

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SCÈNE DU ZINE DE MONTRÉAL :
HISTOIRE, ORGANISATION ET POSITION DANS LE CHAMP CULTUREL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
IZABEAU LEGENDRE

JANVIER 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.10-2015). 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.»

REMERCIEMENTS

Merci aux acteurs et actrices de la scène pour leur énorme travail, malheureusement trop peu reconnu.

Je remercie spécialement les zinesters qui m'ont aiguillé tout au long de cette recherche, et en particulier Philippe Gaumont, Amelie Auger, Julie Bruneau, Mathieu Chartrand, Frédéric-Vivianne Auln et Louis Rastelli.

Merci à Sonia, Alexis, Xavier, Jade, Jess, Jules et Timothée pour les conversations théoriques souvent au bord de la confusion, sans lesquelles je croirais encore sans doute ce qu'on dit de la mort de l'auteur.

Merci à Sonia de m'avoir partagé sa sensibilité aux façons de faire et aux manières d'être.

Merci à Étienne, Mathieu, Gabriel, Alexis et Samuel d'avoir montré jusqu'où les zines peuvent aller.

Merci à Yasmine pour tout le reste.

Je tiens finalement à souligner le travail des zinesters et collectifs qui, pour une raison ou une autre, ne figurent pas dans la version finale de ce mémoire : Les Dérailleuses, Le Comité de défense et de décolonisation des territoires, Camille Havas, Pizza Julien, Ambivalently yours, Hasemeister ; ainsi que tous ceux et celles qui sont derrière les zines qui n'y ont pas la place qu'ils méritent : *Tristesse*, *Filles missiles*, *Guédailles*, Claude l'anthrope, NULE, *L'injecteur*, *La Mauvaise herbe*, et tant d'autres.

AVANT-PROPOS

Dans sa forme achevée cette recherche est en quelque sorte née d'une déception. Elle devait au départ porter sur le potentiel éthique et politique des communautés formées autour de la publication de zines, sur l'*empowerment* et la création d'espaces et de formes de vie alternatives qu'elles permettent. Marginales tant vis-à-vis du champ culturel que du champ politique, ces petites publications autoéditées et autodistribuées me semblaient inviter à une prise en charge réelle des modes de production culturelle : le zine comme emblème d'une culture du « par et pour », contre l'asservissement des industries culturelles et le monopole de la culture légitime, mais également comme mise en échec des identités nationales par l'investissement total dans le local.

Si certaines de ces premières intuitions me sont restées, le produit de la recherche diverge considérablement du projet initial. En effet, c'est en approfondissant les connaissances sur les zines que j'avais commencé à acquérir depuis 2012 que j'ai rencontré le problème qui s'est peu à peu imposé au centre de cette recherche. L'état lacunaire du savoir accumulé sur les zines au Québec a ainsi forcé la constitution d'un cadre général à mon analyse pour appuyer mes observations et mes réflexions politiques initiales. Plus encore, les outils méthodologiques à ma disposition, principalement issus des études littéraires, me sont soudainement apparus inadéquats, la spécificité des zines et de leur contexte paraissant demander d'importants ajustements. On néglige trop souvent la complicité que nos cadres d'analyse entretiennent avec les objets pour lesquels ils ont été au départ conçus.

De fil en aiguille, ce mémoire est donc devenu ce qui n'aurait dû être qu'un préambule. J'espère en ce sens qu'il pourra servir à d'autres recherches, plus proches de ce qu'il aurait voulu être.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I HISTOIRE DES ZINES AU QUÉBEC.....	10
1.1 L'émergence des zines québécois	12
1.1.1 <i>Mainmise</i> : prototype du périodique contreculturel québécois	13
1.1.2 Les premiers zines de science-fiction	15
1.1.3 Les zines de bande dessinée et l'émergence d'un champ	18
1.1.4 Caractéristiques générales de la production des années 1970.....	22
1.1.5 Zines, magazines et revues : esquisse des liens	25
1.2 Les années 1980	27
1.2.1 <i>Yé-yé</i> et les zines d'information musicale	29
1.2.2 Les zines de science-fiction	30
1.2.3 Les zines de bande dessinée.....	31
1.2.4 Tendances générales dans la production des années 1980.....	33
1.3 Les années 1990	34
1.3.1 <i>Fish Piss</i> de Louis Rastelli.....	35
1.3.2 <i>Dirty plotte</i> de Julie Doucet	37
1.3.3 Un fanzinat renouvelé	41
1.3.4 Le livre d'artiste comme interlocuteur.....	42
1.3.5 Caractéristiques générales de la production des années 1990.....	44
1.4 <i>L'Attaque</i> , un cas exemplaire d'appropriation de l'histoire des zines	46
1.4.1 Zine et valorisation de la radicalité	51
CHAPITRE II LA SCÈNE MONTRÉALAISE CONTEMPORAINE : ÉMERGENCE, INSTANCES, CONVENTIONS.....	54
2.1 Émergence d'un cadre institutionnel.....	55
2.2 Émergence de modes d'évaluation spécifiques.....	58

2.3 Le circuit du zine.....	65
2.3.1 Modalités de production.....	65
2.3.2 Instances de distribution.....	70
2.3.3 Réception et conservation	76
2.3.4 Coup d’griffe et <i>Néant moins</i> de Philippe Gaumont.....	84
2.4 Scène du zine et communauté.....	88
2.4.1 Shushanna Bikini London et la mise en commun des intimités	89
2.4.2 Les Bêtes d’hier : un cas paradigmatique	93
2.5 L’authenticité comme valeur esthétique	100
2.5.1 <i>Salade de truie</i> de Sara Hébert.....	104
CHAPITRE III POSITION DE LA SCÈNE DU ZINE DANS LA PRODUCTION CULTURELLE QUÉBÉCOISE	111
3.1 Scène du zine et champ de la bande dessinée	112
3.1.1 Zines tremplins.....	112
3.1.2 Passerelles	114
3.1.3 Zines laboratoires.....	115
3.1.4 Frédéric-Vivianne Auln	119
3.1.5 Mathieu Chartrand et la bande dessinée dans les zines collectifs.....	120
3.1.6 Belooga Joe	122
3.2 Scène du zine et champ littéraire	128
3.2.1 La Tournure : quand la littérature s’invite dans la scène du zine.....	131
3.2.2 <i>Sans titre 1</i> de l’Ensemble vide : le zine comme dispositif poétique..	134
3.2.3 <i>Gibecière de mémoire</i> et l’Atelier universel de production et d’assemblage.....	139
3.2.4 Actualisations de la tradition poétique amateur	143
3.3 Scène du zine et champ de l’art.....	146
3.3.1 Les zines et le champ international de l’art.....	149
3.3.2 Lovestruck Prints et les zines d’artistes professionnel.les	152
3.3.3 Les zines d’art endogènes à la scène.....	155
CONCLUSION	161
ANNEXES	167
BIBLIOGRAPHIE	188

RÉSUMÉ

Cette recherche esquisse un portrait de la scène du zine de Montréal, de ses acteurs et actrices et des productions qui y sont mises en circulation. D'abord, l'histoire des zines au Québec est examinée, en prêtant une attention particulière à l'effet de l'émergence d'une scène structurée au tournant des années 1990-2000 et ses conséquences sur les aspects génériques des zines. Une description du circuit du zine est ensuite proposée. En tenant compte de la production, de la circulation et de la réception et de la conservation des zines, les conventions éthiques et esthétiques propres à la scène sont également soulevées, en accordant une place particulière à la valeur donnée à la communauté et l'authenticité dans et par les zines. Enfin, une analyse de la position transversale qu'occupe la scène du zine dans la production culturelle contemporaine achève ce portrait d'ensemble. La présence des champs de la bande dessinée, de la littérature et des arts retient une attention particulière par leur effet structurant sur les traits formels, thématiques et matériels des zines actuels. Des études de cas, tirés d'une quarantaine de zine produits par des artistes francophones de Montréal et du Québec, traverse ce portrait historique et institutionnel.

Mots-clés : zine, fanzine, autoédition, *do it yourself*, Québec, scène, communauté, authenticité, poésie contemporaine, bande dessinée, arts visuels, institution éditoriale.

ABSTRACT

Based on the study of zines produced by over 40 french-speaking artists from Quebec, this research aims to provide a global picture of Montreal's zine scene. The history of zines in Quebec is first examined, with a particular attention paid to the effects of the emergence of a structured set of institutions at the turn of 1990-2000, and its consequences on the characteristics of zines. A description of today's zine circuit is then proposed. Taking into account the production, circulation, reception and conservation of zines, the ethical and aesthetic conventions specific to the scene are analyzed, emphasizing the value given to community and authenticity by zinesters in their publications. Finally, an estimation of the transversal position the zine scene occupies in the contemporary field of cultural production is proposed to complete this overall picture. The presence of the fields of comics, literature, and the arts receives particular attention because of their structuring effect on the formal, thematic, and material features of contemporary zines.

Keywords: zine, fanzine, self-publishing, Do It Yourself, Quebec, cultural scenes, community, authenticity, contemporary poetry, comics, visual arts, editorial institution.

INTRODUCTION

Les zines n'ont que rarement fait l'objet d'analyses approfondies au Québec. La place grandissante qu'ils occupent dans le paysage culturel montréalais reste aujourd'hui largement mal connue. Effet collatéral de cette ignorance, les zines sont également souvent perçus du point de vue partiel de leur importance pour tel genre, telle sphère de production culturelle. Ils sont considérés tantôt comme des petites bandes dessinées, tantôt comme des ovnis littéraires ou des petits livres d'artiste. En conséquence, ils ne sont jamais considérés en tant que zines, dans ce qu'ils ont de spécifique au-delà de la place transversale qu'ils occupent dans la vie culturelle contemporaine.

S'il est vrai qu'elles sont souvent partielles, en particulier pour le contexte québécois, les connaissances actuelles sur les zines sont néanmoins suffisamment riches pour permettre une vue d'ensemble en les rassemblant. Des études états-uniennes et européennes faites depuis une vingtaine d'années portant une attention particulière aux modalités de production et de diffusion des zines aident à comprendre la situation montréalaise.

Le processus éditorial est le plus souvent décrit par son approche Do It Yourself (DIY)¹. On porte une attention particulière au refus d'une division du travail créatif, le

¹ « Au sens pragmatique du terme, le DIY peut s'entendre comme une disposition humaine tendue vers la résolution de problèmes pratiques (il est en cela un équivalent du système D). Autrement dit, il est une forme d'intelligence pratique dont la mise en œuvre s'effectue sans perte d'énergie ni de temps et sans l'aval d'aucune instance » (Fabien Hein, *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*. Congé-sur-Orne, Le passager clandestin, 2012, p. 47). Quoique plus simple, la définition qu'en a *L'Attaque* est également éclairante : « Autosuffisant, autofinancé, autoporté, autodidacte, autotoute » (*L'Attaque* [vol.

plus souvent pris en charge par une seule ou peu de personnes. Spécifiques à chaque projet, ces modalités ont suscité des études états-uniennes (Duncombe², Freedman³), britanniques (Ryan⁴, Triggs⁵) et européennes (Guerra et Quintela⁶, Mouquet⁷). La distribution est elle aussi pensée en accord avec ces principes : petits tirages, à l'écart des circuits de diffusion traditionnels ou grand public, souvent autodistribués par les artistes eux et elles-mêmes. Certaines études avancent même que la circulation des zines conteste par son fonctionnement le partage entre les sphères publique et privée, formant un « contrepoublic⁸ » ou une « communauté⁹ ». Cette mise à l'écart volontaire s'accompagne souvent d'un refus de l'enregistrement ou du dépôt légal (pas d'ISBN ou d'ISSN¹⁰), des droits d'auteurs et d'autrices (pas de copyrights¹¹) (Chudolinska, 2010), voire d'un refus de reconnaître les droits d'auteur.es des autres se manifestant par des emprunts illégaux, des plagiat.s et des contrefaçons.

IX]. *L'identité par rapport à soi, aux autres, à l'espace et au temps*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, deuxième de couverture).

² Stephen Duncombe, *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington, IN, Microcosm Publishing, 2008, 256 p.

³ Jenna Freedman, « Zines Are Not Blogs. A Not Unbiased Analysis », *Zines* (site internet de la bibliothèque du Barnard College, Columbia University), 2005, en ligne, <https://zines.barnard.edu/zines-are-not-blogs>, consulté le 18 juin 2019.

⁴ Ciarán Ryan, « *Against The Rest* »: *Fanzines and Alternative Music Cultures in Ireland* (thèse de doctorat), Mary Immaculate College, University of Limerick, 2015, 358 p.

⁵ Teal Triggs, *Fanzines. La révolution du DIY* (Claire Reach, trad.). Paris, Pyramyd, 2010, 256 p.

⁶ Paula Guerra et Pedro Quintela, « Spreading the Message! Fanzines and the Punk Scene in Portugal », *Punk & Post Punk*, vol. 3, n° 3, 2014, pp. 203-224.

⁷ Émilie Mouquet, *Bibliothèques et fanzines* (mémoire de maîtrise), Université de Lyon, 2014, 70 p.

⁸ Geneviève Pagé, « L'art de conquérir le contrepoublic. Les zines féministes, une voie/x subalterne et politique ? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, pp. 191-215

⁹ Alison Piepmeier, « Why Zines Matter. Materiality and the Creation of Embodied Community », *American Periodicals: A Journal of History and Criticism*, vol. 18 n° 2, 2008, pp. 213-238.

¹⁰ Susan E. Thomas, « Value and Validity of Art Zines as an Art Form », *Art Documentation. Bulletin of the Arts Libraries Society of North America*, vol. 28, n° 2, 2009, pp. 27-38.

¹¹ Marta Chudolinska, « Information Access to Zine Collections », *Faculty of Information Quarterly*, vol. 2, no 3, 2010, 1-13.

En bref, les études sur les zines privilégient d'abord les critères juridiques et économiques pour définir leur objet. Les critères formels, matériels ou thématiques viennent, en quelque sorte, s'ajouter à ceux de l'autoédition, de l'autodistribution et de l'écart aux normes du livre, qui forment le plus petit dénominateur commun des définitions rencontrées.

Si cette définition apparaît utile, je crois nécessaire de la préciser davantage en ajoutant que les zines sont produits, mis en circulation et consommés dans une sphère de production qui leur est propre, la scène du zine. Relevant en partie de la tautologie (« les zines sont ce que l'on trouve dans la scène du zine ») cet ajout permet, on le verra tout au long de ce mémoire, d'intégrer une dimension historique à l'analyse, de tenir compte du contenu, de la forme et de la présentation matérielle des zines en les inscrivant dans leur contexte juridique, social et économique, tout en en précisant la description.

Le concept de scène appliqué aux pratiques culturelles a d'abord été utilisé par Will Straw dans le cadre d'études sur les scènes musicales. Dans un article important daté de 1991, Straw définit ainsi les ensembles de pratiques qui l'intéressent :

A musical scene [...] is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. [...] The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level¹².

En continuité avec les *cultural studies* et les études sur les *subcultures*, Straw s'intéresse articulations locales et internationales des genres musicaux et des pratiques et identités qui leur sont associées. Relevant davantage d'une manière de voir ces pratiques que d'une organisation concrète rassemblant par exemple, des institutions,

¹² Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 373.

l'approche qu'il préconise sera rapidement reprise et peaufinée par des chercheurs et chercheuses intéressés par les productions culturelles marginales et peu légitimes.

C'est à Louis Jacob que l'on doit la définition la plus exhaustive et la plus précise de la notion :

Les scènes sont constituées bien sûr d'activités artistiques et sociales particulières, mais aussi d'objets culturels singuliers, transmis de façon vivante et sans cesse mis en circulation. Le modèle souligne et renouvelle l'étude des dimensions relationnelles et matérielles de la culture et fait ainsi entrer dans l'analyse des phénomènes de divers ordres : technologique, médiatique, institutionnel, expressif. Le modèle nous permet surtout de penser des moments d'effervescence et les lieux significatifs qui rayonnent ou qui ont un effet structurant dans l'espace urbain, autour, et parfois en marge des lieux institués de la création et de la diffusion artistique¹³.

Si, chez Straw, la notion est utilisée comme manière de voir des modes de socialité liés à des pratiques culturelles, cette longue définition de Jacob relève davantage d'un ensemble d'instances, de lieux, d'acteurs et d'actrices, d'événements, etc. Dotées de leur propre histoire, de leur propre position dans l'espace urbain et dans la production culturelle, les scènes culturelles sont des petites sphères de production culturelle parfois éphémères, se développant en marge des institutions culturelles légitimes. Assez proche des notions de champ chez Bourdieu¹⁴ ou de monde de l'art chez Becker¹⁵, la scène culturelle décrite par Jacob s'en distingue cependant par le faible poids de ses institutions, sa position transversale dans la production culturelle, sa marginalité et celle de ses acteurs et actrices.

¹³ Louis Jacob. « Scène », dans *Le lexique Socius*, p. 5, en ligne, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/192-scene>, consulté le 16 juin 2019.

¹⁴ Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998, 567 p. ; et « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2002, pp. 113-120.

¹⁵ Howard S. Becker. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1982, 392 p.

Le concept de scène permet, finalement, d'analyser des relations interscéniques complexes. Comme le remarquent Bennett et Peterson, les scènes sont souvent disséminées dans des réseaux translocaux, qui rassemblent parfois un grand nombre de scènes à une échelle internationale¹⁶. Sans nécessairement profiter d'une reconnaissance nationale, les différentes scènes du zine s'interinfluencent ainsi translocalement. Les développements du fanzinat québécois sont ainsi profondément liés aux scènes états-uniennes et européennes.

Dès la formulation proposée par Straw, les apports théoriques de Bourdieu¹⁷ et de Becker¹⁸ sont déjà importants. Dans l'analyse de la scène montréalaise contemporaine du zine, les notions de champ, de légitimité, de position et d'autonomie, empruntées au premier, me serviront de points de repère pour comparer le fonctionnement interne et la position qu'elle occupe dans la production culturelle actuelle. Je ferai parfois également référence à des notions béckeriennes — convention, sérieux, modes d'évaluation — plus adaptées à l'analyse d'une production culturellement délégitimée et peu instituée comme celle des zines.

L'analyse de l'institution littéraire proposée par Jacques Dubois, et en particulier le développement qu'en fait Tanguy Habrand en élaborant le concept d' « institution éditoriale », me sera également utile. L'analyse proposée par Habrand est particulièrement intéressante pour l'étude de productions culturelles périphériques :

Espace officiel de la diffusion publique du livre, l'institution éditoriale est ce noyau autour duquel gravitent des mondes soumis à son attraction. Ces mondes ne sont pas nécessairement guidés par le souci de tendre vers le modèle dominant de leur univers dont ils peuvent non seulement méconnaître les codes, mais aussi contester le droit de légiférer au sein de leur univers. Ils

¹⁶ Andy Bennett et Richard A. Peterson, « Introducing Music Scenes », dans *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville, TN, Vanderbilt University Press, 2004, pp. 1-15.

¹⁷ Will Straw, « Systems of Articulation, Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music », *op. cit.*

¹⁸ Will Straw, « Scenes and Sensibilities », *Public*, n° 22-23, 2002, pp. 245-257; et « Some things a Scene Might Be », *Cultural Studies*, vol 29, n° 3, 2014, pp. 476-485.

n'en restent pas moins, du point de vue de l'institution éditoriale, des espaces contestés en ce qu'ils ne respectent pas les normes qu'elle édicte¹⁹.

Le concept d'institution éditoriale est intéressant sur plusieurs points. D'abord, en ce qu'il recoupe en partie la notion bourdieusienne de champ, sans pour autant s'y substituer. L'institution éditoriale a évidemment un grand rôle à jouer pour le champ littéraire ou le champ de la bande dessinée. L'empire de ses normes ne s'y restreint cependant pas, la production de livres littéraires et de bande dessinée n'occupant qu'une part de la production diffusée par la chaîne du livre.

J'emploierai donc la notion d'institution éditoriale pour faire référence aux conventions matérielles du livre et leurs effets sur l'économie et la matérialité des zines, réservant la notion de champ aux enjeux symboliques et aux aspects thématiques et formels des objets produits. La scène du zine est, en ce sens, déterminée de l'extérieur à la fois par l'institution éditoriale et les normes du livre et par des champs de production culturelle — champ de la bande dessinée, littéraire ou artistique — qui y infléchissent leurs conventions sur un plan formel, thématique ou symbolique.

Ces considérations théoriques, relevant à la fois de la spécificité du zine et de sa position transversale dans la production culturelle actuelle, ont structuré ma recherche. Dans le premier chapitre de ce mémoire, je propose de faire l'histoire des zines au Québec. En partant de la notion de scène entendue comme sphère de production relativement distincte dotée de ses propres instances, on peut dater du tournant des années 1990-2000 la production de zines telle qu'on la connaît aujourd'hui. Rétrospectivement, je propose donc de faire l'histoire des zines en soulignant autant que possible les effets de cette institutionnalisation. En suivant l'évolution générique

¹⁹ Tanguy Habrand, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoire du livre*, vol. 8, n° 1, 2018, p. 9.

du zine — depuis les zines périodiques des années 1970 au zine conçu comme œuvre à part entière que l'on connaît aujourd'hui —, il est possible de relever l'effet structurant qu'a eu la fondation d'Archive Montréal en 1998 ainsi que celles du projet Distroboto en 2001 et de la foire annuelle Expozine en 2002 sur ses aspects matériels et économiques.

Les cas analysés dans le premier chapitre tiennent compte des rares études et commentaires critiques portant sur l'histoire des zines au Québec. Ils témoignent du fanzinat précédant l'émergence de la scène, c'est-à-dire proche des périodiques et associé à des pratiques culturelles délégitimées comme la littérature de genre (surtout la science-fiction, avec *Requiem*), la bande dessinée (précédant la constitution d'un champ de la bande dessinée au Québec, avec *L'Illustré* et *B.D.K.*) ou les musiques populaires (avec *Yé-yé, journal des musiques d'agrément*). Préfigurant l'émergence de la scène, *Dirty plotte* de Julie Doucet et *Fish Piss*, dirigé par Louis Rastelli, seront enfin analysés en les inscrivant dans le contexte plus large de l'apparition des caractéristiques des zines d'aujourd'hui.

Le deuxième chapitre sera entièrement dédié à la scène actuelle. Après avoir situé et contextualisé son émergence, je propose de faire une description détaillée du circuit du livre, en relevant les modes de production, de distribution et de réception et de conservation des zines. Ce portrait soulignera comment, d'un point de vue économique et institutionnel, la scène repose à la fois sur des instances qui lui sont propres ainsi que sur des instances partagées avec l'institution éditoriale. Finalement, il sera question des conventions éthiques et esthétiques en cours dans la scène. S'appuyant sur les modes de production et de distribution des zines, les valeurs de la communauté et de l'authenticité semblent en effet jouer un rôle particulier dans la scène, infléchissant la production et la réception des zines.

Le troisième chapitre abordera enfin les relations entre la scène du zine et différents champs de production culturelle. Les champs de la bande dessinée, de la

littérature et des arts visuels ont en effet, tous à leur manière, une grande importance pour la production des zines. La plupart des zinesters étant également inscrit.es dans l'un ou l'autre de ces champs, on verra comment les conventions de la scène sont en constantes interactions avec celles qui leur sont associées. La scène se présente, sous cet angle, tantôt comme un tremplin menant à une production plus légitime, tantôt comme une réserve de formes nouvelles, si ce n'est — plus prosaïquement — comme la garante d'une caution d'indépendance et d'authenticité pour un grand nombre de ses acteurs et actrices. Ce dernier chapitre sera également l'occasion d'analyser plus en détail un nombre important de zines témoignant de différentes positions possibles, à cheval entre la scène du zine et ces trois champs de production culturelle.

