

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

COMMENT CONCEVOIR L'IDENTITÉ HYBRIDE DU FANZINE EN TERMES
D'OBJET INSTITUTIONNEL UNIQUE ?

TRAVAIL DIRIGÉ
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR
ANABELLE CHASSÉ

MAI 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES.....	iii
RÉSUMÉ.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I Le fanzine comme médium de création imprimée.....	8
1.1 <i>La Bibliothèque Fantastique</i> d'Antoine Lefebvre : entre l'œuvre d'art conceptuelle et le fanzine.....	8
1.1.1 Les origines de la méta-œuvre de l'artiste éditeur.....	8
1.1.2 La conception de <i>LBF</i>	9
1.1.3 Une œuvre conceptuelle démocratique.....	11
1.2 Le fanzine au-delà de l'art imprimé.....	14
1.2.1 Le fanzine n'est pas un livre d'artiste.....	14
1.2.2 Les développements d'un médium de communication indépendant.....	18
1.2.3 La politique du fanzine.....	24
CHAPITRE II Le fanzine comme document d'archive.....	24
2.1 Le fanzine ; un document unique dans le tout de <i>La Bibliothèque Fantastique</i>	24
2.2.1 Le statut multiple du fanzine dans <i>LBF</i>	24
2.1.2 Un médium de communication.....	27
2.2 <i>La Bibliothèque Fantastique</i> chez Arttexte.....	30
2.2.1 Arttexte : bibliothèque et centre d'exposition en art contemporain.....	30
2.2.2 Le fanzine comme document : <i>LBF</i> dans la collection d'Arttexte.....	32

CHAPITRE III Le fanzine outre l'œuvre d'art et le document.....	35
3.1 La valeur institutionnelle multiple du fanzine.....	35
3.1.1 Déterminer l'hybridité du fanzine.....	35
3.1.2 Le fanzine au-delà des disciplines scientifiques muséales.....	38
3.2 La muséalité du fanzine au-delà de l'institution : accessibilité et virtualité....	44
3.2.1 L'accessibilité de l'objet institutionnalisé : <i>La Bibliothèque Fantastique</i>	44
3.2.2 <i>La Bibliothèque Fantastique</i> et la virtualité.....	45
CONCLUSION.....	48
BIBLIOGRAPHIE.....	53
ANNEXE A	
Portrait de <i>La Bibliothèque Fantastique</i>	60
ANNEXE B	
Les mises en expositions de <i>La Bibliothèque Fantastique</i>	64
ANNEXE C	
Les esthétiques punks de <i>La Bibliothèque Fantastique</i>	66
ANNEXE D	
Les autopublications indépendantes dadaïstes et Pop Art.....	69
ANNEXE E	
<i>La Bibliothèque Fantastique</i> chez Arttexte.....	73

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CCA	Comics Code Authority
DIY	<i>Do It Yourself</i> : fais-le toi-même
E-zine	<i>Electronic fanzine</i>
HTML	<i>Hyper Texte Markup Language</i>
ICOM	Conseil international des musées
ICOFOM	Conseil international pour la muséologie
ISBN	<i>International Standard Book Number</i>
ISSOM	École internationale d'été de muséologie
<i>LBF</i>	<i>La Bibliothèque Fantastique</i>
PDF	<i>Portable Document Format</i>
RACA	Regroupement des centres alternatifs
RCAAQ	Regroupements des centres d'artistes autogérés du Québec
SCC	Science Correspondance Club
URL	<i>Uniform Resource Locator</i>

RÉSUMÉ

Le fanzine est un médium de communication *DIY*, indépendant et démocratique, dont le développement historique, matériel et discursif relève principalement des cultures et mouvements sociopolitiques marginaux l'ayant employé. Découlant plus précisément de la convergence de ses approches artistique et documentaire, la nature hybride du fanzine semble conséquemment provoquer divers questionnements quant à la compréhension de sa multiplicité à titre d'objet unique. Au-delà de son rejet par le marché de l'art et le milieu académique, le fanzine fait toutefois son entrée dans les collections institutionnelles, comme c'est le cas de *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre qui, telle que conservée chez Artexa à Montréal, oscille entre l'expression artistique et la fonction documentaire portée par la matérialité du fanzine comme outil de diffusion à même la collection de ce centre d'information.

Le fanzine étant à la fois œuvre d'art, document et artefact, le présent travail dirigé réfléchit donc sur l'institutionnalisation de l'hybridité portée par cette autopublication comme un tout en termes d'objet unique. *LBF* servant dès lors d'étude de cas exemplifiant ce questionnement, les pages qui suivent relèvent plus largement d'une étude des écrits scientifiques existants sur le fanzine, à la croisée de ceux portant sur le développement historique de la publication comme pratique artistique alternative. Appuyée par les théories de l'hybridité et de la transdisciplinarité en art, cette réflexion repousse dès lors les notions et les limites qu'imposent les sciences muséales en envisageant la muséologie de Zbyněk Stránský comme étant une conception théorique démocratique et multiple de l'objet muséal qui répond dès lors aux diverses significations que peut porter le fanzine, celui-ci relevant d'histoires plus grandes que sa création en elle-même.

En souhaitant que cette recherche participera à la reconnaissance du fanzine comme étant un objet transdisciplinaire relevant d'une importante richesse documentaire et artistique, et contribuera plus largement à son institutionnalisation en ces mêmes termes.

Mots clés : fanzine, hybridité en art, muséologie, publication comme pratique artistique, institutionnalisation du marginal, *La Bibliothèque Fantastique*, Antoine Lefebvre, Zbyněk Stránský.

INTRODUCTION

Le fanzine¹ se définit communément comme étant une publication papier bricolée, sans *International Standard Book Number (ISBN)*, puis photocopiée à des fins de distribution non lucrative par le *zinester*² 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 punk³ britannique des années 1976 à 1979, le fanzine se caractérise encore aujourd'hui par sa culture démocratique et son esthétique *Do It Yourself (DIY : fais-le toi-même)*⁴ formalisée et popularisée par cette même mouvance musicale contestataire (Triggs, 2006). De son processus de création qualifié de laborieux et de désordonné — relevant de cette même philosophie *DIY* et contre marchande invitant à agir et faire les choses soi-même indépendamment aux institutions en place — nous associons ce dernier aux contenus écrits, illustrés et

¹ Dans le cadre de ce travail dirigé, il est nécessaire de spécifier que lorsqu'il sera question du fanzine, le zine est aussi inclus, ce dernier étant pourtant distinct du premier par sa définition. En effet, le fanzine ayant fait sa première apparition en 1930 dans le milieu de la science-fiction aux États-Unis, les zines sont quant à eux apparus au courant des années 1980 lorsque la notion d'amateurisme (« *fan* ») et le sujet pointu du fanzine ont été remplacés par un discours plus personnel au *zinester* qui relève de son vécu propre (Pagé, 2014; Duncombe, 2008; Lefebvre, 2018).

² *Zinester* est un terme communément employé par les auteurs spécialistes du fanzine afin de nommer le créateur de ce type d'autoédition. N'ayant pas d'équivalent en langue française, *zinester* est tout de même employé dans cet essai afin d'affirmer la terminologie spécifique naissante dans la littérature existante au sujet du fanzine.

³ À l'origine, « punk » décrit le style de musique apparu au Royaume-Uni durant les années 1970 (Triggs, 2010). Englobant désormais une culture, voire un mouvement en soi, le punk se définit par ses idéologies associées à l'anarchisme et à la philosophie *Do It Yourself* prenant plusieurs formes au moyen de la musique, la danse, les arts visuels, ainsi que de la littérature et de la cinématographie (Mouvement punk. (2020, 28 octobre, 22h31). Dans *Wikipedia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 04 novembre, 2020 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_punk

⁴ « Fais-le toi-même » est la traduction française de *Do It Yourself (DIY)* qu'a proposé Geneviève Pagé dans (2014). L'art de conquérir le contre public : les zines féministes, une voie/x subalterne politique? *Recherches féministes*, 27(20).

photographiés du fanzine qui se distingue par sa nature engagée et empreinte d'une énergie revendicatrice (Triggs, 2006).

Ces mêmes éléments constituant ensemble l'identité de ce médium de communication authentique, le fanzine se conçoit dès lors comme un document pour ses qualités informatives et journalistiques, et simultanément tel une œuvre d'art — celui-ci étant de plus traité comme un espace d'exposition virtuel et alternatif (Duncombe, 2008; Zweig, 1998; Triggs, 2006; Lefebvre, 2018). Malgré cette riche nature hybride⁵ et les forts liens que ses origines *DIY* entretiennent avec le livre d'artiste et les arts imprimés, le fanzine se voit toutefois rejeté du marché de l'art (Peipmeier, 2008). Effectivement, cette forme d'autoédition se positionnant intentionnellement bas dans la hiérarchie de l'imprimé en raison de ses pauvres qualités matérielles, elle se situe de plus « à l'encontre de l'exposition fétichiste [...] » (Duncombe, 2008) par sa reproductibilité et son éphémérité qui s'opposent au critère d'authenticité⁶ d'institutionnalisation des arts visuels, tel que communément conçu (Lefebvre, 2018; Piepmeier, 2008; Benjamin, 2000[1939]).

À la croisée de cette même philosophie contre marchande et de la liberté expressive du fanzinat⁷, *La Bibliothèque Fantastique (LBF)* de l'artiste éditeur Antoine Lefebvre est une méta-œuvre conceptuelle qui rassemble 162 réappropriations littéraires et créations visuelles, dont 72 étant conçues, exposées et distribuées sous la forme de fanzines et relevant plus précisément de la collection éponyme *La Bibliothèque Fantastique* (Lefebvre, 2018). Conservés dans la collection d'Artexte — bibliothèque et centre d'exposition d'art contemporain et de la culture imprimée à Montréal, et au-

⁵ De par la multiplicité d'éléments à même cet objet singulier, il est plus opérant de penser le fanzine en termes d'hybride, ce mot faisant référence à sa nature multiple. (Atton, 2006; Molinet, 2006).

⁶ D'après les écrits de Walter Benjamin, l'authenticité se définit par le *hic* et le *nunc*, soit l'authenticité de l'œuvre et sa valeur de témoignage historique qui ensemble, font son autorité, et par conséquent l'*aura* de l'œuvre (Benjamin, 2000[1939]).

⁷ Le terme fanzinat fait référence au fanzine à titre de culture à part entière dans la littérature francophone à son sujet.

delà du dispositif d'exposition⁸, les fanzines de *LBF* sont considérés par Lefebvre comme étant des documents indépendants de sa pensée artistique, leurs contenus relevant uniquement des intentions de leurs auteurs-contributeurs respectifs (Lefebvre, 2018).

Ainsi, même lorsqu'institutionnalisé, l'identité multiple du fanzine — naviguant entre les contextes artistique et documentaire — provoque une interrogation quant à la compréhension de sa nature multiple comme objet unique. À la fois qualifié d'*œuvre d'art*, de *pratique multidisciplinaire*, d'*objet-témoin*, d'*artefact* et de *document* par son milieu de recherche (Duncombe, 2008; Lefebvre, 2016, 2018; Pagé, 2014; Piepmeier, 2008; Thomas, 2009; Triggs, 2010), comment théoriser l'identité hybride du fanzine comme un tout en termes d'objet institutionnalisé ?

Le fanzine se situant à la croisée de divers médias et médiums appelant à la transdisciplinarité — ce concept qui amène à réfléchir et créer de nouvelles connaissances entre les disciplines scientifiques traditionnelles — il est de ce fait essentiel de le réfléchir en ces multiples termes à titre d'objet institutionnalisé (Bonin, 2010; Nicolescu, 1996). C'est d'ailleurs ce que propose la muséologie, conception de l'objet muséal théorisée par le muséologue tchèque Zbyněk Stránský, dès lors envisagée comme étant l'hypothèse à la problématique que pose l'essai actuel.

Reposant plus précisément « [...] sur l'idée de documentation du réel [et] de [la] muséologie » de l'authenticité, la muséologie distingue principalement les objets de collections institutionnelles de ceux appartenant à la vie courante (Mairesse, Deloche, 2011). Privilégiant 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 ontologique⁹, la muséologie possède surtout pour attribut de considérer

⁸ Tel que théorisé par Michel Foucault (1994[1984]).

⁹ L'ontologie se définit comme « théorie de l'être » en opposition à la gnoseologie qui représente la « théorie de la connaissance » (Mairesse, Deloche, 2011).

l'agentivité informative de l'objet institutionnalisé au-delà des disciplines scientifiques traditionnelles¹⁰ qui en limitent considérablement ses mutations et potentielles compréhensions (Mairesse, 2019; Stránský, 1994; Mairesse, Deloche, 2011). Ainsi, derrière la démonstration théorique d'une telle association du fanzine à l'approche reconnue de l'objet muséal selon Stránský, l'objectif cet essai est d'ainsi contribuer à la reconnaissance institutionnelle de l'importance et de la préciosité de ce type d'autopublication contre-culturelle à titre d'objet porteur d'un fort témoignage sociétal et artistique, de même qu'au point de vue de la recherche académique comme source documentaire primaire.

Cette potentielle approche muséologique et transdisciplinaire du fanzine — que rapportent d'ailleurs les objectifs de cet essai — s'inscrit plus largement à même divers questionnements portant sur le statut et les fonctions multiples du document en art contemporain qui m'ont accompagné durant mon parcours universitaire. Effectivement, les écrits de Marlene Manoff (2004), d'Anne Bénichou (2010), d'Okwui Enwezor (2008), de Michel Foucault (1969), de Paul Ricœur (1978), ainsi que de Jan Verwoert (2008) s'articulent en ce sens comme un bagage théorique ayant contribué à l'aboutissement méthodologique et conceptuel de la présente recherche.

Depuis, cette considération des potentiels multiples de l'objet muséal proposée par Stránský n'est pas inconnue du milieu indépendant des arts imprimés contemporains canadiens qui — tout comme ces mêmes auteurs — a lui aussi nourri les écrits portant sur le glissement du document au statut d'œuvre d'art, qui permet ainsi d'appuyer théoriquement le statut d'hybridité du fanzine (Bonin, 2010; Taylor, 2010). Par ailleurs, la démarche d'artiste éditeur adoptée par Lefebvre à travers *LBF* n'est pas sans rappeler ce même mouvement d'autonomisation du milieu alternatif de l'art contemporain canadien qui, s'inspirant de pratiques de diffusion indépendantes

¹⁰ Selon la définition de l'objet de musée proposée par les muséologues François Mairesse et Bernard Deloche, les grandes familles de disciplines scientifiques muséales regroupent les arts visuels, l'ethnographie et les sciences naturelles (2011).

semblables au fanzine, s'est édifié au moyen de la publication comme support d'échange et de circulation dès 1967 (Taylor, 2010). C'est donc au cœur de cet interstice théorique — et au travers d'une exploration de *La Bibliothèque Fantastique* comme étude de cas — que le statut multiple du fanzine sera étudié afin d'en définir ses divers potentiels nécessitant d'être envisagés comme un tout consolidé.

La Bibliothèque Fantastique oscillant entre l'expression artistique et la nature documentaire portée par la matérialité du fanzine comme outil de diffusion, il devient de ce fait nécessaire de considérer cette forme d'autoédition au-delà d'une pensée purement esthétique — la politique du fanzine¹¹ lui attribuant conjointement cette valeur discursive qui se conçoit telle une trace documentaire (Lefebvre, 2018; Ricœur, 1978). Ce statut multiple dont se font porteurs les fanzines de *LBF* est manifeste tel qu'institutionnalisé chez Artexte, au cœur d'une collection imprimée relevant simultanément de documents et d'œuvres d'art.

La théorie de muséologie de Stránský — considérant dès lors cette multiplicité informative dont relève le fanzine lorsqu'institutionnalisé — possède de plus un caractère démocratique, envisageant l'objet muséal pour son discours propre et multiforme dont il est porteur, et non pour celui qu'induit son processus d'institutionnalisation (Mairesse, 2019). Rejoignant ainsi cette notion d'accessibilité de l'information primordiale tant à la culture du fanzinat qu'à la mission d'Artexte, cet essai interroge ainsi indirectement la démocratisation du discours de l'objet de collection au-delà de l'institution, le fanzine — tout comme *La Bibliothèque Fantastique* — vivant d'une part dans la copie et aujourd'hui dans l'accessibilité Web.

En résumé, le premier chapitre du présent essai relève principalement de l'analyse de *LBF* — soient les concepts à l'origine même de la méta-œuvre, sa constitution

¹¹ Pour reprendre l'expression de Stephen Duncombe (2008).

artistique et matérielle, ainsi que son approche démocratique, et ce, en regard aux dispositifs esthétiques du fanzine, son historique, tout comme ses politiques sociales et démocratiques qui définissent dès lors la chaîne d'édition de Lefebvre distinctement du livre d'artiste.

