose pour te positionner par rapport au réel, c'est une forme de combat très personnelle, très subjective, mais c'est vraiment très sérieux, très très sérieux. Je n'aurais pas consacré 20 ans de ma vie à du fun.

François et Alexandra - Studio Courte Echelle

Échanges par mail avec François et Alexandra, fondateurs du Studio Courte Échelle, le 31/03/2022.

Pourquoi et comment avez-vous créé le Studio Courte échelle ?

Nous avons tous les deux, séparément d'abord, développé une pratique artistique autour du livre, en école d'art (Le Havre pour moi, Pau puis Bourges pour Alexandra) et au sein du master de création littéraire contemporaine du Havre où on s'est rencontrés. J'avais créé avec quelques camarades les éditions Cabane, micro-éditeur un peu foutraque, et Alexandra nous a rejoint. Après un ou deux ans, nous avons souhaité tous deux repartir sur une ligne plus structurée, qui mettrait réellement le travail formel au centre du travail éditorial, et ça a donc donné Courte échelle, nommé ainsi dans l'idée d'un seul mouvement fait à plusieurs, mais aussi dans la conscience que les notions d'échelle, de déploiement, de circuit court faisaient partie de nos problématiques depuis le départ.

Votre activité au sein du Studio vous permet-elle de vivre ou la cumulez-vous avec d'autres activités professionnelles ?

Alexandra est artiste associée du studio, salariée en tant que responsable éditoriale depuis trois ans. Pour ma part, je suis indépendant (artiste non-auteur), en tant que concepteur/rédacteur et commissaire d'exposition ; Courte échelle est donc un de mes clients, parmi d'autres.

Vous considérez-vous plus comme des artistes ou comme des éditeurs ?

Je pense qu'il y a porosité (on y reviendra !) entre les deux. La relation au livre fait partie intégrante de notre démarche depuis plus de dix ans, mais notre travail ne s'y limite pas - j'ai une pratique de dessin "hors-livre", Alexandra travaille la gravure, le collage... ce sont des choses qui dialoguent avec la pratique d'artiste-éditeur mais qui lui permettent aussi de respirer et de voir ailleurs. De manière générale, nous ne sommes pas seuls, la plupart des artistes cumulent de nombreuses casquettes, c'est le jeu de l'indépendance de nos jours : on est nos propres comptables, graphistes, community managers, critiques, commissaires, etc. Pour moi, l'édition est une suite logique.

Rémunérez-vous vos auteur.es ? Si oui, en droits d'auteur ?

Nous rémunérons nos auteurs et autrices à hauteur de 33% du prix de vente public des ouvrages. Certains projets font l'objet d'un à-valoir sur le premier tirage, mais la plupart du temps, nous effectuons une reddition de comptes deux fois par an.

Pourquoi avez-vous choisi le médium du livre (comme forme, comme objet) comme support d'expression artistique ?

Je ne peux pas répondre précisément pour Alexandra, mais pour moi c'est la fascination pour cet objet fermé qui, une fois ouvert (ou déplié) révèle un monde. La différence entre l'aspect compact et le contenu potentiellement infini. Bon, il y a une réelle fascination pour le livre de manière générale, je ne sais pas si on peut expliquer ça, mais on fait partie des gens qui sentent l'odeur de l'encre sur les livres qu'on ouvre, qui sont sensibles au papier, à la texture de la couverture... il y a un peu de fétichisme là-dedans je crois.

J'ai vu sur votre site internet que vous aviez un atelier de conception, d'impression et de façonnage d'éditions, cela signifie-t-il que vous gérez vous-même l'intégralité de la production de vos ouvrages ? Faites-vous parfois appel à un imprimeur/relieur/etc. extérieur pour la production de vos ouvrages ?

Une des raisons pour lesquelles nous avons créé le studio est le goût que nous avons à la fois pour le design et pour le façonnage de l'objet-livre : imaginer la forme juste pour le projet, concevoir l'objet, trouver les solutions de réalisation, cela fait partie intégrante de l'équilibre artiste/éditeur. Il nous arrive de solliciter des prestataires pour les techniques trop lourdes ou pour lesquelles nous n'avons pas (encore) le savoir-faire : la sérigraphie, l'offset par exemple.

Pourriez-vous me parler plus en détails de Hors-Bord et de votre projet d'ouverture d'un lieu de diffusion ? Pourquoi avez-vous choisi de créer votre propre structure de diffusion ?

Nous avons créé (et développé nous-mêmes) Hors-Bord parce que certains visiteurs en salon souhaitaient pouvoir commander nos éditions en ligne. Tant qu'à développer le site, nous avons proposé à des camarades qui ne disposaient pas de boutique de rejoindre le projet. De manière générale, je crois qu'on imagine des choses (des livres, des expos, des structures de diffusion) parce que ce qui existe ne nous semble pas tout à fait convenir, et qu'il nous importe de ne pas nous contenter des circuits existants, c'est important de créer (ou essayer, du moins) de nouveaux modèles, d'autres répartitions... Sur le lieu, je joins carrément le dossier explicatif, ça reprend pas mal de thèmes qui répondront à certaines des questions évoquées ici.

Travaillez-vous avec des librairies ? Si oui, comment ? (démarchage, dépôt/vente ferme ?, etc.)

Occasionnellement oui, généralement sur la base du dépôt/vente. Il nous est arrivé d'être sollicités, et de bénéficier d'achat direct marge déduite de nos éditions, mais ce n'est pas la norme.

Pensez-vous que l'édition « traditionnelle » (grandes structures, gros tirages, grandes entreprises de diffusion/distribution, retours, réassorts, etc.) soit adaptée à la création et à la diffusion de livres d'artistes ? Pourquoi ?

Il y a des exceptions, mais l'idée même de gros volume va à l'encontre du livre singulier à mon sens. C'est un problème de but lucratif : plus on réduit les coûts et plus on augmente la production, plus on standardise, moins on prête d'attention aux possibilités de l'objet.

Comment définiriez-vous un livre d'artiste ?