Établi à partir des zinesters rassemblé.es à l'édition 2017 d'Expozine, le corpus pour ces deux derniers chapitres tient compte des instances spécifiques à la scène du zine ainsi que de sa position transversale dans la production culturelle. Pour le deuxième chapitre, les zines produits par des artistes ayant une grande importance à l'intérieur de la scène serviront de cas exemplaires pour illustrer le fonctionnement de ses instances et conventions. *Néant moins* de Philippe Gaumont, membre de la Coop Coup d'griffe et du zine collectif *L'Attaque*, montrera comment les différentes instances peuvent être mobilisées pour produire un zine original, marqué par la coopération d'un grand nombre d'acteurs et d'actrices de la scène. *Ce que je sais de moi* de Shushanna Bikini London et les publications des Bêtes d'hier — dont *Catharsis*, publié en 2017 — illustreront quant à eux les ramifications du rapport à la communauté dans la scène. *Salade de truie* de Sara Hébert servira finalement à souligner la valeur accordée à l'authenticité et son rôle dans la production et l'appréciation des zines.

Le troisième chapitre accorde une plus grande place aux analyses formelles, en signalant les marques d'une appartenance double à la scène et à un champ de production culturelle. Les planches de Cathon, Mirion Malle, Frédéric-Vivianne Auln, Mathieu Chartrand et Belooga Joe montreront la complexe présence de la bande dessinée dans la production actuelle de zines. Pour le champ littéraire, les zines de Jules

Gagnon-Hamelin, de L'Ensemble vide et de Gabrielle Foch et Aura montreront l'intérêt récent qu'on des acteurs et actrices du sous-champ de production restreinte pour la scène du zine. Les zines de Geneviève Darling et de Christina L'eucatastrophe exposeront enfin la présence distante qu'entretient le champ de l'art face au fanzinat.

La diversité des cas étudiés atteste en faveur du concept de « scène » pour saisir toute la complexité du fanzinat contemporain. En effet, plusieurs d'entre eux s'écartent considérablement de la définition de « zine » synthétisée à partir des études consultées. Certains ne sont pas autoédités à proprement parler (le zine de Philippe Gaumont, avec la coop Coup d'griffe, celui de Jules Gagnon-Hamelin avec la maison d'édition coopérative La Tournure). D'autres ont un très grand tirage (1000 exemplaires pour *De peaux en aiguilles* des Bêtes d'hier). D'autres encore ne prennent même pas la forme de zines (*Catharsis* du même collectif). Tous sont malgré tout inscrits dans la scène du zine, y ont été produits, y circulent et y sont consommés. D'une certaine façon, le concept de scène permet donc de tracer une ligne franche entre les « zines » et les autres productions culturelles, tout en autorisant une souplesse dans la définition, que demandent inévitablement toutes productions marginales, peu instituées et occupant une place transversale à la rencontre de plusieurs sphères de production culturelle.

CHAPITRE I

HISTOIRE DES ZINES AU QUÉBEC

Les études universitaires sur les zines, qu'elles proviennent des États-Unis, du Royaume-Uni, de la France ou d'ailleurs en Europe, reconnaissent généralement que les premiers « fanzines » auraient émergé chez les amateurs et amatrices de science-fiction états-unien.nes, au courant des années 1930. Le terme « fanzine », contraction de « fanatique » et de « magazine », aurait été utilisé la première fois en 1940 par Louis Russel Chauvenet, amateur de science-fiction et éditeur de l'une de ces publications périodiques²⁰.

Pour plusieurs raisons, relevant à la fois du contexte social, politique et économique des années 1940-1960 autant que de l'histoire plus spécifique de la presse au Québec, il faudra attendre jusqu'aux années 1970 pour que paraissent les premiers zines québécois. Ce « décalage » — j'hésite à qualifier de retard une production suivant, somme toute, une évolution parallèle — ainsi que l'histoire proprement québécoise des publications périodiques et de la presse amateur engendrent évidemment un certain nombre de caractéristiques particulières aux zines québécois, que j'essaierai autant que possible de mettre en lumière dans ce chapitre. Il ne faut

²⁰ Teal Triggs, *op. cit.*, p. 10.

cependant pas croire que cet écart isole les zines québécois des zines publiés ailleurs dans le monde. En effet, les différentes catégories mobilisées par l'histoire des zines aux États-Unis ou en Europe occidentale semblent pouvoir s'appliquer à la situation québécoise, moyennent quelques ajustements. La pratique du zine au Québec est en effet pour beaucoup redevable à ce qui s'est fait ailleurs avant. Norbert Spehner, éditeur et fondateur du fanzine de science-fiction *Requiem*, on le verra, insiste beaucoup sur ce point. Les premiers zines produits au Québec sont donc le fait de lecteurs et lectrices québécois.es de zines états-uniens et européens. Les quelques décennies d'expérience que les auteurs et autrices états-unien.nes et européen.nes ont acquises font ainsi l'envie de leurs homologues québécois.es, qui s'en inspirent grandement. Les scènes dédiées aux zines se sont par ailleurs, dès les années 1980-1990, développées suivant ces interactions translocales. Des acteurs ou actrices importantes de l'histoire des zines au Québec comme Julie Doucet ont en ce sens eu une pratique et acquis une réputation internationale.

Cherchant la préhistoire des zines dans l'histoire de l'autoédition, Teal Triggs identifie trois sources auxquelles les zines ont puisé, soit le pamphlet politique, le livre d'artiste et la revue littéraire indépendante :

Le fanzine en tant que support autoédité remonte aux publications de critiques radicales de la société à l'époque de la Révolution française. Le pamphlet politique de Thomas Paine, *Le Sens commun* (*Common Sense*, 1776), est souvent cité comme l'un des premiers exemples. Le poète et graveur William Blake, éditeur de ses propres œuvres, a publié ses *Chants d'innocence* (*Songs of Innocence*) en 1789 en illustrant ses poèmes de somptueuses gravures ; l'œuvre ainsi créée est une sorte d'ancêtre de l'artzine contemporain. Parmi les autres racines historiques des fanzines, on trouve les petites revues, apparues en force en Grande-Bretagne et aux États-Unis vers 1910 sous la forme de publications littéraires autoéditées et non commerciales. La plupart se consacraient à la poésie expérimentale, aux œuvres de fiction et à la critique. *The Dial*, publié par Margaret Fuller

et Ralph Waldo Emerson (1840-1844), est souvent cité comme un précurseur du zine²¹.

Si ces trois sources ont toutes leur importance, tant pour l'histoire des zines que, d'une certaine manière, pour les zines produits aujourd'hui, c'est parmi la troisième que les premières publications se présentant comme des « fanzines » ont vu le jour. Je porterai donc mon regard d'abord sur ce terrain, tout gardant en tête l'importance qu'on acquises au courant des années 1990 les publications politiques ou les livres d'artiste dans le développement des zines au Québec.

1.1 L'émergence des zines québécois

Les années 1960 au Québec préparent le terrain pour l'émergence des premiers zines dans les années 1970. En réponse aux années 1940 et 1950, marquées par le duplessisme et le grand rôle joué par la presse régionale, la presse québécoise se diversifie considérablement au tournant des années 1950-1960. Non seulement la quantité de nouveaux périodiques et quotidiens fondés augmente, mais les hebdomadaires régionaux stagnent ou périclitent, pavant la voie à des publications de petite envergure, adressée à des publics spécifiques répartis sur des aires géographiques restreintes :

Corollaire du taux élevé de naissances : la diversité extrême des journaux créés. Le phénomène est particulièrement évident dans la catégorie de la presse associative ou de celle de la presse locale. [...] Nous dénombrons près de 180 titres différents (soit 21 % du total [des journaux fondés au cours de la période 1955-1963]), organes d'information d'autant de groupes, d'organisations et associations les plus diverses : diététistes, joueurs de dames, diabétiques, veuves de Montréal, producteurs de lapins, handicapés, barbiers et coiffeurs, ornithologues, numismates du Saguenay,

²¹ Teal Triggs, *op. cit.* p. 14.

etc. La floraison des feuilles locales (12 % du total) illustre encore ce phénomène d'atomisation de la presse écrite²².

Les amateurs et amatrices de science-fiction et de bande dessinée qui mettront sur pied les premiers zines au cours des années 1970 sont redevables de cette évolution dans l'histoire des périodiques. Rejoignant ces groupes et associations, ils et elles profiteront de l'ouverture du marché, engendrée par une baisse des coûts de production.

Une autre tendance de fond notable des années 1960-1970 est nettement favorable à l'émergence des premiers zines : la contreculture. Les traits caractéristiques de ce courant — opposition à la société dominante et à la culture de masse, un penchant assumé pour l'américanité, les expérimentations artistiques et la marginalité²³ — sont autant d'éléments qui seront, d'une façon ou d'une autre, repris par la plupart des zines au Québec. Les publications de la contreculture, et en particulier le magazine *Mainmise*, sont une source d'inspiration commune indéniable pour les premiers zinesters.

1.1.1 *Mainmise* : prototype du périodique contreculturel québécois

Tiré dès ses débuts à 5000 exemplaires, *Mainmise*²⁴ se présente comme le magazine d'information de la contreculture au Québec. S'intéressant à « La drogue, la pornographie, la violence, la musique rock et l'utopie²⁵ », le magazine cherche avant tout à informer et à documenter, se distinguant ainsi autant des revues littéraires et culturelles proposant textes de critique et de création, que des revues politiques qui,

²² André Beaulieu et al. *La Presse québécoise des origines à nos jours. Tome neuvième, 1955-1963*. Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. viii.

²³ Je me réfère ici à l'ouvrage dirigé par Karim Larose et Frédéric Rondeau, *La contreculture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016.

²⁴ *Mainmise* a été intégralement numérisé par BAnQ et est disponible en ligne.

²⁵ Pénélope [nom collectif des éditeurs et éditrices de *Mainmise*], « Pénélope nous parle maintenant de *Mainmise* », dans *Mainmise*, n° 1, octobre 1970, p. 63.

selon les rédacteurs de la revue, ne cherchent qu'à « être POUR ou CONTRE », « une maladie quand l'information manque²⁶ ».

Mainmise joue un rôle important de passeur culturel pour les milieux alternatifs du moment. Le magazine sert en ce sens de précurseurs aux zines de bande dessinée et de science-fiction qui essaimeront au courant des années 1970. En tant que membre l'Underground Press Syndicate, le magazine détient par exemple les droits de diffusion des planches de bédésistes de l'underground états-unien comme Robert Crumb, qu'il traduit en québécois et réédite dans ses pages. *Mainmise* reste également proche des milieux littéraires marginaux et alternatifs, le poète Denis Vanier faisant partie de la première équipe de rédaction, tout autant que de la « paralittérature ». En notant les espaces publicitaires accordés aux périodiques dans les pages de *Mainmise*, on remarque que les principaux zines et de l'époque — *Requiem* pour la science-fiction, *L'Hydrocéphale* pour la bande dessinée — y sont. Le magazine publie d'ailleurs, en collaboration avec Claude McDuff, de *UFO-Québec*, un fanzine sur les extraterrestres, un numéro spécial dédié au phénomène²⁷, ainsi qu'une critique lors de la parution du premier — et seul — numéro du fanzine de bande dessinée *BDK*²⁸.

Par le rôle qu'il joue dans la contreculture, par sa proximité avec le fanzinat autant que par son propre rapport à la publication, le magazine *Mainmise* peut être pensé comme une sorte de prototype de la publication *underground* québécoise. Ne se pensant pas lui-même comme un zine — et encore²⁹ — il n'en demeure pas moins que

²⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

²⁷ *Mainmise* « spécial : les extra-terrestes », no 68, mars 1977.

²⁸ *Mainmise*, no 58, mai 1976, p. 42.

²⁹ Si la catégorie « zine » — ou même « fanzine » — s'est relativement stabilisé avec l'émergence de la scène du zine au tournant des années 1990-2000, il ne faut pas avoir l'illusion rétrospective de cette clarté. On retrouve ainsi, dans des zines comme *Requiem* autant que dans des études comme celle de Melançon (« Les fanzines québécois », dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 6, 1983, pp. 95-98), une utilisation du terme « zine » qui semble se rapporter à une catégorie générale regroupant magazines, fanzines et autres « zines » (comme les « genzines », fanzines

Mainmise s'inscrit dans une logique contreculturelle qui sera d'une importance décisive pour le développement des zines au Québec.

1.1.2 Les premiers zines de science-fiction

Aux États-Unis comme au Québec, c'est dans la science-fiction³⁰ que l'on retrouve les premières publications s'autodésignant comme des « fanzines ». Aux États-Unis, l'émergence des premiers zines de science-fiction dans les années 1930 correspondait également à une première étape de structuration d'un sous-champ de la science-fiction. Au Québec, cette co-constitution du fanzinat et de la science-fiction a lieu une quarantaine d'années plus tard, au courant de la décennie 1970³¹. Les fanzines *Requiem* (fondé en 1974), *Imagine...* et *Pour ta belle gueule d'ahuri* (fondés en 1979) sont les publications ayant le plus marqué cette histoire partagée de la science-fiction et du fanzinat au québécois.es.

Requiem

C'est le fanzine de science-fiction *Requiem*³² qui revendique le premier l'identité de « fanzine » au Québec. Fondé par Norbert Spohner et quelques-uns de ses étudiants du Collège Édouard-Montpetit en 1974, *Requiem* acquiert rapidement un certain statut

généralistes, une catégorie aujourd'hui disparue). Il ne faut donc conclure hâtivement à une opposition à « zine » ou même à « fanzine » dans l'appellation « magazine » pour *Mainmise*.

³⁰ Pour une banque d'informations exceptionnelle sur la science-fiction québécoise, je suggère de consulter le wiki <https://www.noosphere.org/>. Alimenté quotidiennement par des fans québécois du genre. Aujourd'hui comme avant, les amateurs et amatrices semblent avoir un rôle considérable dans l'accumulation des savoirs sur la science-fiction.

³¹ « Depuis la fondation de *Requiem* en 1974 jusqu'à la prise de conscience des limites restrictives du champ en 1983-1984, l'autonomisation du champ de la science-fiction a été progressive et continue » (Rita Painchaud, *La constitution du champ de la bande dessinée au Québec, [1974-1984]* [thèse de doctorat], Université du Québec à Trois-Rivières, 1984, p. 154).

³² L'ensemble des numéros de *Requiem* et *Solaris* est conservé dans les collections de BANQ, et est accessible dans la section des périodiques de la Collection nationale, à la Grande Bibliothèque.

dans le domaine de la science-fiction. Identifié, à tort ou à raison, comme le « premier fanzine » au Québec, il est à tout le moins le premier à avoir laissé une trace aussi importante³³.

Dès ses débuts, les inspirations de Spehner sont claires : les zines produits par les fans de science-fiction et de fantasy en Europe et aux États-Unis. Pour Spehner, l'importance de développer une science-fiction et un fanzinat proprement québécois s'accompagne ainsi de mises à jour constantes des développements français et américains en la matière. Le premier éditorial du fanzine est assez éclairant de ce point de vue : « Un fandom ça se crée. REQUIEM peut être cet agent qui manque encore au Québec [...] On ne veut pas imiter les Américains, ni les Français... mais on veut faire quelque chose... Ça dépendra de vous³⁴ ».

Structuré comme une revue, avec un comité de rédaction, le fanzine est centré autour de la personne de Spehner, qui recrute ses collaboratrices et collaborateurs parmi ses étudiant.es. La rédaction rassemble, pour le premier numéro, cinq étudiant.es de Spehner, auxquels s'ajoutent des collaborations ponctuelles d'une dizaine d'autres. Comme plusieurs de ces premiers zines, *Requiem* reçoit un financement institutionnel dès son premier numéro, via les Services étudiants du Cégep, un appui servant à couvrir les frais d'impression et de distribution.

Matériellement, *Requiem* s'inspire du format magazine dès ses premiers numéros (soit le format A3 : une page correspondant à une feuille d'imprimante de bureau de 8 ½ par 11), mais est imprimé à l'encre noire sur du papier de qualité inférieure non glacé. Les couvertures, d'abord de même papier que les pages intérieures, passent au papier cartonné à partir du quatorzième numéro. Ces premiers exemplaires sont vendus pour la somme de 0,75 \$, montant qui passera à 1,00 \$ la deuxième année. Des

³³ C'est ce qu'avance Benoît Melançon, en ajoutant que la longévité de la formule de *Requiem* n'est peut-être pas étrangère au développement du fanzinat à sa suite (Benoît Melançon, « Les fanzines québécois », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 6, 1983, p. 96 [note 3]).

³⁴ Norbert Spehner, « Anti-éditorialaitridé-itna », dans *Requiem*, vol. 1, n° 1, septembre 1974, p. 4

abonnements (4,00 \$ pour les 6 numéros de l'année), de même que des abonnements « de soutien » (10,00 \$ pour l'année) sont disponibles dès le premier numéro.

Le sommaire des textes présentés dans le premier numéro donne une idée assez claire de l'objectif du fanzine. On y trouve, dans l'ordre, un éditorial suivi d'un commentaire sur l'état de la science-fiction au Québec par Spehner, des textes de création, une série de dessins, un portrait de l'auteur belge Edgar P. Jacobs, des critiques littéraires, une revue des magazines, fanzines et « autres zines », des critiques de films et une liste des endroits où l'on peut se procurer des œuvres de science-fiction à Montréal. *Requiem* cherche ainsi à la fois à offrir une information riche et diversifiée aux amateurs et amatrices de science-fiction du Québec, tout en fournissant une plateforme de diffusions aux auteurs et autrices en mal de visibilité. Ces ambitions cadrent bien avec le projet de créer un « fandom » pour la science-fiction québécoise, énoncé par Spehner dès le premier éditorial.

Solaris : un premier exemple de professionnalisation

Comme ç'a été de cas pour beaucoup de zines de l'époque, *Requiem* deviendra d'ailleurs, au fil du temps, une authentique revue spécialisée reconnue comme telle. Le fanzine entame ainsi assez tôt un processus de professionnalisation en décernant des prix littéraires dès 1977 (les prix Dagon, devenus prix Solaris en 1979). On ajoute également rapidement des membres permanents au comité éditorial et on change le nom du zine pour *Solaris* en 1979, abandonnant du même coup la mention « fanzine » pour celle de « revue ». *Solaris* est, par ailleurs, toujours publié trimestriellement aujourd'hui et joue un rôle structurant majeur pour le sous-champ de la science-fiction au Québec.

Malgré son rapport avec les conventions de la revue et du magazine et son importance historique pour le développement de la science-fiction au Québec, *Requiem* est un cas exemplaire de fanzine. Certains de ses traits caractéristiques s'inscrivent pleinement dans l'histoire translocale des zines. — Par exemple, Spehner est peut-être le premier auteur à avoir publié ces fameux *rants* qui deviendront monnaie courante dans les zines des années 1980-1990³⁵. Qualifiés par Spehner lui-même d'« éditorâles³⁶ », ses éditoriaux portent sur l'état de la science-fiction, la drogue, ses difficultés professionnelles, le système postal, sa vie familiale, sa situation financière, et j'en passe. Cas exemplaire, le « premier » zine québécois s'inscrit ainsi autant dans des tendances translocales — et la connaissance de Spehner du fanzinat français et américain, à tout le moins dans le domaine de la science-fiction, ne fait aucun doute — que dans la situation culturelle locale et nationale, devenant rapidement un modèle à suivre pour de nombreux et nombreuses zinesters.

1.1.3 Les zines de bande dessinée et l'émergence d'un champ³⁷

La bande dessinée a elle aussi joué un rôle fondamental dans l'histoire des zines. Si les zines de bande dessinée ont eu un effet reconnu sur la constitution de champs de la bande dessinée, aux États-Unis³⁸ ou en Europe francophone³⁹, leur importance pour

³⁵ Stephen Duncombe, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ L'expression est utilisée à quelque reprise à partir du vingtième numéro de *Requiem*.

³⁷ Pour un regard d'ensemble sur les études sur la bande dessinée au Québec, voir *Voix et images*, « La bande dessinée québécoise », vol. XLIII, n° 2, hiver 2018, sous la direction de Carmélie Jacob et Catherine Saouter, et en particulier la bibliographie rassemblée par Jean-Michel Berthiaume, « Bibliographie du corpus théorique sur la bande dessinée québécoise », pp. 113-124.

³⁸ Voir Jared Gardner, « Before the Underground. Jay Lynch, Art Spiegelman, Skip Williamson and the Fanzine Culture of the Early 1960s », dans *Inks : The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 1, n° 1, 2017, pp. 75-99.

³⁹ « [...] naissent, autour des années 70, les fanzines [...] bulletins de collectionneurs, puis revues d'amateurs à partir desquelles se construiront certaines des instances de consécration du champ »

le développement d'un champ de la bande dessinée au Québec semble encore plus notoire. Non seulement l'importance actuelle des zines pour le champ, comme source essentielle de renouvellement, a-t-elle maintes fois été soulignée, mais également celle, historique, des zines des années 1970. En effet, et contrairement cette fois aux développements historiques du médium aux États-Unis et en France, les zines de bande dessinée précèdent les magazines et les premiers albums.

L'histoire de la bande dessinée au Québec est marquée par une période sombre ayant pratiquement disparaitre la production locale. De 1930 à 1960, sous l'impulsion des *syndicates états-uniens* — des associations professionnelles d'auteurs et d'autrices — le marché québécois est complètement noyé par un *dumping* de planches venues de l'étranger, traduites et republiées à coût dérisoire par les grands quotidiens⁴⁰. Cette dissymétrie dans la relation avec la production en provenance des États-Unis s'accompagne, d'un autre côté, d'une forme de subordination aux productions franco-belges, qui monopolisent l'attention critique, de sorte qu'il faudra attendre jusque dans les années 1990 pour que des événements annuels comme le Festival international de Bande dessinée de Montréal (aujourd'hui devenu le Festival BD de Montréal) fassent la part belle aux auteurs et autrices d'ici⁴¹. C'est dans ce contexte que le fanzinat et l'édition amateur deviennent les uniques voies d'accès au lectorat pour des artistes qui, stimulés par la production étrangère, cherchent désespérément à imprimer et à diffuser leurs créations :

Aux quatre coins de la province fleurissent des revues et des fanzines au contenu parfois très amateur *Ma@de in Québec* (cinq numéros de 1970 à 1972), animée par Fernand Choquette et André Boisvert parait à Sherbrooke, puis suivent *L'Hydrocéphale illustré* (deux numéros de 1971 à 1972) à Montréal, avec Jacques Hurtubise, Gilles Desjardins et Réal Godbout [...] *Tomahac*, à Arvida, avec Robytail, Simard et Marlin ainsi

(Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, 1975, pp. 41-42).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

que *Patrimoine*, à Québec, qui publie Louis Rémillard, André-Philippe Côté, Mario Bolduc et Toufik (quatre numéros de 1973 à 1974 dans les deux cas), *La Pulpe* (onze numéros de 1973 à 1975), dans la région de l'Outaouais [...] Ces revues ne visent pas le public jusqu'alors habituel de la BD, les enfants, mais tentent plutôt de rejoindre les adultes en favorisant les expérimentations graphiques, la critique sociale et la satire politique au détriment des récits d'aventures traditionnels⁴².