Le second chapitre reprend en ce même sens cette politique du fanzine qui — comme le rapporte *La Bibliothèque Fantastique* — contribue à la détermination de la valeur informative de ce médium de communication marginale à titre de document, et dont le principal objectif relève de la diffusion de ses mêmes discours. Les diverses stratégies visuelles et caractéristiques matérielles du fanzine appuyant dès lors sa valeur documentaire, la méta-œuvre de Lefebvre — telle que conservée chez Artex — démontre effectivement cette appartenance simultanée de son médium de publication aux domaines artistique et archivistique — les autoéditions de *LBF* étant désormais envisagées pour leurs savoirs en ce lieu de collectionnement. Son mode de présentation — comme ensemble artistique ou documents individuels — déterminant ainsi sa réception, *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre exemplifie donc l'hybridité dont relève le fanzine à même sa valeur comme objet unique.

Le troisième et dernier chapitre étant consacré au fanzine comme objet regroupant ces divers médiums et formes d'expression, l'hybridité de celui-ci est dès lors déterminée par des théories reconnues portant sur les pratiques artistiques imprimées et indépendantes (Nicolescu, 1996; Molinet, 2006). Ces dernières appuyant par le fait même le caractère transdisciplinaire du fanzine, il est finalement possible d'aborder celui-ci en regard à l'hypothèse de cet essai ; la muséologie d'après Stránský qui permet d'en valoriser ses approches et discours multiples comme un tout, et ce, dépendamment sa réception qui relève du regard individuel.

Afin de parvenir au plein développement de cette réflexion, un processus d'analyse théorique et de mise en commun des diverses références ici utilisées¹² a été réalisé. Effectivement, basé sur des écrits scientifiques préalablement existants et reconnus dans leurs milieux de recherches respectifs, le présent essai s'est élaboré par la génération de nouvelles connexions et rapports entre ces mêmes écrits — appuyant ainsi les idées communes émanant de ces multiples champs disciplinaires. Finalement, considérant l'inaccessibilité de nombreuses collections en cette période de pandémie mondiale, il est aussi non négligeable de reconnaître l'accès privilégié à *La Bibliothèque Fantastique* chez Artex te m'ayant été octroyée à titre d'employée de l'institution montréalaise qui se fait l'un des multiples lieux de collectionnement de la méta-œuvre¹³.

¹² Voir la bibliographie à la page 53.

¹³ Plusieurs institutions possèdent dans leur collection respective une édition de *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre. Une liste partielle de ces dernières est d'ailleurs disponible sur le site Web officiel de diffusion et distribution de la méta-œuvre : <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/projects/where---ou-/>.

CHAPITRE I

LE FANZINE COMME MÉDIUM DE CRÉATION IMPRIMÉE

1.1 *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre : entre l'œuvre d'art conceptuelle et le fanzine

1.1.1 Les origines de la méta-œuvre de l'artiste éditeur

Créée entre 2009 et 2013, *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre se conçoit telle une œuvre d'art ouverte (Lefebvre, 2018). En effet, l'artiste éditeur y édite ses propres publications, mais aussi celles d'auteurs-collaborateurs dont les textes et les œuvres ont été appropriées, copiées, multipliées et conçues de manière à former cette *chaîne d'édition* appréhendée comme un tout — soit une méta-œuvre constituée des histoires, des pratiques artistiques et chemins propres aux auteurs, puis structurée par la pensée créatrice et les gestes d'éditions de Lefebvre (Lefebvre, 2018). Autrement dit, l'éditeur se fait artiste au travers de cette « [...] démarche d'édition désignée comme une œuvre d'art » produisant un discours nouveau sur le livre et sur l'art, soit à titre de pratique relevant de la publication comme production artistique (Lefebvre, 2018, 2016).

L'expérience de *La Bibliothèque Fantastique* comme méta-œuvre s'élabore plus précisément depuis les écrits du philosophe Michel Foucault qui, à l'occasion de sa postface dans l'édition allemande de *La Tentation de saint Antoine* de Gustave

Flaubert, désigne l'origine de la littérature moderne comme « un phénomène de bibliothèque » (voir Annexe A) (Lefebvre, 2018; Foucault, 1964). Si l'écrivain de littérature réaliste française du XIXe siècle a emprunté aux mythes, à l'histoire, à la réalité et à la fiction pour animer les tentations que subit Saint Antoine et ainsi faire de son écriture « [...] un objet littéraire nouveau » à la croisée du théâtre, du roman et du récit épique pour y analyser lucidement le regard qu'il portait sur la société et les individus de son époque, Foucault y voit un auteur ayant créé une bibliothèque littéraire « [...] ouverte, inventoriée, découpée, répétée et combinée dans un espace [temps] nouveau » (Gustave Flaubert, 2020; Foucault, 1964 dans Lefebvre, 2018).

Les connexions intertextuelles émergeant dès lors au cœur même de cette proposition du concept de bibliothèque selon Foucault, ce même concept sert plus précisément de fondement au système de la méta-œuvre de l'artiste éditeur (Lefebvre, 2018). C'est-à-dire, Lefebvre ne considérant pas le livre comme un objet fixe, mais plutôt tel un moyen de passage vers un autre, *La Bibliothèque Fantastique* s'élabore au travers des voix littéraires la composant, qui dialoguent les unes avec les autres, et ce, tant dans leur forme, leur fonction, leur mode de diffusion et de consultation (Lefebvre, 2018, 2016). Ainsi, *LBF* se fait œuvre à la manière d'une bibliothèque fonctionnelle où se rencontrent les extraits littéraires dans un désordre unique au parcours de son lecteur qui y navigue les voix écrites et artistiques (Lefebvre, 2018, 2016).

1.1.2 La conception de *LBF*

Plus largement réfléchi comme « [...] une façon alternative d'envisager l'art », *La Bibliothèque Fantastique* bouscule de ce fait les notions de droits d'auteurs et par conséquent, les logiques du marché de l'art et ses institutions, ainsi que celles des

salons d'éditions et du milieu académique (Lefebvre, 2016, 2018). Effectivement, constituée de créations littéraires existantes réappropriées et détournées par la copie, ou créées exclusivement pour son cadre conceptuel artistique, les multiples collections que regroupe la méta-œuvre d'Antoine Lefebvre se compose plus largement de 162 productions papier sans *ISBN*, dont 88 publications originales produites par 39 artistes internationaux (Lefebvre, 2018). Ces ouvrages étant répartis au travers de cinq collections, y compris l'éponyme *LBF* dont il est plus précisément question dans l'essai actuel, *La Bibliothèque Fantastique* regroupe *La Bibliothèque Situationniste* et les collections *Arts&Flux*, *Catalogue*, ainsi que les six numéros de la revue *LBF Magazine* (Lefebvre, 2018).

La collection éponyme de Lefebvre s'est quant à elle édifiée en cinq phases, soit l'urgence, la proximité, les refus, les retours et les propositions (Lefebvre, 2018). Dans un sentiment d'urgence, les premières autopublications de *La Bibliothèque Fantastique* se composent dès lors des écrits de l'artiste éditeur lui-même, mais aussi d'œuvres littéraires et artistiques passées — désormais libres de droits — puis détournées par l'artiste éditeur s'en faisant le nouvel auteur (voir Annexe A) (Lefebvre, 2018). La seconde phase de sa création est marquée par une intertextualité s'étant développée à même les lignes des plus récents ajouts à *LBF* (Lefebvre, 2018). En effet, ces nouvelles publications théoriques préalablement existantes, désormais marquées par les annotations et commentaires de doctorants, enseignants et artistes entourant Lefebvre, ces auteurs-collaborateurs ont créé cette *proximité de pensée* indispensable à la troisième et quatrième phase de constitution de *La Bibliothèque Fantastique* ; un appel à contribution aux artistes (voir Annexe A) (Lefebvre, 2018). Si certains ont refusé de participer à la méta-œuvre d'édition minimaliste, d'autres y ont contribué, ou y ont même proposé de nouvelles réflexions sur le statut du livre au moyen de leurs créations originales (Lefebvre, 2018).

Employant le livre comme seul médium d'exposition et de distribution, *La Bibliothèque Fantastique* se conçoit depuis comme un espace d'exploration des composantes de cet objet, dès lors déterminé comme se situant à la croisée de la littérature et des arts visuels (Lefebvre 2018). Cependant, ce même médium pose divers défis, car la mise en exposition du livre doit inviter le visiteur à sa lecture et à sa manipulation — un geste peu naturel dans l'espace d'exposition muséale commun (Lefebvre, 2018). Afin d'initier l'engagement du visiteur, les publications de *LBF* sont clouées sur un seul ou plusieurs murs, disposées du sol au plafond et envahissant ainsi le lieu d'exposition devenu bibliothèque (voir Annexe B) (Lefebvre, 2018). Cette mise en exposition de *La Bibliothèque Fantastique* soulignant par le fait même le caractère artistique du livre en évoquant l'accrochage classique du tableau, elle a surtout pour objectif de provoquer « [...] une expérience authentique de la bibliothèque [qui] passe par un rapport [devenu] personnel au livre, qui vient évidemment par [sa] lecture [...] », désormais rendue invitante (Lefebvre, 2018).

1.1.3 Une œuvre conceptuelle démocratique

Le format d'impression qu'empruntent les ouvrages de *LBF* participe lui aussi à initier leur consultation. Présentés sur un papier à imprimé commun de format A4¹⁴ plié en deux en son centre, le gabarit des publications correspond dès lors dans l'imaginaire commun à l'accessibilité de la brochure et du guide d'exposition, mais surtout à l'amateurisme reconnu à l'autopublication contre-culturelle indépendante ; le fanzine (Lefebvre, 2018).

¹⁴ Le papier A4 correspond au format 8 1/2 x 11,75 pouces, tel que déterminé par la norme de standardisation internationale ISO 216.

Souhaitant se défaire de tous circuits d'éditions capitalistes traditionnels, et l'apport financier nul de la structure d'édition que propose Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique* adopte donc la matérialité de ce médium de communication marginal à caractère accessible et économique — la manipulation des ouvrages de la méta-œuvre nécessitant une perpétuelle réimpression par l'institution l'exposant (Lefebvre, 2018). *LBF* s'élaborant de ce fait sur le principe de l'impression à la demande, il n'existe donc aucune version originale des publications de la méta-œuvre sauf exception ; leur version numérique, dont en découlent directement les multiples impressions souligne Lefebvre (2018). Cette œuvre se présentant sous la forme d'une chaîne d'édition minimaliste, et ne se caractérisant donc pas par une réalisation issue de la main même de l'artiste éditeur, *LBF* se conçoit alors comme une œuvre allographique¹⁵ (Goodman dans Lefebvre, 2018). La proposition de Lefebvre relevant uniquement des instructions servant à sa mise en forme ainsi qu'à son activation, *La Bibliothèque Fantastique* évacue conséquemment toute forme de préciosité pouvant être associée à ses publications éphémères (Lefebvre, 2016).

Ayant en ce même sens pour postulat que la culture ne doit pas être marchandise, mais plutôt un bien commun, *LBF* est — pour ces mêmes raisons — rendue accessible dans son entièreté via son site Web¹⁶ (Lefebvre, 2018). Étant encouragé à y télécharger chacune des publications au moyen des instructions laissées par Lefebvre lui-même, en plus de l'incitation que crée le bouton de téléchargement « *DIY* », il est ainsi possible d'imprimer et de fabriquer soi-même les ouvrages de *La Bibliothèque*

¹⁵ D'après la proposition du philosophe Nelson Goodman, l'œuvre allographique se situe en opposition à l'œuvre autographique qui relève quant à elle du travail même des mains de l'artiste (Goodman dans Lefebvre, 2018). L'institutionnalisation, la conservation ainsi que la mise en forme d'une œuvre allographique se fait plus précisément au moyen des instructions laissées par l'artiste (Goodman dans Lefebvre, 2018). Par le fait même, cette approche de la production artistique évacue ainsi toutes formes de romantisme ou d'authenticité communément associées à l'œuvre d'art autographique d'après Lefebvre (2018).

¹⁶ <http://labibliothequefantas.free.fr/>

Fantastique que l'on peut dès lors posséder en toute gratuité (Lefebvre, 2018). C'est d'ailleurs ce que Lefebvre nomme l'économie du don, ou plus communément intitulé *freemium* (2016).

Ce mot-valise anglophone fait plus précisément référence à ce que l'artiste éditeur décrit comme étant l'économie du numérique (Lefebvre, 2018). Combinant les termes « *free* » (gratuit) et « *premium* » (prime), le *freemium* désigne une stratégie de marketing largement employée sur le Web, où l'on se voit offrir un service à la base gratuit, mais dont il faut déboursier afin d'accéder à l'ensemble des fonctionnalités, quant à elles réservées à la version payante (Freemium, 2020). Semblablement à cette stratégie, Lefebvre offre parallèlement une version payante d'ouvrages papiers et pré-assemblés de *La Bibliothèque Fantastique* (Lefebvre, 2018). Ces derniers relevant d'un travail de reliure issu des mains propres de l'artiste éditeur, Lefebvre crée ainsi une nouvelle forme d'économie non-lucrative de l'art qui relève simultanément d'une l'accessibilité universelle de la méta-œuvre et de son service payant (Lefebvre, 2018).

De manière à assurer une accessibilité démocratique de ces mêmes versions imprimables à fabriquer soi-même, les publications de *LBF* emploient majoritairement des caractéristiques esthétiques adaptées à l'impression laser domiciliaire (Lefebvre, 2018). Ces dernières étant fortement associées aux caractéristiques reconnues aux fanzines punk, elles prennent plus précisément forme via l'emploi de l'esthétique du noir et blanc, ainsi que la qualité graphique rudimentaire et saturée des textes, des dessins et des photographies que contiennent ces autopublications (voir Annexe C) (Lefebvre, 2018; Triggs, 2010).

Sans toutes se rattacher pour autant à la culture visuelle anarchique du fanzine punk et sa culture du bricolage, Lefebvre affirme que « [...] certains [ouvrages de *LBF*] s'en rapprochent toutefois dangereusement [...] » (voir Annexe C) (2018; Pagé, 2014). Les publications de *La Bibliothèque Fantastique* alliant dès lors les principes et l'héritage du livre d'artiste à titre de publication comme pratique artistique explique Lefebvre, il est de plus évident qu'elles empruntent aussi ouvertement le format, l'esthétique, l'indépendance institutionnelle et la culture démocratique reconnue au fanzinat (Lefebvre, 2016, 2018).

Ainsi, cette méta-œuvre qui semble vouloir se faire à première vue une plateforme de diffusion d'œuvres sous la forme de livres d'artistes, elle se révèle donc plus complexe, car ce ne sont pas tous les auteurs-contributeurs de *La Bibliothèque Fantastique* qui se disent être artistes et qui qualifient leurs contributions exclusives en termes d'œuvres d'art (Lefebvre, 2018). De ce fait, il est nécessaire de définir les publications de *LBF* de manière plus appropriée à la matérialité et à la diversité de ces dernières — ce point commun qu'elles entretiennent toutes — d'où la nécessité de les aborder en termes de fanzines.

1.2 Le fanzine au-delà de l'art imprimé

1.2.1 Le fanzine n'est pas un livre d'artiste

Si le livre d'artiste et le fanzine partagent beaucoup tant dans leurs fonctionnements, que dans leurs idéaux d'autodétermination et d'autoreprésentation au moyen d'un mode de production et de distribution contrôlé, et ces pratiques de diffusion étant toutes deux qualifiées « [...] [d']*underground* et spécialisé[e]s, mais également [de]

populaires et démocratiques » (Lefebvre, 2018), ce sont pourtant des modes d'autopublication profondément distincts l'un de l'autre (Taylor, 2010). Effectivement, si le fanzine émerge du besoin de créer une avenue indépendante de communication pour une communauté marginalisée, le livre d'artiste émerge quant à lui directement du monde des arts visuels (Zweig, 1998).

Popularisé durant les années 1960 et 1970, le livre d'artiste se définit comme une production artistique à part entière, créée « [...] sous la seule responsabilité de l'artiste » qui le considère tel un espace où l'œuvre peut avoir lieu *alternativement* au cube blanc de l'institution muséale et au marché de l'art — dès lors fortement critiqués durant cette même période — ou encore, de manière à pallier un manque institutionnel quant à la diffusion de l'art contemporain au côté du réseau parallèle de centres d'artistes dès lors en développement (Lefebvre, 2018; Bianchini dans Moeglin-Delcroix, 2012; Taylor, 2010). Depuis conçu comme étant un lieu *autre* afin que l'œuvre puisse prendre place à même l'espace public, Lefebvre conceptualise ainsi le livre d'artiste comme étant un médium « [...] porteur d'un idéal démocratique » (2018).