C'est délicat ! Encore une fois, c'est subjectif, mais pour moi c'est un livre abordé et conçu comme une réelle œuvre en contexte d'édition, avec la même exigence de trouver les solutions justes que lorsqu'on accroche une peinture ou qu'on montre une sculpture. Trouver les bons réglages entre le fond et la forme, pas plaquer les choses l'une sur l'autre (je ne sais pas si c'est clair).

Selon vous, quels rapports entretient le livre avec le monde de l'art ?

Là aussi, c'est délicat. On navigue entre le produit dérivé (vendre un catalogue d'expo, c'est plus facile que de vendre les œuvres) et un réel espace d'expression artistique. J'imagine que c'était plus difficile, en termes de reconnaissance, il y a trente ou quarante ans : maintenant, les FRAC ont des collections de livres d'artistes, on dispose d'institutions dédiées à ces pratiques (le cneai= à Paris, la Fanzinothèque à Poitiers par exemple), les DRAC et les régions ont inclus les pratiques éditoriales dans leurs dispositifs de soutien à la création...

En naviguant sur votre site internet, je suis tombée sur le mot « porosité », qui m’a interpellée et au sujet duquel j’aimerais vous interroger. J’ai l’intuition que ce qui réunit des productions, souvent très différentes les unes des autres, englobées sous le terme de « micro-édition » est d’abord justement ce désir de jouer avec les frontières en vigueur dans les milieux artistique et éditorial pour proposer des objets hybrides, atypiques, inclassables. Pourriez-vous me parler plus en détail des choix esthétiques de vos ouvrages, et de la façon dont vous vous rapportez à ces manières de créer ? Finalement, que cherchez-vous à faire/à dire/à exprimer ?

C'est intéressant que tu soulignes le mot de porosité, qui est un peu notre mot-clé, étendard. L'hybridité, c'est mélanger plusieurs univers pour en créer un seul, hybride ; la porosité, c'est mélanger plusieurs univers sans les confondre en un seul, c'est maintenir une forme de trouble, de tremblement. Donc effectivement, nos pratiques s'inscrivent là-dedans : ménager le trouble entre le livre et l'objet, entre pli et dépli, entre l'art et la vie, entre une image et une autre. Dessiner des danseurs (*chorégrammes, image fixe sur corps mobile*), rejouer les hiérarchies classiques entre texte et image (*où es-tu, doo-dloo-doo, le monde entier*), découper une longue image selon le rythme d'un livre (*wave*), travailler le livre comme urbanisme et la fiction dans le tremblement plutôt que dans l'événement (horizon vertical). Depuis notre première œuvre à deux (les cales), on est constamment dans ce trouble-là, qui prend des tas de formes différentes, ce qui nous permet aussi de renouveler nos approches.

Sur votre site internet, vous parlez également de « lieu de vie » pour désigner votre atelier, quelle place accordez-vous à la convivialité dans la création ?

Alexandra et moi avons tous deux été très influencés par le mouvement Fluxus, l'idée de création permanente, de porosité (encore !) entre art et vie. Nous parlons de lieu de vie concernant l'atelier, parce qu'il est situé dans notre appartement, ce qui n'était pas anodin pré-covid et pré-télétravail : nous avons consacré la moitié de notre espace "de vie" à cet espace "de création", qui se trouve littéralement entre la cuisine et la salle de bains.

Pensez-vous qu'un fanzine puisse être un livre d'artiste ? Pourquoi ?

Oui, ça peut, comme un livre édité par un "gros" éditeur peut également l'être. Si la juste formulation pour l'œuvre en contexte éditorial est une forme "pauvre" héritière du fanzine (un plié-agrafé photocopié), ça colle à ma tentative de définition.

Vivien - Librairie Le Monte-en-l'air

Retranscription d'une discussion avec Vivien, libraire au Monte-en-l'air, le 14/11/2021 à Paris.

Elisa Alors, première question, est-ce que tu pourrais présenter Le Monte-en-l'air en quelques mots, s'il te plaît.

Vivien Alors y'a tout un passif un peu historique sur lequel je reviendrai un peu après, mais en gros on est une librairie qui est surtout concentrée sur le fond, on essaie d'avoir un maximum de fond avec une offre éclectique et de faire des ponts entre tous les rayons, on cherche à être pointu et contemporain. Du coup, on essaye de viser des ouvrages de qualité, et ça c'est tout le jeu de ... comment dire... On dit souvent qu'en librairie y'a deux tiers de table et un tiers de fond, donc les tables c'est les nouveautés et le fond c'est sur l'étagère, ce sont les bouquins un peu plus datés et ayant plus de valeur quelque part, un livre qu'on garde en rayon c'est un livre qui a du sens, qui a du poids. Alors que sur les nouveautés ce n'est pas forcément des livres où on a fait un tri dedans. Au Monte-en-l'air on va plus être sur deux tiers de fond et un tiers de table sachant qu'on a quand même beaucoup d'office mais on essaie vraiment de valoriser une constitution pointue, pas vraiment exhaustive mais en tout cas éclectique du XX^e siècle et du XXI^e.

Elisa OK. Quelles sont les spécificités qui démarquent Le Monte-en-l'air des autres librairies ?

Vivien Notre fond donc, et le lieu de vie, les soirées, les dédicaces, les conférences, y'a cette petite place ici avec des tables, des chaises, des boissons... c'est vraiment un lieu d'échanges, enfin c'est ce qu'on essaie de créer.

Elisa Alors du coup, peut-être un petit retour historique. Depuis combien de temps existe Le Monte-en-l'air ? Quelle est l'histoire de sa création ?

Vivien Ça fait combien Le Monte-en-l'air ? Ça va doit faire plus de 15 ans. Attends je vais poser la question à ma collègue Aurélie. OK donc ça fait 11 ans ici et 5 ans avant. En fait, avant, c'était dans une petite librairie, rue des Panoyaux, juste à côté, c'était vraiment tout petit, une trentaine de mètres carrés.

Elisa Et ici, il y a combien de mètres carrés ?