Quant aux rares albums imprimés à cette époque, ils sont soit publiés chez des maisons d'édition spécialisées en traductions (comme les éditions Héritages, qui publient des bandes états-unien.nes), soit carrément autoédités, une alternative mise de l'avant par Tibo (Gilles Thibault) avec *L'œil voyeur* en 1970 ou par André Philibert avec *Oror 1970*, la même année. Cette une situation préfigure d'ailleurs un rapport à l'autoédition qui caractérise le champ de la bande dessinée face au champ littéraire, où elle demeure beaucoup plus rare et, surtout, moins acceptée.

L'Hydrocéphale illustré et Plouf

Les revues *L'Hydrocéphale illustré* de Montréal et *Plouf* de Québec — parfois considérées parmi les zines de l'époque⁴³ — comptent parmi les publications ayant eu un important rôle à jouer dans la fondation des instances qui structureront plus tard le champ bédéistique naissant. *L'Hydrocéphale* est né des ambitions de Jacques Hurtubise — qui fondera plus tard les éditions Ludcom — et de Gilles Desjardins, Françoise Barette et Guy Lacoste. Réunis autour du constat de l'impossibilité de vivre de la bande dessinée au Québec, les quatre dessinateurs fondent en 1971 ce qu'ils conçoivent comme un premier organe de professionnalisation pour la bande dessinée du Québec. Tiré à 10 000 exemplaires, la revue ne durera que le temps de deux numéros, les auteurs éditeurs et l'autrice éditrice ayant rapidement épuisé les ressources financières

⁴² Michel Viau, *BDQ. Répertoire des publications de bande dessinée au Québec des origines à nos jours*. « Édition 2000 », Montréal, Laval, Éditions Mille-îles, 1999, p. 11.

⁴³ C'est le cas dans l'analyse de Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2008, p. 153.

obtenues grâce au programme fédéral « Perspectives jeunesse » et au Service aux Étudiants de l'Université de Montréal⁴⁴. De fil en aiguille, les personnes rassemblées autour de la revue mort-née mettront en œuvre ainsi plusieurs projets (l'association de dessinateurs La Coop des « Petits Dessins » ; les Éditions de l'Hydrocéphale entêté ; *L'illustré*, une nouvelle revue faisant suite à *L'Hydrocéphale illustré* ; la série *Les Aventures de Capitaine Kébec*), avant de fonder *Croc* en 1979, le premier magazine engageant des bédéistes professionnels au Québec⁴⁵. Le destin de *Plouf* est assez similaire, mais se développe plutôt du côté de la ville de Québec : Mario Malouin, François Faucher, Serge Gaboury et André-Philippe Côté, tous membres fondateurs de la revue, se retrouveront ainsi en 1987 pour fonder *Safarir*⁴⁶, qui engagera, comme *Croc*, des bédéistes réguliers.

B.D.K. Bulletin d'information sur la bande dessinée Kébécoise

Aux côtés de ces publications, essentiellement dévouées aux créations originales, les années 1970 voient également naître des organes de diffusion et de critique de la bande dessinée, comme *B.D.K., Bulletin d'information sur la bande dessinée Kébécoise*, dirigé par Michel Ouellette⁴⁷. Paru pour la première fois en août 1975 sous le nom *Québécomix*, et pour la dernière fois en avril 1978, le zine est, selon Viau, « le bulletin d'information le plus complet qui ait jamais été publié⁴⁸ » sur la bande dessinée québécoise. On y trouve des informations sur tous les aspects relatifs à la bande

⁴⁴ Michel Viau, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁵ *Ibid.* Falardeau abonde dans le même sens : « Les mouvements de l'Hydrocéphale et de la Coop restent inscrits comme la première démarche structurée du monde de la BD québécoise et président à une démarche véritablement professionnelle qui s'annonce avec la naissance de la revue *Croc*, en 1979 », *op. cit.*, p. 88.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁷ Tous les numéros de *Québécomix* et *B.D.K.* sont conservés dans les collections de BANQ, et sont accessibles à la Grande Bibliothèque, dans la section des périodiques.

⁴⁸ Michel Viau, *op. cit.*, p. 292.

dessinée, des festivals aux différentes publications en revue, en albums, en zine ou dans les journaux, en passant par les discours critiques à la radio ou la télévision. *B.D.K.* rééditait même des vieilles bandes dessinées québécoises des années 1940 oubliées par les acteurs et actrices du « renouveau » des années 1970. Se présentant comme un « fanzine », le bulletin était vendu à 2,00 \$, un prix relativement élevé pour un fanzine à l'époque, et tiré à 500 exemplaires. Comme les autres publications en bande dessinée de l'époque, *B.D.K.* semble avant tout tourné vers la professionnalisation du champ de la bande dessinée au Québec, plutôt que de chercher à se développer en parallèle du processus d'institutionnalisation amorcé au début de la décennie. En atteste la vision globale de l'état de la bande dessinée québécoise qui y est mise de l'avant autant que la volonté d'exhaustivité dans l'établissement des connaissances sur le sujet⁴⁹.

1.1.4 Caractéristiques générales de la production des années 1970

La science-fiction et la bande dessinée sont définitivement les deux domaines où le fanzinat s'est le plus développé au courant des années 1970. Si la décennie est marquée, aux États-Unis et au Royaume-Uni, par l'émergence des zines punks, qui auront un effet décisif sur la production de zines qui leur succèdera, il faut attendre les années 1980 pour qu'une influence similaire se fasse sentir au Québec. Quant à l'influence de la presse politique et du livre d'artiste, elle est, pour la décennie 1970, peu notable, le zine étant encore fortement lié au périodique culturel. Il faudra en effet attendre près d'une vingtaine d'années avec que le zine intègre ces deux éléments.

Au-delà de leurs appartenances à des domaines différenciés — d'un côté la science-fiction, de l'autre la bande dessinée — les publications mentionnées jusqu'ici

⁴⁹ Je cite, par exemple, un extrait d'un appel à contribution signé par Ouellette : « je suis à la recherche de correspondants à travers tout le Québec pour avoir l'information la plus complète possible sur tout ce qui se passe, se publie, s'organise, etc... dans le domaine de la bdk [...] je suis [également] intéressé à publier les textes sur la b.d., les études, les critiques, les résultats de recherche, les comptes-rendus d'exposition ou de manifestations en rapport avec la b.d., les lettres, les commentaires, les dessins d'humour, les planches, les petites annonces, etc... que vous voudriez bien me faire parvenir » (Michel Ouellette, « Un mot du rédacteur en chef », dans *B.D.K., fanzine la Bande Dessinée Québécoise. Spécial Sombre Vilain*, 1976, p. ii).

se démarquent par une certaine unité dans le contenu et l'image. On retrouve, par exemple, une chronique irrégulière sur la bande dessinée intitulée « Le coin du Bédéraste » dans *Requiem* autant que plusieurs planches proches de la science-fiction dans *L'Hydrocéphale* autant que dans les autres zines de bande dessinée du moment. La proximité avec les publications de la contreculture se lit également dans le dossier spécial « Rock — SF — Fantastique » signé Clodomyr Sauvé et publié dans les septième et huitième numéros de *Requiem*, où l'on retrouve « une approche enthousiaste des principales caractéristiques du rock progressif contemporain et de ses artisans qui touchent à la science-fiction et au fantastique⁵⁰ ». Le croisement des publicités témoigne également de cette familiarité. En plus de partager des espaces publicitaires dans les pages de *Mainmise*, les zines s'annoncent également les uns les autres. On retrouve ainsi des publicités pour *B.D.K.* dans *Requiem*⁵¹, ou encore pour le « petit supplément illustré » de *Mainmise* dans *B.D.K.*⁵² et dans *L'illustré*⁵³.

Plus nette encore est la parenté de toutes ces publications sur le plan esthétique, notamment en ce qui a trait à l'image et au design graphique. L'imaginaire visuel de *Requiem* allie ainsi visions futuristes et représentations psychédéliques qui mêlent des thèmes récurrents de la science-fiction à une posture nettement contreculturelle. L'illustration servant de quatrième de couverture au cinquième numéro est exemplaire de ces inspirations croisées (voir *Annexe A*). On y voit un homme nu se tenant debout sur un amoncellement de dos humains flottants dans l'espace. Au-dessus de sa tête, des cerveaux luminescents couronnent le parallèle ontologique comparant le développement scientifique et la conquête de l'espace à une aventure mystique aux accents *hippies*.

⁵⁰ Clodomyr, « Rock — SF — Fantastique », *Requiem*, n° 7, novembre 1975, p. 20.

⁵¹ *Requiem*, n° 14, février 1977, p. 19.

⁵² *B.D.K.*, *op. cit.*, p. 29.

⁵³ *L'illustré*, n° 8, 1974, p. 28.

La présentation visuelle de *L'Hydrocéphale illustré* intègre un imaginaire similaire aux codes esthétiques de la bande dessinée, comme en atteste le sommaire du huitième numéro (voir *Annexe B*⁵⁴). Dans un mélange de montage photo et de bande dessinée, le contenu de l'édition y est présenté comme autant de rêves faits par un groupe de jeunes portant barbes et cheveux longs couchés dans un même lit, orné de fleurs. Titrée « Spécial pollution nocturne », la page rappelle l'emphase sur la nudité et la sexualité et l'aspect éclectique des pages de *Mainmise*.

Cette proximité forte entre la science-fiction, la bande dessinée et la contreculture montre bien l'état du champ de la bande dessinée et du sous-champ de la science-fiction au courant de la décennie 1970. En voie de différenciation, les deux domaines n'ont pourtant pas achevé leur spécialisation réciproque. Des publications du début des années 1980 témoignent encore de cette proximité. *Pour ta belle gueule d'ahuri*, publié de 1979 à 1983 sous la direction de Jean-Pierre Coulombe, et *Empire*, projet porté en 1982-1983 par Robert Rivard, ont ainsi autant leur place dans l'histoire de la science-fiction que dans celle de la bande dessinée. Centrés sur la littérature de genre, et en particulier sur la science-fiction, les deux zines accordent une large place à la bande dessinée, témoignant d'une forte compatibilité entre les deux domaines, à l'époque. Ajouté aux nombreux croisements entre science-fiction, bande dessinée et contreculture déjà relevés, l'exemple de ces deux zines montre bien une certaine indifférenciation dans les productions dites « mineures » à l'aube de la structuration du sous-champ de la science-fiction et de la professionnalisation d'une part du champ de la bande dessinée.

⁵⁴ Détail important, *L'Illustré* ne paraît qu'une fois : « Le numéro 8 s'obtient en additionnant les diverses revues précédemment publiées par les participants à ce numéro (*L'Hydrocéphale illustré*, deux numéros ; *Kébec Poudigne*, un numéro ; *Made in Kébec*, quatre numéros) » (Michel Viau, *op. cit.*, p. 254).

1.1.5 Zines, magazines et revues : esquisse des liens

L'ensemble des zines des années 1970 est en dialogue explicite avec les revues et les magazines de leur temps. Ce rapport se décline sous plusieurs aspects. Sur un plan générique, d'abord, en ce que les publications mentionnées jusqu'ici ne semblent pas opposer les désignations « fanzine » et « magazine » ou même « revue ». L'usage qui est fait de ces différents termes dans *Requiem* est en ce sens éloquent : « zine » n'y est pas opposé à magazine, mais l'inclut, comme dans la rubrique régulière « Magazines, fanzines et autres zines », où l'on propose une « revue des magazines, fanzines et autres publications professionnelles ou amateurs⁵⁵ ». Le cas de *B.D.K.* nous renseigne également sur l'usage du terme. Portant le plus souvent la mention « bulletin », le numéro spécial consacré au *Sombre Vilain* de Jacques Hurtubise lui substitue celle de « fanzine », entendu ici comme une publication de « fan », dans ce cas liée à l'œuvre d'un auteur en particulier. L'acception actuelle de « zine » n'a donc pas encore cours dans les années 1970. Il faudra en effet attendre les années 1990 et l'émergence d'une scène du zine au tournant des années 1990-2000 pour que se généralisent et se stabilisent les mentions « zine » ou « fanzine », rendant dès lors difficile l'établissement d'une filiation avec certitude⁵⁶. Ce flottement autorise, par ailleurs, à inscrire des publications comme *Mainmise* dans l'histoire des zines — des publications considérées généralement comme telles ne se nomment pas elles-mêmes « zines » ou « fanzines » à l'époque.

Les zines de l'époque sont, au-delà des catégories, assez clairement en dialogue avec la presse magazine et les revues spécialisées. La plupart en reprennent les conventions en ce qui a trait à la présentation matérielle. Les zines mentionnés plus

⁵⁵ Norbert Spohner, « Magazines, fanzines et autres zines », dans *Requiem*, vol. 1, no 1, septembre 1974, p. 17.

⁵⁶ Ce qui est vrai pour les zines l'est aussi pour les commentaires et les études qui portent sur eux. Les différents usages qu'en font Mira Falardeau ou Benoît Melançon montrent bien la porosité de ces catégories. Falardeau n'hésite pas, par exemple, à qualifier *L'Hydrocéphale illustré* de « fanzine » (Mira Falardeau, *op. cit.*, pp. 153-154) alors que la publication ne s'est jamais elle-même désignée comme telle, et se présente assez nettement comme un magazine.

haut — *Requiem*, *L'Hydrocéphale*, *Plouf*, *B.D.K.*, voire *Mainmise* dans sa deuxième mouture — prennent ainsi tous l'aspect d'un magazine grand format : images pour les couvertures, reliure brochée, papier glacé si possible, mise en page dynamique, publicités, textes variés, etc. Ils sont d'ailleurs tous structurés de la même façon, avec un comité éditorial souvent dominé par un éditeur charismatique, et dépendent la plupart du temps de subventions — souvent par l'entremise d'une université, d'un collègue ou d'une association étudiante. La périodicité est d'ailleurs une règle absolue pour le fanzinat de l'époque, où l'on ne retrouve aucun zine publié seul, à l'exception de ceux ayant cessé de paraître après un seul numéro, faute de contributions ou suite à des problèmes d'argent. Autre caractéristique démarquant ces publications : le dépôt légal est systématique. Le processus d'écriture, d'édition, de mise en page et d'impression semble en effet mobiliser tellement d'effort et de ressources qu'il paraît impensable qu'il ne laisse pas sa marque dans les collections nationales.

Dans l'ensemble, les zines de la décennie 1970 se pensent surtout en rapport avec le modèle du magazine ou de la revue spécialisée. *Requiem*, on l'a vu, laisse tomber la mention « fanzine », change de nom pour *Solaris* et rejoint les revues culturelles spécialisées en 1979. *L'Hydrocéphale* et *Plouf* suivent des trajectoires semblables. Quant à *Mainmise*, son ambition et ses grands tirages l'inscrivent avec les autres magazines sans ambiguïté. Or selon Teal Triggs, la volonté de rompre avec l'espace social et la sphère publique est justement l'un des traits caractéristiques du fanzinat :

Aux États-Unis et en Europe de l'Ouest, les fanzines sont souvent apparentés à la presse underground et au mouvement contre-culturel des années 1960 ; cependant, il convient de faire une distinction. [...] La relation entre les sphères privée et publique permet de différencier les deux types de publications. Ainsi, la presse underground s'immisçait souvent dans la conscience de la sphère « publique », tandis que les fanzines demeuraient essentiellement « privés » du fait de leur production par et pour des fans⁵⁷.

⁵⁷ Teal Triggs, *op. cit.*, p. 15.

Cette distinction ne semble pourtant pas effective dans le contexte québécois. Ayant émergé avec plus de 40 ans de retard sur leurs homonymes états-uniens, les zines comme *Requiem* et *L'Hydrocéphale* sont au contraire bien inscrits dans la sphère publique. Il faudra attendre aux années 1980 et 1990 pour que les zines se distinguent progressivement de la presse magazine et embrassent leur marginalité au point de chercher à se séparer de l'espace public.

1.2 Les années 1980

La fin des années 1970 marque une première série de transformations dans le fanzinat québécois. La contreculture, essoufflée, s'efface progressivement, certaine.es de ces acteurs et actrices abandonnant leurs velléités oppositionnelles, d'autres optant plutôt pour la rupture nette⁵⁸. Le mouvement punk, au sommet de sa forme dès le milieu des années 1970 aux États-Unis et au Royaume-Uni, se fait petit à petit une place pour les scènes musicales montréalaises. Guidé.es par l'idée du *DO It Yourself*, les punks ont rapidement récupéré le zine pour en faire leur médium de prédilection. Plutôt que de s'obstiner à chercher l'attention de la presse musicale du moment, les punks décident de produire leurs propres discours :

Comme pour sa musique et sa mode, le punk recommandait à tout le monde de produire son propre fanzine. En tant que publications indépendantes et autoéditées, les fanzines sont devenus des véhicules d'une communication sous-culturelle et ont joué un rôle fondamental dans la construction d'une identité et d'une communauté politique punk⁵⁹.

Inversement, l'appropriation du zine par les punks a laissé des traces indélébiles sur le fanzinat. La rencontre entre l'art et la politique, l'idéal de l'autogestion, la

⁵⁸ Karim Larose et Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ Teal Triggs, *op. cit.*, p. 49.

critique du capitalisme ou la culture du DIY, sont en ce sens des éléments aujourd'hui encore très présents dans les zines.

S'opposant, politiquement, au nationalisme québécois et, musicalement, autant aux chansonniers du pays qu'au rock progressif d'Harmonium, les groupes de la « première vague » du punk montréalais voient le jour à la fin de la décennie⁶⁰ et avec eux, les premiers zines consacrés leur musique et leur culture : *Surfin Bird*, *Drug Lovers*, *Sugar Diet* ou *Reargarde* sont quelques cas marquants, publiés au tournant des années 1970-1980⁶¹.

Malgré leur importance, en particulier via l'héritage de la culture DIY dans les zines contemporains, les zines punks ne sont pas les seuls à avoir marqué l'histoire du fanzinate québécois. Circulant pour la plupart, au moins au début de la décennie 1980, exclusivement dans les milieux anglophones, leur influence sur les zines québécois est d'ailleurs de facto limitée. Un zine comme *Lézard* de Marc Thivierge, qui ne paraît que le temps d'un numéro en 1987, semble en effet faire cavalier seul face à l'émergence d'une presse musicale alternative couvrant un ensemble beaucoup plus large de genres musicaux comme le métal avec *Méga-Trash* (1 numéro en 1987) ou le techno (avec *Pustule* en 1989⁶²).

⁶⁰ Julia Lamarque, *L'appropriation de la culture punk. Étude ethnographique du punk montréalais en 2015* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 2016, pp. 16-17.

⁶¹ Louis Rastelli, « Les fanzines du Québec, 1968-2010 », dans *Fanzines givrés* (catalogue de l'exposition), Poitiers, La Fanzinothèque et Nyktalop Mélodie, 2010, p. 2.

Le mémoire de Julia Lamarque sur le punk montréalais offre une description exhaustive de *Reargarde* ainsi qu'une analyse détaillée de sa fondation, de son fonctionnement et du rôle qu'il a été amené à jouer dans la scène punk, à partir d'une entrevue réalisée avec Paul Gott, fondateur et rédacteur en chef du zine.

⁶² On peut trouver une description de *Pustule* et de son fondateur Cozmik Kay alias Sylvain Ferland, dans cet article paru dans la Presse : Nora Ben Saâdoune « Graphiste flyé », *La Presse*, 10 octobre 1996, p. D2, récupéré d'Eureka, en ligne, <https://nouveau-eureka-cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B719961010%C2%B7LA%C2%B7096&docIndex=0>.

1.2.1 *Yé-yé* et les zines d'information musicale

*Yé-yé, journal des musiques d'agrément*⁶³ représente bien les zines de musique qui fleurissent au courant des années 1980. Fondé par Richard Baillargeon, le fanzine⁶⁴ s'intéresse rétrospectivement à la musique pop des années 1960 au Québec. On y retrouve la structure adaptée des revues typiques des zines des années 1970, avec, pour chaque numéro, un éditorial le plus souvent cocasse signé par Baillargeon.

Les pages de *Yé-yé* proposent un mélange plutôt original : d'un côté, un travail de recherche méthodique s'approchant tendant parfois à la recherche universitaire — de l'autre, un style aux accents littéraires, teinté d'un humour frôlant l'ironie. La régularité de la publication (mensuelle pour les deux premières années, puis bimensuelle), sa longévité ainsi que la qualité du travail place définitivement *Yé-yé* en continuité directe des zines des années 1970 comme *Requiem* et *L'Hydrocéphale*. Le fanzine deviendra d'ailleurs une publication annuelle intitulée *Rendez-vous* en 1993 à l'occasion d'une fusion avec la Société pour l'Avancement de la Recherche en Musique d'Agrément, organisation dédiée à la recherche sur les musiques populaires québécoises, et en particulier la musique yé-yé. Suite à la publication, en 2002, du dernier numéro de *Rendez-vous* — un numéro double consacré aux « 1000 succès du dernier millénaire » —, Baillargeon tournera définitivement au fanzinat et à la publication papier. On pouvait suivre jusqu'à tout récemment les travaux de Baillargeon sur le web, sur le site de *Québec info musique*, dont les derniers ajouts datent de 2015. Centré d'abord quasi exclusivement sur la musique yé-yé, le travail de Baillargeon intègre ainsi progressivement d'autres styles de musique, pour finalement porter sur toute la

⁶³ L'ensemble des numéros de *Yé-yé* est conservé dans les collections de BANQ, et est à la Grande Bibliothèque, dans la section des périodiques.

⁶⁴ Bien que *Yé-yé* soit sous-titré « journal » et qu'on y retrouve régulièrement la mention « revue », un article paru dans le numéro de décembre 1985 ne fait aucun doute quant à l'appartenance de *Yé-yé* au fanzinat : « Vous est-il arrivé de lire un fanzine ? Sûrement, puisque la revue que vous feuillotez présentement correspond on ne peut plus à cette réalité du monde de l'édition » (Richard Baillargeon, « Les fanzines, une nécessité culturelle » dans *Yé-yé, journal des musiques d'agrément*, vol. 3, n° 2, décembre 1985, p. 3.).

production musicale populaire québécoise : « De la musique des années 1960 aux plus récentes tendances en passant par les pionniers de l'enregistrement, sa curiosité est insatiable⁶⁵ ».

Contrairement aux zines phares de la décennie précédente, *Yé-yé* n'a, pour ainsi, rien à instituer. Le fanzine suivra donc une trajectoire somme toute modeste, rejoignant la recherche universitaire plutôt que de contribuer à la fondation d'un champ ou d'un sous-champ comme la bande dessinée ou la science-fiction. Cette modeste postérité ne doit cependant pas occulter l'importance locale du zine, autant que son caractère tout à fait exemplaire pour le fanzinat musical des années 1980-1990.

1.2.2 Les zines de science-fiction

Pour la science-fiction québécoise, la fin des années 1970 et le début des années 1980 correspondent à une période d'institutionnalisation. Les zines comme *Requiem*, jusque-là confinés à une marginalité imposée par l'inexistence d'un sous-champ spécialisé de la science-fiction, arrivent à former un noyau institutionnel, auquel répond un grand nombre de publications parallèles :

Entre 1980 et 1984, une vingtaine de fanzines de Science-fiction, de fantastique ou de bande dessinée voient le jour dont la plupart disparaîtront assez rapidement (après quelques numéros). La deuxième boucle de communication littéraire caractéristique des milieux de la science-fiction, la boucle non professionnelle, se développe ; une relève se met à l'œuvre et annonce un renouvellement au sein du champ. L'émergence soudaine de nombreux fanzines ne serait pas étrangère, selon nous, à la professionnalisation des revues *Solaris* et *imagine...* La montée de la tension entre fans et intellectuels a pu, de même, inciter certains amateurs

⁶⁵ Québec Info Musique inc., « À propos », *Quebecinfomusique.com*, en ligne, <http://www.qim.com/propos/index.asp>, consulté le 15 juin 2019.

