

Etudes sur les zines : entre verticalité et horizontalité

Antoine Lefebvre



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/114472>

DOI : 10.4000/11t7i

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Traduction(s) :

Zine Studies: Between Verticality and Horizontality - URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/114475> [en]

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2024

Pagination : 54-69

ISBN : 978-2-9506293-4-0

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Antoine Lefebvre, « Etudes sur les zines : entre verticalité et horizontalité », *Critique d'art* [En ligne], 62 | Printemps/été 2024, mis en ligne le 01 juin 2025, consulté le 01 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/114472> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/11t7i>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Etudes sur les zines : entre verticalité et horizontalité

Antoine Lefebvre

- 1 L'actualité récente des zines¹ offre deux occasions de mettre en valeur ce type de publications modestes et discrètes, mais ces deux initiatives ne pourraient pas être plus différentes. D'un côté, le livre *Out of the Grid - Italian Zine 1978-2006: Post-Movimento Pre-Internet 3.0*, paru aux Presses du réel à l'initiative de Dafne Boggeri avec Sara Serighelli, est né de la volonté de partager leur passion pour un milieu qu'elles fréquentent depuis longtemps en tant qu'autrices et contributrices de certains des zines présentés. Comme annoncé dans son titre, le livre traite des zines italiens d'une période bornée à la fois par des dates et par des concepts. Nous sommes après l'ère des grands mouvements artistiques, mais avant l'apparition du Web contributif qui absorbera toute la mission informative et de mise en réseaux assurée par les fanzines et qui drainera une partie de ces modes d'expression spontanées sur les plateformes de réseaux sociaux.
- 2 L'autre événement majeur est la plus grande exposition muséale jamais consacrée aux zines d'artistes, intitulée *Copy Machine Manifestos: Artists Who Make Zines* (17 novembre 2023 - 31 mars 2024, Brooklyn Museum) que nous traiterons au travers de son catalogue n'ayant pas eu la possibilité de la visiter. Alors que l'exposition propose un ensemble de 1 400 objets dont 1 000 zines couvrant une cinquantaine d'années, l'ouvrage recueille une sélection plus restreinte reprenant en six parties autant de sections de l'exposition. Dès les premières lignes, Anne Pasternak, directrice du Brooklyn Museum, explique que l'exposition est née à l'initiative du collectionneur Phil Aarons.² Les deux curateurs et éditeurs du catalogue Branden W. Joseph et Drew Sawyer sont respectivement professeur d'histoire de l'art à Columbia University et curateur spécialisé dans la photographie au Brooklyn Museum. Leur exposition et son catalogue concernent les zines d'artistes nord-américains, sans que cette précision géographique n'apparaisse dans le titre ou sur la couverture.
- 3 Le livre de Boggeri et Serighelli sur les fanzines italiens est organisé de manière claire et systématique : après quelques textes et entretiens introduisant l'histoire et les acteur·ice·s de la scène italienne, notamment Giulia Vallicelli, fondatrice de la collection

de zine Compulsive archive et de la distro romaine PxmxDx.³ Une centaine de fiches organisées chronologiquement sur autant de zines italiens montre une production décentralisée à l'image de l'histoire et la géographie du pays. On sera agréablement surpris par l'attention portée à la dimension matérielle de ces objets. Chacune des fiches renseigne en effet sur le tirage, sur les techniques utilisées pour la mise en page et l'impression du zine ainsi que sur les modes de diffusion qui sont systématiquement détaillés. Ces précisions sont d'autant plus appréciables dans la mesure où les processus basement matériels de production et de diffusion de ces objets sont souvent ignorés ou idéalisés.⁴

