

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

Anabelle Chassé

Artexte

Avant-propos

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

* * *

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

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

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

Retour sur le fanzine

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

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

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

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

Portrait du livre d'artiste

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

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

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

Croisements et parallèles

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

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

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

Utopies et matérialités

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

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

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

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

Économies et utopies

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

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

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

* * *

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

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

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

Bibliographie

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