à se manifester par le biais d'organes underground, car les fanzines sont le lieu d'expression par excellence des polémiques et des débats⁶⁶.

Les zines de science-fiction prolifèrent donc au début de la décennie 1980. Mais détachés de la contreculture et, conséquemment, du dialogue avec le champ culturel, ils ne s'inscrivent plus dans le sillon des zines d'aujourd'hui. Confinées à l'histoire de la science-fiction, ces publications amateurs ne suivront d'ailleurs pas l'évolution historique des autres zines et resteront en dialogue implicite avec le magazine ou la revue spécialisée.

1.2.3 Les zines de bande dessinée

Contrairement à la science-fiction, la bande dessinée suit de près l'évolution historique du fanzinat. Les interactions entre la scène du zine et le champ de la bande dessinée restent, à ce jour, plus marquées que celles rapprochant la scène de n'importe quel autre champ de production culturelle. La décennie 1980 est déterminée par les retombées de la revue humoristique *Croc* qui, en 1979, lance le coup d'envoi d'un sous-champ de production élargi en bande dessinée québécoise. En réponse, un nombre considérable de bédéistes fondent des revues et des zines les uns après les autres, cherchant à profiter de la stabilité du public pour diversifier l'offre et s'accaparer les ventes. Les éditions du Phylactère lancent la revue *Cocktail* en 1981, s'opposant explicitement aux éditions Ludcom et à leur magazine *Croc*. Moins axée sur l'humour, accompagnant les créations originales d'entrevues avec des bédéistes, de critiques des derniers albums parus et d'autres nouvelles sur l'état de la bande dessinée québécoise⁶⁷, *Cocktail* s'adresse à un public plus âgé, connaisseur et qui cherche l'innovation. Suivant la parution du sixième et dernier numéro l'année suivante, les auteurs et

⁶⁶ Rita Painchaud, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁷ Michel Viau, *op. cit.*, p. 236.

autrices qui y publiaient se séparent en deux groupes : les premièr.es (dont Caroline Merola et Rémy Simard) rejoignent les rangs de *Croc* ou de *Titanic*, la nouvelle revue de Ludcom, les second.es (Luis Neves en tête) resteront chez Phylactère et lancent *Tchiize !* en 1985.

C'est en réponse à la fondation de *Titanic* par Ludcom, adressée au public « adulte » jusque-là laissé pour compte par l'arrivée des magazines professionnels de bande dessinée, qu'est fondé le bien nommé *Iceberg* par des acteurs et actrices de la BD *underground*, Henriette Valium en tête⁶⁸. Bande dessinée expérimentale, anarchisme politique, critique sociale, parodies et plagiats de *Tintin*, humour vulgaire sont autant de traits qui caractérise le fanzine et le distingue des ambitieuses revues professionnalisantes. *Iceberg* sera publié dans une première mouture de 1983 à 1986, après quoi Valium fondera, avec d'autres, *Rectangle*, un zine alliant bande dessinée et musique punk rock et qui sera publié de 1987 à 1991.

C'est dans les pages d'*Iceberg* et de *Rectangle* que seront publiés les planches d'un nombre impressionnant de bédéistes de l'underground québécois, parmi lesquel.les plusieurs ont publié des zines : Henriette Valium, Diane O'Bomsawin, Luis Neves, Richard Suicide, Luc Giard⁶⁹. Parmi eux et elles, on compte également Éric Braün, derrière la galerie d'art alternative Usine 106U et habitué d'Expozine, et Julie Doucet, autrice du zine *Dirty plotte*.

La décennie 1980 est donc, du point de vue de la bande dessinée, un moment riche marqué par une certaine expansion du fanzinat, associée à l'essor d'un champ : avant de publier des albums, les apprentis bédéistes penchant pour l'exploration et la BD dite « d'auteur » s'allient et publient des zines qui gardent un certain ancrage dans le modèle du périodique (comités éditoriaux, publicités, division des tâches, diversité de textes,

⁶⁸ *Ibid.*, p. 253.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 273.

etc.), mais qui se détachent peu à peu des revues et magazines de bande dessinée qui leur sont contemporains, plutôt destinés à de larges publics.

1.2.4 Tendances générales dans la production des années 1980

La décennie 1980 est donc un moment d'éclosion. Suivant les premières publications des années 1970, le fanzimat québécois se diversifie et commence à rattraper le retard qu'il accusait face à la production états-unienne ou européenne. Les premiers zines punks paraissent du côté anglophone d'abord, puis à leur suite émergent des zines d'information musicale recouvrant plusieurs genres et scènes différentes. De leur côté, les zines de science-fiction se cloisonnent dans le sous-champ naissant de la science-fiction et se consacrent surtout à la publication de créations originales et d'informations sur le milieu. La fin des périodiques de la contreculture comme *Mainmise* isole ainsi le fanzimat de science-fiction, qui entretiendra dès lors surtout des rapports avec des publications plus légitimées du sous-champ, ou des publications homologues à l'étranger. Quant aux zines de bande dessinée, on assiste à une tendance inverse. En réponse à la professionnalisation d'une partie du champ par l'entreprise Ludcom — les bandes d'humour destiné à un public jeune via *Croc* puis *Safarir*, et les bandes dessinées destinées à un public connaisseur via *Titanic* et l'édition d'albums — des jeunes bédéistes optent pour la création de nouveaux zines. Dans les pages d'*Iceberg* et de *Rectangle* se rassemblent des auteurs et des autrices comme Julie Doucet, qui aura une influence déterminante sur l'émergence d'une scène spécifique au zine à Montréal.

Les zines des années 1980 sont donc, comme ceux de la décennie précédente, très proches du modèle du périodique. À l'exception de quelques albums autoédités de bande dessinée (qui ne se désignent d'ailleurs pas comme des zines), on ne retrouve pratiquement pas de zines se présentant comme des œuvres intégrales dans la production de la décennie.

1.3 Les années 1990

La décennie 1990 marque, à une échelle translocale, un âge d'or pour les zines. Des développements dans le domaine de l'imprimerie et de la bureautique révolutionnent le rapport à l'imprimerie et à l'édition, qui deviennent toujours plus accessibles et moins coûteuses. Ces innovations techniques engendrent une évolution dans deux directions contraires. Les zines des années 1990 marquent une appropriation totale du modèle du périodique. Les revues et magazines de science-fiction ou de bande dessinée professionnels ayant vu le jour au courant de la décennie précédente forcent les zines à se redéfinir. La plupart des zines prendront en ce sens de plus en plus de liberté au niveau éditorial. La bande dessinée, l'information musicale, la création littéraire et les prises de positions politiques ne sont plus séparées dans des publications différentes, mais rassemblées dans une nouvelle forme de zine au confluent de tous ces domaines :

A typical zine (although 'typical' is a problematic term in this context) might start with a highly personalized editorial, then move into a couple of opinionated essays or rants criticizing, describing, or extolling something or other, and then conclude with reviews of other zines, bands, books, and so forth. Spread throughout this would be poems, a story, reprints from the mass press (some for informational value, others as ironic commentary), and a few hand-drawn illustrations or comix. The editor would produce the content him or herself, solicit it from personal friends or zine acquaintances, or, less commonly, gather it through an open call for submissions⁷⁰.

Bien que désignant surtout un type de zine spécifique associé à la faste période des années 1990 aux États-Unis, cette description d'un zine « typique » par Duncombe

⁷⁰ Stephen Duncombe, *op. cit.*, p. 14.

colle très bien à des publications montréalaises de la même décennie. *Fish Piss*, dirigé par Louis Rastelli, est sans aucun doute l'exemple le plus célèbre⁷¹.

1.3.1 *Fish Piss* de Louis Rastelli

Le zine rassemble, à partir de 1996, écrivain.es, dessinateurs, dessinatrices et autres acteurs et actrices du champ culturel *underground*. Des bédéistes comme Henriette Valium, Richard Suicide, Simon Bossé, Andy Brown et Siris y collaborent régulièrement. Suivant l'éditorial de Rastelli, on y trouve le traditionnel courrier des lecteurs et des lectrices suivi de dessins, de nouvelles littéraires ou de poèmes, de textes politiques et de critiques de disques des scènes undergrounds montréalaises. À cheval entre les scènes francophone et anglophone de Montréal, Rastelli semble d'ailleurs beaucoup insister sur le bilinguisme de son zine. On peut ainsi y lire, en guise d'appel de textes : « IL N'Y A PAS ASSEZ DE FRANÇAIS DANS FISH PISS ! Donc on a besoin [de] vos bédés, histoires, critiques, entrevues, idées etc.⁷² ».

Par sa double inscription dans la vie culturelle montréalaise et dans le réseau translocal de scènes du zines nord-américaines, *Fish Piss* zine incarne bien le type de zine s'étant développé à partir des années 1990 et reposant sur des scènes du zine de plus en plus stables à l'international.

Le début des années 1990 marque l'arrivée de la sérigraphie⁷³ dans les zines québécois, qui inaugure un changement de perspective quant à l'impression et, plus largement, à la présentation matérielle des zines. Présente d'abord dans les zines européens, la sérigraphie est importée au Québec avant d'être popularisée aux États-

⁷¹ Tous les numéros de *Fish Piss*, à l'exception du 2^e numéro du volume 1, sont conservés par BANQ et sont accessibles à la Grande Bibliothèque, dans la section des périodiques.

⁷² Louis Rastelli (dir.), *Fish Piss*, vol. 1, n° 5, 1999, deuxième de couverture.

⁷³ « technique d'impression qui utilise des pochoirs (à l'origine, des écrans de soie [d'où le nom *silkscreening* en anglais]) interposés entre l'encre et le support. Les supports utilisés peuvent être variés (papier, carton, textile, métal, verre, bois, etc.) » (Philippe Gaumont et al. 2015 : *l'odyssée de la sérigraphie*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2015, p. 2).

Unis⁷⁴. Facile à exécuter et abordable, la sérigraphie s'inscrit parfaitement dans l'idée du DIY mise de l'avant par les punks, qui devient centrale dans le fanzinat des années 1990 au Québec. Les couvertures de *Fish Piss* témoignent de cette nouveauté. Conçues comme des œuvres d'art originales à part entière, elles mettent de l'avant le travail d'artistes *undergrounds* montréalais.es.

La couverture du cinquième numéro, signée Siris, illustre la tendance (voir *Annexe C*). Imprimée en couleurs criardes (rose et bleu, sur un carton jaune), on y retrouve l'expressivité et le réalisme social de la bande dessinée alternative de la décennie. On peut également reconnaître, en premier plan, l'alter ego de Siris, La Poule. La présence du personnage n'est pas anodine : elle montre précisément le rapport à l'autobiographique chez les bédéistes de l'*underground* et les zinesters de l'époque. Non seulement le personnage marque immédiatement la paternité du dessin, mais elle induit une complicité entre le bédéiste et un lectorat averti. Au fil des planches, Siris a en effet dressé une immense fresque autobiographique qui le met en scène sous les traits d'un poulet humanoïde. Cette distanciation n'a pas seulement pour effet de marquer la distance entre le vécu et sa transposition en bandes dessinées, mais induit également un lien privilégié avec les lecteurs et les lectrices. À la manière d'un anonymat sélectif⁷⁵, la personnification en un alter ego inscrit les planches de Siris — et, au passage, *Fish Piss* — dans cet espace « contrepublic » dans lequel évoluent les zines à partir des années 1990⁷⁶.

Emblématique de la philosophie du DIY, l'introduction de la sérigraphie entraînera, à terme, une reconfiguration de ses principes en le rapprochant de l'artisanat. Là où les premiers punks voyaient dans le *Do It Yourself* un impératif de

⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁵ Pour une analyse plus approfondie de l'anonymat comme dispositif organisant différents niveaux de réception des zines, voir Izabeau Legendre, « Pratiques de l'anonymat dans *L'Antécrise* : un cas de figure pour l'étude des zines », *Postures*, n° 27, hiver 2018, en ligne, <http://revuepostures.com/fr/articles/legendre-27>.

⁷⁶ J'emprunte l'expression à l'analyse des zines féministes québécois que propose Geneviève Pagé (*op. cit.*).

s'organiser ensemble pour faire sa propre culture et, surtout, de ne pas attendre que les grandes étiquettes de disque ou les médias traditionnels s'y intéresse, la nouvelle vision du DIY qui apparaît au courant des années 1990 ajoute ainsi une réflexion et une pratique de l'appropriation des moyens de production. Les zines des Bêtes d'hier incarnent à merveille cette proximité, nouvelle dans les années 1990, avec l'artisanat, en en faisant non seulement une source d'inspiration artistique, mais également une conviction politique.

La fin des années 1980 et le début des années 1990 sont également ceux d'une démocratisation des techniques de reproduction, qui entraîne une petite révolution dans le fanzimat :

Les photocopieuses sont devenues progressivement disponibles un peu partout vers la fin des années 80 ; ceci a rendu possibles des plus petits tirages abordables et donc une explosion dans les années 1990 de livres à compte d'auteur et de fanzines produits par une seule personne, e qui était plutôt rare auparavant. Même si un titre incluait des articles et de l'art de plusieurs créateurs, il est devenu de plus en plus commun de voir un éditeur s'occuper de presque tous les aspects de la publication, de l'édition à la mise en page, production et distribution⁷⁷.

La série *Dirty plotte* de Julie Doucet est un cas exemplaire de cette nouvelle forme de zine entièrement pris en charge par une seule personne.

1.3.2 *Dirty plotte* de Julie Doucet⁷⁸

D'abord publié sous forme de zines de 1988-1989 avant d'être rééditée par Drawn & Quarterly de 1991 à 1998, la série *Dirty plotte*⁷⁹ est peut-être l'une des plus anciennes

⁷⁷ Louis Rastelli, « Les fanzines du Québec, 1968-2010 », *op. cit.*, p. 3.

⁷⁸ Il est important de mentionner d'entrée de jeu que Julie Doucet est co-fondatrice, avec entre autres Louis Rastelli, de l'organisme Archive Montréal.

⁷⁹ Les zines de la série *Dirty plotte* sont conservés par BANQ et accessibles à la Grande Bibliothèque, dans la section des périodiques.

manifestations d'un modèle de zine encore aujourd'hui très présent dans la scène du zine de Montréal.

Développant un zine autobiographique sous forme de bande dessinée féministe, Doucet met de l'avant un style de dessin très expressif et anticonformiste, qui rappelle l'esthétique punk. Les emprunts aux codes des comix de l'underground des États-Unis et aux zines punks britanniques et états-uniens des années 1970 comme Sniffin Glue, Punk ou Flipside sont nombreux. Se développe dans ces zines, en particulier, un féminisme assez radical du quotidien, associé au mouvement Riot Grrrl, qui essaimera dans le monde entier depuis la côte ouest américaine dans les années 1990. Si le travail de Doucet précède l'explosion du mouvement, les points communs sont tellement nombreux qu'on l'y intègre souvent à postériori comme une manifestation exemplaire⁸⁰.

Les sujets traités choquent en effet délibérément. Notamment, Doucet ressasse une certaine fascination pour la violence physique, les mutilations corporelles, la sexualité en général et les pénis en particulier. Les menstruations sont également un thème central, auquel Doucet consacre le sixième numéro de la série dans son entièreté.

Le zine s'ouvre sur un éditorial qui reproduit une publicité des tampons Tampax : « Annie est "preppie", Monique est punk, Julie c'est Julie. *Et toutes ont choisi les*

⁸⁰ Voir notamment Emma Tinker, « From Riot Grrrl to fine artist : transformation in the work of Julie Doucet », dans *Identity and form in alternative comics, 1967-2007* (thèse de doctorat), University College of London, 2008, pp. 136-173.

Il faut cependant spécifier que cette inscription s'est faite bien que Doucet elle-même n'identifie pas *Dirty plotte* comme une série féministe « [...] je ne me sentais pas comme une "vraie fille". C'était ça que j'exprimais le plus. J'étais loin de m'imaginer qu'une autre fille pourrait s'identifier au personnage que j'étais. Dans ce sens-là, j'avais pas l'impression d'avoir un message féministe. C'était moi qui essayais d'exprimer comment je me sentais, finalement » (propos rapportés dans par Hugo Santerre, *La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l'humour visuel comme outil d'appropriation des représentations* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 2017, p. 92.

L'utilisation tardive de la mention éditoriale « Fanzine féministe de mauvais goût » (n° 4), sont remplacement pour « Fanzine féminin de mauvais goût » (n° 6), puis la disparition complète de toute référence au féminisme (« Bandes dessinées de Julie Doucet » dès le n° 8) témoigne de la même distance.

*tampax*⁸¹ ». Le texte, qui explique les raisons qui motivent les choix d'Annie, Monique et Julie, est coiffé, en guise de conclusion, d'un ajout à la main de Doucet : « Heil Tampax ! ».

Suit une série de bandes dessinées qui sont autant de fabulations sur les menstruations. Dans « EN MANQUE ! », par exemple, on retrouve le personnage de Julie qui, réveillée par ses menstruations, s'aperçoit qu'elle n'a plus de Tampax : « Plus de Tampax ! / Aarg pus de Tampax aaag. "me sens pas.... / Bien ?⁸² ». En pleine panique, perdant ses moyens, Julie semble s'évanouir, puis est prise d'une secousse. La petite histoire se conclut par une planche où l'on voit une Julie ayant perdu tout contrôle sur son corps et qui, devenue immense comme King-Kong, inonde la ville de sang, détruit les bâtisses et broie des passants (*voir Annexe D*).

Ces pages sont emblématiques du travail que Doucet entreprend avec *Dirty plotte* et illustrent le changement important dans le fanzinat québécois qu'elle inaugure en quelque sorte. Par ses thèmes — corps féminin, abject, quotidien, mais aussi capitalisme, violence et destruction — autant que par son style de dessin et ses références à la culture populaire, les cases d'« EN MANQUE ! » témoignent de la proximité de Doucet avec la scène du *comix* états-uniennes, occupée notamment par Robert Crumb⁸³. Elle remportera d'ailleurs le prix « Best new talent » des prix Harvey en 1991.

« EN MANQUE ! » témoigne également de l'intégration, au courant des années 1980 et 1990, d'une certaine approche du féminisme dans les zines et la bande

⁸¹ Julie Doucet, *Dirty plotte*, vol. 1, n° 6, février 1989, deuxième de couverture.

⁸² Julie Doucet, « EN MANQUE ! », *ibid.*, non paginé.

⁸³ Une version traduite d'« EN MANQUE ! » sera d'ailleurs republiée dans le magazine de bande dessinée dirigé par Crumb : Julie Doucet, « Heavy Flow », dans *Weirdo*, no 26, automne 1989, pp. 47-50. Pour le récit de l'expérience de Doucet à New York et, entre autres, de la rencontre de Doucet avec Crumb, voir la republication des derniers numéros de la revue *Dirty plotte : Changements d'adresses*, Paris, L'Association, 1998, non paginé, et *My New York Diary*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1999, non paginé.

dessinée alternative. C'est en ce sens qu'il faut lire la place accordée au corps et à l'abject dans le cadre du quotidien, selon Tinker :

Doucet typically addresses feminist concerns by claiming control over representations of the female body, overturning comics conventions about the forms and symbols of femininity, and challenging and redirecting the gaze of the reader. [...] Although Doucet denies having a feminist agenda as such, and avoids accusations of political seriousness by producing comics that are deliciously, gleefully humorous, nevertheless her work taps directly into a vein of body criticism that was at its strongest in the 1980s and early 90s⁸⁴.

Les modalités de production et de distribution de *Dirty plotte* témoignent également d'un changement dans les manières de faire du zine, au tournant des années 1980-1990. Constitué de dessins photocopiés et reproduits dans un *copy center*, puis échangés en personne ou dans quelques points de vente alimentés par l'auteurice, le zine marque une première ouverture vers le modèle du zine entièrement conçu, fabriqué et distribué par une seule personne, modèle le plus répandu aujourd'hui. Bien que présentée sous la forme d'une série, qui sera plus est réédité comme revue par Drawn & Quarterly⁸⁵, *Dirty plotte* s'éloigne volontairement du modèle du périodique. D'abord, la périodicité n'y tient qu'à la régularité de la publication, le contenu d'un zine, à quelques exceptions près, se lisant très bien en dehors de leur inscription dans la série. Ensuite, la structure même du zine ne se réfère pas au modèle de la revue : on n'y trouve que des planches de BD, et la plupart du temps pas d'éditorial, ou même de texte d'introduction.

⁸⁴ Emma Tinker, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁵ En plus de son rôle important pour l'histoire du fanzinat, *Dirty plotte* a également laissé une marque importante sur le champ de la bande dessinée, notamment via l'importance que la série a eu pour la maison d'édition. Je cite le fondateur de Drawn & Quarterly : « Julie is the foundation of Drawn & Quarterly: from the debut of that first groundbreaking issue of her comic book you can connect the dots to almost every other D+Q cartoonist in that first ten years » (Chris Oliveros, « Through Thick and Thin », dans *Dirty Plotte : The Complete. Volume II : Everything Else*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 23).

1.3.3 Un fanzinat renouvelé

Contrairement aux zines précédant, Julie Doucet ne cherche pas, avec *Dirty plotte*, à s'inscrire dans la production de revues culturelles. Les zines de science-fiction, de bande dessinée, de musique ainsi que les publications de la contreculture se plaçaient toutes en relation avec les revues : comités éditoriaux, abonnements, publicités, collaborations extérieures, périodicité. S'ils sont souvent le fait d'un auteur puisant dans son entourage quelques collaboratrices et collaborateurs pour jouer les rôles secondaires — Norbert Spehner pour *Requiem* et Richard Baillargeon pour *Yé-yé* le montrent assez bien — la volonté de fonder une véritable revue professionnelle est un incontournable de la production de zines des années 1970-1980. Avec *Dirty plotte*, mais aussi avec les zines comme *Fish Piss*, les zines ne constituent plus d'apprenties revues professionnelles. C'est ce rapport, en cherchant volontairement l'inscription dans la marginalité et l'*underground* aussi bien qu'en délaissant peu à peu la périodicité, qui disparaît au courant des années 1990 et qui ouvre la voie aux zines d'aujourd'hui.

Les cas de *Fish Piss* et *Dirty plotte* rassemblent, à eux deux, les traits marquants de la production de zines des années 1990. C'est une période importante pour l'histoire des zines, puisque les caractéristiques qui s'y développent s'imposeront jusqu'à ce que le fanzinat québécois s'organise en scène au tournant des années 1990-2000. C'est à ce moment que se précisent les apports des différents axes constituant l'histoire des zines, de l'expérimentation avant-gardiste à la marginalité contreculturelle du punk :

On peut suggérer que le langage graphique des fanzines est [p. 14] né de deux sources principales : d'une part, il s'inspire des formes, techniques et contextes de pratiques littéraires et artistiques des mouvements dada, Fluxus et surréaliste ; d'autre part, il repose sur les intentions contreculturelles et politiques du situationnisme des années 1950-1960, sur la

presse radicale underground, la musique et le mouvement subculturel étiqueté punk dans les années 1970⁸⁶.

L'arrivée massive des *copy centers* et de techniques d'impression artisanales comme la sérigraphie consolide ces influences, et contribue à former l'identité visuelle des zines.

Les années 1990 sont également marquées par l'émergence du mouvement *Riot Grrrl*, et de la redéfinition du punk et du féminisme qui l'accompagne. Ce point tournant est important pour la scène actuelle. En effet, c'est à partir de cette appropriation du féminisme par les filles punks états-uniennes que les zines deviennent un espace privilégié pour le développement des idées et des formes d'expression artistiques féministes, queers, et antioppressives dans un sens large. Que ce soit dans les zines des Bêtes d'hier ou ceux de Sara Hébert et de Christina la catastrophe, ceux du collectif Les Déraillieuses, ou les zines-revues *Tristesse* et *Guédailles*, les multiples facettes du féminisme s'incorporent de mille-et-unes façons dans la production contemporaine de zines. L'héritage du Riot Grrrl contribue ainsi largement à façonner un rapport au politique propre à la scène du zine.