- 4 On sera également surpris par la place donnée au statut légal de ces publications pourtant bricolées. Cette précision est due à la législation italienne qui obligeait toute publication imprimée à être enregistrée au tribunal par une rédacteur-ice en chef membre de l'Ordre des journalistes, forçant quiconque souhaitait distribuer des publications autoéditées à faire appel à de nombreuses stratégies de contournement de ces règles.⁵ La plus populaire des ruses inventées pour éviter d'être saisi consistait à s'afficher comme émanant de Stampa Alternativa, l'agence de contre-information et maison d'édition de la presse alternative qui assumait alors les conséquences judiciaires. « Cette généreuse proposition permet la diffusion de plus de 300 zines [...] et exposa Marcello [Baraghini, le directeur de publication] à de nombreux procès. »⁶ En effet, la presse alternative fait face à une répression systématique pendant les années de plomb, puis à plus de tolérance dans les années 1980 avec l'essor des zines musicaux. Du fait de cette spécificité légale, et contrairement à ce qu'on voit habituellement dans d'autres pays, la diffusion des zines italiens n'est pas nécessairement *DIY*, puisqu'elle intègre parfois le réseau des kiosques de la presse traditionnelle. Elle repose également sur la gratuité, les réseaux de disquaire, de salles de concerts et de clubs, le bouche-à-oreille, la distribution de la main à la main et les échanges par la poste ou en direct.
- 5 Les cent zines sélectionnés montrent la porosité entre les différentes avant-gardes culturelles et proviennent de scènes très variées regroupant de nombreux styles musicaux apparus après le punk : postpunk, new wave, no wave, industrial, filodark, metal, noise, gothic, rockgarage, psychedelic, electronic & experimental music, reggae, dub, soul, techno, rave. Ces fanzines abordent une large variété de sujets pour lesquels on peut se passionner : skate, science-fiction, graffiti, littérature, ainsi que des zines féministes et queer dont *Speed Demon*, zine queercore de 1992 auquel contribue Boggeri. L'importance donnée aux zines de graffiti et de culture hip-hop s'explique par le fait que l'autrice Dafne Boggeri a été introduite au fait artistique pendant son adolescence en allant bomber des trains – néanmoins accompagnée par sa mère qui trouvait l'activité dangereuse.⁷ On ne voit que rarement des zines émanant de la culture hip-hop dans les anthologies du genre, peut-être parce que, comme le souligne l'autrice, les formes artistiques de ce mouvement sont parvenues à accéder au *mass market*.
- 6 Les zines d'art visuel sont très minoritaires et on ne trouve pas de trace de liens avec la scène des publications d'artistes italienne ou internationale. Une lecture transversale permet néanmoins de suivre la pratique d'artistes éditeur-ice:s à travers plusieurs titres étalés dans le temps. On remarque *Arte Postale!* (1979-2009) de Vittore Baroni, qui comme son nom l'indique est dédié au réseau mondial du Mail art. On découvre par ailleurs comment sa pratique de l'art postal le fait rencontrer à distance Piermario Ciani (*Onda 400, 115/220*) avec qui il collabore plus tard sur les titres *50%* en 1981 et *Trax* (1981-1987). La personnalité de l'artiste Tommaso Tozzi, intrigue également, puisqu'il

est présent à la fois sur le terrain de l'art urbain avec son titre *Bambina Precocce* et dans une veine plus conceptuelle avec le zine sur répondeur téléphonique 419695. En 1991, ce dernier écrit le livre *Oppositions'80*, qui documente le travail d'artistes qui s'opposent aux paradigmes répandus dans les cultures officielles.⁸ Les derniers zines présentés sont plus représentatifs des zines d'artistes actuels. Ils sont purement visuels, débarrassés des vocations informationnelles et de mise en réseaux assurées par leurs prédécesseurs.