Vivien 120 mètres carrés à peu près, 117 je crois, quelque chose comme ça. A l'époque il n'y avait que de la bande dessinée et du graphzine, ça a duré cinq ans comme ça. Donc c'est Guillaume qui avait fondé ça et il s'était associé avec d'autres personnes.

Elisa Et Guillaume son nom de famille c'est ?

Vivien Dumora, Guillaume Dumora. Et en fait, lui, il voulait monter une vitrine parce qu'il venait de la diffusion, de l'édition, d'une association de ce qu'on appelait à l'époque les indépendants - aujourd'hui tout ça est plus flou. Mais ces indépendants, à l'époque, ils étaient vraiment isolés, un peu ghettoisés. La bande dessinée indépendante, le fanzine, le graphzine, ces genres-là étaient un peu délaissés par les institutions et le grand public. Il n'y avait pas vraiment de vitrine pour ça et du coup, lui a voulu monter sa boutique spécifiquement toute production indépendante, auto-éditée, auto-produite. Et puis après il y a eu des envies de se politiser, de faire dialoguer les rayons. Donc il s'est associé avec d'autres personnes : Aurélie qui a récupéré la littérature, et Fabrice, qui est parti actuellement faire autre chose, mais qui avait récupéré à l'époque les sciences humaines. Et du coup, on s'est retrouvés ici, dans un autre lieu avec plus d'espace et plus de fonds. Mais la mentalité de base n'a pas tellement changé, l'idée est vraiment de se calquer sur le regard moderne, à la manière justement de la librairie « Un Regard Moderne » de Jacques Noël. Moi c'est une librairie que j'ai peu connue parce que ce n'était pas ma

génération, j'ai surtout connu la fin. C'était une librairie, si je dis, pas de bêtises, qui était entièrement financée par un mec qui s'appelle Jean-Pierre Faure, qui était une espèce de mécène. Dedans il y avait un salarié qui s'appelait Jacques Noël, mais qui, en fait, était la tête pensante et le mec qui gérait la librairie. Et là on avait qu'une production étrange. C'était que du contemporain, que du bizarre, que de l'étrange, beaucoup beaucoup d'auto-produit, des mecs comme t'as vu la semaine dernière, comme Guillaume Soulages, qui ont commencé là-bas. Jacques Noël a vraiment été le mec qui a lancé et mis en confiance énormément de jeunes qui débarquaient dans le milieu. C'était un bordel sans nom, des piles et des piles de livres partout. Lui-même, comme il n'y avait pas de chaise, était assis sur une pile de livres tout le temps. Il fallait lui demander. Comme on ne pouvait pas accéder aux bouquins, il fallait vraiment les lui demander à lui, vraiment discuter. Il y avait un vrai rapport de proximité et le mec avait une érudition, c'était n'importe quoi, il connaissait tout. C'était vraiment très, très impressionnant. Et ce mec a lancé toute une génération. Et Guillaume a voulu vraiment récupérer ce créneau-là.

Elisa Donc, Guillaume, c'était un ami de Jacques Noël ?

Vivien Oui, un ami, un client, un admirateur. Ils se connaissaient bien, Jacques c'était un peu le mentor de Guillaume.

Elisa Donc, Guillaume a lancé Le Monte-en-l'air il y a 16 ans, et il y a 11 ans vous avez déménagé ici. Et du coup, pourquoi ce nom ? Pourquoi Le Monte-en-l'air ?

Vivien Il y a plusieurs raisons. C'est Guillaume qui l'a trouvé. Il y a un jeu de mots avec Ménilmontant, c'est évident. Ensuite, Le Monte-en-l'air bah c'est Arsène Lupin, les anarchistes qui ont fondé les premières caisses sociales et les syndicats, c'étaient des montes en l'air. Et ensuite, truc tout con, mais Guillaume faisait de la danse acrobatique. Il a fait beaucoup d'arts du cirque et je crois que c'est un de ses potes qui lui a donné l'idée. Guillaume faisait le guignol debout sur une échelle et son pote lui a dit : "Arrête de faire Le Monte-en-l'air" et ok bim, il avait un nom pour sa librairie. Voilà pour la petite anecdote, mais c'est tout ça Le Monte-en-l'air. Et puis il y a le pied de biche sur la porte aussi en petit clin d'œil.

Elisa Est ce que tu peux me parler un peu plus précisément de ton rayon à toi, de ce que tu vends, de ce que tu fais ?

Vivien Je suis vraiment sur le secteur image, avant tout sur la bande dessinée qui est ma spécialité on va dire. Après, par définition, j'ai aussi récupéré le dessin contemporain, fanzines, graphzines, pour lesquels j'ai tout appris sur le tard, mais qui est directement lié. Y'a beaucoup d'auteurs aussi qui se croisent entre les deux, entre le graphisme, la BD, les Beaux-Arts. Moi, quand je suis arrivé, on avait un rayon qui était vraiment ultra indé. Même si on travaillait à la nouveauté, un peu de mainstream aussi. Aujourd'hui, on en fait beaucoup plus du mainstream, on est plus éclectiques, ce que je trouve très bien, ça rafraîchit le public. Parce qu'arrive un moment où, finalement, on tourne en boucle, on voit toujours les mêmes têtes. Et dans ce chantier-là, on a voulu des trucs un peu plus populaires. On a monté les mangas, qui nous ont permis de ramener des gamins de 13 ans, donc vraiment du manga mainstream type *Death Note*, etc. Et le rayon Beaux-Arts, qui a un penchant un peu plus universitaire, institutionnel, mais qui, en même temps, est directement lié aussi aux graphzines. Sinon, on est dans une logique pointue, indé, contemporaine, mais on essaye de créer des ponts entre les différents domaines, entre les institutions et l'underground. Ensuite, c'est un rayon qui demande énormément de manutention parce que ce sont des livres qui sont fragiles, qui ne sont souvent pas retournables. Nous, on travaille beaucoup avec des tout petits diffuseurs et, du coup, on fait souvent du ferme, et un livre abîmé en ferme on est obligés de le solder, donc c'est des pertes d'argent. Ce qui fait que c'est énormément de manut', énormément de protection, énormément de gestion des stocks. Mais ça, ça varie selon les rayons. Typiquement en Sciences Humaines, y'a énormément de gestion des stocks aussi, mais moins de manut' parce qu'on est sur des petits formats souvent poche, faciles à retourner. Par contre, il va y avoir une temporalité qui n'a absolument rien à voir. Les sciences humaines vont vachement être basées sur les tensions, les tendances du moment, ça peut aussi être lié à l'actualité. Il y a vraiment des livres qui sont du fond, mais d'autres qui sont complètement périssables ; une fois qu'une tendance ou une actualité est