1.3.4 Le livre d'artiste comme interlocuteur

Finalement, il est important de souligner une autre relation, rapprochant le zine du livre d'artiste cette fois. La nouvelle façon de concevoir le zine qui émerge au courant des années 1990 le rapproche des livres d'artiste et de la bibliophilie, en pleine effervescence. Au même moment que le fanzinat, la production du livre d'artiste passe elle aussi d'un modèle collaboratif— entre écrivain.e et artiste — à une autre, centré sur l'artiste seul.e. La présence du livre d'artiste dans la scène actuelle du zine, autant comme forme repoussoir que comme source d'inspiration et d'appropriation, s'inscrit dans ce développement. Le travail de Manuel Mineau et de son Atelier universel de

⁸⁶ Teal Triggs, *op. cit.*, p. 14.

reproduction et d'assemblage (Aura)⁸⁷, celui de la Coop Coup d'griffe et en particulier des livres d'Antoine Gautier, ou encore dans certaines publications de la maison d'édition Rodrigol, met très bien en lumière cette évolution parallèle du zine et du livre d'artiste⁸⁸.

Les livres publiés dans la collection « les invisibles » par Aura – dont *Gibecière de mémoire* en collaboration avec Gabrielle Foch, sur lequel on aura l'occasion de revenir au troisième chapitre – témoignent des tendances générales du livre d'artiste inscrit dans la scène du zine. En référant aux développements observés par Claudette Hould et Sylvie Alix dans leur *Répertoire des livres d'artiste du Québec*, on peut noter que les zines se présentant comme des livres d'artiste tiennent à une vision traditionnelle du livre d'artiste qui dominait jusqu'aux années 1980-1990⁸⁹. Nés de collaborations entre écrivain.es et artistes ou imprimeurs et imprimeuses, proches de la littérature et en particulier de la poésie, et respectant généralement les normes du livre conventionnel établies par l'institution éditoriale, ces publications se rapprochent de ce que Claudette Hould appelle le « livre de graveur », c'est-à-dire un texte — le plus souvent de poésie — mis en valeur par des gravures originales⁹⁰. Alors même que le livre d'artiste québécois intègre, au courant des années 1980, et plus nettement à partir des années 1990, le livre objet et le livre conceptuel états-unien des années 1960, des

⁸⁷ Sur les débuts de Manuel Mineau en tant qu'imprimeur artisanal, on peut regarder le court métrage documentaire d'Ariane Turmel-Chénard, *Les Passeurs : Médiathèque littéraire Gaëtan-Dostie*, Québec, 2014, 11 m. 19 s, en ligne, <https://www.facebook.com/MLGDostie/videos/1777487205797186/>, consulté le 15 juin 2019.

⁸⁸ L'influence du livre d'artiste sur le zine semble d'ailleurs de plus en plus réciproque, comme en témoignent les récents investissements d'Archive Montréal dans le domaine de la bibliophilie et des arts imprimés. Je pense notamment à la tenue, depuis 2016, à GRANDE – Foire d'art imprimé dans le cadre du festival d'arts imprimés de Montréal, ou encore à la voire du livre d'art Volume 1, depuis 2018.

⁸⁹ Sylvie Alix, *Répertoire des livres d'artiste au Québec, 1993-1997*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1999, pp. 15-24.

⁹⁰ Claudette Hould, *Répertoire des livres d'artiste au Québec, 1900-1980*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982, p. 23.

zinesters comme Mineau s'inspirent librement des formes plus traditionnelles du livre d'artiste.

1.3.5 Caractéristiques générales de la production des années 1990

Dans l'ensemble, la décennie 1990 marque l'apparition de caractéristiques toujours présentes dans les zines aujourd'hui. Sous l'impulsion des *copy centers* d'abord et d'internet ensuite, les zines se détachent de plus en plus du modèle du périodique. Le zine signé d'une seule personne et dégagé de toute périodicité — qui domine dans la scène actuelle — s'impose. Au même moment, les zines périodiques changent considérablement, développent leurs propres codes esthétiques en puisant dans l'histoire du médium, et se soustraient des publications professionnelles et légitimées. Contrairement aux zines des années 1970-1980, ceux des années 1990 embrassent leur marginalité et revendiquent leur indépendance face à l'institution éditoriale. Prenant appui sur une institutionnalisation croissante aux États-Unis et en Europe occidentale, le fanzinat rassemble réunit désormais plusieurs générations d'acteurs et d'actrices. Avec l'introduction d'une plus grande variété de techniques d'impression, les zines développent ainsi une partie de leurs traits esthétiques actuels. La couverture sérigraphiée, symbole d'une transition amorcée dans le rapport au DIY, fait son apparition dans les zines québécois.

Ces changements formels et matériels s'inscrivent dans une évolution plus large, à l'échelle translocale. À partir des années 1980, mais surtout pendant les années 1990, les zines développent une grande autoréférentialité. La prise de conscience de l'histoire des zines qu'implique la synthèse formelle des différentes composantes de l'histoire du zine (science-fiction, bande dessinée, presse musicale, publications anarchistes, etc.) est contemporaine de la popularité de « métazines » rassemblant des informations sur les zines aux États-Unis (*Factsheet Five*, 1982-1998 ; *Zine World*, 1996-2012) et au Canada (*Broken Pencil*, depuis 1995, toujours en activité). Le plus connu de ces

zines sur les zines, *Factsheet Five*, atteint le sommet de sa popularité vers le milieu des années 1990 : 140 pages proposant la critique de près de 1400 zines, un tirage de plus de 15 000 copies et une distribution internationale à travers un réseau de disquaires et de libraires indépendants⁹¹. Dans une volonté d'indépendance face aux institutions culturelles, les premiers jalons de la constitution de scènes du zine sont posés.

À Montréal, la popularité du fanzinat états-uniens d'alors se fait sentir par une plus grande communication entre les milieux anglophones et francophones. *Dirty plotte* et *Fish Piss* témoignent du bilinguisme des zines d'alors. Alors que les zines de Doucet sont écrits en français et en anglais, ceux dirigés par Rastelli proposent explicitement de faire collaborer les « deux solitudes » montréalaises. Des grands noms de la scène alternative anglophone — Billy Mavreas, Heather O'Neill, Andy Brown et Louis Rastelli lui-même — y côtoient les figures importantes du renouveau de la bande dessinée francophone.

Se développe enfin, au courant des années 1990, une vision politique propre au fanzinat. Bien qu'il faille attendre les années 2000-2010 pour que les zines montréalais puissent profiter de l'ancrage institutionnel qui permettant le développement de véritables « politiques du zine⁹² », certaines tendances commencent à voir le jour. Le passage du Riot Grrrl et de son féminisme radical de la quotidienneté, la proximité grandissante avec l'anarchisme et l'anticapitalisme et la revendication de la marginalité

⁹¹ Stephen Duncombe, *op. cit.*, p. 55.

⁹² J'emprunte la notion à Jean-François Hamel, qui la définit ainsi : « une politique de la littérature désigne un système de représentations, plus ou moins largement partagé, élaboré par les acteurs du champ littéraire, qui, en réponse à un impératif de justification, contribue à établir la grandeur de la littérature dans le monde social » (Jean-François Hamel, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XXe siècle français*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, pp. 14-15). Dans le cadre du fanzinat, une « politique du zine » dépend donc d'une scène du zine devant négocier sa place dans la vie culturelle, et désigne les différentes façons de penser politiquement la pratique du zine et les possibilités d'actions politiques menées par et pour le fanzinat.

tracent le chemin d'une vision politique spécifiquement ancrée dans la pratique du zine, où communauté et authenticité jouent un rôle central.

1.4 *L'Attaque*, un cas exemplaire d'appropriation de l'histoire des zines

Le zine collectif *L'Attaque*, affilié à la Coop Coup d'griffe, est sans doute le cas le plus intéressant d'appropriation et d'actualisation de l'histoire des zines dans la production actuelle. Publié depuis 2009, *L'Attaque* rassemble les artistes qui fondèrent en 2011 la Coop Coup d'griffe, véritable nébuleuse à l'intérieur de la scène du zine montréalaise. La longévité du projet fait du collectif l'un des doyen.nes de la scène, un rôle qu'embrassent ses membres en définissant leur pratique en rapport étroit avec l'état du fanzinat. La conscience de l'histoire des zines et des marginalités politiques et artistiques montréalaises font également partie intégrante de l'identité du collectif :

L'Attaque! paraît sous forme de zine une fois par année et se veut une plateforme pour faire connaître et unir les groupes et individus issus de la contreculture. Nous essayons de transmettre nos vécus afin de mettre en lien passé, présent et avenir; dans une perspective de questionnement et d'ouverture⁹³.

Pour le zine viennent donc de pair un travail dans l'organisation de la scène du zine, un investissement dans la contreculture actuelle, et une certaine transmission de leur histoire et de leurs traditions communes.

Le neuvième numéro⁹⁴, paru en 2016, porte sur l'identité, un thème développé soit d'un point de vue politique (lutttes contre le racisme et le colonialisme, identités sexuées et de genre, lutttes autochtones ou anticivilisationnelles, appartenances

⁹³ Coop Coup d'griffe, « Complices », *Coup d'griffe*, en ligne, <http://www.coupdgriffe.org/>, consulté le 15 juin 2019.

⁹⁴ Le neuvième numéro de *L'Attaque* est conservé par BANQ. On peut le consulter dans la section des périodiques de la Collection nationale de la Grande Bibliothèque. Une copie est également conservée au centre de documentation du CRILCQ de l'Université de Montréal.

contreculturelles, etc.) ou intimiste (récits d'épisodes dépressifs, textes sur l'amitié, les relations polyamoureuses, etc.). Avec ce thème est actualisé, tout au long du zine, l'héritage historique du fanzinat québécois, des zines de bande dessinée à l'information musicale, en passant par une appropriation du punk et du militantisme anarchiste. À l'image des zines des années 1990 tels que les décrit Duncombe, *L'Attaque* reprend également certains des codes du périodique, tels qu'ils ont été reformulés au courant par des publications comme *Fish Piss*, que l'on devine par la table des matières : éditorial, envolées lyriques et politiques, textes de créations, reportages quasi journalistiques, critiques d'albums de musique, de bande dessinée ou de livres, illustrations, témoignages personnels, etc.

Matériellement, *L'Attaque* fait la part belle à la sérigraphie. La Coop Coup d'griffe est d'ailleurs reconnue pour ses impressions artisanales. La couverture du numéro paru en 2016 est à l'image de cette réputation (voir *Annexes E, F et G*). Sur la première de couverture, un immense chantier de construction dirigé par la compagnie « Personna Inc. », afféré à la fabrication d'énormes visages, dont certains, en arrière-plan, effondrés. La quatrième représente quant à elle une maison immense, rapiécée et déglinguée. Des pancartes, panneaux et banderoles portent des indications relatives aux différents projets de la Coop : « évènements, sérigraphie, zines, musique, formation, DIY » ou encore sur les points de vente permanents où l'on peut se procurer le zine : « La Passe, Touski, La flèche rouge⁹⁵ ». Le dessin et l'impression, dont la finesse du détail est impressionnante, sont imprimés à l'encre orange, bleue et noire sur un carton souple. Les deuxièmes et troisièmes de couvertures répondent à la première par un montage photo, également sérigraphié, montrant un chantier de construction sans doute montréalais. L'identité en chantier se présente ainsi comme le reflet du développement

⁹⁵ Le resto coop Touski joue encore un rôle dans le réseau de distribution de la scène actuelle du zine (voir *SUPRA CH 2, Circuit du zine*). La Passe et la librairie la Flèche rouge ont, quant à elles, fermé leurs portes en 2017 et 2018, respectivement.

d'infrastructures, liant symboliquement recherches identitaires et croissance économique capitaliste.

Cette critique du capitalisme traverse l'ensemble du zine, notamment par une appartenance revendiquée à la contreculture et au mouvement punk et à son histoire. Un texte, « Le punk et ses dérivés sur la sellette⁹⁶ », signé Phil G., et une série d'encadrés signés « punk anonyme⁹⁷ », dispersés dans les pages du zines portent d'ailleurs directement sur le punk, son histoire et l'importance qu'il a pu jouer dans la vie des membres du collectif et de leur entourage. Le premier rappelle l'origine prolétaire et oppositionnelle du punk, notamment dans ses premières manifestations dans les années 1970 aux États-Unis et au Royaume-Uni, avant d'aborder ses avatars québécois et contemporains. Phil G. s'y attarde en particulier sur la « vague » Folk sale, qui, à partir de 2012, a proposé un mélange de politique de gauche radicale (principalement anarchiste), de folk américain et de punk :

Une certaine « identité folk sale » s'est rapidement développée. Personne n'a rien inventé. Le mouvement avec son apparence, ses moyens de transport, sa mentalité, son slang, sa musique, ses drogues... son lifestyle !, se veut une réappropriation de d'autres courants dans le même genre ailleurs au Canada notamment le East bound et le west bound connexion, qui était un réseau d'anarcho-punk-busker-hitchiker qui voyageait, produisait et distribuait leur musique et zine⁹⁸.

À l'image du courant musical du Folk sale, *L'Attaque* articule en mots, en images et en témoignages cette intrication de l'anarchisme, du punk, de la musique et de la marginalité. Conscient.es de l'importance du passé de la contreculture pour leur communauté, les membres du collectif s'inscrivent nettement en continuité avec un pan de l'histoire translocale du zine. Les neuf témoignages de « punks anonymes »

⁹⁶ Phil G. « Le punk et ses dérivés sur la sellette », *L'Attaque*, *op. cit.*, p. 16-18.

⁹⁷ « Punks anonymes », *Ibid.*, pp. 10, 18,23 et 42.

⁹⁸ Phil G., *op. cit.*, p. 17.

s'inscrivent dans la même histoire, mais d'un point de vue subjectif. L'isolement, la différence, la révolte, puis la rencontre avec un milieu accueillant, célébrant la différence et en tirant un mode de vie marquent les différentes trajectoires racontées :

Moi aussi j'avais pas full d'ami. Mes parents étaient croyants... genre radicalement évangélistes. À l'adolescence, j'ai reçu une compilation de punk chrétien : Tooth and nails. Ça m'a permis de faire croire à mes parents qu'il existait plein d'autres groupes punks chrétiens. En cachette, j'ai commencé à écouter Minor Threat, Bad Brains, Subhumans, Conflict, Self Control... Je me suis construit à travers le message de ses [sic] groupes. À 17 ans, j'en avais fini avec la religion, je sentais le besoin de vivre ce que tous les autres avaient vécu : me péter la face. PCP, speed, grosse crise de brosse sale. Ça m'a pris du temps me sortir de tout ça... (on s'en sort tu vraiment ?) C'est le DIY qui m'a permis de recentrer ma vie sur ce que j'avais réellement envie de faire. Éventuellement, les zines que j'ai trouvé dans certains shows, certains lieux comme l'X et les différentes scènes que j'ai fréquentées m'ont amené à comprendre, assimiler et vivre les valeurs que je partage aujourd'hui avec les gens de mon réseau (*L'Attaque*, 2016 : 42).

Ces témoignages se présentent tous comme des récits d'initiation aux principes du DIY et à une prise en de sa propre existence, supportée par le groupe. À travers la musique punk, le DIY et les zines, ce sont des formes de vie alternatives et une communauté de valeurs que trouvent ces « punks anonymes ». Pour *L'Attaque*, comme pour les zines punks des générations précédentes, la musique, la contreculture et le mode de vie alternatif forment un tout, une culture à part entière.

C'est dans cette perspective que *L'Attaque* dédie toujours un bon nombre de pages à la musique. À ma connaissance, il est le seul zine francophone encore en activité dans la scène du zine à proposer systématiquement des critiques d'albums de musique. Ces critiques jouent un rôle essentiellement rassembleur, en identifiant un ensemble de référents communs aux membres du collectif et à la communauté qu'ils et elles partagent. On retrouve ainsi à la fois des critiques de projets de membres de la communauté (*LoFi/SoFi*, de Claude l'Anthrope alias Claude Périard⁹⁹), de certains

⁹⁹ Claude Périard signe d'ailleurs un texte dans ce même numéro de *L'Attaque* : « Sérigraphistas Queer. Entrevue avec Mariela Scafati, artiste visuelle », *ibid.*, pp. 32-33. Il est également intéressant de noter

piliers des scènes musicales montréalaises (comme la Fanfare Pour Pour), ou de grands noms du folk/punk états-unien (le groupe Blackbird Raum, grande influence du Folk sale).

Par la publication de critiques musicales, *L'Attaque* fait ainsi explicitement référence à l'histoire translocale du zine — qui a joué un rôle majeur dans le développement de scènes musicales alternatives dès les années 1970 — autant que dans des réseaux actuels qui inscrivent le Québec dans le nord-est de l'Amérique du Nord.

Le zine, comme toutes les publications de la Coop Coup d'griffe, met largement l'accent sur le réseautage, la collaboration et la formation de communautés. On peut lire dans les « Remerciements » placés en dernière page les noms de la trentaine de personnes ayant contribué au zine : des membres du collectif organisationnel, des artistes, des personnes ayant accordées un soutien technique, etc. Le nombre exact de collaborateurs et de collaboratrices reste d'ailleurs indéterminé, certains textes étant anonymes (les témoignages de « punks anonymes », par exemple), et d'autres portant une signature collective (« Texte par une dizaine de personnes », par exemple¹⁰⁰). Cette organisation collective reflète les valeurs anarchistes, collectivistes, antiautoritaires et anticapitalistes mises de l'avant dans la plupart des textes. La dernière page nous donne, dans un souci de transparence, une description détaillée expliquant au sous près le prix de vente du zine : 2,65 \$ pour le papier, le carton et les impressions ; 1,10 \$ pour la sérigraphie des couvertures ; 0,10 \$ pour la reliure cousue à la main ; 0,30 \$ pour la distribution de zines accessible gratuitement dans des lieux alternatifs et bibliothèques ; 1,50 \$ pour un soutien aux événements, salons et lieux de diffusion alternatifs (dont Expozine) ; 1,00 \$ en soutien aux groupes essentiels aux luttes d'ici et d'ailleurs

que la critique de *LoFi-SoFi* est signée par Samuèle, qui assure à la fois une présence dans la scène du zine et dans la scène musicale folk.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

(Riseup, Tache d'huile,...) ; 0,05 \$ pour les frais de transport national et international ; 2,50 \$ pour le fond pour le 10^e numéro ; et 0,80 \$ pour les plus de trente artistes¹⁰¹.

1.4.1 Zine et valorisation de la radicalité

Ce portrait de *L'Attaque* met en lumière une certaine tension dans son rapport avec le fanzinat. À la fois très investi dans la scène, et très attaché à l'histoire des zines et de la contreculture, le collectif se place au centre du fanzinat actuel et à l'écart de certaines de ses tendances contemporaines. Cette position en porte-à-faux, exprimée implicitement dans plusieurs textes du zine, et abordée frontalement dans un texte seulement signé de la mention « une dizaine de personnes », demeurées anonymes.

« Zine et valorisation de la radicalité » met en scène deux interlocuteurs débattant sur l'état actuel de la scène. « O » et « X », y confrontent leurs visions des zines d'aujourd'hui au regard de l'image qu'il.les ont de ceux d'avant, et la place qu'occupe l'activisme et les idées politiques anticapitalistes et anarchistes dans des événements comme Expozine. D'un côté, « O » défend la place du politique, qui, même avant le passage du punk, aurait été inséparable du fanzinat :

Reste qu'au-delà de leurs univers fantastiques, c'était un outil qui a permis aux fans [de science-fiction] d'immiscer leur point de vue et d'influencer les histoires. Sans ça, c'tait toute fourni et pré-digéré par l'industrie [...] Au XIX^e siècle, y avait les pamphlets qui étaient imprimés et distribués gratuitement, ou à contribution. Aujourd'hui, on s'entend pour dire que beaucoup d'nos influences viennent de l'héritage des punks et des riot grrrrls pis c'est pas une question de c'tu assez punk à mon goût. Que ce soit des critiques politiques, de la poésie, des blagues, des dessins, name it, l'idée c'est qu'on puisse faire les choses nous-mêmes sans que ça nous coûte un bras pis qu'on puisse le partager sans qu'y aille de copyright¹⁰².

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰² « Zines et valorisation de la radicalité politique », *ibid.*, p. 26.

Inscrivant *L'Attaque* en continuité directe avec les zines punks et militants, « O » cherche à comprendre la perte d'influence d'une frange du fanzinat qui se définirait par le militantisme politique et la culture d'opposition à la société de masse capitaliste. Son point de vue souligne donc les problèmes éthiques de la distribution des zines (vendus v. donnés ou à contribution volontaire) et, surtout, de la valorisation économique du DIY sous les formes d'un renouveau de l'artisanat. Que les zines traitent d'anticapitalisme ou de science-fiction, ce qui en définit le rapport au politique tient avant tout à l'exigence de produire et de consommer une culture en marge des industries culturelles et de la culture légitime.

À ce point de vue sur les zines, « X » rétorque en faisant valoir les spécificités matérielles du zine ainsi que la capacité d'autodétermination de la scène, qui établit peu à peu ses propres conventions :

Je veux bin, mais est-ce que j'ai le droit d'aimer feuilleter quelque chose de mieux présenté qu'un paquet de feuilles photocopiées brochées ensemble ? Parce que sérieux les zines brochés ça me turn off, même si le contenu est pertinent, ça me donne pas le goût de les lire ! Tant qu'à moi, on a des PDF qui font très bien la job pour ce qui est de diffuser le savoir pis c'est gratuit, pis ça évite de gaspiller du papier pour rien [...] des fois j'ai l'impression que les gens valorisent tellement le fait d'être en opposition contre tout que finalement on prend même plus le temps de contempler ce qui nous reste de beau¹⁰³.

C'est par l'esthétique que les codes en vigueur dans la scène du zine sont ici mis de l'avant. En opposant zines et PDF, « X » propose en quelque sorte de réserver un espace à ceux et celles qui mettent à l'épreuve le médium. Cet espace, c'est la scène du zine. Contrairement à « O », qui défend un attachement à l'histoire de la contreculture contre les compromissions, « X » propose de contempler collectivement les œuvres originales mises en circulation dans la scène.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 27.

Volonté de mobiliser la scène dans une lutte politique et désir de préserver sa spécificité s'opposent ainsi dans le débat mis en scène par le collectif derrière *L'Attaque*. Cette tension signale la place qu'occupent *L'Attaque* et la Coop Coup d'griffe dans la scène du zine. À la fois membre commanditaire d'Expozine et opposée par principe à une bonne partie des zines qui y sont vendus, insistant sur le caractère politique, mais déployant un appareil esthétique considérable, *L'Attaque* est traversée par des contradictions qui témoignent de sa position ambiguë : à la fois à la marge par son radicalisme politique et sa périodicité, et en plein centre de la scène par son inscription explicite dans l'histoire du zine et l'actualisation de ses codes qu'elle propose.