- 7 Les auteurs de *Copy Machine Manifestos* ont appliqué la méthodologie de l'histoire de l'art, à laquelle ils sont habitués, pour traiter des zines.⁹ Cette verticalité saute aux yeux lorsqu'on compare leur livre à celui de Boggeri et Serighelli qui est construit de manière horizontale à l'instar du milieu des zines. Leur catalogue est, sans doute à l'image de l'exposition, un travail curatorial dans lequel chaque chapitre donne à voir une facette de la production pléthorique de zines en Amérique du Nord, replaçant les acteur-ices de ce milieu au sein d'une histoire de l'art déjà bien connue. L'essai introductif de Gwen Allen dresse un état de l'art et s'attache à définir le champ dans lequel les zines d'artistes s'inscriraient : entre deux lignées, celles des fanzines et celles des publications d'artistes, en voisinage amical des artistes de l'art postal. La spécialiste des magazines d'artistes¹⁰ pointe dès lors le paradoxe d'une forme de communication qui fait la part belle aux voix marginalisées, tout en restant largement dominée par des personnes blanches et éduquées ; ainsi, tout au long du catalogue, un effort est visible pour mettre en avant des voix non-blanches.
- 8 La première partie de *Copy Machine Manifestos*, intitulée « The Correspondence Scene, 1969-1980 », souligne les liens entre le réseau du Mail art et l'apparition de zines d'artistes photocopiés. Ce lien est particulièrement pertinent puisque les premiers fanzines de science-fiction apparaissent au sein de réseaux de correspondances entre fans. On trouve dans cette section une influence de l'esprit contre-culturel des années 1960 et 1970, notamment dans *Vile d'Anna Banana* ou dans le fanzine punk *Search & Destroy* de l'infatigable V. Vale encore actif aujourd'hui. Cette tendance proche du Mail art est également portée par des artistes queers comme John Dowd, proche de General Idea ou Joey Terrill qui publie à la fin des années 1970 *Homeboy Beautiful*, une hilarante parodie queer chicano des magazines féminins de l'époque. Une autre filiation de l'esprit des zines nous est proposée par des groupes se réclamant directement du Dadaïsme, notamment le titre *West Bay Dadaist*. Dans son essai Branden W. Joseph souligne l'influence du Pop art sur les zines de l'époque et dresse un large panorama des zines produits aux Etats-Unis et au Canada depuis les expérimentations de John Dowd au début des années 1970 jusqu'aux collaborations de Richard Kern avec David Wojnarowicz dans les années 1980, sans oublier les contributions essentielles de *Destroy All Monsters* (Mike Kelley, Cary Loren, Niagara, and Jim Shaw), et Raymond Pettibon qui publie ses fanzines sous le nom de SST Pubs pour Black Flag, le groupe de son frère.
- 9 La deuxième partie, « The Punk Explosion, 1975-1990 », revient sur l'héritage punk des zines d'artistes et sur la participation active de certaines artistes visuelles à la scène punk. S'y retrouvent certains noms évoqués dans le premier chapitre, l'appartenance à ces milieux n'étant pas mutuellement exclusive. On voit ici la difficulté à catégoriser ces objets hybrides qui participent simultanément de plusieurs milieux et de différentes démarches. Dans « Social Media: Photography and Zines in the Age of Xerography », Drew Sawyer souligne le côté équilibriste de l'historien de l'art qui traite

d'un sujet dont la marginalité est voulue, notamment à travers la notion de contre-publics développée par la théoricienne des médias Kate Eichhorn.¹¹