passée, c'est terminé. En Beaux-Arts, en bande dessinée, la logique va être complètement différente. Ce ne sera pas du tout les mêmes réflexions et surtout une rotation bien plus lente. Tu vois un peu le concept de rotation ? La rotation, c'est le nombre de fois où tu vends un livre dans l'année. On dit souvent qu'une librairie viable c'est une rotation de 3, donc chaque livre tu le vends 3 fois dans l'année. Après c'est une moyenne sur des livres que tu vas vendre 50 fois, des livres que tu vas vendre une fois tous les deux ans. La dernière fois que j'ai calculé la rotation du Monte-en-l'air, c'était y'a deux ans je crois, et on était à 1,5. Je pense qu'elle a un peu augmenté depuis, on doit se rapprocher de 2, ce qui reste minable en termes de rotation par rapport au modèle qu'on nous donne. Mais en fait, 1,5 ou 2, c'est complètement viable, c'est juste beaucoup de gestion, beaucoup de manut', et une trésorerie mobilisée assez conséquente, mais fait partie du jeu.

Elisa Et alors, du coup, pour les fanzines, graphzines, tous les livres qui ne passent pas par des circuits traditionnels, comment ça se passe (diffusion, vente ferme, fixation du prix, pourcentage pris par la librairie) ?

Vivien Donc pour graphzines et fanzines, c'est ce que je viens de te décrire. Typiquement, Colorama dont je parlais, c'est du graphzine, on est complètement dedans. Il y a d'autres qui sont bien repérés type Le Dernier Cri qui maintenant est diffusé par Les Presses du réel. Sinon, pour les mecs qu'on a repérés, on leur envoie des mails, ça c'est facile, et puis les ponts sont déjà créés. Sinon, en fait, les mecs viennent nous voir directement avec, il nous les montre et ça va toujours être à l'auteur ou à l'éditeur de fixer le prix, toujours. Et nous, sur le prix fixé, donc le prix grand public, on va prendre une remise qui va grosso modo de 25 à 40%, 40% étant le grand max, mais ça, c'est surtout pour les gros distributeurs. Sur les petites diffusions, ce sera toujours entre 30 et 35. Typiquement en dépôt on prend 33% et quand on fait du ferme on prend 40%. On essaie d'être assez fermes là-dessus. Après, tout est négociable. C'est du cas par cas. Et quand on est sur de l'autoproduction, souvent, ça m'arrive de réfléchir au prix avec l'auteur. Je lui dis "voilà moi je vais prendre tant, de combien tu as besoin pour rentrer dans tes frais, pour financer le bouquin suivant", et ensuite on ajuste le prix. Le seul truc c'est qu'il faut que le prix soit le même partout, parce qu'en France y'a quand même le prix unique du livre, et même si certaines autoproductions type fanzines ou graphzines ne sont pas déposées au dépôt légal et n'ont pas d'ISBN, on demande à leurs producteurs de rester cohérents avec le prix de leurs créations.

Elisa Comme il n'y a pas d'ISBN et qu'il n'y a pas de dépôt légal, concrètement, comment ça se passe au niveau des déclarations de revenus, c'est la même chose qu'avec un livre traditionnel ?

Vivien Alors ça c'est une question intéressante parce que je sais que du coup beaucoup ne sont pas sujets à la TVA, du coup on n'est pas vraiment dans le livre. Nous quand on déclare on les met dans la catégorie "livre", après tout repose sur la facture. La déclaration ça se fait au moment où tu fais une sortie d'argent, donc tu fais une facture et voilà. Après moi, je n'ai même pas forcément de référencement pour ces livres-là. Si je veux référencer un livre qui n'a pas de code barre, pas de dépôt légal, je vais faire une manip sur mon logiciel qui va créer aléatoirement un code-barre. Ça existe dans mon logiciel mais uniquement dans mon logiciel. Sinon, le référencement c'est leur site internet, c'est eux qui font leur com', la gestion de leurs stocks etc. Ensuite, y'a plein de bouquins, souvent ceux que je vais acheter en ferme, où je n'ai pas envie de gérer les stocks, je vais juste écrire leur prix au crayon à papier à l'intérieur et je le mets en place. Du coup y'a aucune gestion des stocks, c'est plié, c'est réglé, j'y pense plus.

Elisa Tu parlais tout à l'heure du client un peu chineur qui vient fouiller et découvrir de nouveaux ouvrages en librairie, est-ce que toi, au sein de ton rayon, tu as une philosophie générale sur la disposition des livres dans l'espace ? Sur la façon dont on attire le regard du client ?

Vivien Alors, la disposition. Moi, c'est le bordel, en fait y'en a tellement que c'est forcément surchargé dans mon fond. Après moi j'ai un peu le concept du bordel organisé, et c'est vrai que j'ai toujours adoré les cavernes d'Ali Baba. J'aime bien qu'il y en ait partout, ce sont les types de librairies qui m'ont toujours attiré, donc je les reproduis de manière assez naturelle. Après, t'as différents types d'ouvrages qui sont donc présentés de manière différente. Sur ces tables-là, je mets un peu mes gros coups de cœur. C'est

vraiment la tête de gondole, on peut appeler ça comme ça. L'idée étant que, forcément, un livre en pile sur un table est plus valorisé qu'un livre mis en facing. Mais je me dis qu'ils ont quand même une belle place et qu'ils sont repérés, et je compte sur les gens pour regarder. Mais après, forcément, un livre posé en pile comme ça a beaucoup plus de chance. Après ici, c'est tout ce qui va être collectif et un peu politique. Donc là y'a des trucs que j'aime beaucoup, d'autres que je trouve moins pertinents, mais c'est un peu la zone collectif et politique et pour les collègues c'est plus facile à repérer parce que, vu qu'on a des rayons assez denses, il faut aussi penser aux collègues pour quand on n'est pas là. Ici, c'est quand même une belle place pour les bouquins, mais clairement, ceux que je soutiens moins, ils sont un peu plus écrasés. Ceux dont je me fous, ils sont en-dessous mais au moins je les ai, sachant que quand ils arrivent, ils vont avoir une belle place, et puis, au fur et à mesure, ils vont descendre.