Le neuvième numéro du zine *L'Attaque* offre ainsi un regard privilégié sur les conséquences de l'émergence d'institutions qui structurent la production de zines sur ses conventions esthétiques. Les tensions qui le traversent témoignent de l'ampleur des transformations qui touchent le fanzinat au tournant des années 1990-2000. *L'Attaque* reproduit le modèle du zine périodique par sa présentation matérielle et l'organisation de sa production, revendique l'héritage de la contreculture et du punk, du militantisme anarchiste et de la musique alternative, intégrant même, dans une certaine mesure, le zines de science-fiction dans sa propre vision de l'histoire des zines. Mais loin du « paquet de feuilles photocopiées brochées ensemble », le zine expose un souci et une maîtrise artistique hors pair, accorde une bonne place aux récits autobiographiques et valorise l'authenticité et la formation de communautés par les zines, autant de traits qui accompagnent l'émergence d'une scène, en partie contre l'histoire du zine.

Par cet attachement à son histoire, *L'Attaque* souligne ainsi l'évolution rapide du zine depuis les années 1960, et les conséquences de l'émergence d'institutions comme Expozine sur la façon de penser et de faire les zines.

CHAPITRE II

LA SCÈNE MONTRÉALAISE CONTEMPORAINE : ÉMERGENCE, INSTANCES ET CONVENTIONS

La fin des années 1990 et le début des années 2000 délimitent une période fondatrice pour la scène montréalaise de zine. La fondation d'institutions structurant la production, la distribution et la conservation des zines de 1998 à 2002 amorcent une série de transformations qui redéfiniront les zines ainsi que leur place dans la vie culturelle. Infléchissant la forme, le contenu et la présentation matérielle des zines, ces transformations engendrent l'émergence de modes d'évaluations et de conventions spécifiques aux zines, qui sont de plus en plus produits et appréciés en eux-mêmes, comme des œuvres à part entière.

Après avoir décrit l'émergence historique de la scène montréalaise, je propose dans ce deuxième chapitre une description de son état contemporain. Cette description se concentrera sur l'émergence du cadre institutionnel, sur le circuit de production, distribution et réception des zines, ainsi que sur les conventions régissant les interactions entre ses acteurs et ses actrices. L'analyse de cas importants — *Néant moins* de Philippe Gaumont ; *Ce que je sais de moi* de Shushanna Bikini London ; les zines du collectif Les Bêtes d'hier ; *Salade de truie* de Sara Hébert — illustrera comment les zinesters contemporains s'approprient les différentes instances à leur disposition, autant qu'ils et elles jouent des différentes attentes et conventions.

L'authenticité et la communauté, deux valeurs parfois relevées dans les analyses qui précèdent, attireront plus particulièrement mon attention. Elles occupent en effet une place centrale tant sur le plan de l'organisation de la production que sur celui de l'appréciation des zines, en leur donnant un horizon esthétique et idéologique. L'analyse de cas sera ainsi mise à contribution pour montrer comment l'organisation communautaire et l'authenticité comme mode d'évaluation esthétique contribuent à distinguer les zines inscrits dans la scène des autres productions culturelles.

2.1 Émergence d'un cadre institutionnel

Au tournant des années 1990-2000 naît un réseau d'instances et d'institutions qui prennent en charge la distribution et la conservation des zines. Par son effet structurant, on peut dire que cette première vague d'institutionnalisation inaugure une série de changements qui mèneront à l'émergence d'une scène du zine, entendue comme espace de production et de consommation de zines, dotée de ses propres institutions, de lieux de rencontre, de conventions et de mécanismes de conservation et de consécration. La fondation de ces institutions entrainera une redéfinition majeure du zine, tant sur les plans matériels, formels et thématiques que sur celui de sa place dans l'ensemble de la production culturelle.

En 1998 est fondé Archive Montréal, un organisme à but non lucratif qui a pour double mandat de préserver et de promouvoir les productions culturelles de la contreculture au Québec. L'organisme s'intéresse aux productions de la période 1960-1970, mais également à toutes celles qui s'inscrivent dans son sillage, en accordant une importance particulière aux productions contemporaines et éphémères qui étaient, à

l'époque, ignorées des autres centres d'archive et de documentation¹⁰⁴. Porteurs de l'héritage de la contreculture des années 1960-1970, publiés à petit tirage en marge des instances culturelles légitimes et négligés des collections de BANQ, les zines occupent évidemment une place centrale dans la vision de l'organisme.

Archive Montréal lance, au début des années 2000, deux projets dans l'objectif de donner corps à son ambitieux mandat. Distroboto, fondé en 2001, est un réseau de distribution d'œuvres à faible coût, réutilisant des machines distributrices de cigarettes rendues désuètes par un changement dans la loi sur le tabac en 1998¹⁰⁵. On retrouve dans ces machines surtout des zines, mais également des *singles* de musique, des films sur mini-DVD, des œuvres d'arts visuels, etc.

Puis, en 2002 a lieu la première édition de la foire Expozine, deuxième projet lié à la promotion des arts de la contreculture opérée par Archive Montréal. Si, depuis ses débuts, la foire se donne comme principal objectif de promouvoir la scène du zine, on y retrouve aujourd'hui autant des livres (édités par des petites maisons d'édition ou autoédités) que des revues indépendantes, des affiches et autres arts imprimés. La foire annuelle grandit rapidement. Tenue dans le café-bar La Casa del Pololo la première année, le nombre de soumissions explose, imposant le choix du sous-sol d'église dès

¹⁰⁴ Je cite Louis Rastelli, membre fondateur et archiviste à Archive Montréal : « Avant les années 1970, la BANQ n'avait aucun réel intérêt pour les documents contemporains ; comme tous les musées, tous les organismes qui travaillent avec le patrimoine, leur intérêt portait surtout loin dans le passé. Plus récemment, au cours des 20 dernières années, les gens ont commencé à reconnaître un peu plus l'importance d'archiver au présent. [...] Maintenant, c'est facile de défendre cette vision de l'histoire récente de la culture. Des chercheur-es et des professeur-es d'université travaillent sur la contreculture des années 1960 en montant. Mais à la fin des années 1990, ce n'était pas si évident » (Izabeau Legendre, op. cit., <http://archiverlepresent.org/entretien/archiver-le-present-de-la-contre-culture>).

¹⁰⁵ Le projet a d'ailleurs attiré l'attention d'un journaliste du *New York Times* l'année de son inauguration (Daniel Sanger, « The Year in Ideas: A TO Z ; Distroboto », dans *The New York Times*, section Magazine, 9 décembre 2001, en ligne, <https://www.nytimes.com/2001/12/09/magazine/the-year-in-ideas-a-to-z-distroboto.html>, consulté le 15 juin 2019).

la quatrième édition, en 2005. Expozine attirait, déjà en 2006, plus de 230 exposant.es francophones et anglophones¹⁰⁶.

D'importants ajouts de zines aux collections d'Archive Montréal sont faits à partir des projets de diffusion comme Expozine ou Distroboto : « Avec Expozine, ou encore avec Distroboto, on a des nouveaux ou des nouvelles autrices, artistes et éditrices qui nous contactent pour la diffusion de leurs œuvres. Pour la diffusion, on note leurs informations dans notre système¹⁰⁷ ».

Ces développements s'inscrivent dans une logique translocale de développement de scènes de zines, en Europe et en Amérique du Nord. Les scènes londonienne et torontoise se dotent, en 1993 et 1996 respectivement, de grandes foires annuelles mettant en valeur les zines, la London Artists Book Fair et Canzine. C'est également au cours des années 1990 que sont mises sur pied les premières bibliothèques et collections accessibles au public de zines, comme celle du centre communautaire anarchiste ABC no Rio de Manhattan, en 1998. Au tournant des années 2000, ces institutions se multiplient¹⁰⁸. C'est également à partir de la fin des années 1990 qu'apparaissent les zines tels qu'on les connaît aujourd'hui. Le tournant des années 1990-2000 est en effet marqué par des transformations profondes qui, bien que

¹⁰⁶ Expozine, « Expozine 2006 », *Expozine*, en ligne, <https://expozine.ca/foire/year-2006/>, consulté le 15 juin 2019.

¹⁰⁷ Izabeau Legendre, *op. cit.*, <http://archiverlepresent.org/entretien/archiver-le-present-de-la-contre-culture>.

¹⁰⁸ Un site internet australien rassemble des informations sur des foires et festivals de zines du monde entier (Nyx, « Sharing is Caring : World Zine Event Calendar », dans *Sea Green Zines*, en ligne, <https://www.seagreenzines.com/sharing-is-caring-world-zine-event-calendar-8/>, consulté le 15 juin 2019). En date du 15 juin 2019, le calendrier recensait plus de 700 événements liés aux zines, la plupart aux États-Unis et en Europe occidentale, mais également au Japon, en Indonésie, en Afrique du Sud, au Chili, au Brésil, en Australie, en Nouvelle-Zélande, etc. La plupart de ces événements disposent de sites internet et sont des événements tenus annuellement ou, plus rarement, mensuellement.

difficilement attribuables à une seule cause, concourent à l'apparition d'un zine dégagé de sa périodicité.

Ces institutions contribuent grandement à la généralisation du modèle du zine œuvre, qui ne s'inscrit pas dans une périodicité. La formation des scènes du zine dans les années 1990-2000 suit ainsi les développements technologiques — la photocopieuse, les ordinateurs personnels, des numériseurs et imprimantes domestiques — qui contribuent, des années 1980 au début des années 2000, à réorienter le fanzinat. En se détachant du modèle de la revue ou du magazine, le zine se rapproche encore davantage du champ de la bande dessinée et, plus largement, de l'institution éditoriale. Considérés en relation avec le livre, ces nouveaux zines se détachent également de la science-fiction, de la presse musicale et les publications politiques, pour se rapprocher des champs littéraires et artistiques. Ce sont ces nouveaux zines qui profiteront des nouvelles institutions, parfois même au détriment de formes antérieures.

2.2 Émergence de modes d'évaluation spécifiques

Avec l'émergence d'institutions structurant la scène du zine suit l'apparition de modes d'évaluation spécifiques. Bien que largement perméables à différents champs de production culturelle, les zines prennent des formes et, surtout, s'apprécient différemment des nombreuses publications avec lesquelles ils sont amenés à interagir. Cet écart s'appuie sur les instances structurant la scène, de sorte que l'effet spécifique des modes d'évaluation se fait davantage sentir à mesure qu'on s'approche de son centre, et décroît à mesure qu'on s'approche des sphères de production culturelle qui la bordent.

Pour identifier les modes d'évaluation spécifiques à la scène, il faut suivre le principe, avancé par Becker, que les modes d'évaluation esthétiques sont intimement

liés à la production et à la distribution des œuvres¹⁰⁹. En d'autres mots, la façon de donner de la valeur aux zines en circulation dans la scène est déterminée par l'organisation de cette dernière, par ses institutions, ses conventions, et les relations que les artistes qui y sont investies entretiennent avec d'autres sphères de production culturelle.

Mais l'organisation d'une scène de production culturelle se distingue de celle d'un champ par le faible poids de ses institutions, sa position marginale et la souplesse de ses conventions. En comparaison avec les champs littéraire ou artistique, la scène du zine prend ainsi des airs de champ incomplet, embryonnaire. Si les études ayant posé la question des modes d'évaluation des productions culturelles peuvent être utiles pour comprendre comment fonctionne l'attribution d'une valeur esthétique aux zines, il apparaît nécessaire de prendre en considération la spécificité des institutions qui structurent la scène, d'autant plus que les études sur les différents champs de production culturelle qui ont posé la question des modes d'évaluation se sont surtout intéressés aux productions les plus légitimes, profitant d'institutions établies de longue date¹¹⁰. Si l'éventuel développement à grande échelle de la scène du zine est loin d'être chose certaine, il me semble malgré tout que la comparaison entre une scène faiblement institutionnalisée et un champ naissant puisse porter fruit.

Selon l'historien de la littérature française Alain Viala, l'émergence d'un premier champ littéraire en France au XVI^e siècle est impensable sans l'apparition, au même moment, des académies savantes dédiées aux Belles-Lettres. Cette première structuration du champ littéraire, amenant la littérature à se distinguer progressivement

¹⁰⁹ Voir, à ce sujet, le chapitre d'*Art Worlds* dédié aux discours de légitimation et d'évaluation, « 'Aesthetics, Aestheticians, and Critics », dans Howard S. Becker, *Art Worlds*, *op. cit.*, p. 132-164.

¹¹⁰ Je pense notamment aux études sur les champs de production culturelle dans la foulée des travaux de Pierre Bourdieu. Les études faites à la suite de Becker sur les mondes de l'art, quoiqu'en principe plus ouvertes aux pratiques moins légitimes, reproduisent également ce genre de biais.

des autres productions savantes, s'accompagne donc d'un développement institutionnel conséquent :

La littérature ne peut se constituer en espace social spécifique que dans la mesure où l'ensemble des activités culturelles se trouve lui-même en situation d'accéder à une certaine autonomie. [...] Les grandes lignes de ce processus se lisent de façon particulièrement nette dans la mise en place de nouvelles institutions : les académies. Non que la formation d'un monde académique constitue le tout de ce phénomène ; mais les propriétés spécifiques du champ littéraire et ses autres éléments constitutifs (mécénat, droits des auteurs, rapports avec les publics) s'éclairent à partir du dispositif des forces en action dans l'espace des académies¹¹¹.

Les académies du XVIIe siècle n'ont évidemment pas inventé l'art d'écrire. Il ne s'agit pas non plus d'avancer qu'elles aient eu le monopole de la valeur littéraire à partir du moment où elles ont encadré et structuré la production et l'appréciation des œuvres d'écriture. Viala précise plutôt que leur influence est d'abord et avant tout institutionnelle : les académies lancent le bal d'un processus d'institutionnalisation plus large qui, à terme, structurera la production littéraire de façon inédite. La valeur accordée au littéraire se révèle ainsi fondée sur un développement institutionnel au sein duquel les académies ont joué un rôle prépondérant.

Une institution joue un rôle analogue à celui des académies pour l'histoire de la scène du zine : la grande foire annuelle. On l'a vu, en organisant la première édition d'Expozine, Archive Montréal structure de façon tout à fait inédite la distribution de zines, rassemblant un grand nombre d'artistes et de consommateurs et consommatrices. L'effet structurant de la grande foire annuelle dépasse largement le cadre de la distribution : à partir d'Expozine, c'est tout un ensemble de structures et de conventions relatives à la production, à la distribution et à la consécration des zines qui voient le jour.

¹¹¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, p. 14.

Dans un article fondateur pour les études sur la bande dessinée en France, Luc Boltanski avance que l'établissement de collections personnelles est au cœur de l'apparition d'une culture « savante » de la bande dessinée. Le travail de compilation, de mise en série, et d'archivage accompli par les amateurs et amatrices de bande dessinée pour l'établissement de leurs collections personnelles contribue ainsi à légitimer une production culturelle peu valorisée jusqu'alors. En étudiant l'émergence du champ de la bande dessinée française, Boltanski remarque l'importance de ce travail de collection dans le passage d'une production essentiellement commerciale ou dévalorisée à une pratique légitimée et relativement autonome du marché. C'est que la collection serait, dans son fondement même, une pratique de légitimation en puissance :

La collection, comme accumulation systématique et sélective, est à la fois constitutive de toute culture savante (qui en ses formes les plus sophistiquées est entièrement réductible à un système d'accumulation et de classement) et une activité culturellement et socialement méprisée lorsqu'elle est explicitement définie comme telle et qu'elle s'exerce à propos d'objets démunis de légitimité. [...] Collectionner les bandes, les échanger, créer des clubs de collectionneurs, rechercher des bandes anciennes disparues de la circulation, reconstituer des séries complètes, établir des bibliographies, comparer les éditions, les personnages puis, les auteurs, les styles, c'est se livrer sur un terrain à peu près libre de toute autorité culturelle à la même activité, stricto sensu, que l'historien de l'art ou de la littérature dans le domaine réservé de la culture légitime¹¹² (c'est Boltanski qui souligne).

Le travail d'archivage, de compilation et, ultimement, de discussion sur l'importance de telle ou telle série fait des premières associations de collectionneurs et collectionneuses des formes primitives et profanes légitimation.

Les membres fondateurs et fondatrices d'Archive Montréal, institution inaugurale de la scène montréalaise du zine, se sont donné comme mandat en 1998 de promouvoir et d'archiver les zines. Rassemblant leurs collections personnelles, ils et elles forment

¹¹² Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 41.

la première collection organisée de zines au Québec. Au regard des observations de Viala et de Boltanski, il est intéressant de remarquer que, pour l'histoire de la scène montréalaise du zine, le même organisme ait misé à la fois sur l'archivage et l'organisation d'une grande foire annuelle, les deux instances se renforçant l'une l'autre.

Pour le sociologue français Bernard Lahire, la question de l'émergence d'une pratique littéraire valorisée comme telle est, au fond, en rapport direct avec ce qu'on peut appeler l'autonomie de la littérature. Pour aborder l'épineuse question de la « littérarité », il nous invite ainsi à distinguer deux sens différents que porte la notion d'autonomie, critiquant l'utilisation qu'en fait Bourdieu :

l'autonomie de la littérature (de type I) au sens d'existence d'un univers spécifique (avec des institutions, des œuvres, des pratiques, des espaces et des temps spécifiquement littéraires) distinct d'autres univers sociaux n'est pas l'autonomie littéraire (de type II) au sens de littérature affranchie des contraintes et des demandes sociales, politiques, économiques, religieuses ou morales¹¹³.

En distinguant ces deux types d'autonomie, Lahire signale en fait que l'on ne peut confondre l'autonomie partielle du champ littéraire et l'existence même de ce champ. Si l'autonomie du champ littéraire (type II) dépend de l'existence d'une littérature comme pratique distincte des autres productions culturelles (type I), elle ne s'y confond pas. Lahire souligne en ce sens qu'un champ littéraire national déjà autonomisé (type II) peut très bien perdre son autonomie au regard des pouvoirs politiques ou économiques sans pour autant que la littérature cesse d'être perçue comme « littéraire », rappelant à cet effet les différentes intrusions du pouvoir politique dans

¹¹³ Bernard Lahire, *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, p. 58.

les champs de production culturelle des pays d'Europe de l'Est à régimes communistes au cours du XXe siècle¹¹⁴.

La question de l'émergence de modes d'évaluations spécifiques est à chercher, selon le découpage proposé par Lahire, dans l'apparition d'une autonomie de type I, c'est-à-dire dans les conditions historiques menant à la reconnaissance d'une pratique comme spécifique, au regard d'une indistinction primitive du champ de production culturelle. Selon Lahire, l'émergence d'une telle autonomie est, d'une certaine façon comme pour Bolstanski, intimement liée à l'accumulation de savoirs propres à cette production :

Cette autonomie de la littérature [de type I] est d'abord et avant tout une affaire de savoir accumulé, classifié, hiérarchisé, enseigné (grâce à des bibliothèques, des écoles ou des académies), qui oblige ceux qui entrent dans le jeu et veulent faire œuvre littéraire à s'appropriier tout ou partie de ce savoir [...] De ce point de vue, tout univers culturel qui a accumulé du savoir spécifique se sépare nécessairement de l'ensemble des autres univers sociaux (proches ou lointains) et s'autonomise¹¹⁵.

Contrairement à la littérature, les zines ne profitent pas d'un savoir accumulé conséquent qui leur permettrait d'exister en tant que pratique distincte reconnue comme telle. Si l'on trouve bien une certaine existence sociale du zine dans les champs de production culturelle québécois, notamment par la presse culturelle, le phénomène reste partiel. D'abord, parce que ce rayonnement ne touche qu'une infime partie des acteurs et actrices de la scène, et en particulier des zinesters qui enrichissent leur pratique du zine de publications plus littéraires ou d'une activité reconnue par le champ de la bande dessinée. Ensuite, parce que la catégorie même de « zine » est loin de faire l'unanimité, et ce, à l'intérieur même de la scène actuelle. Ce flottement contribue à

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.* pp. 52-53.

limiter la production et l'accumulation de savoirs sur les zines, entravant ainsi leur reconnaissance comme production culturelle distincte. Si, comme le note Lahire, l'autonomie de la littérature (type II) face aux pressions politiques, religieuses et économiques ne s'est jamais vraiment réalisée dans l'histoire française, on pourrait dire que, pour le zine, c'est jusqu'à son autonomie entendue comme reconnaissance de sa spécificité et de sa distinction des autres productions culturelles (type I) qui reste à faire. L'organisation de la production de zines en une scène (plutôt qu'en un champ) tient en bonne partie de la faiblesse des structures qui permettraient de la rassembler sous une définition consensuelle.

La fondation d'Archive Montréal, l'apparition des premières archives de zines et la tenue des premières grandes foires annuelles comme Expozine ont définitivement eu un effet sur les zines montréalais. Ce n'est qu'à partir des années 1990-2000 que le sens actuel de « zine » apparaît, prenant appui sur une longue histoire de la presse amateur et indépendante, mais s'en distinguant également de façon notable. L'apparition de la catégorie « zine » ne signifie cependant pas qu'elle soit universellement connue, reconnue et acceptée. Dans le contexte où les zines sont bien souvent inscrits dans le sous-champ de production restreinte d'un champ de production culturelle comme la bande dessinée, la littérature ou les arts visuels, leur identité en tant qu'objets distincts pose problème. Cette transversalité des zines et de leur scène multiplie les modes d'évaluations susceptibles d'être déployés pour les apprécier. En l'absence d'une valeur de la « zinité », qui serait analogue à la « littérarité » du littéraire, par exemple, les zines se replient tantôt sur les valeurs en cours dans d'autres univers culturels, tantôt sur la valeur refuge de l'authenticité.

2.3 Le circuit du zine

Les différentes étapes du cycle de production, de distribution et de réception des zines illustrent bien cette transversalité. En se concentrant sur les différentes instances structurant le travail des zinesters, on arrive en effet à identifier un circuit propre à la scène du zine, encadré de quelques institutions centrales. Malgré tout, peu de ses instances sont strictement réservées aux zines, qui sont donc constamment amenés à interagir avec des acteurs et actrices de l'institution éditoriale. La description qui suit tentera cependant de relever les traits caractéristiques de la scène en accentuant leur spécificité. La transversalité de la scène et des zines qui y circulent sera en quelque sorte mise entre parenthèses le temps d'esquisser ce portrait, pour ensuite revenir dans le troisième chapitre, entièrement consacré à la place qu'occupent les zines dans la production culturelle contemporaine.

2.3.1 Modalités de production

La production des zines est sans doute l'étape où l'institutionnalisation pèse le moins lourd. Comme on l'a vu, la philosophie du DIY, intégrée au fanzinat québécois depuis les années 1980, implique une grande prise en charge des différentes étapes de la réalisation d'un zine par son auteur ou son autrice, de la conception à la publication, en passant par l'édition et la mise en page, l'impression, la reliure.

Contrairement à la production de livres, la production des zines est donc particulièrement individualisée. Elle est également entreprise par des artistes n'ayant pas été spécifiquement socialisé.es à la participation à la scène du zine. Le zine ne profite ainsi pas de la même intégration aux structures sociales que le livre ou la littérature, dont la pratique est transmise par la famille et l'école et encadrée par

l'appareil juridique et l'infrastructure économique¹¹⁶. Dans ce contexte, j'essaierai tant bien que mal de dégager les différentes possibilités de réalisation différentes offertes aux zinesters, tout en gardant en tête l'impossibilité d'un inventaire exhaustif.

Les différentes modalités de division du travail de production sont particulièrement nombreuses dans la scène du zine. Si la plupart des zines actuels sont entièrement réalisés par un.e seul.e artiste, on retrouve également plusieurs modèles de partage et de division des tâches allant de la collaboration ponctuelle au zine produit par une maison d'édition, en passant par tout un éventail de collectifs.