En effet, si les artistes contemporains constatent l'indifférence généralisée qu'ont les musées et le marché de l'art international pour leurs nouvelles propositions artistiques, ces derniers ont dès lors procédé à l'élaboration de leur propre réseau de diffusion de leurs œuvres expérimentales, entre autres au moyen de la publication désormais devenue « [...] un instrument politique [permettant] [...] de réagir contre une série de défauts [de ce même] système de l'art en place (Linker dans Lefebvre, 2018). Leurs productions ainsi rendues publiques en leurs propres termes, les artistes sont de plus en mesure de gérer leurs ventes eux-mêmes, cet aspect positionnant par le fait même le livre d'artiste en opposition au fanzine, qui se définit quant à lui, doit-

on le rappelle, comme étant un médium de communication et de diffusion non lucratif (Bonin, 2010; Taylor, 2010; Zweig, 1998).

Combinant les œuvres, aux mots et à l'occasion aux objets tridimensionnels, ce type de publication-crédation prend effectivement la forme d'une publication par souci de contrôle de sa diffusion et de sa vente par l'artiste lui-même (Thomas, 2009). Au-delà de ces avantages, l'origine même de l'adoption du livre comme support à l'œuvre d'art relève principalement de l'accessibilité même de ce médium qui répond ainsi à cette volonté « utopique » de démocratiser l'art contemporain animant depuis ces artistes (Zweig, 1998; Lefebvre, 2018). Ces derniers souhaitant plus précisément atteindre un public diversifié au moyen de ce médium d'échange direct, le livre d'artiste se présente toutefois comme une hyperspécialisation de ses contenus, et ce, inversement au fanzine qui relève quant à lui de thématiques et de vécus communs à une majorité (Zweig, 1998; Peipmeier, 2008; Duncombe, 2008).

Le fanzine étant effectivement documenté comme un médium de communication *populaire et immédiat*, les statistiques appuient cette affirmation (Thomas, 2009). Plus précisément, le nombre de fanzines en circulation aux États-Unis d'Amérique seulement a été évalué entre 10 000 et 20 000 en 1997 (Duncombe, 2008). Considérant qu'une édition d'un fanzine se fait en moyenne à 250 copies par titre, le nombre d'autopublications indépendantes en circulation est alors estimé entre 500 000 et 750 000 au total cette même année (Duncombe, 2008). Les fanzines ont ainsi une audience évaluée dans les millions d'individus, si l'on prend compte que la même autopublication est lue et appréciée par plusieurs lecteurs (Zweig, 1998).

Au plan de sa matérialité, le livre d'artiste n'abandonne quant à lui pas pour autant la richesse plastique que peut avoir autrement l'œuvre d'art. Misant ainsi sur des

techniques adaptées à son médium de diffusion, le livre d'artiste présente des œuvres de qualité de par les attentes de ses acheteurs et collectionneurs cherchant un objet relevant d'une certaine richesse matérielle et plastique (Zweig, 1998). Pouvant se produire en quantité illimitée — si désiré — et à un prix modéré se voulant abordable — même si cette dite abordabilité semble faire l'objet de discordances — certains livres d'artistes atteignent toutefois avec le temps des prix relativement élevés, ces derniers pouvant relever d'édition spéciale ou de l'unicité de par la fétichisation de l'objet à compter des années 1980 (Bianchini dans Moeglin-Delcrois, 2012; Zweig, 1998).

À l'opposé, le fanzine ne créant aucune attente de par sa matérialité pauvre et assumée auprès de son audience, certains livres d'artistes adoptent en ce même sens une approche dite plus alternative, qui s'éloigne effectivement du haut niveau qualité depuis attendue de cette pratique artistique reconnue (Zweig, 1998). De fait, ces mêmes livres d'artistes se rapprochent ainsi des intentions à la base du développement de ce médium de création et de diffusion contre-culturel, mais n'ont cependant pas été en mesure de maintenir un réseau assez important et soutenant les coûts associés à cette même production (Zweig, 1998).

Dès lors conçu comme relevant d'une sorte de professionnalisation du médium, et le livre d'artiste étant une œuvre d'art en soi depuis vendue par des éditeurs et commerces établis, le fanzine se définit quant à lui en termes de médium de communication *indépendant* de toutes institutions reconnues, et vise par conséquent la plus large diffusion possible de ses contenus, et ce, à défaut de quelconques qualité et formes de profits (Thomas, 2009; Zweig, 1998; Lefebvre, 2018). Effectivement, si l'économie démocratique du fanzine a permis à ce dernier de se connecter avec une vaste communauté — là où le livre d'artiste a manqué à sa promesse, c'est

principalement au moyen de son accessibilité matérielle qui rend possible à tout individu d'en produire un à son tour, faisait ainsi du *zinester* et ses lecteurs des égaux (Zweig, 1998; Piepmeier, 2008).

1.2.2 L'historique d'un médium de communication indépendant

Combinant les mots anglais « *fan* » et « *magazine* », le terme *fanzine* a été conceptualisé en 1940 par le *zinester* américain de science-fiction Louis Russel Chauvenaut, et a finalement fait son entrée dans l'*Oxford English Dictionary* en 1949 (Triggs, 2010). Communément réalisé promptement selon les ressources disponibles lors du moment de sa création, le *fanzine* se distingue depuis par son utilisation de matériaux et médiums de créations communs, tels que le papier à imprimer, la colle en bâton, le papier collant, l'agrafeuse, le pochoir, le marqueur à pointe-feutre, ainsi que le dessin, le collage, la photographie et la gravure, parmi tant d'autres (Pagé, 2014; Piepmeier, 2008).

Se situant entre « [...] la lettre personnelle et le magazine » (Duncombe, 2008), le *fanzine punk* — étant le plus commun des sous-genres — est aussi connu pour les compositions maladroitement, incongrues et chaotiques de ses collages aux allures spontanées (Triggs, 2006; Friedman, 1993). Ce même esprit chaotique ayant participé à la caractérisation de la contre-culture musicale punk, cette dernière est d'ailleurs reconnue comme étant l'ancrage historique de l'émergence du *fanzine*, tel que Lefebvre le conceptualise à même sa démarche d'artiste éditeur (Triggs, 2010; Lefebvre, 2018).

Si le *fanzine punk* est depuis identifié comme étant le sous-genre ayant permis de définir le *fanzine* contemporain des points de vue matériel, esthétique, discursif et

marchand, cette culture musicale n'est toutefois pas la première à avoir employé ce médium de communication marginal (Triggs, 2010; Duncombe, 2008; Friedman, 1993). Historiquement, l'ancêtre du fanzine serait apparu aussi tôt qu'au XVIIIe siècle. *Songs of Innocence* (1789), ouvrage du poète et graveur romantique William Blake, correspondrait à cette même relation qu'entretiennent l'image et le texte, désormais caractéristique au fanzine (Triggs, 2010). Cependant, la majorité du milieu de recherche affirme que ce type d'autoédition indépendante a officiellement émergé aux États-Unis durant les années 1930, cette période étant marquée par le développement et la démocratisation de l'imprimerie (Triggs, 2010, 2006; Duncombe, 2008; Pagé, 2014).

Effectivement, *The Comet* du *Science Correspondence Club*, étant le premier fanzine enregistré comme tel, a fait son apparition dans l'univers de la science-fiction américaine, ce même milieu culturel étant reconnu pour être le premier à s'approprier le fanzine de manière récurrente (Duncombe, 2008; Lefebvre, 2018). Ensuite, ce sont les sous-cultures américaines Jazz, Rock n' Roll et psychédélique qui ont commencé à faire usage de ce médium de communication marginal afin de partager leurs idées au sein de leurs communautés culturelles respectives, et ce, de la même manière que les mouvements sociopolitiques de la première vague de féminisme aux États-Unis et au Québec ont employé le fanzine durant les années 1960 à des fins de diffusion des nouveaux discours revendicateurs (Triggs, 2010; Pagé, 2014).

Historiquement associé aux périodiques indépendants, *DIY* et bricolées des artistes dadaïstes Marcel Duchamp (*The Blind Man*), Francis Picabia (*391*) et Kurt Schwitters (*Merz*), ainsi que de la publication Pop Art *Interview* d'Andy Warhol¹⁷ — ces

¹⁷ Le populaire *zine*ster et critique musical britannique Legs McNeil a affirmé s'être directement inspiré de l'imagerie du périodique de Warhol afin de développer le graphique rudimentaire de son autoédition *Punk Magazine* (1976-1979), cette dernière ayant fondé l'esthétique désormais associée au fanzine de punk de l'époque et d'aujourd'hui (Triggs, 2010).

dernières relevant toutes d'une intention de diffusion de leurs idéologies de résistances artistiques et politiques au sein de leur réseau — la culture punk s'est semblablement emparée du fanzine durant les années 1970, mais cette fois-ci en opposition au monde moderne capitaliste et générique accentué par la mondialisation culturelle se développant dès lors à un rythme fulgurant (voir Annexe D) (Thomas, 2009; Triggs, 2006).

Comme leurs homologues dadaïstes et Pop Art cherchant à se distancier des normes journalistiques de par leurs visuels hors normes ; les imperfections, la surcharge et l'illisibilité caractérisant l'esthétique du fanzine punk traduisent quant à elles « [...] l'énergie pure, l'excitation, l'enthousiasme [...] » (Triggs, 2006) et la spontanéité musicale associée à cette contre-culture désobéissante (Thomas, 2009; Triggs, 2010). Dès 1979, année marquant le début de la seconde vague de punk britannique, la conception du fanzine s'est transformée pour adopter un langage graphique et des contenus écrits plus agressifs, brutaux et provocants que jamais avec l'arrivée de l'anarcho-punk (Triggs, 2010).

Plus tard, les années 1990 se démarquent quant à elles par des productions adoptant un visuel non plus qualifié de « [...] laid, bâclé [et] bourré de fautes [...] » comme précédemment associé aux fanzines produits par les communautés punk britanniques, mais relève désormais de « la culture des clubs [...] » qui se traduit visuellement par l'usage de typographies psychédéliques, hippies — voire rétros — inspirées des années 1960 (Triggs, 2010).

Cependant, aux États-Unis, l'autopublication indépendante punk connaît simultanément une renaissance initiée par la publication du populaire fanzine *Riot Grrrl*, ce mouvement féministe punk créé par le groupe de musique américain *Bikini Kill* (1990-1997, 2018-) (Triggs, 2010; Bikini Kill, 2019). Mêlant les discours

politiques, personnels et féministes à la scène musicale punk — dès lors fortement critiquée pour son perpétuel sexisme — ce fanzine interroge plus largement les notions d'identités sexuelles, leurs représentations et l'égalité avec les hommes qui dominant l'industrie musicale contre-culturelle (Triggs, 2010). Depuis, *Riot Grrrl* est considéré comme étant à l'origine même de la production de fanzines féministes *DIY* d'aujourd'hui, ces derniers regroupant une variété d'approches artistiques et discursives inspirées des nombreux sous-genres existant à même la culture du fanzinat (Pagé, 2014; Piepmeier, 2008).

C'est un fait, au-delà des scènes musicales et des mouvances politiques marginales s'étant approprié le fanzine, et ayant ainsi contribué aux développements historiques de ce dernier, plusieurs sous-genres de l'autopublication indépendante ont fait leurs apparitions tout au long de ces mêmes années. Relevant principalement de médiums littéraires et artistiques auxquels il a servi à leur diffusion, Seth R. Friedman — *zinester* reconnu dans le milieu pour sa contribution à titre d'éditeur de *Factsheets Five Zine* de 1991 à 1998 — rapporte effectivement dans son éditorial *The Definitive Guide to the Zine Revolution. Factsheets* le développement d'une grande variété de sous-genres du fanzine qui s'inscrivent moins souvent aux grandes lignes que propose son histoire dans son état actuel (Friedman, 1993). Les pots-pourris, le fanzine personnel ou *perzine*, le spirituel, le *comix*, le *prozine* dit professionnel, ainsi que le fanzine d'art, ou *artzine*, sont en effet reconnus comme se rapportant tous à la définition commune du fanzine (Friedman, 1993).

1.2.3 La politique du fanzine

Le fanzine symbolise historiquement un espace marginal qui offre au *zinester* un moyen de cristalliser une identité créative et/ou contre-culturelle qui lui est propre

(Triggs, 2010; Duncombe, 2008). Outre ses variantes et les transformations que le médium a connu au fil de son développement historique, il est incontesté que l'acte de création du fanzine émerge globalement de diverses motivations, telles que l'idée et le concept, ou un élément déclencheur — soit le sentiment de solitude ou une prise de conscience individuelle ou collective — ces dernières urgeant le *zinester* à approfondir un sujet, à l'analyser, voire y résister au moyen de cette forme d'autopublication qui relève simultanément de l'action artistique éphémère (Thomas, 2009; Duncombe, 2008; Pagé, 2014; Piepmeier, 2008). Communément caractérisée par une vitalité et un sentiment d'immédiateté transposé par les traces plastiques de sa création, l'esthétique du fanzine est par le fait même affranchie de toutes règles communes au design graphique et témoigne de son processus de création que porte sa matérialité en soi (Thomas, 2009; Zweig, 1998; Pagé, 2014).

Contournant donc toutes logiques marchandes, et *La Bibliothèque Fantastique* visant elle-même cette indépendance complète du marché de l'édition traditionnelle et de l'institution artistique, Lefebvre affirme que « [l]a production de *LBF* a [de fait] été influencée par les sous-cultures et contre-cultures productrices de fanzines [...] » telles que le punk et la philosophie *DIY* qui « [...] tradui[sent] la volonté [...] de créer leur propre culture [au] travers [d'un moyen] de communication bricolé » misant sur ses contenus et son accessibilité, et ce, outre la qualité de sa matérialité (2018).

Jouant de plus sur la multiplication et la faible qualité d'impression de ses ouvrages, *La Bibliothèque Fantastique* s'inscrit ainsi au cœur de la culture du fanzinat (Lefebvre, 2018). Cette approche matérielle démocratique est d'ailleurs reconnaissable dans les défauts d'impressions involontaires de la méta-œuvre, telles que les dissonances visuelles, les taches et les marges troublant la lecture de ses

fanzines (Lefebvre, 2018). Préservant la liberté d'action caractérisant la démarche de l'autopublication punk et sa culture démocratique, et Lefebvre qualifiant lui-même sa production de *DIY* et d'artisanale, l'artiste éditeur démontre ainsi qu'il est possible de diffuser une œuvre d'art en dehors de tous circuits marchands au moyen du fanzine, ce mode de publication qu'il décrit comme étant léger, spontané et contre-culturel (Duncombe, 2008; Lefebvre 2018).

CHAPITRE II

LE FANZINE COMME DOCUMENT D'ARCHIVE

2.1 Le fanzine ; un document unique dans le tout de *La Bibliothèque Fantastique*

2.1.1 Le fanzine au-delà de *LBF*

Au-delà de leur matérialité, les fanzines de *La Bibliothèque Fantastique* entretiennent également de nombreux liens avec la culture du fanzinat au plan de leurs contenus qui relèvent eux aussi de diverses stratégies discursives propres à ce médium de communication contre-culturel. L'appropriation de contenus originaux au moyen de la photocopieuse caractérisant d'une part les contenus critiques du fanzine, Lefebvre y voit dans cette action pirate ce que l'on nomme la *reproduction-comme-production*¹⁸. Se concevant comme un nouveau mode de création littéraire par la copie, cette dernière inverse plus précisément la temporalité du modèle d'écriture traditionnel du milieu de l'édition qui relève quant à lui de la *production-puis-reproduction*¹⁹, la reproduction étant dès lors envisagée pour des fins de distribution (Thurston dans Gilbert, 2016). Cette nouvelle approche de fait renversée de la création littéraire se trouve d'ailleurs être indispensable à la création de significations

¹⁸ Traduction libre du concept de *production-as-reproduction* de Nick Thurston (Gilbert, 2016, p. 19).

¹⁹ Traduction libre du concept de *production-then-reproduction* de Nick Thurston (Gilbert, 2016, p.23).

entre les fanzines de *La Bibliothèque Fantastique* à titre de bibliothèque²⁰, cette dernière se constituant par la sélection, l'assemblage, l'appropriation et la compilation de reproductions littéraires pré-existantes par la photocopie (Lefebvre, 2016; Gilbert, 2016).