- 10 La troisième partie, « Queer and Feminist Undergrounds, 1987-2000 », étudie l'explosion de zines queers et féministes, notamment avec le mouvement Riot Grrrl (*Bikini Kill, I ♥ Amy Carter*), les zines queercore comme *J.D.s* de G. B. Jones et Bruce LaBruce, ou de Vaginal Davis dont la pratique commence en 1987 avec le zine queer punk *Fertile La Toyah Jackson Magazine* avant d'évoluer sous d'autres formes comme la vidéo ou la performance. Julia Bryan-Wilson y rend hommage aux adelphe-s queers plus âgé-es qui pavent le chemin des plus jeunes en laissant traîner « une copie d'une copie d'une copie » d'un zine.¹² Bryan-Wilson y souligne l'importance des zines comme porte d'entrée dans la recherche pour les chercheur-euse-s queers, notamment non blanches, qui tentent d'écrire une histoire des zines moins uniformément blanche. Elle retrouve aussi dans les zines queers l'urgence de communiquer, de se mettre en réseaux – cette adresse à la personne de l'autre côté des pages, dans un mélange d'art, d'activisme, de pédagogie, et d'adelphité. L'autrice fait entendre une voix discordante au sein du catalogue : « Je dois admettre que l'idée d'une exposition de zines dans un musée me met mal à l'aise. Parce que le zine est toujours un phénomène super-local et anti-institutionnel, et parce qu'il semble absurde d'essayer de créer une chronologie ou une vue d'ensemble d'un mouvement aussi vaste et indiscipliné. [...] Pour moi, un zine n'est pas n'importe quelle petite lettre d'information, mais une forme spécifique d'autoédition qui est en même temps une méthode de formation d'une communauté. »¹³ Ses réticences posent la question de l'authenticité, notion importante parmi les producteur-ice-s de zines, mais par essence subjective dans la mesure où il s'agit d'évaluer la sincérité d'une démarche.
- 11 La quatrième partie, « Subcultural Topologies, 1990-2010 » met en avant la scène liée au graffiti, au skateboard, à la photographie, notamment les zines produits autour et par la galerie new-yorkaise Alleged qui a publié le travail d'artistes comme Susan Cianciolo, Cameron Jamie, Harmony Korine, Ari Marcopoulos, Deanna Templeton, and Ed Templeton. Dans son essai, « Friendly Specters: Casper and Other Mexico City-based Artists' Zines and Projects », Alexis Salas y présente les zines mexicains. Les deux dernières sections, « Critical Promiscuity, 2000-2020 » et « A Continuing Legacy, 2010-2023 », introduisent la colossale et foisonnante production actuelle en la mettant en lien avec les œuvres produites par les artistes correspondants.
- 12 En insistant sur les aspects matériels de la production de zines (modalités de production graphique, d'impression et de distribution), le livre de Boggeri et Serighelli, donne une vision à la fois horizontale et plurielle des milieux du zine en Italie. Elles montrent ainsi comment ces publications abolissent la distance entre les auteur-ice-s et leur lectorat, et écrivent une histoire sans héros, sans génie porté aux nues. De son côté, le catalogue du Brooklyn Museum s'intéresse à des zines produits par des artistes. Il les traite comme n'importe quelles œuvres d'art entrées dans l'institution. Il s'agit de leur trouver une place dans l'Histoire de l'art aux côtés des artistes qui y figurent déjà. Les noms des artistes producteur-ice-s de zines sont avant tout mis en avant, au lieu des titres de leurs zines, et la dimension visuelle des objets est parfois déconnectée de leurs conditions de production et de distribution.
- 13 Ce type de verticalité s'est révélé problématique dans les études sur les zines, comme en a fait les frais Teal Triggs, historienne du design graphique et spécialiste des zines. Lors de la sortie de son livre¹⁴, celle-ci a dû essayer une fronde de la part des

créateur·ice·s de zines contacté·e·s au dernier moment pour les informer de la présence de leurs productions dans le livre quelques semaines avant sa date de parution par Thames & Hudson.¹⁵ Dans le chapitre qu'il consacre à cette affaire, Izabeau Legendre insiste sur la nécessité d'une recherche endogène où les chercheur·euse·s travaillant sur les zines navigueraient sur une ligne de crête pour que leur travail soit reconnu à la fois par l'institution académique et par les acteur·ice·s du milieu étudié.¹⁶