Elisa Donc, en fait, la meilleure place c'est sur la table et sur étagère, plus ils sont valorisés plus ils sont placés sur les étagères à hauteur d'yeux et accessibles. Ceux qui sont en bas ce sont ceux qui t'intéressent moins.

Vivien Exactement, ce sont aussi ceux qui sont là depuis très longtemps. On n'a pas trop parlé de la durée, de l'espérance de vie d'un livre en librairie, mais en fait elle est assez courte. Si on veut vraiment jouer le jeu de tous les achats, prendre toutes les BD qui sortent et faire un roulement, l'espérance de vie d'un bouquin, c'est deux semaines. Nous, on tient un minimum de trois mois, sachant que c'est souvent imposé par certains fournisseurs. Donc ça signifie qu'on doit garder le livre au moins trois mois dans la librairie avant de pouvoir le renvoyer s'il ne s'est pas vendu. Par contre, passé un an, on ne peut plus le renvoyer, on est obligés de le garder. On peut s'arranger des fois, mais pas toujours. Moi, j'essaie vraiment de tenir au minimum trois mois, et un bouquin que je vais vraiment soutenir, il va rester plus de six mois. Mais du coup, forcément, il y aura une place différente. Il va commencer poser en pile sur table, puis sur étagère à hauteur des yeux et petit à petit il va descendre parce qu'il se fait pousser par les autres qui arrivent. Après, effectivement, si on regarde les chiffres, on s'aperçoit toujours que ceux qui sont ici tournent plus que ceux qui sont en haut ou tout en bas. Mais ça, c'est aussi l'ordre alphabétique et donc du hasard. Mais ici, on reste sur une zone tout public, on va dire. Par là-bas par contre, on est vraiment dans une scène qui n'est pas grand public, c'est les fanzines et les graphzines. Là, on va avoir un public qui est plus fouineur. Donc là, je peux me permettre d'enchaîner plein de petits formats comme ça. Et les gens, je sais qu'ils vont fouiller. Ça reste une zone où les mecs vont vraiment décortiquer. Donc, ici je peux me permettre de faire ça, mais en BD ce serait impossible, le mec qui vient acheter *Astérix*, il a envie de le trouver tout de suite, il n'a pas envie de se faire chier à chercher partout. Donc voilà, ce n'est pas la même approche.

Elisa Mais dans ce rayon de fanzines et graphzines, malgré un désordre apparent parce que tu sais que le lecteur va fouiner, est-ce que tu as quand même une logique sur la disposition, est-ce que certains livres se répondent, ou se font des clins d'œil ?

Vivien Alors quand il y a un éditeur à l'esthétique marquée, je les réunis entre eux. Ici, sur la table, ce sont tous les bouquins du Dernier Cri, mais juste à côté j'ai mis Jean-Luc Clavet parce que lui fait du dessin. Il vient du monde du tatouage, donc on est dans du dessin super dur, assez noir, qui fait complètement écho aux style des publications du Dernier Cri. Dans cette zone là j'ai plutôt regroupé tout ce qui est en risographie, des trucs plus doux, plus élégants. Donc oui, il y a quand même une espèce de cohérence, ça va se faire plutôt par la technique d'impression, le style graphique ou la maison d'édition s'il y en a une. Pareil pour le classement. Que ce soit sur table ou dans ces espèces de bac, pour tout ce qui est graphzines, fanzines, c'est grosso modo toujours ces logiques-là de classement. Regarde dans les bacs ici, c'est classé par maisons d'édition. Là-dedans, t'as que du Dernier Cri, là t'as United Artists, là t'as les Crocs Électriques, sachant aussi par exemple que certains auteurs sont dans plusieurs maisons d'édition. Mais je ne vais pas regrouper les auteurs, je n'y arriverais pas de façon, vu le bordel. Donc je regroupe plutôt par format et par éditeur. Après globalement je ne préfère pas trop guider les clients sur ce type d'ouvrages et les laisser découvrir par eux-mêmes.

Elisa Okay trop bien. Alors question suivante, qui sont les clients de la librairie ? Y a-t-il un profil type ?

Vivien C'est hyper large, hyper large. Donc ça va des gamins qui vont acheter des mangas à Monsieur-tout-le-monde qui veut acheter une bande dessinée pour sa belle-mère, ou encore au mec qui va passer toutes les deux semaines pour la dernière sortie. Il y en a qui viennent spécifiquement et de loin pour les graphzines et les fanzines. Après il y a des gens, très discrets, qui viennent juste pour fouiner et d'autres qui veulent juste des conseils. Beaucoup viennent pour avoir des conseils et à l'approche des Fêtes, c'est assez flagrant. Il y a des gens qu'on voit, et ça ça fait très plaisir, qui reviennent tous les décembres pour avoir nos conseils à nous.

Elisa Dernière question j'ai vu sur votre site Internet qu'il existe les éditions du Monte-en-l'air. Est-ce que tu peux m'en dire un peu plus ?