En effet, une importante part des fanzines de *LBF* se compose de copies « clandestines » d'extraits, de pages, de phrases et de mots sélectionnés comme tels à même des créations littéraires originales passées, désormais libres de droits, puis réappropriées par la démarche conceptuelle de l'artiste éditeur, ainsi que les intentions de ses auteurs-collaborateurs invités (Triggs, 2006; Lefebvre, 2018). Les œuvres littéraires mères étant désormais fragmentées et détournées de leurs contextes de création initiale, de nouveaux discours sont portés par les fanzines de *La Bibliothèque Fantastique*. Plus précisément, les auteurs-collaborateurs annotant, surlignant et gribouillant leurs idées et références propres sur les marges du texte copié clandestinement, les écrits de la méta-œuvre se voient par conséquent attribuer des savoirs nouveaux qui leurs sont désormais propres et uniques (voir Annexe C) (Lefebvre, 2018). En d'autres termes, outre les balises qu'induit *La Bibliothèque Fantastique* comme ensemble artistique, ses fanzines se font porteurs de leurs propres histoires relevant d'abord des intentions de leurs auteurs-collaborateurs respectifs, et ensuite de l'utilisation des savoirs nouveaux qu'en fait le lecteur au travers de son parcours hasardeux dans la méta-œuvre (Lefebvre, 2018).

C'est d'ailleurs le cas des contributions *Situationnist International Anthology* des professeurs Nancy Barton et Micheal Cohen, ainsi que *La lettre à un religieux* du professeur Filip Noterdaeme explique Lefebvre (voir Annexe A) (2018). Ces fanzines

²⁰ Inspiré par Foucault, Lefebvre conçoit le concept de sa bibliothèque comme un lieu virtuel de savoirs (2018).

de *La Bibliothèque Fantastique* — dont les textes théoriques originaux²¹ sont désormais fortement annotés et marqués par les idées et commentaires de leurs nouveaux auteurs respectifs — ont d’abord été, et sont toujours employés indépendamment à la méta-œuvre²² dans un cadre académique (Lefebvre, 2018). Plus précisément, les nouvelles annotations, se superposant à l’essai *Situationniste International Anthology* de Ken Knabb (1981), servent au duo d’auteurs-collaborateurs « [...] [de] marqueur[s] pour organiser [leurs] cours [...] autour de l’International situationniste », et permettent au second de discuter de l’essai *The Crisis in Culture* d’Hannah Arendt (1961) tout en y apportant un regard critique, en classe avec ses étudiants (Lefebvre, 2018).

Dorénavant appréhendés comme une forme d’échange entre les auteurs originaux et les auteurs-collaborateurs — voire d’essais littéraires nouveaux ajoute Lefebvre — et *La Bibliothèque Fantastique* visant un usage allant au-delà de sa seule appréciation esthétique comme méta-œuvre²³, il est de ce fait nécessaire d’attribuer une fonction didactique aux actions intellectuelles et esthétisantes portées par les fanzines de *LBF*, une méta-œuvre dorénavant envisagée comme une source de connaissances (Lefebvre, 2018).

Depuis consultées à titre de documents et simultanément contemplées pour leurs caractéristiques esthétiques, les autoéditions de *La Bibliothèque Fantastique* découlent ainsi de la même convergence entre les approches artistique, matérielle et discursive dont relèvent les fanzines (Piepmeier, 2008). Effectivement, l’identité

²¹ *Situationniste International Anthology* fait référence à l’ouvrage éponyme édité par Ken Knabb (1981), tandis que *La lettre à un religieux* se veut être une version annotée, voire en conversation avec Filip Noterdaeme, de l’essai *The Crisis in Culture* (1961) d’Hannah Arendt.

²² Préalablement à 2018, année de publication d’*Artiste éditeur* d’Antoine Lefebvre.

²³ Telle que l’on révélé les enjeux de la mise en exposition de *La Bibliothèque Fantastique* afin d’en provoquer la lecture de ses fanzines en salle d’exposition (voir 1.1.1 La méta-œuvre de l’artiste éditeur).

multiple de l'autopublication contre-culturelle est manifeste à même sa construction visuelle qui entretient un rapport sémantique direct avec ses contenus écrits (Piepmeier, 2008). Des stratégies esthétiques langagières — à l'image des gestes d'édition de l'artiste éditeur — telles que la mise en page, les titres et sous-titres, le choix de la typographie, les lignes, les couleurs, les échelles de contrastes, l'assemblage du paratexte, le rayement de texte et l'ajout en marge — découlent directement de cette convergence entre les approches artistiques et documentaire du fanzine qui « [façonne] [ainsi] subtilement les attitudes, les opinions et les croyances [...] » dont ses écrits sont porteurs, et participent ensemble à une meilleure réception de ses propos par le lecteur explique l'historienne en design Teal Triggs (2010; Lefebvre, 2018; Triggs, 2006; Piepmeier, 2008; Thomas, 2009).

2.1.2 Un médium de communication

Historiquement définis « [...] comme [étant] une forme innovante de communication [...] » exprimant « [...] des voix humaines authentiques hors de toutes manipulations de masse » selon Frederic Wertham, fondateur du Comics Code Authority (CCA) (Wertham dans Triggs, 2010), le fanzine se conçoit comme un espace discursif alternatif, voire « un terrain d'essai » pour élaborer une prise de parole libre (Thomas, 2009). S'étant plus exactement édifié et établi indépendamment au monde politique conventionnel, le fanzine est dès lors identifié comme étant un médium communément porteur d'une importante critique sociale et appuyée par un discours qualifié, certes de personnel au *zinester*, mais aussi d'informatif et de journalistique (Duncombe, 2008; Triggs, 2010).

Marqué par les essais littéraires et personnels, les entrevues et les poèmes entre autres, la part discursive du fanzine se caractérise communément par son ton revendicateur et la transparence de ses contenus qui font écho à divers contextes sociaux, politiques et économiques critiques des idéologies normatives dominantes (Duncombe, 2008; Triggs, 2010). À la croisée du privé et du politique, le fanzine a servi — et sert encore aujourd’hui — à la lutte des classes, à la critique capitaliste, au mouvement anti-raciste et au(x) féminisme(s), pour ne nommer que ces thématiques dont il a historiquement été porteur (Pagé, 2014).

Cette même opposition culturelle et politique prend plus précisément forme au moyen de diverses stratégies discursives propres à la liberté de parole associée à ce médium de communication (Pagé, 2014). La personnalisation du discours par le *je* et le *nous*, la présence de fautes d’orthographe, la détermination d’un vocabulaire unique à une sous-culture, l’emploi de jurons et de propos parfois vulgaires, et ce, tout en niant la méthodologie de recherche académique par la faible mention des sources et références bibliographiques — ou à l’inverse, l’emploi d’une mise en forme influencée par les règles académiques — en sont quelques exemples rapportés dans la recherche ici effectuée (Pagé, 2014).

Se faisant ainsi lieu de communication et d’action par opposition culturelle et politique, le fanzine représente plus largement « [...] un moyen de partici[pation] à la délibération dans la sphère contre publique » (Duncombe, 2008 dans Triggs, 2010) au travers d’une variété de narratifs politiques à la fois personnels et communs à une majorité (Piepmeier, 2008). Le document se définissant comme une source d’appui garante, une preuve matérielle ultime d’une chose passée selon le philosophe Paul Ricœur, le fanzine se doit dès lors d’être considéré comme une trace documentaire, voire une trace historique et une preuve matérielle documentant l’existence même de

ces communautés et cultures marginalisées qui l'ont employé et transformé (Triggs, 2010; Ricœur, 1978). La trace documentaire étant exigée par le processus même de la recherche et de l'intellect afin de parvenir à la pratique historique, le fanzine se révèle en ce sens comme étant ce « véhicule » de parole de ces mêmes groupes marginalisés, et joue conséquemment un rôle élémentaire à même leurs définitions identitaires respectives, mais surtout à leurs sauvegardes au plan historique et politique (Triggs, 2010; Ricœur, 1978). Effectivement, en tant que voie démocratique décrite comme un espace non censuré où il est possible d'y partager ses expériences et discours personnels à la croisée du factuel, le fanzine doit de ce fait être considéré comme une archive qui permet de rendre compte de discours contre-culturels, et plus largement de la mémoire collective d'un témoignage du non représenté (Duncombe, 2008; Thomas, 2009; Triggs, 2006). Étant de la sorte en mesure de rendre compte de faits et de discours écrits ayant pris place à un moment précis de l'histoire, tout en permettant leur conservation, le fanzine est dès lors envisagé comme un document essentiel à la compréhension de discours politiques et culturels plus larges, cette autopublication indépendante rapportant de plus l'histoire, la pensée et le contexte de la création de ses contenus (Foucault, 1969; Triggs, 2010).

Contribuant en ce sens à « l'effondrement de la distance entre [l'individu] et le monde politique » (Duncombe, 2008), le fanzine joue aussi ce rôle au cœur de *La Bibliothèque Fantastique* qui vise ce même effondrement de la distance, cette fois-ci entre l'amateur d'art et l'institution (Lefebvre, 2018). C'est au cœur de cette vision égalitaire que la méta-œuvre d'Antoine Lefebvre prend un sens particulièrement démocratique, telle que conservée et rendue accessible chez Artexé à Montréal.

2.2 *La Bibliothèque Fantastique* chez Artex

2.2.1 Artex : bibliothèque et centre d'exposition en art contemporain

Ayant pour mandat « [...] de faire connaître, d'interpréter et de mettre en valeur le matériel documentaire [principalement issu des] champ[s] de l'art contemporain » québécois et canadien de 1965 à nos jours, Artex participe activement à la démocratisation même des savoirs que contient sa collection au moyen de sa mission qui se développe en trois temps (Artex, 2020a, 2020e).

Plus précisément, le centre d'information et d'exposition montréalais vise d'abord à conserver et rendre accessible la documentation sur l'art, telle que le ferait une bibliothèque, et ce, tout en soutenant des activités de recherches sur place comme en témoigne son programme public de résidences de recherche (Artex, 2020b). Le centre d'information veille également à la diffusion des nouveaux savoirs produits à travers sa collection par le biais d'expositions relevant autant de la production artistique que de la monstration du processus de recherche, en plus de proposer une programmation éditée dans un esprit de rencontre et de contribution qui invite le public à prendre part à la création et à la diffusion de ces mêmes savoirs²⁴ (Artex, 2020b).

²⁴ Hélène Brousseau, bibliothécaire chez Artex, organise depuis plusieurs années diverses séries d'événements thématiques de contribution aux projets Wikimedia auprès du public de l'institution. La série *Wiki x arts actuels* réalisée en collaboration avec le Réseau art actuel (RCAAQ), le Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ) et le Conseil québécois des arts médiatiques (CQAM), et l'évènement ponctuel *Art + Féminisme. Journée contributive sur Wikipédia* organisée en partenariat avec le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) sont des exemples de ces activités appelant directement à la participation du public d'Artex (Artex, 2020c). De plus, il est important d'ajouter que le blogue d'Artex *articles* représente lui aussi un important espace de partage et de contributions écrites issues la communauté de chercheurs et de collaborateurs qui l'alimente d'entrevues, de notes de parcours et de découvertes dans la collection, entre autres (Artex, 2020d).

Fondé en 1980 par les artistes Angela Grauerholz et Anne Ramsden, ainsi que par l'historienne de l'art Francine Périnet, Artex te a avant tout opéré à titre de librairie spécialisée en art contemporain canadien et international avec l'objectif de répondre à un important besoin du moment ; celui d'accentuer la circulation d'informations de qualité portant sur les arts visuels contemporains et leurs actualités (Artex te, 2020a). Dès l'année suivante, l'institution montréalaise œuvre déjà à titre de centre de documentation en tant que membre du Regroupement des centres alternatifs (RACA), et développe les *Éditions Artex te* — desquelles en découlent à ce jour une trentaine d'essais critiques et livres d'artistes, dont les balises se précisent au moyen d'une politique éditoriale à compter d'octobre 1986 (Artex te, 2016, 2020a). C'est aussi en 1986 qu'Artex te s'est joint au Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ)²⁵, qui compte à ce jour près de soixante-dix institutions membres dans toutes les régions de la province (Réseau art actuel, 2020).

Ayant délaissé sa librairie en 1995 et ses services de distribution de catalogues d'expositions et d'ouvrages indépendants en 1997, le conseil d'administration d'Artex te procède dès lors à un remaniement du mandat institutionnel et concentre désormais les activités du centre d'information sur la documentation, la recherche et ses activités d'éditions (Artex te, 2016). Misant depuis sur la promotion de l'accessibilité de sa collection, Artex te procède en 2012 à son déménagement au troisième étage de l'édifice 2-22²⁶ au cœur du Quartier des Spectacles montréalais

²⁵ Le RCAAQ a été fondé cette même année par les dix-sept centres d'art québécois, membres du RACA, souhaitant la création d'un regroupement répondant à leur image, et ce, dans l'objectif d'acquérir un pouvoir auprès des instances gouvernementales provinciales et municipales. Wikipédia. (23 octobre 2020. 15h18). *Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Regroupement_des_centres_d%E2%80%99artistes_autog%C3%A9r%C3%A9s_du_Qu%C3%A9bec.

²⁶ Situé au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Laurent, l'édifice du 2-22 regroupe un ensemble d'institutions et d'organismes culturels contribuant ensemble à la dynamisation du milieu culturel et des arts visuels dans le Quartier des Spectacles à Montréal (La vitrine, 2007-2020).

(Artex-te, 2016). Ainsi rapproché des institutions culturelles du centre-ville et de la communauté universitaire locale invitée à investir sa salle de documentation, le centre d'information se dote par le fait même d'une salle d'exposition pour la première fois de son histoire (Artex-te, 2016). Dès lors mise en valeur par ses activités d'expositions et de recherches, la collection d'Artex-te reste encore à ce jour le principal motif de ses activités sur place et en ligne. En effet, « [soutenant] la recherche sous toutes ses formes et [encourageant] la découverte et l'exploration des ressources dans sa collection » (Artex-te, 2020e), Artex-te rend cette dernière accessible et ouverte sur place, et ce, sans rendez-vous, tant aux commissaires et aux conservateurs, qu'aux théoriciens, artistes et chercheurs étudiants (Artex-te, 2016). Dans un souci de démocratisation de l'accessibilité de sa collection et du libre accès²⁷, Artex-te a, dès l'année 2000, mit « [...] à la disposition des internautes sa base de données bibliographiques qui comprend [à ce moment] près de quatorze mille notices » (Artex-te, 2016). En 2013, le centre d'information et d'exposition a finalement lancé *e-artex-te*, son plus récent « [...] catalogue en ligne avec dépôt numérique » servant autant à la recherche dans la collection physique, qu'à la consultation de documents numérisés et à la contribution par le dépôt de publications et documents numériques portant sur les arts contemporains (Artex-te, 2016).

2.2.2 Le fanzine comme document : *LBF* dans la collection d'Artex-te

e-artex-te reflétant l'entièreté de la collection imprimée d'Artex-te à même son catalogue sous format numérique, la richesse de cette dernière relève d'ailleurs de la

²⁷ Le libre accès se définit communément comme étant l'accès gratuit et en ligne à divers documents et recherches financées par les fonds publics (Artex-te, 2020e). Ces mêmes documents se voient communément attribuer la licence *Creative Commons*, cette dernière indiquant qu'ils sont publics et peuvent être réutilisés sous mention du titulaire des droits d'auteurs (Artex-te, 2020e).

relation d'échange et de contribution que le centre d'information et d'exposition montréalais entretient avec sa communauté de chercheurs, d'artistes et son public (Artex, 2020e). Principalement constituée de dons, la collection d'Artex regroupe plus de 30 000 documents de natures diverses, et témoigne par le fait même de « [...] [l']intérêt marqué pour les approches critiques de la création, de l'exposition, de la recherche et de l'interprétation des arts visuels » porté par sa mission institutionnelle (Artex, 2020e).

Cette collection comprend plus précisément 13 500 catalogues d'expositions, 8 000 dossiers d'artistes, une vaste collection d'audiovisuelle, 500 périodiques d'art et plus de 1 000 livres d'artistes et fanzines (Artex, 2020f). À ce propos, il est d'ailleurs intéressant de préciser que l'institution distingue effectivement le livre d'artiste du fanzine, et ce, dans les mêmes termes que précédemment proposé à l'occasion de cet essai²⁸. Plus largement, la collection d'Artex recouvre une grande variété de types de documents éphémères, tels que des cartes postales, des affiches, des dépliants, des cartons d'invitation et des coupures de presse qui se retrouvent dans les dossiers d'artistes, ces derniers côtoyant aussi des collections spéciales (Artex, 2020e, 2016). Déterminées comme étant leur collection propre, Artex en conserve huit à ce jour, incluant *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre (Artex, 2020e).

