

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

Naemi Piecuch

Université Toulouse 2 Jean Jaurès

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

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

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

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

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

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

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

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

Esthétique *girly*

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

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

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

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

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

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

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

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

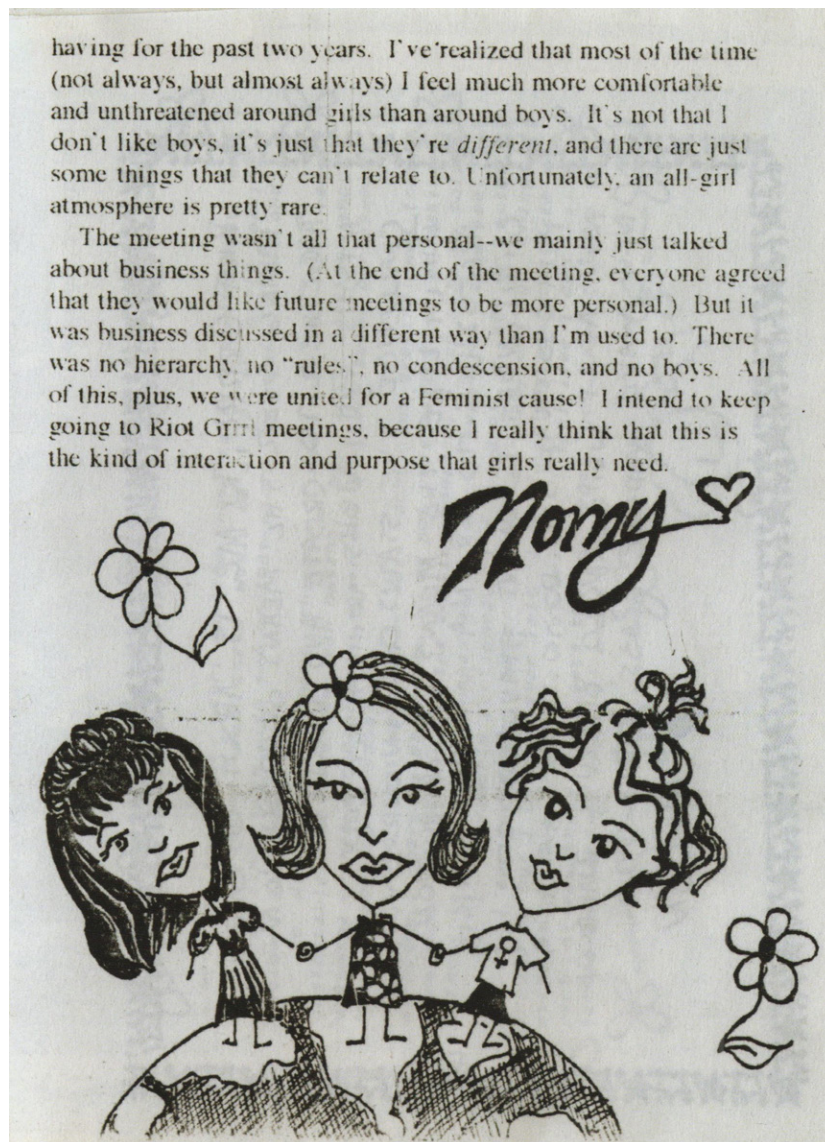


Figure 1. Nomy Lamm, *What is Riot Grrrl Anyway?* 1993, fanzine collection personnelle, publiée sous l'autorisation de Nomy Lamm.

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

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

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

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

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

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

Mimi Thi Nguyen déclare :

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

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

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

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

Esthétique *punk-trash*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Références et affinités

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

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

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

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

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

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

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

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

Féminismes

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

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

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

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

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

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

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

Médiagraphie

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