Vivien Alors moi, je n'y participe pas du tout, moi je ne suis vraiment que libraire. C'est Aurélie et Guillaume qui gèrent les éditions du Monte-en-l'air. La maison est née sur l'envie de bosser avec des amis de la boutique, puis après ça s'est étoffé. On est plutôt restés autour de petits livres très graphiques. On les a placés autour de la caisse, tu peux les voir là, là et là. Il y a toujours un parti pris, comment dire, politique et esthétique. Toujours des images, toujours très graphiques. Je pense que la production la plus ambitieuse qu'on ait faite c'est *Cathédrale* de Cardon, dont je suis extrêmement fier. Cardon c'est un dessinateur du *Canard Enchaîné*, en fait, c'est sa bio entièrement en dessin pleine page, complètement muette. C'est la traversée du 20^e siècle dans une cathédrale. Y'a une petite préface qui remet tout en contexte. Ça, c'est vraiment la production la plus ambitieuse. Après c'est sans prétention et c'est surtout né d'une volonté de s'amuser, j'ai envie de dire, et de soutenir des gens qu'on aime.

Elisa Donc, la maison publie et vend ses bouquins directement en librairie ici ?

Vivien Oui, tout à fait. Après nous, on est aussi distribués par les Belles Lettres. Donc n'importe qui peut les commander. Mais l'ambition première c'était vraiment de s'amuser, de se faire plaisir, de faire des livres sympas, et surtout de travailler avec des gens qu'on aime bien. Et un peu comme je te disais, par rapport à la première mouture du Monte-en-l'air où Guillaume voulait créer un lieu qui n'existait pas, bah là c'est pareil avec les éditions du Monte-en-l'air en mode "personne veut faire ton livre ? Moi ton projet me fait envie, vas-y viens on le fait, on se fait plaisir".

Mathilde de Galbert - Librairie Sans Titre

Échanges par mail avec Mathilde de Galbert, fondatrice de la Librairie Sans Titre, le 20/04/2022.

Comment le projet d'une librairie spécialisée en art et tournée vers la promotion d'ouvrages de jeunes artistes et d'éditeurs indépendants est-il né ?

Je viens du monde de l'art depuis toujours et je suis passée par plusieurs écoles de photos (Gobelins, Vevey ...) donc pour moi, il n'a jamais été question de créer une librairie généraliste. Quant à la promotion des jeunes artistes et éditeurs indépendants, c'est plutôt venu dans l'optique de rechercher un peu de fraîcheurs et de nouveautés dans le monde de l'édition un peu trop traditionnelle à mon goût. C'est l'opportunité de présenter des choses qui sortent un peu de l'ordinaire.

Quels sont les différents rayons qui composent la librairie ?

Beaux-Arts, Photographie, Magazines, Design graphique, Design d'Objets, Architecture, essais et Écrits, Illustration & Dessin contemporain, Romans graphiques. Les Fanzines et auto-éditions sont répartis un peu partout en fonction des disciplines (photographies, illustrations, etc.).

Pourquoi avoir choisi de faire de la librairie un lieu de diffusion et de vente de fanzines et de graphzines ? En d'autres mots, pourquoi acceptez-vous de vendre des ouvrages aux formats difficilement conciliables avec une disposition sur étagère et dont le démarchage se fait le plus souvent au cas par cas, par les artistes eux-mêmes et non par un diffuseur ? (Plus simplement : pourquoi vous « embêtez-vous » avec ces ouvrages ?)

Je travaille avec très peu de diffuseurs (ou du moins j'ai très peu de représentants). Donc faire du cas par cas est aussi mon travail avec les éditeurs indépendants qui ne font pas spécifiquement de la microédition.

Ce démarchage n'est absolument pas chronophage. Une personne qui cherche des fanzines va fouiller, explorer comme un collectionneur de vinyles. Ce n'est donc pas contradictoire d'en avoir ici.

Nous en posons quelques-uns à plat sur nos tables lorsqu'ils sont nouveaux et puis le reste dans des bacs où les clients aiment chercher des « trésors ».

Et puis je ne pourrais pas défendre l'autoédition et les éditeurs indépendants en omettant les fanzines et les graphzines, car tout est lié.

Plus concrètement, comment les fanzines arrivent-ils dans vos rayons ? (Choix des ouvrages, démarchage, vente ferme/dépôt ? fixation des prix, pourcentage pris par la librairie, gestion des stocks, retours/réassorts, etc.)

Lorsque j'ai ouvert la librairie, j'avais en tête une liste d'éditeurs avec lesquels j'avais envie de travailler. Des personnes rencontrées dans des foires d'éditions ou découvertes en ligne, par des réseaux sociaux, ou tout simplement dont j'avais les livres dans ma bibliothèque.

Comme personne ne connaissait la librairie, c'était surtout moi qui démarchais et je profitais pour me présenter.

Maintenant que nous sommes plus installés, la balance s'est un peu inversée. Il y a plus d'artistes ou d'éditeurs qui me sollicite. Je continue à chiner dans les foires lorsque l'occasion se présente, mais moins, car je connais de plus en plus d'éditeurs.

Lorsqu'il s'agit d'éditeurs basés à Paris nous fonctionnons pour la plupart en dépôt avec une remise de 35% et en achat ferme pour les gens qui sont plus loin, car en termes de gestion c'est compliqué de se déplacer pour récupérer les stocks, s'il n'y a pas de vendus.

Avez-vous des critères spécifiques dans la sélection des fanzines que vous vendez ?

Je n'ai pas vraiment de « critères » et c'est complètement subjectif de ma part malheureusement. Je pense qu'il y a aussi la notion de curation qui rentre en jeu lorsque l'on monte un projet tel que celui-ci. Nos clients aiment venir parce qu'il y a des goûts qui se dessinent lorsque l'on regarde l'ensemble de la sélection.

J'essaie néanmoins de rester dans la ligne de la création contemporaine toutes disciplines confondues.

Quelles logiques adoptez-vous dans la disposition des ouvrages, en particulier des fanzines, en rayons ?

Comme je le disais ci-dessus, nous essayions de ranger les fanzines dans leurs disciplines respectives. Je n'aime pas beaucoup l'idée de séparer les livres imprimés et distribués par des distributeurs et les fanzines. Je pars du principe que l'on peut découvrir plus de choses de cette façon...

Qui sont les personnes qui vous proposent des fanzines ? Y a-t-il un type de personne qui se dégage (âge, profession, catégorie sociale, etc.) ?