Disposée dans ses boîtes de rangement officielles aux côtés de la collection documentaire institutionnelle d'Artex (voir Annexe E), les 72 fanzines de la collection éponyme de *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre sont mis à la disposition de tous qui en font la demande (Artex, 2020e). Pouvant uniquement être feuilletée en salle de consultation, la méta-œuvre de Lefebvre — désormais

²⁸ Voir point 1.2.1 Le fanzine n'est pas un livre d'artiste.

fragmentée — « fréquen[te dès lors] plusieurs disciplines et médias » (Bonin, 2010) de nature documentaire qui relèvent d'une variété de formes de communications écrites et graphiques dans ce lieu de collectionnement reconnu pour « [...] le caractère expérimental, novateur et critique de ses activités » (Artex, 2020a).

Par le fait même, la multiplicité de *LBF*, ainsi que sa valeur informative à titre de bibliothèque comme source de savoirs se voient inévitablement valorisées par son expérience tactile — voire littéraire — assignée par son contexte de consultation chez Artex. Ses textes désormais « [...] [ancrés] [...] dans la matérialité de son support » (Bonin, 2010), soit le fanzine comme médium de distribution et de communication, l'unicité des autopublications de la méta-œuvre attribuée par leurs auteurs-collaborateurs respectifs est inévitablement soulignée par la nature documentaire qu'attribue ce lieu de conservation à leurs productions.

CHAPITRE III

LE FANZINE AU-DELÀ DE L'ŒUVRE D'ART ET DU DOCUMENT D'ARCHIVE

3.1 La valeur institutionnelle multiple du fanzine

3.1.1 Déterminer l'hybridité du fanzine

S'il est historiquement reconnu dans le milieu des arts visuels contemporains que certains documents peuvent acquérir une valeur artistique authentique — ces derniers permettant de matérialiser un contact permanent entre l'artiste, sa production et le spectateur — la nature multiple du fanzine va toutefois au-delà de ce glissement de statut de l'objet qu'induit son processus d'institutionnalisation (Bénichou, 2010c; Giguère, 2012). En effet, tel qu'abordé, *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre exemplifie comment le fanzine peut se faire porteur de plusieurs valeurs, la nature artistique et documentaire de l'autopublication contre-culturelle se voyant soulignée — et non attribuée — par le contexte de son processus d'institutionnalisation et les intentions motivant sa consultation. Il devient dès lors nécessaire de traiter le fanzine hors de ce rapport binaire, donc à titre d'objet institutionnalisé relevant d'une forme hybride nouvelle²⁹.

²⁹ « Nouvelle » pour les institutions artistiques et muséales où le collectionnement du fanzine n'est pas encore commun.

L'hybridité en art se définit plus précisément par « [...] la formation d'un objet [via] l'action d'une multiplicité d'éléments qui [...] génér[ent] une nouvelle catégorie de formes [...] », cette dernière allant bien au-delà de la notion d'emprunt ou de la combinaison (Molinet, 2006). Ce processus d'hybridation conférant une identité nouvelle à l'objet, celui-ci est par conséquent porteur d'une variété d'identités — soit d'une nature hétéroclite — et engendre de nouvelles dialectiques entre ces mêmes identités (Molinet, 2006). Le fanzine se définissant dans sa nature multiple, et les fanzines de *LBF* s'inscrivant plus largement dans le courant artistique imprimé qui relève de la publication comme pratique artistique alternative, l'hybridité de ce médium de communication marginal peut donc se déterminer à même son esthétique documentaire (Gilbert, 2016; Bonin, 2010).

Effectivement, le fanzine figurant dans « [...] [cette] zone grise entre les médias », l'hybridité associée à cette production d'autopublications indépendantes s'appuie ainsi théoriquement sur les écrits et réflexions issus des « [...] nouvelles formes d'expressions » artistiques imprimées et alternatives apparues depuis les années 1960 — tels que le livre d'artiste et la revue d'art indépendante par exemples (Bonin, 2010). Ces pratiques ont de fait introduit un nouveau discours artistique s'affranchissant de la notion de « [...] séparation des disciplines [...] ; [une construction] correspon[dant à] l'ère industrielle désormais révolue » (Higgins dans Bonin, 2010).

Relevant plus précisément d'intentions similaires au fanzine, comme « [...] l'autodétermination et l'autoreprésentation [passant par] le contrôle de production et

du système de distribution³⁰ », ces mêmes pratiques issues de la publication à titre de médium artistique contribuent depuis activement à une plus ample considération de la définition du documentaire, ces dernières étant traitées comme « [...] des véhicules de transmission de l'art, [mais aussi] de l'information et des idées³¹ » (Tayler, 2010). La publication, anciennement attitrée au statut de document, est désormais transformée, et nouvellement appréhendée dans sa définition comme un médium artistique reconnu (Gilbert, 2016), ayant conséquemment pour effet d'appuyer le fanzine — à l'image de la pratique artistique d'édition de Lefebvre — à titre d'objet nouveau, soit d'hybride.

S'inscrivant dans la diversité et la rupture, et « [...] favorisant la critique, la contestation et la transgression », l'hybridité transforme autrement dit les objets et les pratiques artistiques (Molinet, 2006). De par sa conception, elle confère une identité unique au fanzine qui, de par sa forme et ses contenus, s'oppose aux conventions artistiques classiques au moyen de « [...] l'émergence de nouvelles relations entre différents genres » qu'il inclut à même sa définition (Molinet, 2006). Dans une perspective contemporaine et globale, cette conception de l'hybridité du fanzine correspond de la sorte à la transdisciplinarité, une approche de la multiplicité valorisée dans de nombreux domaines, ces derniers étant de nos jours confrontés à une intersectionnalité dynamique entre les savoirs et les cultures (Molinet, 2006).

Il est en effet pertinent de réfléchir le fanzine en termes d'objet transdisciplinaire relevant de l'hybridité artistique et documentaire au plan institutionnel. Se définissant

³⁰ Traduction libre de « The small-press literary movement shared ideology with artists, such as the democratization of communications media, self-determination, and self-representation through control of production and distribution » (Taylor, 2010, p. 308). Ces valeurs sont aussi inscrites à même les motivations derrière la création du fanzine et son indépendance institutionnelle (Duncombe, 2008).

³¹ Traduction libre de « For Visual artists, printed matter such as ephemera, books, and magazines became vehicles for transmission of art, information, and ideas » (Taylor, 2010, p. 308).

plus précisément comme étant « [...] ce qui est à la fois entre les disciplines³², à travers les différentes disciplines et au-delà de toutes disciplines » (Nicolescu, 1996), la transdisciplinarité émerge de cette même nouveauté qu’engendre l’hybridité (Molinet, 2006). Considérant chacune des disciplines comme une *réalité* en soi, cette approche de la relation entre les savoirs explore plus précisément les espaces où se trouvent de nouvelles connaissances encore inexplorées (Nicolescu, 1996).

Le fanzine exigeant des connaissances multidisciplinaires, ce médium de communication indépendant requiert de plus de « [...] s’intéress[er] à la dynamique engendrée par [la mise en action] de [ces mêmes] niveaux de réalités [...] » qui le définit afin d’en saisir sa pleine valeur de témoignage (Nicolescu, 1996). C’est-à-dire, se présentant comme étant fondamentalement distincte de la recherche disciplinaire classique, l’approche transdisciplinaire lui est simultanément complémentaire (Nicolescu, 1996). La transdisciplinarité — telle que l’exige plus largement la compréhension de l’identité à la fois unique et multiple de l’objet de notre présent questionnement — critique dès lors les restrictions qu’impose la division existante entre les disciplines et leurs champs d’applications spécifiques (Nicolescu, 1996).

3.1.2 Le fanzine au-delà des disciplines scientifiques muséales

De la même manière que la transdisciplinarité vise à la création « [...] de nouvelles connaissances entre [et au-delà des] disciplines » (Nicolescu, 1996), la conception des *musealia*³³, telle que théorisée en 1970 par le muséologue Zbyněk Stránský, traite en ce même sens l’objet muséal comme étant pluriel, multiforme, et rend par conséquent

³² Le terme discipline fait ici références aux disciplines scientifiques académiques et ses divers champs de recherches.

³³ *Musealia* (mot anglais) se présente comme le pluriel de muséalie (mot français) (Deloche, 2019b).

impossible d'associer ses savoirs à un seul axe de recherche, comme le propose traditionnellement les approches scientifiques muséales (Mairesse, Deloche, 2011).

Coupé de toutes fonctions utiles et dorénavant qualifié de *mort*³⁴, l'objet institutionnalisé est communément déterminé comme étant le produit de ce même processus d'institutionnalisation qui relève plus précisément des étapes suivantes : la sélection, la conservation, la recherche et la communication (Mairesse, Deloche, 2011). Dès lors considéré comme étant précieux, la qualité muséale même de l'objet relève usuellement des connaissances dont il se fait porteur (Mairesse, Deloche, 2011). Servant à l'exposition de ces mêmes savoirs, l'objet institutionnalisé est de plus envisagé pour sa capacité à communiquer les diverses connotations auxquelles il est associé (Mairesse, Deloche, 2011). Désormais porteur d'un sens lui ayant été attribué au cours de son processus d'institutionnalisation, l'objet possède ainsi les capacités d'« [...] émouvoir, [...] [de] distraire ou [...] [d']instruire » à titre de témoin et de représentant d'une culture, d'un phénomène ou d'un évènement dont on souhaite en conserver une trace (Mairesse, Deloche, 2011).

Au-delà de cette conception commune de l'objet lorsqu'institutionnalisé, les connaissances dont ce dernier se fait porteur se développent quant à elles souvent en regard à une approche scientifique muséale traditionnelle relevant soit des arts visuels, des sciences naturelles ou de l'ethnographie (Mairesse, Deloche, 2011). C'est un fait. Héritée du développement des sciences modernes, cette approche disciplinaire spécifique — voire restreignante — de l'objet est encore la plus couramment employée de nos jours à même son processus d'institutionnalisation (Mairesse, Deloche, 2011).

³⁴ Ce dernier ne relevant plus de son utilité attribuée dans le monde matériel (Mairesse, Deloche, 2011).

Entrevoyant l'objet muséal depuis un seul spectre scientifique et son vocabulaire distinct, la définition même de l'objet et le développement de ses savoirs se voient conséquemment limités, le témoignage de ce dernier pouvant potentiellement entretenir des liens avec d'autres domaines scientifiques dès lors exclus de son étude (Mairesse, Deloche, 2011). L'objet et ses connaissances « souffrant » en ce même sens des appellations *œuvre d'art*, *spécimen* et *artefact*, la conception des *musealia* de Zbyněk Stránský se présente ainsi comme étant une approche pertinente quant à l'institutionnalisation du fanzine, cette théorie envisageant l'objet hors de ces mêmes cadres disciplinaires muséaux traditionnels (Mairesse, Deloche, 2011).

Formé en histoire et en philosophie, Zbyněk Stránský est devenu membre du Conseil international des musées (*International Council of Museums*, ICOM) dès 1986, et s'est fait élire au poste de vice-président du Conseil international pour la muséologie (*International Committee for Museology*, ICOFOM) en 1990 (Deloche, 2019a). Reconnu à l'intérieur de la communauté internationale de muséologues pour son importante contribution à la définition de la muséologie comme science en soi, ainsi qu'à la professionnalisation de ce milieu en créant l'École internationale d'été de muséologie de l'Unesco (*International Summer School of Museology*, ISSOM), il est aussi auteur de cette approche englobante et transdisciplinaire de l'objet muséal ; les *musealia* (Deloche, 2019a).

Distinguant principalement les objets de collections institutionnelles de ceux appartenant à la vie courante, la muséologie envisage effectivement les savoirs que représente l'objet non pas comme étant la finalité « [...] de l'objectif d'une intention cognitive » portée par le processus de son institutionnalisation en rapport à une science muséale précise (Mairesse, 2019), mais le traite inversement comme un *objet-source* porteur de « [...] la connaissance [de sa] réalité ou [de son] phénomène » propre dont il a été extrait (Mairesse, Deloche, 2011). Se concevant en ce sens « [...]

comme un moyen expressif servant à communiquer quelque chose [...] » (Mairesse, Deloche, 2011), la muséalie se détache ainsi de la conceptualisation de l'objet à titre de *moyen d'accès à la connaissance* par le biais de son institutionnalisation, ce processus ici déterminé comme limitant sa valeur et ses potentiels savoirs dont il est porteur (Deloche, 2019b).

En effet, estimant la qualité muséale de « [...] la vraie chose muséalisée [...] » (Deloche, 2019b) pour sa capacité à témoigner de sa propre signification depuis un *autre monde* — soit la salle d'exposition, la muséalie se propose de toute évidence comme étant porteuse de savoirs transdisciplinaires (Mairesse, Deloche, 2011). Ces derniers sont plus précisément issus d'« [...] une certaine qualité liée à la perception sensible [...] » de sa réalité que possède l'objet d'après la proposition de Stránský (Mairesse, Deloche, 2011). Autrement dit, relevant de divers niveaux de lecture, la muséalie attribut à l'objet une multitude d'informations dépendamment des connaissances de sa réalité de celui qui l'approche (Mairesse, 2019). En ce sens, la muséalie relève du concept et de l'imaginaire, voire des savoirs entre les disciplines qu'elle requiert pour émettre la signification complexe dont elle peut être porteuse (Mairesse, 2019).

Il est dès lors pertinent de réfléchir le fanzine lorsqu'institutionnalisé en termes de muséalie, cette approche concevant l'objet muséal comme « [...] un moyen expressif servant à communiquer quelque chose [...] », et ce, semblablement au document à titre de support à l'information (Mairesse, Deloche, 2011). Toutefois, la muséalie — comme le fanzine — « [...] ne peut s'appréhender par un acte strictement intellectuel » (Mairesse, Deloche, 2011). La muséalité de cette dernière résidant à même son être, l'objet institutionnalisé représente surtout « [...] la conscience humaine [...], [et ce], tout en faisant appel à la pensée, à l'expérience, aux émotions, à l'imagination [et] à la mémoire [...] » dont il peut être porteur (Mairesse, 2019).

Cette théorie aborde ainsi l'objet institutionnalisé comme un document tridimensionnel, matériel et porteur d'un témoignage *authentique* « [...] de la réalité dont-[il] est issu [...] [, de] par sa forme [...] [,] sa matière [et ses savoirs], mais surtout par sa valeur [immatérielle] spécifique » à titre de source de connaissances scientifiques (Mairesse, Deloche, 2011).

Note à part, il est intéressant de souligner que la théorisation de l'authenticité d'après Stránský diffère en ce sens de la conception communément acceptée de cette dernière, qui relève de la proposition du philosophe Walter Benjamin. Effectivement, le philosophe définit l'authenticité par le *hic* et le *nunc*, soit l'authenticité de l'œuvre — ou l'objet dans le cadre de l'essai actuel³⁵ — et sa valeur de témoignage historique, qui ensemble font son autorité et par le fait même, l'aura dont elle est porteuse (Benjamin, 2000[1939]). Le muséologue envisage quant à lui l'authenticité de l'objet institutionnalisé non pas pour cette authenticité portée par l'original, mais plutôt pour la relation que ce même objet entretient avec le phénomène qu'il représente (Stránský, 1985). Écartant ainsi toute dévalorisation dont le fanzine pourrait autrement subir au travers des approches muséales traditionnelles — celui-ci prenant forme au moyen de la photocopie de par ses contenus, son esthétique, sa forme et sa distribution — cette conception de l'authenticité comprise à même la conception des *musealia* est ainsi plus appropriée au sujet de notre questionnement que la conception adoptée par l'approche artistique de l'objet muséal proposé par Benjamin (Mairesse, Deloche, 2011).

La muséologie de Stránský permettant ainsi de souligner la valeur informative pluridimensionnelle du fanzine, d'abord à titre de trace documentaire des

³⁵ Ce rapprochement théorique est considéré pertinent dans le cadre de cet essai qui traite du fanzine comme objet, ce dernier relevant simultanément de l'œuvre d'art et du document de communication, d'où ce lien avec l'approche de l'authenticité d'après Benjamin, sachant que celle-ci est développée en regard à un cadre purement artistique.

communautés marginales l'ayant employé, elle permet simultanément à un regard autre de l'apprécier en tant que publication artistique — sa matérialité exigeant un haut niveau de décisions créatives qui se traduit par un sentiment d'intimité unique entre le *zinester* et son lecteur (Lefebvre, 2018; Piepmeier, 2008).