Les zines signés d'un seul nom ne sont évidemment pas tous produits de la même façon. Au niveau de l'édition, on peut les classer en deux catégories : les zinesters restreignant leur production à la scène du zine et ceux et celles l'intégrant à une activité plus large qui déborde la scène. Mathieu Chartrand et Lovestruck Prints (alias Geneviève Darling) empruntent la seconde avenue. En présentant leur pratique d'abord et avant tout comme un travail d'illustration, il et elle joignent à leur production de zines des collaborations à de nombreux projets. Le site internet de Lovestruck Prints lui sert, par exemple, de portfolio répertoriant autant des zines que des illustrations à fins commerciales (la librairie féministe l'Euguélienne, mais également la chocolaterie Chocolats favoris du centre-ville de Montréal), des contributions à des revues (*À babord*), des imprimés sérigraphiés, des dessins, affiches, cartes et calendriers, ou encore des illustrations pour des livres¹¹⁷. Cette diversité témoigne non seulement de la polyvalence de l'artiste, mais également de la place que prend sa production de zines dans sa pratique artistique plus large, des projets plus rentables en côtoyant d'autres, réservés à une distribution plus restreinte. L'identité « Lovestruck Prints » sert ainsi à

¹¹⁶ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*. Bruxelles, Éditions Labor, 1986, pp. 82-85.

¹¹⁷ Geneviève Darling, « Home », *Lovestruck prints*, en ligne, <https://www.lovestruckprints.ca/>, consulté le 16 juin 2019.

Geneviève Darling à la fois comme nom d'artiste et comme nom d'entreprise, un double statut que privilégie également Stéphanie St-Jean Aubre avec L'Ensemble vide.

On peut distinguer ces choix du simple recours à un pseudonyme, très courant dans la scène : Belooga Joe (alias Carl Vézina), Shushanna Bikini London (alias Lucille de Pesloüan), ou encore les multiples des collaborateurs et collaboratrices du zine collectif *L'Attaque* ou des publications des Bêtes d'hier (Pierre Kiroul et Squat Dog, Kin Ekimose, Mycoze, Sam Ectoplasm ou Amz Anger, etc.). Les artistes qui optent pour un pseudonyme cherchent, de fait, à isoler la pratique du zine de leurs activités en dehors de la scène. Lovestruck Prints et L'ensemble vide inscrivent au contraire leur production de zines parmi un ensemble plus large d'activités artistiques professionnelles.

La plupart des zinesters prenant seul.les en charge la conception et la réalisation de leurs zines ont recours à une série limitée de ressources communes pour l'impression et la reliure (ce qui est un facteur de cohésion pour la scène). La plupart des zines en circulation dans la scène font appel à des centres d'impression ou des imprimeurs et imprimeuses spécialisé.es pour l'impression de leurs zines. Les techniques de l'imprimerie commerciale conventionnelle sont donc courantes, au moins pour les pages intérieures. Les pages de couvertures sont plus souvent réalisées artisanalement (sérigraphie, gravure, presse typographique) ou en utilisant des techniques d'impression plus rares dans l'imprimerie commerciale (le risographe, par exemple). De façon générale, et même pour ceux et celles faisant affaire avec des professionnel.les, les couvertures présentent également une plus grande diversité dans les choix de papiers (glacés, cartonnés, rares, faits à la main, etc.), le papier servant pour les pages intérieures étant presque toujours un papier commercial standard.

Malgré leur rôle essentiel, la plupart des imprimeuses et imprimeuses commerciales ne sont pas considéré.es comme des actrices et acteurs de la scène. Leurs noms ne figurent quasiment jamais dans les remerciements ou dans les listes de

collaborateurs et collaboratrices ayant participé à la création d'un zine. L'imprimerie Katasoho, associée de longue date à la microédition et à l'édition politique, fait figure d'exception. Fondée en 2006 dans la double perspective de contribuer à la diffusion des idées politiques de gauche et de participer à la diversité de l'imprimé au Québec, Katasoho se démarque par sa conscience sociale et sa préoccupation face aux enjeux auxquels font face les milieux culturels marginaux. C'est sans doute cet engagement qui lui vaut le rôle de seule imprimerie commerciale dotée d'une réputation et d'un certain capital dans la scène.

Aura, le projet de Manuel Mineau est un autre acteur important de l'impression dans la scène du zine. Plutôt du côté du livre d'artiste et de la bibliophilie que de l'imprimerie commerciale, Mineau est un collaborateur de choix pour un grand nombre de zinesters. Son nom figure presque systématiquement dans les dernières pages des zines de la Coop Coup d'griffe, des Bêtes d'hier et de L'Ensemble vide, en plus des nombreux projets pour lesquels il joue un rôle central, comme la série Les invisibles, qui mêle les textes d'un ou d'une poète au travail de mise en livre d'Aura. Au même titre que Mineau, la Coop Coup d'griffe figure régulièrement parmi les remerciements, en particulier pour ses impressions en sérigraphie ou pour son support logistique et/ou technique.

Outre ces cas exceptionnels, les zinesters semblent majoritairement préférer prendre en charge eux et elles-mêmes l'impression, le choix des papiers et des reliures. Ou plutôt, ils et elles ne semblent pas en faire grand cas, tant sont rares les mentions spécifiant le travail d'impression ou de reliure dans la plupart des zines.

Bien que la plupart des zinesters travaillent aujourd'hui seuls, les zines collectifs ont encore leur importance pour la scène. Produits de collectifs ou de collaborations plus ponctuelles, ils incarnent d'une certaine façon une tendance de fond encourageant la formation de groupes et de communautés dans la scène. Les projets de zines

collectifs sont très distincts les uns des autres, et aucune formule générale ne semble s'imposer. Des collectifs artistiques (comme les Bêtes d'hier, les Filles Missiles ou les Panthères rouges par exemple) s'organisent en un collectif restreint, rassemblant ensuite des textes de collaboratrices et collaborateurs ponctuel.les. D'autres collectifs, rassemblés sur une base politique ou associative, joignent la publication d'un zine (parfois même régulière, annuelle ou semestrielle) à leurs activités principales. C'est le cas des publications de *La Mauvaise herbe*, collectif anarchiste anticivilisationnel, ou de *L'Injecteur*, journal « par et pour » les personnes utilisatrices de drogue au Québec.

Des maisons d'édition littéraires comme la Tournure se taillent une place dans la scène en publiant des zines en marge de leurs publications destinées à circuler dans le champ littéraire. La maison d'édition Rodrigol, quant à elle, mêle la production de zines et de livres, son catalogue démontrant une volonté claire de remettre en question les conventions de l'institution éditoriale. Les maisons d'édition proches de la scène du zine ont, par ailleurs, quasiment toute une position similaire dans le champ littéraire. Marginales par leurs choix éditoriaux, par leurs catalogues ou leurs manières de faire, elles publient également surtout de la poésie.

Comme on l'a vu au premier chapitre, certains zines se rapprochent délibérément du modèle de la revue ou du magazine culturel, comme *Tristesse*. Rassemblent des contributions d'artistes participant à la scène du zine ils tiennent à y assurer une présence active. Des zines collectifs « à l'ancienne » comme *L'Attaque*, attachés à une certaine tradition du zine précédant la formation de la scène, optent également pour un mode de production proche de la revue — comité éditorial, division du travail, sérialité, numéros thématiques, rubriques récurrentes, etc. — tout en insistant sur le Do It Yourself et la communauté. Des collectifs ponctuels voient quant à eux le jour ici et là, rassemblant des artistes pour un ou quelques projets précis. Les cas des figures sont quasiment aussi nombreux que les publications elles-mêmes, et représentent un large éventail de différentes approches éditoriales possibles.

2.3.2 Instances de distribution

La distribution est, en contraste avec la production, beaucoup plus balisée. Puisque ce sont d'abord des besoins liés à la diffusion qui ont encouragé des acteurs et actrices du fanzinat à fonder les premières institutions de la scène, la distribution y occupe encore aujourd'hui une place essentielle. La création de zines étant également une pratique le plus souvent solitaire, les instances responsables de la distribution structurent également les lieux de socialisation et de rencontre. Les modes de distributions forment ainsi de véritables piliers institutionnels structurant la scène du zine.

En importance, ce sont les grandes foires comme Expozine qui pèsent le plus sur la distribution dans la scène. La taille des événements, leur récurrence et l'attrait qu'ils représentent pour un très large public en font des rendez-vous annuels incontournables, tant pour les zinesters que pour leur lectorat. Si Expozine reste aujourd'hui la plus importante, avec ses près de 300 exposant.es et 15 000 visiteurs et visiteuses¹¹⁸, on retrouve également plusieurs grandes foires similaires, correspondant à des ramifications à l'intérieur de la scène ou à sa périphérie. La foire Queer Between the Covers, tenue pour la première fois en 2007 et dédiée aux publications de la communauté LGBTQIA+ rassemble ainsi un nombre considérable d'artistes et de militant.es participant par ailleurs à la scène du zine. Le Salon du disque et des arts undergrounds, organisé depuis 2008 par le collectif Under the Snow, est également un lieu de rassemblement et de distribution important pour une part de la scène du zine, cette fois aux côtés de musicien.nes et d'amateurs et amatrices de musique. Les collectifs comme la Coop Coup d'griffe, assez proche des scènes musicales *undergrounds* montréalaises y occupent une place importante. Le Salon du livre anarchiste est une autre foire qui attire un grand nombre d'acteurs et d'actrices de la scène du zine. Bien que la plupart des exposant.es se rangent plutôt du côté des

¹¹⁸ Expozine, « À propos », *Expozine*, en ligne, <https://expozine.ca/a-propos/>, consulté le 15 juin 2019.

publications militantes, des pamphlets, tracts et zines axés sur l'action directe, on y retrouve également des zinesters ou collectifs plus proches de la scène et de ses conventions.

Ces évènements prennent place dans des centres communautaires et des sous-sols d'églises de Montréal. Le Salon du livre anarchiste se tient année après année dans les bâtiments du Centre culturel Georges-Vanier et du Comité d'éducation des adultes (CÉDA) dans la Petite-Bourgogne ; *Queer Between the Covers* se tient dans un centre communautaire du Village ; *Expozine* et *Le Salon du disque et des arts undergrounds* préfèrent les sous-sols d'église du Plateau-Mont-Royal ou de Villeray. Le choix du lieu semble ainsi déterminé par une volonté de s'inscrire dans un réseau d'institutions communautaires ou, plus bêtement, par les impératifs de l'emplacement géographique, du coût et de la taille de la salle.

La force instituante du modèle de la grande foire annuelle peut se mesurer à l'ensemble des pratiques parallèles qui s'y sont développées. Les foires comme *Expozine* représentant souvent la plus grande part des ventes pour un.e artiste, la répartition spatiale des points de vente dans un espace restreint devient un enjeu d'importance. Le nombre restreint de points de vente disponible crée ainsi tout un réseau de collaborations à l'intérieur même de la foire. Certain.es zinesters ayant développé, au fil des années, des affinités s'entraident notamment en réservant des tables ensemble, augmentant ainsi les chances de tomber sur les plus convoitées. Le cas du collectif de diffusion *la (Fa) Brique du Dinosaur* est intéressant de ce point de vue. « Regroupement d'auteurs et d'autrices québécoises indépendantes de bandes dessinées et de livres illustrés »¹¹⁹, le collectif est le résultat d'une collaboration d'exposant.es fidèles d'*Expozine* cherchant à combiner leurs efforts afin d'obtenir les tables les mieux placées. Les membres du collectif se partagent également les tables de

¹¹⁹ La brique du dinosaur, « accueil », *La brique du dinosaur*, en ligne, <http://labriquedudinosaur.com/>, consulté le 15 juin 2019.

ventes, offrant ainsi aux artistes ayant moins produit une plus grande visibilité. Pensé d'abord comme une association ponctuelle, Le Dinosauré rassemble aujourd'hui un nombre considérable d'auteurs et d'autrices, principalement de bande dessinée. Le collectif assure une présence de ses membres dans les différentes foires, mais également en librairie, offrant ainsi une alternative aux conglomérats de l'institution éditoriale comme le groupe DiMedia.

Ce genre de collaboration peut également avoir des répercussions sur la production. Les membres du Dinosauré collaborent également parfois à *Crémage*, un collectif de bande dessinée érotique dirigé par Martin PM, membre fondateur du regroupement. D'autres collaborations similaires mènent également à des projets collaboratifs. C'est le cas de Frédéric-Vivianne Auln et Julien Dallaire-Charest (alias Pizza Julien), qui partagent la même table depuis des années et qui produisent un zine ensemble à l'occasion.

Les grandes foires sont également un endroit propice à une distribution plus informelle. Si les zines militants ne figurent pratiquement jamais parmi les exposant.es « officiel.les », beaucoup profitent de l'achalandage pour distribuer leurs publications. Des tables disposées à l'entrée de la plupart des foires sont également utilisées pour la distribution gratuite de journaux, pamphlets, tracts et zines. D'autres usent de stratégies plus proactives et distribuent leurs publications à la main aux visiteurs et visiteuses. Des zinesters partent également à la recherche d'un petit espace au coin de la table d'un autre.

Les grandes foires annuelles ont finalement une influence importante sur la parution de zines. Un nombre considérable de zines paraît, en ce sens, juste à temps pour l'évènement. La masse critique d'acheteurs et d'acheteuses potentielles est, on le

devine, un incitatif considérable à la production¹²⁰. Certain.es en profitent même pour faire leur lancement le soir même, comme les Panthères rouges pour le deuxième numéro de *Guédailles* en 2017.

S'ajoutent aux grandes foires annuelles des points de vente dans le cadre de festivals, de lectures publiques, de concerts, etc. Le Festival de BD de Montréal met sur pied chaque année un grand salon mêlant expositions, séances de dédicaces, tables rondes et tables de ventes. On y trouve un bon nombre de bédéistes indépendantes s'autopubliant, parmi lesquelles plusieurs zinesters. Le festival de poésie Dans ta tête propose également des points de vente éphémères à chacun de ses événements. Le Gala de la Vie littéraire, qui a lieu dans le cadre du festival, met également en vente les livres et les zines récompensés. Ces deux exemples ne sont que les plus notoires parmi un ensemble de points de vente ponctuels dans le cadre d'événements où l'on retrouve parfois des zines, mais qui sont pour l'essentiel dédiés à d'autres formes de publications.

Les foires d'artisanat, d'arts amateurs, les ventes de garage, *pop-up shops* et autres marchés éphémères sont également un espace de distribution privilégié pour un nombre considérable de zinesters. Tenues plusieurs fois par années ou de façon irrégulière, il est impossible de les recenser toutes. Ces petites foires marquent davantage l'appartenance des zinesters à leurs propres milieux qu'à la scène, dans la mesure où elles ne rassemblent qu'un petit nombre d'exposant.es, parmi lesquelles les zinesters n'occupent qu'une place marginale. Un cas près de moi, la foire du resto Coop le Touski tenue deux fois par année, me semble assez représentatif. On y retrouvait, lors de l'édition de l'automne 2017, la librairie l'Euguélionne, la Coop Coup d'griffe et la librairie la Flèche rouge, toutes trois situées à proximité du Touski, dans les quartiers Centre-Sud et Hochelaga. Les collectifs La Passe, Les Bêtes d'hier, ainsi que la zinester

¹²⁰ Des zinesters m'ont même raconté n'avoir pas pu faire imprimer leur zine à temps pour Expozine, faute d'avoir envoyé suffisamment d'avance leur document à l'imprimerie. Les listes d'attentes sont, paraît-il, assez longues pour les deux dernières semaines du mois de novembre.

Lovestruck Prints (Geneviève Darling) et le bédéiste Kennan Pollonsack, proche de Coup d'griffe, y tenaient également une table. Quoique nombreux et nombreuses, les zinesters y occupaient cependant une place marginale, aux côtés des couturières, fabricantes de savons artisanaux, joaillères, céramistes et autres artisan.nes.

En plus de tenir cette foire semi-annuelle, le Touski tient parfois un petit inventaire de zines, distribués gratuitement ou mis en vente au comptoir. Cette pratique, visant à profiter de la clientèle d'un café ou d'un restaurant pour déposer des zines en commission en vente au comptoir, est une autre avenue pour la distribution des zines. Comme les petites foires ponctuelles, impossible de tenir un inventaire exhaustif de tous ces points de vente informels. On peut néanmoins supposer qu'ils sont assez peu nombreux, guère plus d'une dizaine ou d'une quinzaine à travers le Québec. Il est également important de préciser qu'ils sont le plus souvent être déjà inscrits dans un milieu proche du fanzinat, comme l'est le Touski ou, dans une tout autre mesure le resto Dépanneur le Pick up, situé dans le « Mile-Ex ». Milieu plus militant et proche d'organismes communautaires, dans un quartier largement francophone pour le Touski, milieu plus proche d'artistes et de travailleurs et travailleuses de la culture, dans un quartier plutôt anglophone et allophone, pour le Pick up. Ces deux pôles semblent circonscrire, d'une certaine manière, les parties de la ville de Montréal où l'on retrouve la plus grande concentration de zines et, partant, de lieux de socialisation pour les zinesters : Hochelaga, Centre-Sud, le Plateau, Rosemont, Villeray, le Mile-End/Mile-Ex. S'y ajoutent naturellement les lieux de socialisation entourant les quatre universités principales de la ville.

Le projet Distroboto, mis sur pied par Archive Montréal en 2001, est un autre exemple de la diversité des moyens de distribution rendus disponibles dans la scène du zine. Les œuvres vendues au prix fixe de 2 \$, dont 1,75 \$ vont directement aux artistes, doivent respecter un format (pas plus grand qu'un paquet de cigarettes *king size*) idéal pour les mini-zines A5 ou A6. Les machines sont situées dans des lieux de rencontre déjà importants pour les milieux littéraire, de la bande dessinée ou de la musique

underground : le Cheval blanc dans Centre-Sud, la Sala Rossa, la Casa del Popolo et le Divan Orange dans le Plateau-Mont-Royal, le Notre-Dame-des-Quilles dans la Petite-Italie¹²¹, en plus de s'étendre jusqu'à Dunham, Québec, et Poitiers, en France.

Des librairies indépendantes, toutes situées à l'intérieur de ce périmètre, tiennent également des inventaires des zines. Je pense notamment aux librairies le Port de tête dans le Plateau-Mont-Royal, l'Euguélonne dans Centre-Sud, Drawn & Quarterly dans le Mile-End, l'Écume des jours dans Villeray, Le vieux bouc dans Rosemont et Hochelaga, et la librairie anarchiste l'Insoumise, dans le Quartier latin. Chacune à sa manière, ces librairies représentent des parts distinctes de la scène, une segmentation que l'on peut voir immédiatement en survolant les zines qui y sont vendus : zines littéraires, surtout de poésie, au Port de tête et à l'Écume des jours, zines de bande dessinée à la librairie Drawn & Quarterly, zines anarchistes à l'Insoumise, zines féministes à l'Euguélonne.

Les plateformes de vente en ligne comme Ebay ou Etsy sont finalement utilisées pour vendre et acheter des zines. Des boutiques en ligne plus petites comme Le Pressier sont également à la disponibilité des producteurs et productrices. Pour une raison ou une autre, Le Pressier semble cependant rassembler surtout des petites maisons d'éditions, les projets autoédités étant très rares dans son catalogue. Couplées aux réseaux sociaux, et en particulier à Facebook et Instagram, ces boutiques en ligne ont l'avantage de permettre une grande visibilité aux artistes tout en permettant un contact direct avec la clientèle. Il est ainsi de coutume d'inclure une note et des « cadeaux »

¹²¹ Il est à noter qu'au moment de faire ma recherche, seule la distributrice du Cheval Blanc semblait toujours en activité, pour ce qui est de Montréal. Certains châteaux forts des milieux culturels alternatifs comme le Divan Orange, ou le café Cagibi ont d'ailleurs fermé leurs portes en 2017-2018. Ces fermetures laissent présager un déplacement vers le nord des lieux de sociabilité, comme en témoigne la tenue du Gala Expозine 2017 en novembre 2018 au bar Vices et versa dans la Petite-Italie, et d'Expозine 2018 dans le sous-sol de l'Église Saint-Arsène, à l'est du métro Jean-Talon. Louis Rastelli a d'ailleurs commenté ce déplacement à l'occasion de la remise des prix Expозine 2017 dans le bar Vice et versa, dans la Petite-Italie, identifiant Villeray comme le « nouveau Plateau-Mont-Royal ».

surprises — cartes postales, autocollants, illustrations, etc. — en accompagnement des zines vendus en ligne. Que ce soit par réelle volonté d'entretenir un contact avec son lectorat, ou un simple clin d'œil à l'importance historique des échanges postaux pour l'histoire des zines, ces petits ajouts inscrivent de toute façon les transactions en ligne dans un imaginaire du contact privilégié et sans intermédiaires qui semblent régner dans l'ensemble des instances de distributions de la scène.

En dehors de la vente en librairie, la distribution de zines se fait en effet le plus souvent de personne à personne et limitent au minimum les intermédiaires entre les artistes et leur public. Contrairement aux instances de l'institution éditoriale, les zines circulent donc essentiellement par le contact direct avec les zinesters. Même les plateformes de vente en ligne, qui suggèrent une certaine distance imposée par l'écran, servent de point de rencontres et d'échanges. Il est en ce sens révélateur que les sites comme Etsy, qui impliquent un échange direct entre les parties, soient préférées à d'autres qui, comme Amazon ou Abebooks, offre un service plus proche de la vente en magasin. Représentant la quintessence du rapport sans intermédiaire, la grande foire annuelle semble servir ainsi de point de repère conventionnel pour penser une distribution favorisant les échanges directs.

2.3.3 Réception et conservation

Une fois produits et vendus, les zines peuvent profiter d'une réception critique et de modes de consécration locale. Plus restreinte que dans le circuit du livre ou dans le champ de l'art, cette réception organisée suit le développement de la scène du zine et participe de son inscription dans le champ culturel québécois.

La réception d'une production comme celle des zines est par définition difficile à décrire. Elle échappe le plus souvent à toute forme de recension, surtout de celle de la critique traditionnelle. Les zines sont d'ailleurs tenus à l'écart de la plupart des prix décernés aux œuvres littéraires, de bande dessinée ou aux publications d'art et aux

livres d'artiste. La relation qu'entretiennent les zines avec la réception critique et la consécration trouve une explication dans le développement historique du fanzinat. Réservés à un public niché — fans de science-fiction, amateurs et amatrices de bande dessinée — ou à un noyau dur des sous-champs de productions restreintes, les zines se sont longtemps passé de toute forme de consécration. Sa place dans la production culturelle — auprès de cercles restreints de « spécialistes » au sens large — implique en effet qu'une tâche moins importante incombe aux instances responsables de la réception et de la consécration, qui assurent généralement des fonctions de tri et de classification dans la production¹²². Or les zines ont été et restent à ce jour essentiellement produits et distribués dans des groupes restreints, sans intermédiaires entre les productrices, les producteurs et leur public. La célébration par les pairs est, dans ce contexte, presque toujours plus importante que celle par un tiers parti. Le faible volume de zines mis en circulation (en comparaison avec les livres, par exemple) rend également caduque une bonne partie du travail de tri que prendrait en charge la consécration.