Je n'ai jamais fait d'études de terrain, mais pour la plupart du temps ce sont des jeunes en sortie d'école d'art dans le domaine du roman graphique, de l'illustration, de la photographie (skate, graffiti...). Si l'on prend une catégorie plus âgée, ce sont alors plutôt des essais engagés, anarchistes, féministes des petits documents qui ont pour but d'être diffusés le plus possible.

Quels liens voyez-vous se dessiner entre l'art et le livre ?

Le livre est une très bonne méthode pour garder une trace du travail d'un artiste ou d'une exposition majeure. Mais je constate et surtout dans le domaine de la photographie que le livre peut devenir une œuvre à part entière que l'on peut posséder à moindre coût (un beau livre sera toujours moins cher qu'un tirage photo par exemple...).

Un projet d'artiste peut prendre vie par la forme éditoriale avant d'être retranscrit en exposition. Etc. Etc.

Il y a aussi dans le livre l'idée de la « reproduction » qui pour moi se rapproche des circuits qui sont propres à l'art (la numérotation, les séries). On tombe un peu dans du W. Benjamin (*L'œuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique*) comme le vinyle avec les concerts et les vidéos avec le spectacle. Un livre c'est une trace qui rend l'art plus accessible en pouvant en prime l'emporter chez soi !

Qui sont les personnes qui vous achètent des fanzines ?

Ce sont principalement des étudiants (en art ou en design graphique) pour ce qui est du pôle de l'illustration et du comics. En ce qui concerne le graffiti ou le skate, ce sont plutôt des niches qui intéressent les personnes concernées donc ça peut aller de 18 à 45 ans...

Comment définiriez-vous un fanzine ?

Pour moi un fanzine c'est objet qui représente la liberté d'expression. Il est libre de circulation de contenu et d'aller dans des sphères un peu plus alternatives. Il peut se glisser partout, facile à transporter, accessible à tous. Il permet de faire passer des idées sans plusieurs strates de sélections.

Même si les fanzines peuvent revêtir des formes et traiter de sujets très différents, y a-t-il des esthétiques générales qui reviennent régulièrement dans les fanzines que vous recevez ?

Pour moi les fanzines ce sont des objets peut couteux qu'on l'on peut fabriquer soi-même. Ce sont aussi des objets expérimentaux qui peuvent être faits sans avoir de notions précises de graphisme (même si cela arrive de moins en moins souvent ...). C'est à chaque fois des petits tirages, très rarement au-dessus de 150 exemplaires.

Est-ce un positionnement politique de privilégier des éditeurs indépendants ? Quels reproches adresseriez-vous à l'édition « traditionnelle » ?

C'est sans le vouloir un positionnement politique. Je n'ai aucun « reproches » à faire à l'édition dite traditionnelle. Simplement, privilégier les éditeurs indépendants cela permet d'avoir des objets plus créatifs et originaux. Dans l'édition plus traditionnelle, il y a une forme d'homogénéité sûrement due à la surproduction, qui laisse moins de temps de développer des projets de fonds.

Pourquoi, selon vous, certaines personnes décident de produire elles-mêmes leur livre sans passer par une maison d'édition traditionnelle ?

Je pense qu'avant tout c'est une question de possibilité. Avoir accès à des maisons d'édition ce n'est pas une mince à faire. Donc le fait de produire soit même permet de ne pas attendre désespérément qu'un éditeur vous remarque, mais aussi de pouvoir avoir des projets finis. Beaucoup d'auteurs commencent avec le « fanzine » et finissent par être éditeurs plus établis ou publiés chez des éditeurs plus installés.

Comment définiriez-vous la microédition ?

Je pense que la microédition est ce qui définit la quantité de production d'une maison d'édition, ce sont souvent des petits tirages.

C'est aussi quelque chose qui est souvent « fait à la main » donc ça peut englober le livre d'artiste, le fanzine, etc. et dans toutes disciplines confondues.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	p. 6
INTRODUCTION.....	p. 7
PREMIERE PARTIE : ORIGINES, CARACTERISTIQUES ET TENTATIVE DE DEFINITION DU FANZINAT.....	p. 11
D) Généalogie du fanzine.....	p. 13
1. Les ancêtres du fanzine.....	p. 13
2. Le « fan » de fanzine : fandoms et communautés à l'origine des premiers fanzines.....	p. 16
1- <i>The Comet</i> , le tout premier fanzine.....	p. 16
2- Le fanzine comme expression d'un fandom.....	p. 17
3- Des fandoms en tous genres.....	p. 18
3. Les punks et la démocratisation du fanzine.....	p. 20
1- Les fanzines punks.....	p. 20
2- De « fanzine » à « zine » : la dilution dans d'autres domaines.....	p. 23
E) Le fanzine : une pratique artisanale et alternative.....	p. 25
1. Une pratique artisanale sans ambition commerciale.....	p. 25
1- Faire avec les moyens du bord, mais faire avant tout !	p. 25
2- Liberté(s) éditoriale(s) et créative(s)	p. 28
3- Une pratique à la marge de l'économie éditoriale traditionnelle.....	p. 29
2. Une pratique alternative.....	p. 30
1- Un médium contre-culturel.....	p. 30
2- (Re)Prise de pouvoir.....	p. 32
F) Les spécificités du graphzine.....	p. 34
1. L'histoire du graphzine.....	p. 35
1- La naissance du graphzine en France.....	p. 35
2- La création d'une communauté internationale.....	p. 37
2. Une esthétique entre héritage punk et œuvre d'art.....	p. 38
1- Du « rock dessiné »	p. 38
2- Des œuvres uniques sérigraphiées.....	p. 40
3. Un genre à part ?	p. 41
1- Le graphzine est-il un fanzine ?	p. 41
2- Jacques Noël et l'insertion du graphzine dans les circuits commerciaux.....	p. 42
DEUXIEME PARTIE : LES PRATIQUES CONTEMPORAINES DU FANZINE : ENTRE LE CENTRE ET LA MARGE.....	p. 44
D) Qui ? : un microcosme d'artistes.....	p. 47
1. Des (anciens) étudiants en école d'art aux multiples casquettes.....	p. 47
2. Un microcosme social.....	p. 48
3. Des ambitions contradictoires.....	p. 50
E) Quoi ? : un genre à la croisée de l'art et du livre.....	p. 54
1. Des créations microéditoriales variées.....	p. 54
2. La débrouille comme moyen de production.....	p. 56
3. Un médium artistique propre à l'expérimentation.....	p. 59