Conçue à cet égard comme une « [...] source inépuisable d'informations » selon celui qui l'examine, la muséalie — tout comme le fanzine de par son accessibilité matérielle et didactique démocratique — contribue de ce fait à la traduction scientifique, culturelle et éducative du « [...] développement de la nature et de la société [...] » à titre d'*objet-source* d'après la proposition de Stránský (Mairesse, 2019). La muséalité de l'objet émanant donc d'un processus cognitif indépendant à l'institution, ce dernier relève de toute évidence du rapport « [...] spécifique sujet-objet [...] », soit de la relation que le lecteur entretient avec l'autopublication contre-culturelle indépendante (Mairesse, 2019). Dès lors présentée comme étant démocratique, et la muséalie n' « [...] ayant [pas] un sens [fixe] en [elle]-même », elle se fait son propre outil de communication participant à la compréhension des idées qu'elle représente, et ce, à l'image du fanzine comme médium de communication transdisciplinaire (Mairesse, 2019).

Permettant donc à tous « [...] de se reconnaître dans un certain nombre de valeurs [et significations] culturelles » auxquels elle peut être associée (Mairesse, 2019), la muséalie proposée par Stránský vise en somme à « [...] comprendre la manière dont cette source d'information [se fait] le témoin direct d'un phénomène qu'elle représente [...] » (Mairesse, Deloche, 2011). Envisageant les connaissances passées et potentielles de l'objet, la muséalie permet surtout aux savoirs que représente le fanzine — lorsqu'institutionnalisé en ces termes — d'évoluer, tandis que des copies identiques à celui-ci poursuivent parallèlement leurs cheminements dans le monde matériel, où l'objet relève encore de son utilité.

Photocopié, réédité et niant toute notion d'original, les fanzines de la collection éponyme de *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre — tels que conservés chez Artexre — poursuivent de même le développement significatif des savoirs qu'ils représentent comme objets uniques et à titre de méta-œuvre, de par l'accessibilité Web de cette dernière.

3.2 La muséalité du fanzine au-delà de l'institution : accessibilité et virtualité

3.2.1 L'accessibilité de l'objet institutionnalisé : *La Bibliothèque Fantastique*

Effectivement, de la même manière que la mission d'Artexre traduit une forte volonté de démocratiser sa collection de par son accessibilité en salle de consultation et depuis sa plateforme Web *e-artexre* — où l'on retrouve un nombre grandissant de documents numérisés en libre accès — *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre vit, elle aussi, entre les murs de l'institution montréalaise et en dehors de ces derniers (Artexre, 2020b; e-artexre, 2020).

Se voulant démocratique à la manière d'une bibliothèque comme celle d'Artexre³⁶, la méta-œuvre de l'artiste éditeur est rendue accessible gratuitement depuis son site Web officiel sous la forme « d'éditions numériques » servant à la consultation et à l'acquisition personnelle (Lefebvre, 2018; Foisy, 2008). Engageant dès lors les notions d'interactivité et d'accessibilité démocratique, les 72 fanzines de la collection éponyme de *LBF* sont plus précisément numérisés dans leur entièreté sous la forme

³⁶ Artexre se présente effectivement sur le réseau social *Instagram* comme étant une « [b]ibliothèque et centre d'exposition en art contemporain ». Artexre (06 décembre 2020, 15h20). *Profil Instagram*. Récupéré de <https://www.instagram.com/artexre/>.

de *Portable Document Format* (PDF) prêts à imprimer, « [...] avec l'espoir que les visiteurs du site suivront l'incitation du bouton *Do It Yourself* présent sur chaque page où des fanzines sont proposés en téléchargement [...] » (Lefebvre, 2018).

Depuis réimprimée, réinterprétée et reconfigurée plus de 5 945 fois, chacune des impressions des fanzines de *La Bibliothèque Fantastique* est considérée comme une interprétation nouvelle de cette dernière, à titre d'ensemble conceptuel (labibliothequefantastique.net (b); Lefebvre, 2018). Même s'ils découlent des mêmes fichiers numériques originaux, les fanzines de *LBF* sont effectivement tous différents dans leurs répétitions explique Lefebvre, ces derniers étant transformés par le type de papier employé à l'impression, le modèle d'imprimante utilisé et les réglages de l'appareil qui ensemble, affectent tous d'une manière ou d'une autre l'autopublication que s'est procuré l'acquéreur (2018).

3.2.2 *La Bibliothèque Fantastique* et la virtualité

Si l'édition numérique se propose de nos jours comme une avenue récente et incontestablement démocratique pour l'édition artistique papier (Leinman, 2011), la présence Web des fanzines ne date quant à elle pas d'hier. Se concevant différemment de la proposition numérique de Lefebvre, l'*electronic fanzine* — communément nommé *e-zine* — existe et se développe à titre de sous-genre de l'autopublication contre-culturelle depuis les années 1970 (Triggs, 2010).

En effet, si le fanzine et l'*e-zine* relèvent tous deux de l'intention de partager un point de vue ou un intérêt avec une communauté en abordant des thématiques semblables, telles que la musique et la science-fiction entre autres, ce sous-genre de fanzine

explore aussi des thématiques profondément liées à son médium relevant du code informatique, comme le piratage de programmes informatiques (Thomas, 2009; Triggs, 2010). Délaissant de par son immatérialité la texture, l'odeur de l'encre et la dimensionnalité même de la matérialité du fanzine imprimé, l'*e-zine* utilise pour sa part son propre langage visuel, ou imite encore la présentation chaotique ressemblant aux collages des fanzines punks (Thomas, 2009; Triggs, 2010).

Plus précisément, les esthétiques *Oldskool*, *Newskool* et *Block* étant uniques à la production d'*e-zine*, les matériaux utilisés sont aussi profondément différents de ceux qu'emploie son homologue papier (Triggs, 2010). Si le *zinester* fait usage de la reliure, des agrafes et du papier collant pour joindre les pages de son fanzine, l'*e-zine* que produit l'*adopter*³⁷ — équivalent du *zinester* à titre d'auteur d'un fanzine papier — relève quant à lui des *Uniform Resource Locator* (URL) et des codes *Hyper Text Markup Language* (HTML) (Triggs, 2010).

Toutefois, l'*e-zine* semble faire l'objet de remises en question, ce dernier étant qualifié de pauvre substitut au fanzine papier de par l'association de son homologue numérique à un objet vide de toutes stimulations sensorielles, et ce, à même son milieu de recherche que l'on comprend ainsi profondément attaché à la matérialité démocratique du fanzine (Triggs, 2010). Cependant, l'offre d'éditions numériques d'autopublications indépendantes originellement imprimées — à l'image de la mise en ligne de *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre — se présente comme étant une pratique contemporaine relativement courante chez les *zinesters* depuis la démocratisation des technologies du Web et ses outils (Triggs, 2010). Effectivement, si le Web permet de rejoindre une plus vaste communauté internationale pour le

³⁷ Ce terme anglophone n'ayant pas d'équivalent dans la langue française, le mot *adopters* est tout de même employé dans cet essai afin d'affirmer la terminologie spécifique naissante dans la littérature existante au sujet du fanzine.

milieu de l'édition commerciale, ce fait est aussi valable pour les autoéditions marginales, qui s'appuyaient auparavant sur les commerces locaux et la poste nationale et internationale afin de construire une telle communauté (Triggs, 2010). Ainsi, nombreux sont les *zinesters* employant des plateformes Web « [...] comme [une] arène promotionnelle "statique" » à des fins informatives, interactives et de ventes (Triggs, 2010).

Outre son institutionnalisation chez Artex, la présence en ligne de *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre permet en ce même sens à la méta-œuvre démocratique de vivre et d'évoluer à titre de muséologie, et ce, passé son institutionnalisation qui est normalement appréhendée comme étant une finalité. Cette chaîne d'édition se concevant comme « [...] une façon alternative d'envisager l'art [...] », les fanzines de *LBF* conservent ainsi toute indépendance face aux logiques du marché de l'art et ses institutions à titre de méta-œuvre et de documents individuels, et ce, même lorsqu'institutionnalisés à de multiples reprises (Lefebvre, 2018).

CONCLUSION

Le fanzine et la culture punk étant des intérêts personnels depuis longtemps, il est ainsi devenu évident que ce médium de communication désobéissant et transdisciplinaire serait l'objet de questionnement central à ce travail dirigé. Relevant en ce sens du plaisir, et permettant de créer ces liens avec les théories abordant le document en art contemporain, la recherche préliminaire effectuée sur le fanzine a rapidement révélé que cet objet se présente comme étant plus complexe qu'initialement anticipé. En effet, outre son histoire et ses développements artistiques, discursifs et techniques, c'est la définition même de cette autopublication contre-culturelle indépendante qui a suscité une variété d'interrogations.

Le fanzine étant abordé en termes multiples par son milieu de recherche, tel qu'à titre d'*œuvre d'art*, de *pratique multidisciplinaire*, d'*objet-témoin*, d'*artefact* et de *document* (Duncombe, 2008; Lefebvre, 2016, 2018; Pagé, 2014; Piepmeier, 2008; Thomas, 2009; Triggs, 2010, 2006), la volonté de contribuer à sa définition depuis une perspective muséale s'est rapidement imposée, et ce, comme d'objet collectionné aux multiples identités, d'où le présent questionnement : comment théoriser l'identité hybride du fanzine comme un tout en termes d'objet institutionnalisé ?

Nécessitant dans un premier temps de documenter l'objet de ce travail comme tel — soit la définition, l'histoire et les caractéristiques artistiques et discursives du fanzine, et dans un second temps le mettre en relation avec divers points de vue théoriques portant principalement sur l'édition comme pratique artistique et l'hybridité en art contemporain, *La Bibliothèque Fantastique* de l'artiste éditeur Antoine Lefebvre —

relevant de ces mêmes approches théoriques — s’est dès lors imposée comme étant une étude de cas idéale afin d’exemplifier les divers enjeux entourant l’institutionnalisation de l’hybridité, depuis déterminée à même la définition du fanzine.

Composée d’une variété d’autoéditions employant le fanzine comme médium de création, d’exposition et de diffusion, *La Bibliothèque Fantastique* relève donc simultanément de l’appréciation artistique et didactique, et ce, telle que conservée et rendue accessible chez Artexte à Montréal. Cette étude de cas a plus concrètement permis d’ancrer les avancées théoriques dont relève l’approche méthodologique conceptuelle et littéraire de la recherche effectuée. Ce travail visant plus largement à contribuer à la reconnaissance du fanzine comme un objet relevant d’une richesse à la fois esthétique et documentaire de par son historique, ces autopublications indépendantes nécessitent ainsi une plus large institutionnalisation afin d’en conserver les traces matérielles et les discours portés par les nombreuses cultures et mouvances marginales l’ayant employé. Ainsi, le besoin de déterminer le fanzine en regard à une conception théorique reconnue de l’objet muséal appropriée à ce dernier a été envisagé.

La muséologie, telle que conceptualisée par Zbyněk Stránský, s’est ainsi présentée comme une approche transdisciplinaire et démocratique de l’objet institutionnalisé appropriée au fanzine qui — de par la multiplicité de ses approches — en permet la considération des dynamiques relationnelles engendrées par la mise en commun interdépendante de ses mêmes composantes, et ce, au-delà de son institutionnalisation (Nicolescu, 1996; Mairesse, 2019).

Effectivement, l’étude du fanzine ayant d’abord confirmé la singularité de la relation sémantique qu’entretiennent ses approches artistiques à l’allure bricolée et

documentaire se situant à la croisée du factuel et du personnel, la définition même de ce médium de communication *DIY* et contre marchand en a ainsi permis son association à une œuvre comme *La Bibliothèque Fantastique* (Triggs, 2010; Duncombe, 2008). Relevant, tel que démontré, du fanzine comme médium de production dans la perspective d'autodiffuser les nouveaux discours portant sur le livre en art contemporain au moyen de ses 72 autopublications, il a dès lors été possible d'associer le fanzine à l'édition, à titre de pratique artistique, cette dernière s'inscrivant dans la lignée d'une série de modes de créations préalablement reconnus par l'histoire de l'art.

C'est-à-dire, la définition contemporaine même du fanzine et de ses objectifs comme outil de communication inspiré par les autopublications dadaïstes et Pop Art, ainsi que de leurs intentions artistico-politiques à même leurs communautés respectives, le fanzine à titre de pratique hybride s'est ensuite révélé comme entretenant beaucoup de liens avec le livre d'artiste, mais tout en s'en distinguant profondément de ce dernier, tant au plan institutionnel que matériel — le fanzine s'envisageant comme étant indépendant de toutes institutions, et ce, au contraire du livre d'artiste qui se conçoit comme étant *alternatif*, soit parallèle à ces dernières (Thomas, 2009; Triggs, 2010; Zweig, 1998; Lefebvre, 2018; Bonin, 2010; Taylor, 2010). Ainsi étudié en regard à ces mêmes pratiques, ayant elles aussi des objectifs esthétiques et discursifs politiques de par la détermination de leur conception alternative de l'art et sa diffusion, le fanzine — à titre d'objet institutionnalisé — a alors été approché relation avec à ces mêmes mouvances artistiques aux fortes idéologies qui ont plus largement permis d'appuyer l'approche de celui-ci relevant de la transdisciplinarité dès lors nécessaire afin d'associer le fanzine à la conception des *musealia* de Stránský.

Le fanzine entretenant donc de nombreux liens avec l'histoire de l'art et ces mêmes pratiques modernes et contemporaines désormais reconnues en ces termes, la

recherche effectuée à l'occasion du présent travail dirigé a de plus révélé un rapport pertinent — et encore peu documenté — qu'entretient la matérialité même du fanzine et son processus de création avec la performance.

Se distinguant entre autres par l'éphémérité des matériaux pauvres qu'il emploie, par la vitalité de ses visuels, ainsi que le sentiment d'immédiateté émanant de sa rapidité d'exécution, le fanzine peut en ce sens être associé à la performance qui se caractérise quant à elle par un moment unique et précis dans le temps et ne pouvant être répété (Zweig, 1998; Thomas, 2009). En effet, les écrits du fanzine ressemblant à des entrées journalières spontanées, sa gestuelle, ainsi que ses imperfections caractéristiques à son esthétique non-conformiste témoignent ainsi de *la performance* du zinester sur les pages de son autopublication (Thomas, 2009; Piepmeier, 2009).

Au-delà de l'emploi de la photocopieuse rapportant aussi une immédiateté de laquelle le fanzine émerge, ce médium de publication transdisciplinaire partage de plus cette volonté initiale de la performance, qui est de rejeter les institutions classiques et par le fait même, contrer son collectionnement (Thomas, 2009). Si des *zinesters* s'opposent fortement à l'institutionnalisation de l'autopublication contre-culturelle, cette pratique reste toutefois essentielle à la survie mémorielle et à l'histoire du fanzine d'après une majorité, et ce, de la même manière que la performance est désormais sauvegardée et documentée au moyen d'archives conservées précieusement par les institutions d'art contemporain (Thomas, 2009).

Cette courte réflexion qu'offre Susan E. Thomas, bibliothécaire d'art spécialiste des publications alternatives et indépendantes, en guise de conclusion à son article *Value and Validité of Art Zines as an Art Form* (2009) s'ajoute ainsi aux autres pratiques reconnues par l'histoire de l'art auxquelles le fanzine peut historiquement être

associé. Toutefois, ce même lien que le fanzine partage avec la performance n'émergeant pas d'une relation historique comme les pratiques précédemment mentionnées, mais plutôt du conceptuel, cette brève analyse se présente depuis comme une nouvelle avenue de questionnements qui ne semblent pas encore avoir pleinement été abordée dans le milieu de la recherche sur le fanzine. En conclusion, un important travail théorique et réflexif reste à effectuer sur ce rapport qu'entretient le fanzine avec la performance artistique, un sujet relevant actuellement de la curiosité.

BIBLIOGRAPHIE

Articles de périodiques

- Atton, C. (2006). Sociologie de la presse musicale alternative. *Volume!*, 5(1), 7-25.
- Foisy, M-H. (2008). Quelle place pour les publications d'exposition dans les musées? *Muséologie. Les cahiers d'études supérieures*. 2(2), 44-63.
- Friedman, R. S. (1993). Editorial. *The Definitive Guide to the Zine Revolution*. *Factsheets*, 5(48), 3.
- Harris, A. (2003). gURL Scenes and Grrrl Zines : The Regulation and Resistance of Girls in Late Modernity. *Feminist Review*, 75, 38-56.
- Leinman, C. (2011). Le catalogue d'art contemporain. *Marges*. 12(2011), 51-63.
- Manoff, M. (2004). Theories from the Archives from Across the Disciplines. *Library and the Academy*, 4(1). Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 9-25.
- Maranda, L. (1994). A Museological Core Problem : The Material World. *ICOFOM Study Series*, 23, 33-37.
- Molinet, E. (2006). L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques. *Le portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2, n.p.
- Pagé, G. (2014). L'art de conquérir le contre public : les zines féministes, une voie/x subalterne et politique? *Recherches féministes*, 27(2), 191-215.
- Piepmeier, A. (2008). Why Zines Matter : Materiality and the Creation of Embodied Community. *American Periodicals*, 18(2), 213-238.