NOTES

1. Contraction de *fanatic* et *magazine*, le terme « *fanzine* » désigne au départ des revues de science-fiction auto-éditées et auto-diffusées au travers de réseaux de passionné·e·s. On date généralement son apparition aux années 1930, notamment avec le titre *The Comet*. Imprimés alors en ronéotypie, les *fanzines* connaissent un essor lorsque la photocopieuse devient largement accessible au début des années 1970. On attribue souvent l'invention du mot-valise « *fanzine* » à Louis Russell Chauvenet dans le numéro d'octobre 1940 de son *fanzine* *Detours*. On commencera à parler de zines, et non plus de *fanzines*, lorsque ceux-ci commenceront à traiter de sujet dont on n'est pas nécessairement « *fan* ». On pense ici aux *perzines*, pour *personal zines*, qui traitent de sujets du quotidien : condition de travail, violences sexistes et sexuelles, etc. A partir du milieu des années 1970, le mantra punk *Do It Yourself (DIY)* incite chacun·e à produire sa propre culture. Cette invitation traversera les sous-cultures apparues dans le sillage du punk assurant la pérennité du format.
2. A la fois promoteur immobilier, collectionneur insatiable de publications d'artistes et directeur du *board* de la librairie historique Printed Matter, Phil Aarons n'en est pas à son coup d'essai, puisqu'il a déjà publié *Queer Zines* avec AA Bronson, et un livre sur les zines de Mark Gonzales. Lire : Pasternak, Anne. « Foreword », *Copy Machine Manifestos: Artists Who Make Zines*, Londres : Phaidon, 2024, p. 6
3. Dans le langage des *fanzines*, une *distro* est une boutique de *fanzines* fixe ou itinérante gérée par une personne ou un collectif qui diffusent des zines d'évènements en évènements ou en marge d'une structure plus grande (squat, salle de concert, librairie, etc.).
4. Sur l'importance de la matérialité des zines voir : Piepmeier, Alison. « Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community », *American Periodicals*, vol. 18, n° 2, Columbus : Ohio State University Press, 2008, p. 213-238
5. *Out of the Grid - Italian Zine 1978-2006: Post-Movimento Pre-Internet 3.0*, Dijon : Les presses du réel ; Milan : Sprint et O', 2024, p. 3
6. *Ibid.*, p. 3. Traduction de l'auteur
7. <https://www-ptwschool-com.translate.google.com/blog/intervista-dafne-boggeri-passato-presente-futuro.html> consulté le 27/03/2024
8. Tozzi, Tommaso. *Oppositions'80*, Florence : Amen edizione, 1991
9. Conversation de l'auteur avec Branden W. Joseph et Drew Sawyer lors de leur conférence au Publiek> festival, organisé par le 75 à Bruxelles le 23 mars 2024.
10. Allen, Gwen. *Artists' Magazines*, Cambridge (MA) : The MIT Press, 2011
11. « xerographic copy machine as an artistic medium and a tool for the creation of counterpublics ». Lire : Sawyer, Drew. « Social Media: Photography and Zines: in the Age of Xerography », *Copy Machine Manifestos: Artists Who Make Zines*, Londres : Phaidon, 2024, p. 131

12. « “a copy of a copy of a copy belonging to a sister of an older brother’s best friend [which] might find its way into the hands of a young punk,” as gender scholar and zinemaker Mimi Thi Nguyen notes ». Bryan-Wilson, Julia. « Cool Older Siblings: Queer Zines as Queer Theory », *ibid.*, p. 225
13. *Ibid.*, p. 230. Traduction de l’auteur
14. Triggs, Teal. *Fanzines : la Révolution du DIY*, Paris : Pyramid, 2010
15. Voir le chapitre qui est consacré à cet épisode dans : Legendre, Izabeau. *Margins in Motion: Towards a Political History of Zine Culture*, thèse de Doctorat en philosophie présentée à la Queen’s University, Kingston en décembre 2023, p. 200-225.
16. « direct contact with zine makers has almost become a necessary condition for establishing the legitimacy of a zine researcher [...] delicate balance on the part of zine scholars, who must negotiate with often contradictory expectations and imperatives. », *ibid.*, pages 208 et 210
-

AUTEUR

ANTOINE LEFEBVRE

Antoine Lefebvre est artiste éditeur, sous le nom antoine lefebvre editions, et maître de conférences en design à l’Université de Nîmes. A travers des projets de recherche création au long cours (La Bibliothèque Fantastique, DYSFUNCTION, bookworm, Copie Machine), il explore l’édition comme pratique artistique et l’autoédition *Do It Yourself* contemporaine. Il travaille depuis 2015 sur le projet de recherche ARTZINES qui explore les mondes des fanzines d’artistes.