F) Comment ? : une pratique entre amateurisme et professionnalisme.....	p. 68
1. Des circuits de diffusion et de commercialisation de plus en plus organisés.....	p. 68
1- La vente directe.....	p. 69
2- Les librairies.....	p. 70
3- La vente en ligne.....	p. 72
2. Absence de profit et légitimité à se dire professionnel.....	p. 74
3. Le soutien des institutions, entre intégration et rejet.....	p. 78
1- Entre valorisation et récupération, l'impact de l'intérêt institutionnel pour le fanzinat.....	p. 78
2- La conservation des fanzines : des archives institutionnalisées au statut documentaire.....	p. 81
 TROISIEME PARTIE : UNE PRATIQUE TRANSVERSALE ET TRANSGRESSIVE AU SEUIL DE L'EDITION INDEPENDANTE.....	 p. 87
D) Tanguy Habrand et sa typologie de « l'édition hors édition ».....	p. 89
E) Le concept de transversalité.....	p. 92
1. L'édition sauvage et les fanzines spontanés.....	p. 92
2. L'édition parallèle et les fanzines autoédités.....	p. 95
3. L'édition sécante et les fanzines d'artistes.....	p. 98
4. L'édition proscrite et les fanzines « fun ».....	p. 102
F) La transgression comme liberté, la liberté comme horizon.....	p. 106
1. Transgresser pour mieux exister : éthos de l'indépendance fanzinesque.....	p. 106
2. Horizon ou mirage ? Un mouvement au seuil de l'édition indépendante.....	p. 109
 CONCLUSION.....	 p. 116
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 119
ANNEXES.....	p. 128
Annexes A : Figures.....	p. 129
Annexes B : Tableaux.....	p. 234
Annexes C : Retranscriptions des entretiens.....	p. 238
 TABLE DES MATIERES.....	 p. 320

Déclaration sur l'honneur contre le plagiat

Je soussigné(e) ,

Régulièrement inscrit(e) à CY Cergy Paris Université, dans le Master professionnel Ingénierie éditoriale et communication, pour l'Année universitaire..... ,

Certifie qu'il s'agit d'un travail original, que toutes les sources utilisées ont été indiquées dans leur totalité et que je suis l'auteur de toutes les phrases qui figurent dans le présent mémoire. Je certifie, de surcroît, que je n'ai ni recopié ni utilisé des idées ou des formulations tirées d'un ouvrage, article ou mémoire, en version imprimée ou électronique, sans mentionner précisément leur origine et que les citations intégrales sont signalées entre guillemets.

Conformément à la loi, le non-respect de ces dispositions me rend passible de poursuites devant la commission disciplinaire.

Fait à Gennevilliers, le

Signature :

Résumé

En revenant sur ses origines historiques et à partir d'observations de terrain et d'entretiens avec des acteurs du milieu, ce mémoire de recherche est guidé par une tentative de définition du fanzinat, et en particulier de sa pratique contemporaine. Né dans les années 1930 aux États-Unis au sein des cultures fans de science-fiction, récupéré par les punks comme support d'expression politique et contestataire, et aujourd'hui investi par les artistes comme pratique créatrice, le fanzine est un médium éditorial qui n'a cessé d'évoluer et de se réinventer. Héritier d'un imaginaire transgressif propre aux cultures alternatives, il est pourtant aujourd'hui l'objet d'un intérêt croissant de la part des institutions éditoriales et artistiques. Intensément riches, protéiformes et paradoxales, en mouvement constant entre le centre et la marge, les pratiques du fanzinat transgressent les codes et les limites établies. A la manière du personnage mythologique de Protée qui se métamorphosait pour ne pas être capturé, le fanzinat apparaît insaisissable, comme s'il voulait échapper à toute détermination. C'est pourtant dans cette instabilité qu'il réalise toute son indépendance, nous permettant finalement de le situer au sein d'une cartographie générale des pratiques éditoriales en tant que seuil de l'édition indépendante.

Mots-clés : fanzine, graphzine, fanzinat, création, Do it Yourself, pratique éditoriale, contre-culture, institution éditoriale, transgression, édition indépendante

Abstract

By examining its historical origins and on the basis of field observations and interviews with actors on the scene, this research paper is guided by an attempt to define fanzines, and in particular their contemporary practice. Born in the 1930s in the United States within science fiction fan cultures, adopted by punks as a means of political and protest expression, and today invested by artists as a creative practice, the fanzine is a publishing medium that has never stopped evolving and reinventing itself. Inheriting a transgressive imaginary specific to alternative cultures, it is nevertheless today the object of growing interest on the part of publishing and artistic institutions. Intensely rich, proteiform and paradoxical, in constant movement between the centre and the margin, the practices of fanzine transgress established codes and limits. Like the mythological character of Proteus who metamorphosed in order not to be captured, fanzinat appears elusive, as if it wanted to escape all determination. Yet it is in this instability that it achieves all its independence, allowing us to finally situate it within a general cartography of publishing practices as the threshold of independent publishing.

Keywords: fanzine, graphzine, fanzinat, creation, Do it Yourself, editorial practice, counterculture, editorial institution, transgression, independent publishing

Après une classe préparatoire B/L et une double licence Lettres-Philosophie à la Sorbonne, Elisa Mounier intègre le master IEC de 2020 à 2022. Elle poursuit ensuite ses études en Mastère Spécialisé Management des biens et activités culturels à l'ESCP Europe et à la Ca' Foscari de Venise. Elle souhaite devenir manager de projets culturels internationaux dans le secteur de l'art ou de l'édition.