- Pine, J. (2006). Cold Press : Early Punk Fanzines in Canada's Capital. *Volume!*, 5(1), 27-46.
- Schmidt, C. (2006). Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG. An approach towards a medium between staging, communication and the construction of collective identities. *Volume!*, 5(1), 47-72.
- Stránský, Z.Z. (1985). Originaux contre substituts. *ICOFOM Study Series*, 9, 103-113.
- Stránský, Z.Z. (1996). Object - Document or do we know what we are actually collecting? *ICOFOM Study Series*, 23, 47-51.
- Tapiero, G. (2006) Un authentique objet de musée. *EspaceTemps.net*, 1er janvier 2006. n.p. Récupéré de <https://www.espacestems.net/articles/un-authentique-objet-de-musee/>
- Thomas, S. E. (2007). Zeroing In on Contemporary, Independent Visual Arts Magazines. *Art Documentations Journals of the Art Librarians Society of North America*, 26(1), 40-50.
- Thomas, S. E. (2009). Value and Validity of Art Zines as an Art Form. *Art Documentation Journals of the Art Libraries Society of North America*, 28(2), 27-38.
- Triggs, T. (2006). Scissors and Glue : Punk Fanzines and the creation of a DIY Aesthetic. *Journal of Design History*, 19(1), 69-83.
- Tkac, V. (1994). Object - Document - Musealium - Monument. *ICOFOM Study Series*, 23, 53-57.
- Zweig, J. (1998). Artists, books, zines. *Afterimage*, 26(1), 4-5.

Dictionnaires et encyclopédies

- Mairesse, F. (dir.). et Deloche. B. (2011). Objet (de musée) ou Muséalie. Dans A. Desvallées (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 385-419). Paris: Armand Colin.

Mémoires et thèses

Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation. La muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des pays de Vaucluse. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/4942/>

Monographies imprimées

Bénichou, A. (éd.). (2010a). Introduction. Dans *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels* (p. 11-17). Dijon : Les presses du réel.

Bénichou, A. (éd.). (2010b). Entre document et création. Dans *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels* (p. 21-24). Dijon : Les presses du réel.

Bénichou, A. (éd.). (2010c). Ces documents qui sont aussi des œuvres... Dans *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels* (p. 47-76). Dijon : Les presses du réel.

Benjamin, W. (2000 [1935]). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Dans *Œuvre III* (4e ed., p. 269-316). Paris : Gallimard.

Bonin, V. (dir.). (2010). Protocoles documentaires (1967-1975). Dans *Documentary Protocols. Protocoles documentaires (1967-1975)* (p. 329-371). Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen. Université Concordia.

Brunet, F. (2012). La photographie, éternelle aspirante à l'art. Dans N. Heinich et R. Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 29-45). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

Deloche, B. (2019a). Petit glossaire des termes utilisés par Stránský. Dans F. Mairesse (dir.), *Zbyněk Stránský et la muséologie. Une anthologie* (p. 35-36). Paris : L'Harmattan.

Deloche, B. (2019b). Zbyněk Zbyslav Stránský, le nouveau Copernic. Entre l'idéologie et le « politiquement correct ». Dans F. Mairesse (dir.), *Zbyněk Stránský et la muséologie. Une anthologie* (p. 9-33). Paris : L'Harmattan.

- Duncombe, S. (2008). *Notes from underground. Zines and the politics of alternative culture* (3e éd.). Bloomington : Microsom Publishing.
- Enwezor, O. (2008). Archive Fever : Photography Between History and the Monument. Dans *Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art* (p. 11-51). Londres : Thames & Hudson.
- Findeisen, L. et Cella, B. (2016). NO-ISBN — Conceptual Perspectives on Contemporary Autonomous Publishing. Dans A. Gilbert (dir.), *Publishing as an Artistic Practice* (p. 190-203). Berlin : Sternberg Press.
- Foucault, M. (1969). L'a priori historique et l'archive. Dans *L'archéologie du savoir. Vol. III.* (p. 126-131). Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1994[1984]). Des espaces autres. Dans *Dits et écrits* (p. 1571-1581), T. II., Paris : Gallimard.
- Fraenkel, B. (2012). L'improbable artification de la typographie. Dans N. Heinich et R. Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 211-222). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Gilbert, A. (dir.). (2016). Publishing as an Artistic Practice. Dans *Publishing as an Artistic Practice* (p. 6-39). Berlin : Sternberg Press.
- Heinich, N. Shapiro, R. (dir.). (2012). Postface. Quand y a-t-il artification?. Dans *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 267-299). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Jacobi, D. (2016). Muséologie et accélération. Dans F. Mairesse (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (p. 27-39). Paris : La documentation française.
- Lefebvre, A. (2016). Portrait of the Artist as a Publisher : Publishing as an Alternative Artistic Practice. Dans A. Gilbert (dir.), *Publishing as an Artistic Practice* (p. 52-73). Berlin : Sternberg Press.
- Lefebvre, A. (2018). *L'artiste éditeur*. Strandflat : Saint-Malo.
- Liebaut, M. (2010). L'artification du graffiti et ses dispositifs. Dans N. Heinich et R. Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 151-169). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

- Mairesse, F. (dir.). (2019). Philosophie de l'objet de musée (1990). Dans Zbyněk Stránský et la muséologie. *Une anthologie* (p. 207-213). Paris : L'Harmattan.
- Mœglin-Delcroix, A. (2010). L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste. Les termes d'un paradoxe. Dans A. Bénichou (éd.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels* (p. 25-46). Dijon : Les presses du réel.
- Mœglin-Delcroix, A. (2012). *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980. Une introduction à l'art contemporain*. Marseille : Le mot et le reste. Paris : Bibliothèque nationale de France.
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinarité : manifeste*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Poynor, R. (2016). *Oh so Pretty. Punk in prints 1976-80*. Londres, Phaidon Press Limited.
- Ricœur, P. (1978). Archives, document, traces. Dans *Temps et récit. Vol. III* (p. 212-288). Paris : Éditions Seuil.
- Seveau, V. (2012). La bande-dessinée. Dans N. Heinich et R. Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 253-260). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Shapiro, R. (dir.). (2012). Avant-propos. Dans N. Heinich (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 15-26). Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Taylor, F. (2010). Publishing as Alternative Space. Dans V. Bonin (dir.), *Documentary Protocols. Protocoles documentaires (1967-1975)* (p. 305-324). Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen. Université Concordia.
- Thompson, M. (2017). Art and the end of economic activity. Dans *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value - New Edition* (p. 113-137). Londres : Pluto Press.
- Thompson, M. (2017). A dynamic theory of rubbish. Dans *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value - New Edition* (2e éd., p. 88-111). Londres : Pluto Press.

Triggs, T. (2010). *Fanzines. La révolution du DIY*. Paris : Pyramid.

Verwoert, J. (2008). Research and Display Transformations of the Documentary Practice in Recent Art. Dans M. Lind, H. Steyerl (éd.). *The Greenroom Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* (p. 188-210). New York : Sternberg Press.

Zakharov, V. (2016). No to Mass Circulation: publishing in the Context of an Aesthetics of the Relationships in Post-Samizdat. Dans A. Gilbert (dir.), *Publishing as an Artistic Practice* (p. 173-181). Berlin : Sternberg Press.

Sources en ligne

Artex.te. (2016). *Artex.te. 35 ans*. Récupéré de <https://artex.te.ca/app/uploads/2016/12/historique-artex.te-1981-2016.pdf>

Artex.te. (2019a). *La bibliothèque fantastique*. Récupéré de <https://artex.te.ca/collection/>

Artex.te. (2019b). *La Bibliothèque Fantastique. Liste descriptive*. Récupéré de <https://e-artex.te.ca/id/eprint/27848/1/Bib.%20fant.%202.pdf>

Artex.te. (2020a). *Artex.te*. Récupéré de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Artex.te> (consulté le 23 octobre 2020 à 15h18).

Artex.te. (2020b). *À propos*. Récupéré de <https://artex.te.ca/a-propos/>

Artex.te. (2020c). *Activités passées*. Récupéré de <https://artex.te.ca/activite-periode/passees/>

Artex.te. (2020d). *Le blogue d'Artex.te*. Récupéré de <https://artex.te.ca/articles/lexploration-du-street-art-graffiti-et-art-mural-dans-la-collection-dartex.te/>

Artex.te. (2020e). *Collection*. Récupéré de <https://artex.te.ca/collection/>

Artex.te. (2020f, 26 novembre). *Capsule 3 - Les publications d'artistes* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://artex.te.ca/2020/11/visites-virtuelles-dartex.te/>

Artex.te. (2020g). *Expositions passées*. Récupéré de <https://artex.te.ca/exposition-periode/passees/>

Bikini Kill. (2019, 3 septembre, 10h33). Dans *Wikipedia, l'encyclopédie libre*.

Récupéré le 16 septembre 2019 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Bikini_Kill

e-artexte. (2020). *e-artexte*. Récupéré de <https://e-artexte.ca/>

Freemium. (202, 28 septembre, 15h27). Dans *Wikipedia, l'encyclopédie libre*.

Récupéré le 02 octobre 2020 de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Freemium>

Gustave Flaubert. (2020, 24 septembre, 18h03). Dans *Wikipedia, l'encyclopédie libre*.

Récupéré le 29 septembre 2020 de https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Flaubert

Labibliothèquefantastique.net (a). *La bibliothèque fantastique*. Récupéré de <http://www.labibliothèquefantastique.net/>

Labibliothèquefantastique.net (b). *Colophon*. Récupéré de <http://labibliothèquefantas.free.fr/index.php?/colophon/>

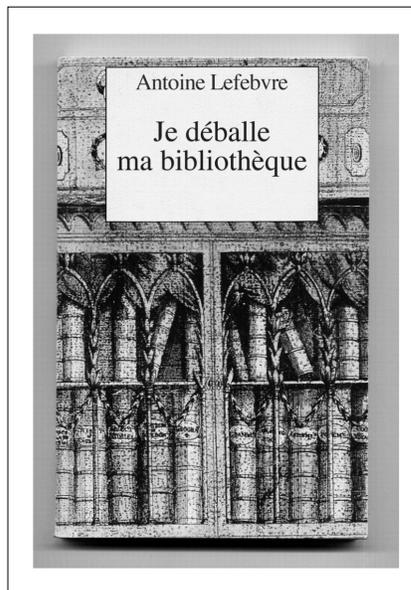
La vitrine. (2007-2020). *Le 2-22. Quartier des Spectacles - Ville Marie*. Récupéré de https://www.lavitrine.com/emplacement/2_22

Réseaux art actuel. (2020). Liste des membres du Réseau art actuel. Récupéré de <https://reseauartactuel.org/membres>

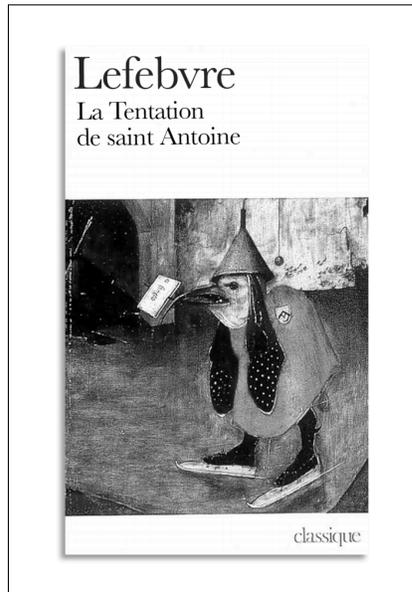
ANNEXE A
 PORTRAIT DE *LA BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE*

Voici les divers fanzines de *La Bibliothèque Fantastique* dont le présent essai en fait référence à titre d'exemples de détournement réalisé par Antoine Lefebvre lui-même, ou par un auteur-collaborateur. D'autres fanzines de LBF reprenant les écrits théoriques qui ont été identifiés comme étant essentiels à l'élaboration même du concept de la méta-œuvre s'y retrouvent aussi.

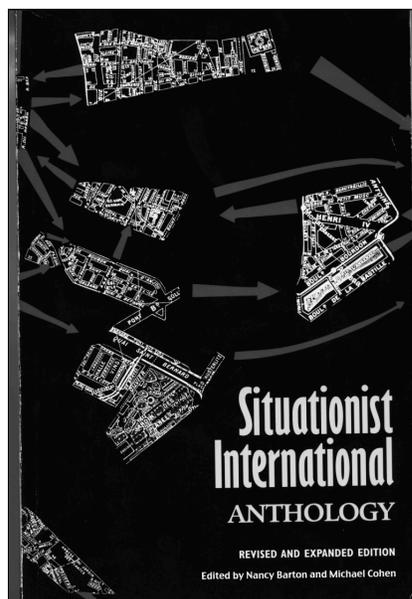
Pour consulter la liste exhaustive des 72 fanzines composant la collection éponyme de *La Bibliothèque Fantastique* d'Antoine Lefebvre : <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/colophon/>



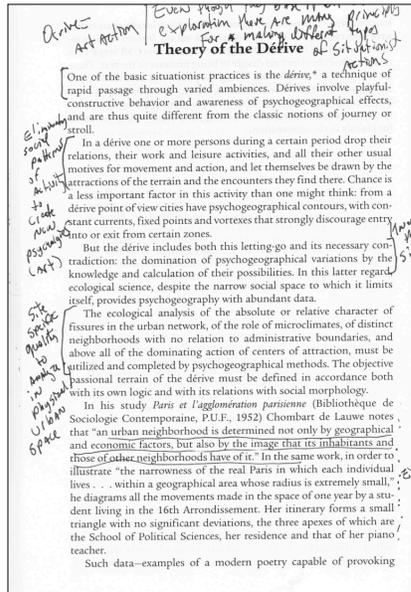
Antoine Lefebvre, *La tentation de saint Antoine*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Antoine_Lefebvre_la-tentation-de-saint-antoine.pdf)



Antoine Lefebvre, *Je déballe ma bibliothèque*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Antoine_Lefebvre_Je_deballe_ma_bibliotheque.pdf)



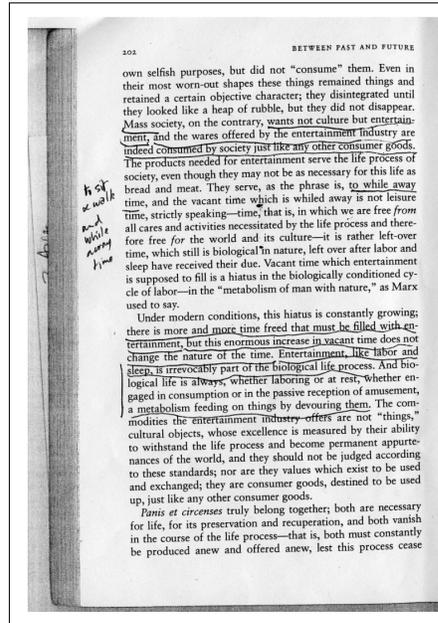
Nancy Barton et Micheal Cohen, *Situationist International Anthology*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/N.Barton_M.Cohen_Situationist_Anthology.pdf)



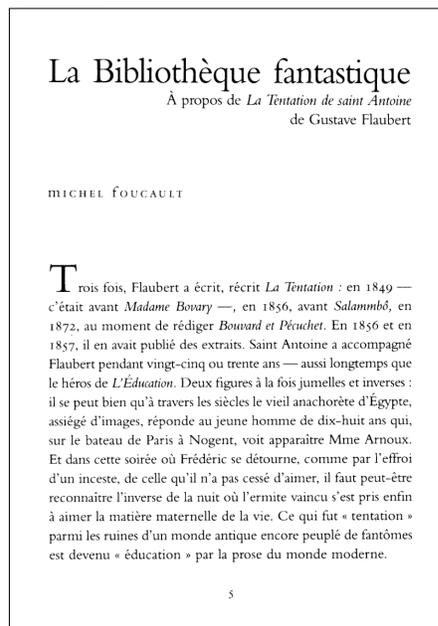
Nancy Barton et Micheal Cohen, *Situationist International Anthology*, p. 13, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/N.Barton_M.Cohen_Situationist_Anthology.pdf)



Filip Noterdaeme, *Lettre à un religieux*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Filip_Noterdaeme_Lettre_a_un_religieux.pdf)



Filip Noterdaeme, *Lettre à un religieux*, p. 9, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Filip_Noterdaeme_Lettre_a_un_religieux.pdf)



Michel Foucault, *La bibliothèque Fantastique. À propos de La tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert* (1998), dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : <http://labibliothequefantas.free.fr/files/Michel-Foucault-LBF.pdf>)

ANNEXE B
LES MISES EN EXPOSITION DE LA BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE

Sur le site Web de *La Bibliothèque Fantastique*, l'artiste Antoine Lefebvre rend disponible diverses vues d'expositions de sa méta-œuvre. Voici quelques exemples illustrant la présentation de *LBF*, telle que soutenue en premier chapitre du présent essai.



Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. Exposition *Les artistes face au livre*, Scriptorial d'Avranches, 2015. (Source : <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/la-bibliotheque-fantastique/blabla/>)



Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. Mise en exposition pour la vidéo officielle de *La Bibliothèque Fantastique*, New York, 2012. (Source : <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/la-bibliotheque-fantastique/blabla/>)

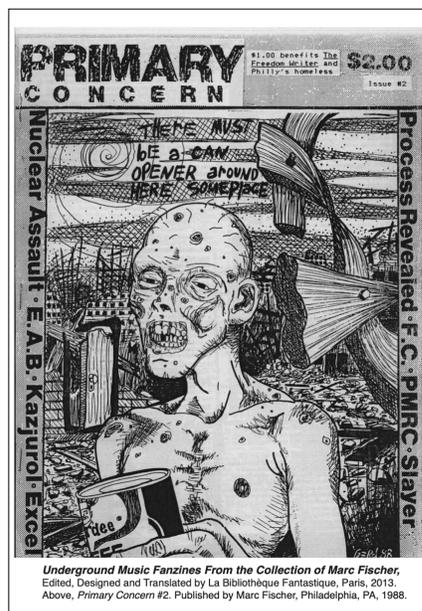


Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. Exposition Blank generation, Salon de Montrouge, 2012. (Source : <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/la-bibliotheque-fantastique/blabla/>)

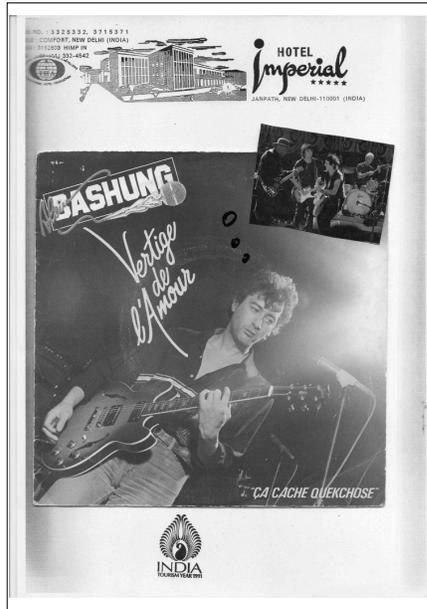
ANNEXE C
 LES ESTHÉTIQUES PUNK DE LA BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE

Sans être une approche visuelle commune à tous les fanzines de *La Bibliothèque Fantastique*, l'esthétique punk marque toutefois les pages de diverses autopublications de la méta-cœuvre d'Antoine Lefebvre. Voici quelques exemples de fanzines porteurs des caractéristiques artistiques et visuelles associées à la culture punk, telle que définies dans cet essai.

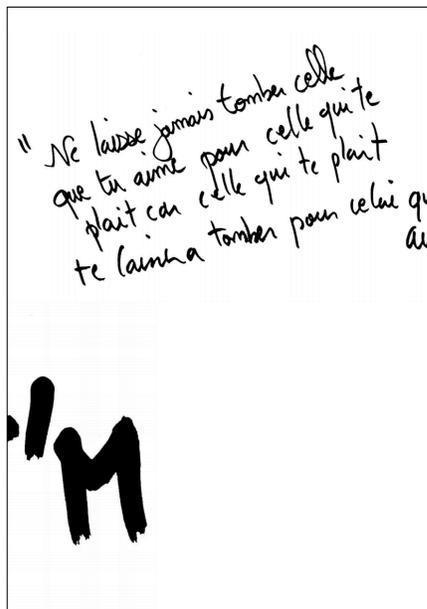
Pour consulter l'ensemble des fanzines de la collection éponyme de *LBF* :
<http://labibliothequefantas.free.fr/>



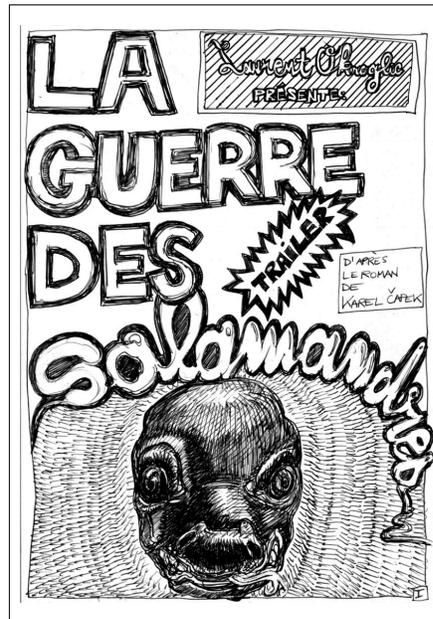
Marc Fischer, *Underground Music Fanzines From the Collection of Marc Fischer*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : <http://labibliothequefantas.free.fr/files/Marc-Fisher-Zines-NBw.pdf>)



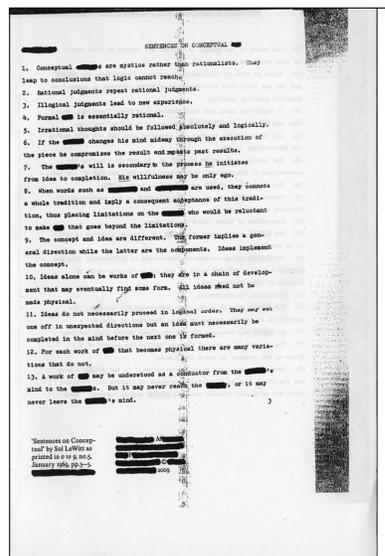
Frederic Vincent, *No Drawing No cry*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Frederic_Vincent_No_drawing_no_cry.pdf)



Benjamin Sabatier, *Manifeste. Version française*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Benjamin_Sabatier_Manifeste_french.pdf)

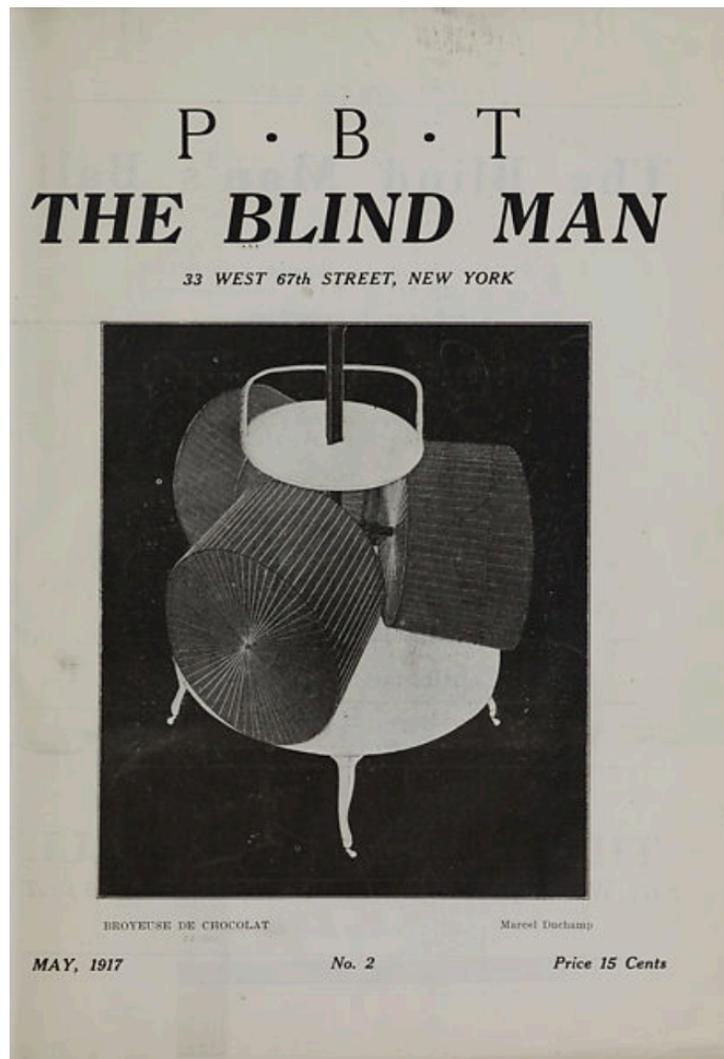


Laurent Okroglic, *La guerre des salamandres*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Laurent_Okroglic_La_guerre_des_salamandres.pdf)

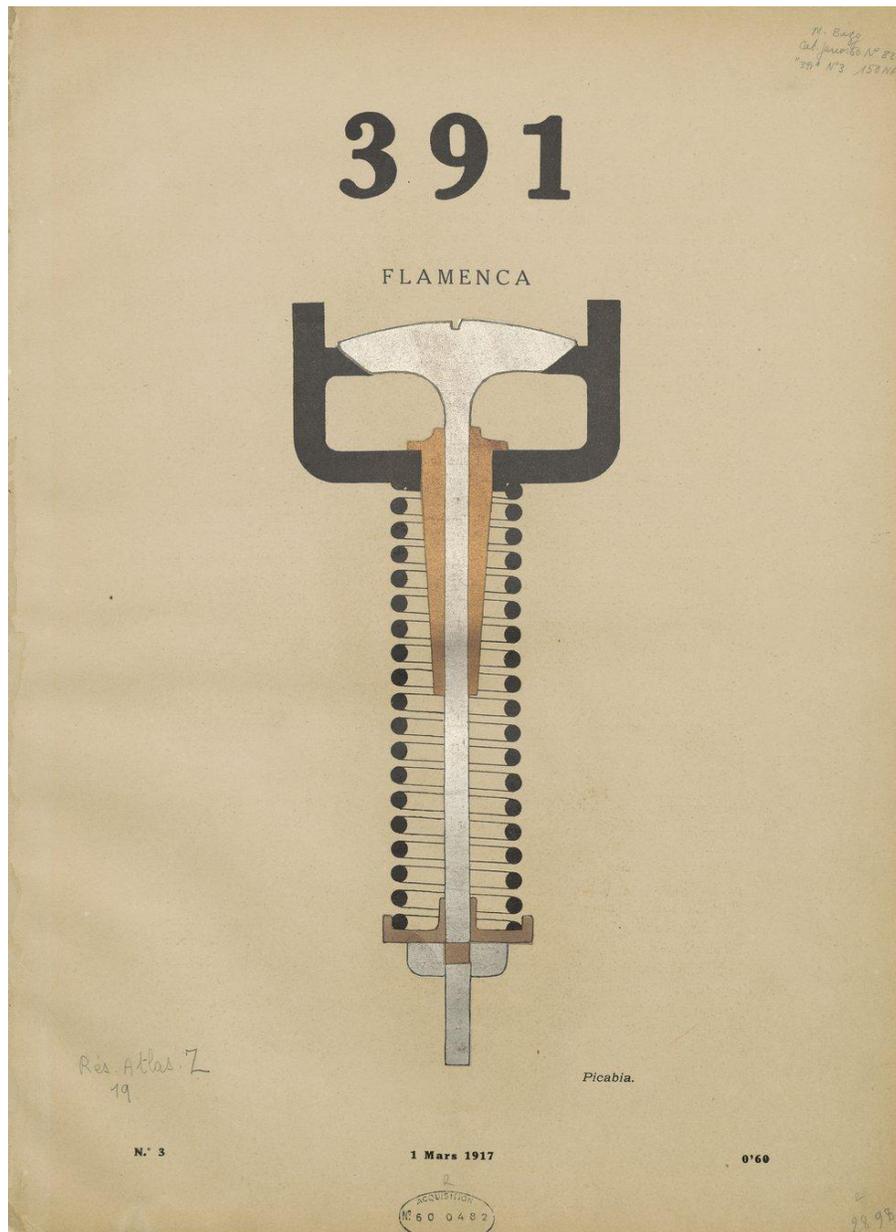


Michalis Pichler, *Sentences on conceptual*, dans Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique*, 2009-2013. (Source : http://labibliothequefantas.free.fr/files/Michalis_Pichler_Sentences_on_conceptual_.pdf)

ANNEXE D
LES AUTOPUBLICATIONS INDÉPENDANTES DADAÏSTES ET POP ART



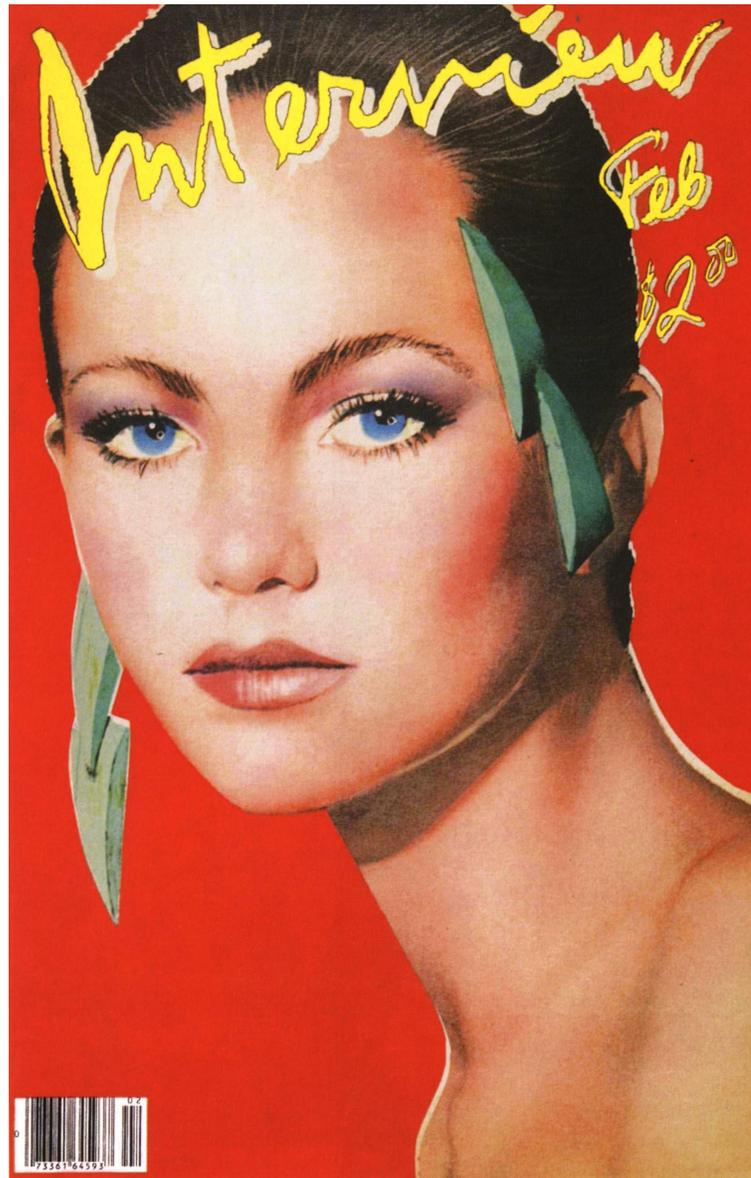
Marcel Duchamp, *The Blind Man* (couverture), 1917. (Source : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/747647>)



Francis Picabia, *Flamenca*, 391, n. 3, 1er mars 1917. (Source : [https://en.wikipedia.org/wiki/391_\(magazine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/391_(magazine)))



Kurt Schwitters, *Banalstes*, *Merz*, no. 4. (Source : <https://www.moma.org/collection/works/280256>)



Andy Warhol, *Interview Magazine*, Février 1981. (Source : <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-legacy-of-interview-magazine-and-a-trip-to-1988>)

ANNEXE E
LA BIBLIOTHÈQUE FANTASTIQUE CHEZ ARTEXTE

Voici une série de photos témoignant de l'état du collectionnement et de l'accessibilité de la collection éponyme de *La Bibliothèque Fantastique* telle que conservée chez Artexte en date du 20 décembre 2020, lors de ma visite sur place.



Artexte, Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique* (2009-2013) (Source : <https://artexte.ca/collection/>)



Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique* (2009-2013). (Source : A. Chassé chez Artex, décembre 2020)



Antoine Lefebvre, *La Bibliothèque Fantastique* (2009-2013). (Source : A. Chassé chez Artex, décembre 2020)