Certaines instances viennent malgré tout structurer l'activité de réception, que ce soit par des prix alternatifs, par des blogues, ou par une rare attention dans la presse culturelle plus conventionnelle. Depuis 2005 se tient, en marge d'Expozine, un gala accompagné d'une remise de prix aux « meilleurs » zines présentés à la foire. Dès ces débuts, le prix Expozine s'est décliné en six catégories, cherchant à valoriser la diversité des publications présentées : zine, livre et bande dessinée anglophone et francophone. Cette volonté de diversification se prolonge même jusque dans les définitions de ces catégories, volontairement souples :

Étant donné l'énorme variété de publications vendues à Expozine, il est parfois difficile de savoir dans quelle catégorie s'inscrit l'une ou l'autre des publications, surtout lorsqu'on considère l'originalité de format et de contenu qui se retrouve dans les publications soumises au jury. Ceci étant

¹²² Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 87.

dit, nous entendons que les catégories de livre, bande dessinée et fanzines peuvent être assez flexibles et réussissent à cadrer la majorité des œuvres¹²³.

Le prix admettant une grande porosité entre les catégories, des zines sont souvent récompensés dans les catégories « livre » ou « bande dessinée », alors que d'autres types de publications, comme des revues par exemple, l'ont été dans la catégorie « zine ». Ce flottement illustre la vision qu'a Expozine de sa place à la fois dans le fanzinat et dans le champ culturel. L'organisme semble chercher à remplir deux objectifs parfois contradictoires par la remise de prix : récompenser les meilleurs zines, tout en faisant valoir la qualité générale du fanzinat auprès de la part plus légitimée du champ culturel. En honorant la diversité des publications — en récompensant parfois des livres ou des revues dans la catégorie « fanzine », comme la revue *Échelles*, produite par un groupe d'étudiant.es en design graphique de l'UQAM, en 2017 — Expozine se positionne comme porte-parole d'un renouveau des arts imprimés qui dépasse largement la scène du zine¹²⁴.

Si les Prix Expozine sont les seuls à décerner un prix (presque) dans la catégorie « fanzine », d'autres prix s'intéressent également partiellement aux zines. Le plus notoire de ces prix est celui remis à l'occasion du Gala de l'Académie de la vie littéraire organisé par Mathieu Arsenault, dans le cadre du festival de poésie Dans ta tête. Les prix du Gala ne fonctionnent pas selon un classement par catégories. La quantité de zines qu'il récompense varie donc grandement d'une année à l'autre¹²⁵. Il se fait malgré tout un devoir de décorer quelques zines à chacune de ses éditions.

¹²³ Expozine, « Prix (2016) », *Expozine*, mai 2017, en ligne, <https://expozine.ca/prix/prix-2016/>, consulté le 15 juin 2019.

¹²⁴ Une tendance similaire s'observe récemment quant à la diversification des activités d'Archive Montréal, avec la tenue des foires Volume 1, réservée au livre d'art, et Grande, pour les arts imprimés.

¹²⁵ Sur les 163 prix décernés par l'Académie depuis 2018 (dont un à personne en particulier, et un autre ironiquement accordé à Mathieu Arsenault lui-même), 24 récompensent des zines, soit 14,72 %. Les récompenses pour l'année 2017 ont touché un nombre record de zines (5/16, soit 31,2 %). D'ailleurs, un

Contrairement au prix Expozine, les prix de l'Académie de la vie littéraire ont une acception assez restreinte du mot « zine », préférant les mots « livre » voire « objet littéraire » pour désigner les cas limites. Cette opposition entre Expozine — au centre de la scène et laissant un flou entourer la définition de « zine » — et l'Académie de la vie littéraire, plutôt du côté du champ littéraire et en ayant un usage restrictif, me semble en dire long sur leurs visions respectives des zines. En effet, en tant qu'institution fondatrice et pilier de la scène, Expozine a tout avantage à élargir au possible l'usage d'un terme sur lequel elle a un certain contrôle. Inversement, étant plutôt en marge de la scène, l'Académie a tout avantage à restreindre la notion de « zine » afin d'en faire un objet univoque, facile à identifier, et, à terme, à intégrer à la littérature¹²⁶.

Le prix Bédély, remis à l'occasion du Festival BD de Montréal, a également décerné des prix « fanzines » en 2008 et 2009, avant de renommer la catégorie « indépendants ». Le prix Bédély Indépendant est aujourd'hui attribué à des albums autoédités ou édités dans des petites maisons d'édition indépendantes plutôt qu'à les zines. Cette réorganisation du prix, témoignant du nombre croissant de bédéistes optant pour l'autoédition de leurs albums, a tout de même permis à Frédéric-Vivianne Auln, surtout connue pour ses zines, d'être récompensée pour son album autobiographique *Hillerød* en 2015.

De façon générale, les Prix Expozine restent la seule instance de consécration endogène de la scène du zine. Sur un autre plan, l'organisation de la foire elle-même sert d'ailleurs d'instance de consécration pour les zinesters. Le capital symbolique local qu'ont acquis les membres du conseil d'administration et qui se trouve consolidé par

nombre important des 18 zinesters francophones récompensés par l'Académie font partie de mon corpus, soit 7/18, 38,88 %.

¹²⁶ La même chose pourrait être dite des instances et acteurs et actrices d'autres champs de production culturelle ou du champ politique, qui ont bien souvent tendance à restreindre la définition de « zine » aux zines qui leur sont proches (le zine comme « mini bande dessinée », comme « petite œuvre d'art imprimée », ou comme médium intrinsèquement politique, par exemple.

leur fonction au sein de l'organisme les distingue bien évidemment des autres exposant.es. Manuel Mineau et Sara Hébert, membres du CA de la foire, figurent ainsi parmi les doyen.nes de la scène, collaborent à de nombreux projets et sont souvent reconnu.es comme des figures importantes. D'autres, comme la Coop Coup d'griffe, acquièrent un surcroît de reconnaissance en devenant « membres commanditaires » de l'évènement. Ajoutés aux prix, ces modes de consécration montrent bien la centralité d'Expozine et, plus largement, des modes de distribution pour la structuration de la scène, déterminant en creux tant une part des modes de production que ses modes de consécration.

La place marginale qu'occupent les zines dans la production culturelle détermine également leur rapport à la critique journalistique. Évoluant en marge des champs culturels, les zines ont longtemps optés pour des alternatives aux journaux ou aux revues : comptes rendus et critiques dans d'autres zines ou dans des blogues. Si les plateformes en ligne sont encore très actives dans la scène, les critiques à l'intérieur même des zines sont disparues avec le modèle du zine périodique. Elles ont cependant laissé progressivement leur place à une timide présence dans la presse culturelle. Les magazines en ligne CULT, Urbania ou Baron Mag couvrent ainsi de plus en plus de zines et de zinesters important.es dans la scène.

Les zinesters les plus connu.es attirent même parfois l'attention de médias plus importants comme *Le Devoir* et Radio-Canada. Mais de façon générale, l'attention médiatique est surtout réservée aux zinesters qui « sortent » de la scène en participant au champ littéraire ou au champ de la bande dessinée¹²⁷. Quant à la scène du zine elle-

¹²⁷ Manuel Mineau, Shushanna Bikini London et Mirion Malle ont ainsi été l'objet d'articles dans *Le Devoir* ; le premier à l'occasion du lancement du recueil de son ami et collaborateur Jonas Fortier, *Chansons transparentes*, aux éditions de L'Oie de Cravan (Dominic Tardif, « “Chansons transparentes” : la poésie n'a pas à être triste », *Le Devoir*, 9 février 2019, en ligne, <https://www.ledevoir.com/lire/547415/chansons-transparentes-la-poesie-n-a-pas-a-etre-triste>, consulté le 15 juin 2019 ;

la deuxième suivant la réédition de ses *histoires* en un livre publié chez Rodrigol (Dominic Tardif, « “Les histoires de Shushanna Bikini London” : l'art puissant de l'ellipse », *Le Devoir* 2 juin 2018, en ligne, <https://www.ledevoir.com/lire/529250/nouvelles-l-art-puissant-de-l-ellipse>, consulté le 15 juin 2019) ;

même, elle a sans doute fait couler plus d'encre que les zinesters pris.es individuellement. Expozine en particulier semble avoir intéressé les journalistes¹²⁸, tant par l'envergure de l'évènement que par son positionnement face au Salon du livre de Montréal, les deux évènements se tenant souvent à quelques jours d'intervalle.

La couverture médiatique dont profite certain.es aujourd'hui se distingue nettement de celle qui a pu, pour le meilleur et pour le pire, incomber aux zines avant l'émergence de la scène. Le cas tristement célèbre du zine anarchiste *Démanarchie*, qui a frayé la manchette sur une base quasi quotidienne après les émeutes de la St-Jean 1996 à Québec, a sûrement fait regretter son anonymat à plus d'un.e¹²⁹. Plus communément, un rapide coup d'œil sur les articles du *Devoir*, de *La Presse* ou du *Soleil* comportant les mots « zines » ou « fanzines » sur Érudit montre que les articles publiés sur le fanzinat changent, au courant des années 2000. Depuis les années 1990, la plupart d'entre eux portent sur le « phénomène » en général, son intégration au Québec ou au Canada depuis les États-Unis et, dans quelques rares cas, sur un.e artiste en particulier. Cette vision surplombante et exotique du zine explique sans doute le grand nombre d'articles portant sur Expozine. Au courant des années 2000 — et la formation d'une scène du zine n'y est sans doute pas étrangère — on voit paraître un

la troisième dans la foulée du lancement de son deuxième album, adressé aux enfants, *La ligue des super féministes* (Sophie Chartier, « Pas sorcier, le féminisme », *Le Devoir*, 9 mars 2019, en ligne, <https://www.ledevoir.com/lire/549404/mirion-malle-pas-sorcier-le-feminisme>, consulté le 15 juin 2019).

¹²⁸ Notamment : Émilie Folie-Boivin, « Expozine : le p'tit alternatif d'à côté », *Le Devoir*, 16 novembre 2016, récupéré d'Eureka, en ligne, http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news:20131116·LE·2013-11-16_392716, consulté le 15 juin 2019 ;

Jean-Christophe Laurence, « L'autre Salon du livre », *La Presse*, cahier Arts et spectacles, 29 novembre 2008, récupéré d'Eureka, en ligne, <http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news:20081129·LA·0130>, consulté le 15 juin 2019 ; Jean-Christophe Laurence, « Dix ans d'édition parallèle », *La Presse*, cahier Arts et spectacles, 25 novembre 2011, récupéré d'Eureka, en ligne, <http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news:20111125·LA·0049>, consulté le 15 juin 2019.

¹²⁹ Suite à de violentes émeutes pendant les célébrations de la St-Jean à Québec en 1995 et 1996, les services de police de la ville de Québec mettent la main sur des exemplaires du journal anarchiste *Démanarchie* dans les pages duquel on faisait, justement, ouvertement la promotion de l'émeute. Des membres du comité de rédaction du journal, ainsi que des membres du collectif anarchiste *De la bouffe pas des bombes* de Québec ont été arrêté.es et emprisonné.es dans la foulée de l'enquête, leur participation au journal servant de preuve lors de leur procès.

nombre grandissant d'articles sur des zinesters et leurs œuvres. Ce déplacement, loin d'être complètement achevé, situe les zines davantage comme des objets culturels dignes de ce nom que comme des curiosités de la vie urbaine *underground*, marquant une légitimité croissante de la scène du zine dans le champ culturel¹³⁰.

Dernière étape du circuit, les zines sont finalement conservés et archivés. Si, de façon générale, l'organisation de la réception des œuvres dépend de leur conservation, cette dernière étape est cruciale dans un cas comme celui des zines, où la conservation des textes n'est ni systématique ni centralisée. Les zines étant le plus souvent publiés sans respecter le dépôt légal, un inventaire exhaustif, ou même représentatif, de la production globale de zines est impossible. L'accessibilité est en ce sens la principale difficulté à une consolidation de la légitimité accordée aux zines. Les collections et centres d'archives font donc un travail essentiel et central pour la scène. La complémentarité de l'archivage et de la diffusion des zines dans la vision d'Archive Montréal est indicatrice de l'importance de la conservation pour l'existence même des zines pour la culture contemporaine.

Archive Montréal n'est pas le seul organisme à s'intéresser aux zines. BANQ leur fait une place de plus en plus grande, les rassemblant tantôt avec les périodiques, tantôt dans ses collections de livres d'artiste, de livres d'estampes et d'ouvrages de bibliophilie. Ce découpage correspond à deux catégories qu'utilise BANQ pour désigner les zines : les fanzines (du côté des périodiques) et les graphzines (avec les livres d'artiste). Pour des raisons évoquées au premier chapitre, les collections de zines

¹³⁰ Les zines acquièrent également une légitimité croissante au sein des universités. L'ouverture de plus en plus grande aux études portant sur les productions culturelles contemporaines ou marginales n'y est sans doute pas pour rien. Il ne faut cependant pas nier l'intérêt croissant que portent certains étudiants des cycles supérieurs aux zines. Mon étude s'inscrit en ce sens dans ce mouvement de légitimation progressive. Dans un contexte où la part la plus importante des discours critiques portant sur des productions culturelles est le fait d'universitaires, les différentes activités de diffusion de mes recherches ont en ce sens le potentiel de jouer un rôle de consécration non négligeable pour les zines figurant au corpus que j'ai choisi d'étudier : l'analyste n'est donc pas neutre, mais inclus malgré lui dans sa propre étude.

périodiques des années 1970-1990, classées comme « fanzines » avec les périodiques, sont d'ailleurs beaucoup plus complètes et représentatives de l'histoire des zines que celles de « graphzines » et autres dégagés de toute périodicité. De façon générale, l'intérêt que porte la Bibliothèque Nationale pour les zines est directement proportionnel à leur intégration dans différents champs de production culturelle, avec en tête la bande dessinée, le livre d'artiste et la littérature. Sur ce point, il est intéressant de rappeler que les organismes publics comme BAnQ sont souvent intéressés par les collections complètes et acquièrent plus facilement des œuvres d'artistes déjà catalogués. C'est ce qui peut expliquer le choix de conserver un exemplaire d'un zine de Frédéric-Vivianne Aulin, l'énigmatique 978-2-981754-90-5, plutôt que des productions de zinesters profitant d'une réputation beaucoup plus grande, même à l'extérieur de la scène, comme Sara Hébert, qui n'a fait l'objet d'aucune acquisition.

En marge d'Archive Montréal et des institutions nationales se trouve un réseau d'institutions parallèles se consacrant en partie à la conservation des zines. Il s'agit de centres d'archivage ou de conservation spécialisés qui se concentrent sur une partie spécifique du fanzinat. Le centre Artexte, par exemple, s'intéresse surtout aux zines d'art, aux petits livres d'artiste et aux expérimentations imprimées inclassables.

Anarchive, un autre centre de documentation indépendant spécialisé, s'intéresse quant à lui aux tracts, pamphlets et zines militants anarchistes. La collection de la bibliothèque alternative La Mandragore, dans les locaux du collectif anarchiste La Déferle, est également intéressante. Centrée sur les publications anarcho-féministes et anticoloniales, elle permet d'emprunter les exemplaires gratuitement. Ces institutions parallèles ne s'intéressent cependant pas aux zines en eux-mêmes. Le caractère restrictif de leur sélection, essentiellement basée sur le contenu politique, témoigne plutôt d'un intérêt pour la documentation des luttes et groupes de la gauche radicale. En bref, elles signalent plus l'importance capitale du médium pour les milieux anarchistes qu'une réelle participation de ces archives à l'institutionnalisation du zine.

Depuis 2016, le centre de documentation de l'Université de Montréal du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ-UdeM) développe une collection de zines de toutes sortes, principalement acquis à Expozine. Quoique considérablement plus petite que les autres (une centaine de titres), cette collection a l'avantage de la représentativité. On y trouve autant des zines littéraires que des zines politiques, des zines de design graphique ou de bande dessinée.

Ce rapide portrait du circuit du zine met en lumière l'état et le niveau d'organisation de la scène montréalaise actuelle. S'il est vrai que les instances strictement exclusives au zine sont plutôt rares, le cadre supportant l'activité des zinesters est suffisant pour encourager et mettre en valeur une production d'une grande diversité. La scène étant résolument ouverte sur l'institution éditoriale et le champ culturel (en particulier le champ de la bande dessinée, le champ littéraire et le champ des arts), elle partage avec eux un grand nombre d'instances, d'acteurs et d'actrices. Cette position transversale est mise à profit par le fanzinat. Faiblement institutionnalisée, disposant d'une faible légitimité et peu intégré à la vie culturelle, la scène du zine autorise néanmoins un grand nombre de possibilités, tout en étant dotée de son fonctionnement propre.

Le cas de la Coop Coup d'griffe souligne de façon intéressante la manière avec laquelle se conjuguent les différents éléments structurants relevés. Véritable nébuleuse au centre de la scène du zine, la coop d'artistes derrière le zine collectif *L'Attaque* rassemble un vaste réseau d'acteurs et d'actrices impliquées dans toutes les étapes de la production et de la distribution.

2.3.4 Coup d'griffe et *Néant moins* de Philippe Gaumont

La Coop est fondée en 2011 à partir du comité éditorial du zine collectif *L'Attaque*. Elle portera le nom de Meow Pow Now, jusqu'en 2013. Coup d'griffe a rapidement

joué un rôle central dans la scène. Par ses très nombreuses collaborations, ses ateliers de formation en sérigraphie, ou encore par le devoir que la Coop se fait de distribuer des zines de l'extérieur de Montréal aux foires et événements auxquels elle participe, on peut dire qu'elle est une présence structurante pour la scène. La liste de ses « complices » témoigne de l'étendue de son réseau : Mathieu Chartrand et Philippe Gaumont (qui sont derrière le zine collectif *L'Attaque*), Félix de L'Étoile (membre du groupe de musique Tintamarre et responsable du studio), Philippe Ouellet (membre du groupe de musique Chahut de ruelle et agent), Julien Séguin de Garie (graphiste et sérigraphe), Antoine Gautier (zinester, affichiste, sérigraphe), Élène Beaudoin (Designer et couturière), en plus des groupes ou collectifs *L'Attaque*, Tintamarre et Les Bêtes d'hier¹³¹.

La Coop Coup d'griffe est connue pour l'interdisciplinarité de ses projets, qui mêlent le dessin et l'impression artisanale à la musique, la musique aux zines, et ainsi de suite. Elle signe ainsi, en plus de l'enregistrement d'album, l'identité visuelle de plusieurs groupes de musiques (pochettes d'album, affiches, logos, vêtements, etc.). L'engagement de Coup d'griffe et de ses membres dans la scène punk folk québécoise au début des années 2010 est considérable. Elle jouera le rôle de pôle organisationnel montréalais pour les trois éditions du festival du Folk Sale (2012-2014), grand rassemblement des scènes punks et folks du Québec et du nord-est des États-Unis à Saint-Rose-du-Nord au Saguenay. Après l'abandon de cet événement, Coup d'griffe organise à Montréal en 2015 le festival Organigramme, justement dans une perspective de réseautage et de création de liens entre les milieux du zine, des arts, de la musique et du militantisme, dans lesquels gravite la Coop.

En plus d'Expozine, dont elle est membre commanditaire, Coup d'griffe est bien implantée dans plusieurs lieux associés à la scène du zine. Elle partage d'ailleurs les locaux de La Passe en 2017-2018. Des membres ont également travaillé dans quelques

¹³¹ Coop Coup d'griffe, *op. cit.*, <http://www.coupdgriffe.org/>.

lieux de rassemblement clés des milieux artistiques et militants des quartiers Centre-Sud et Hochelaga, comme le restaurant coop le Touski ou le café Atomique, où se tiennent lancements, vernissages et expositions et où des zines sont parfois mis en vente.

L'ampleur du réseau rassemblé autour de Coup d'griffe devrait à elle seule faire l'objet d'une étude. Je me contente malheureusement de n'en donner qu'un aperçu, à partir d'une analyse du zine *Néant moins*, de Philippe Gaumont, l'un des membres fondateurs. Lancé au printemps 2017, le zine rassemble un nombre impressionnant de collaborateurs et de collaboratrices, signalant l'importance du réseau dans lequel Coup d'griffe est inscrit. De façon singulière, *Néant moins* convertit en effet un projet éminemment personnel en propre collectif. Son élaboration témoigne de la vision de son auteur, Philippe Gaumont, du zine comme vecteur de communauté. Le zine se présente d'abord comme une évocation poétique d'un long épisode dépressif. On y suit pas à pas le voyage intérieur d'un narrateur menacé par une étrange lumière aveuglante : « Tsé qu'on raconte toutes sortes d'histoires à propos de cette lumière [...] Tabarnak !!! C'est aveuglant ! Regarde à terre... c'est moins pire¹³² ». Marqué par l'abandon et l'errance — « C'est quoi ça ? [...] Attends-moi !¹³³ » — l'étrange chemin suivi ne mène, en définitive, qu'à un constat absurde, banal, appuyé par une longue citation du *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus : « Tout ça !... Pour ça !¹³⁴ »

Matériellement, *Néant moins* se présente comme un très petit zine de format A6, tout imprimé à l'encre noire. La couverture, en papier cartonné gris, est sérigraphiée d'une photo du quartier Hochelaga, où l'on voit un immeuble, une tour d'eau, les rails d'une gare de triage (voir *Annexe H*). Les illustrations des pages intérieures sont, pour

¹³² Philippe Gaumont, *Néant moins*. Montréal, Coop Coup d'griffe, 2017, non paginé. Les références au zine dans les pages qui suivent seront indiquées dans le corps du texte. *Néant moins* n'est malheureusement pas disponible dans les collections de BANQ. On peut en trouver un exemplaire à Archive Montréal, ou en contactant la Coop Coup d'griffe, via son site internet.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

la plupart, composés de taches d'encre noire, sur lesquelles on voit parfois des personnages, parfois des traces de pas ou des éclats de lumière (*voir Annexe I*). L'encre noire utilisée pour l'impression des dessins semble faire partie de ce qui y est représenté.

Si l'objet porte la marque de l'expérience de son auteur dans la scène, *Néant moins* déborde largement son support physique, et propose une expérience multimédia complète. Le zine est ainsi vendu sous deux formes différentes : dans un petit boîtier avec une cassette audio comportant une trame musicale, ou seul, un lien Vimeo à l'intérieur nous dirigeant vers un film et un enregistrement audio¹³⁵. Lors de son lancement, le zine était distribué comme « guide » accompagnant le film, projeté sur place, et la prestation musicale.

L'imbrication entre le zine, le film et la musique est totale. Sans le contenu audiovisuel, le zine perd beaucoup de sa cohérence : le texte paraît redondant, quelconque. La musique et le film, quant à eux, s'apprécieraient difficilement sans le texte et les images du zine pour les structurer. Des indications sonores et visuelles indiquent le moment de tourner les pages du zine, imposant une lecture lente (25 minutes) qui donne un poids et un sens aux mots.

Par-delà l'expérience de lecture, c'est la collaboration entre le zinester, les musiciens, le cinéaste et les imprimeurs, éditeurs et autres responsables de la production du zine, du film et de la musique qui attire mon attention. Y figurent le réalisateur Emmanuel Jean, les membres de Tintamarre et/ou de la Coop Félix de L'Étoile, Jonathan Millette, Gabriel Séguin, et Philippe Ouellet, ainsi que le collectif de musique électronique noise Jeunesse cosmique, Aura Fallu (alias Manuel Mineau) et Amélie Anger, du collectif Les Bêtes d'hier. Le réseau de collaboration, amplement

¹³⁵ Emmanuel L. Jean, *Néant moins*, Québec, 2017, 24 m. 22 s, en ligne, <https://vimeo.com/213474085>, consulté le 15 juin 2019.

souligné par les remerciements en fin de zine¹³⁶, rassemble une douzaine de personnes. Par son dispositif même, *Néant moins* détache l'épisode dépressif vécu par Gaumont pour la réinscrire dans sa communauté. L'œuvre collaborative prend ainsi la forme d'une réponse collective à l'expérience individuelle, mobilisant les ressources disponibles aux acteurs et actrices inscrits dans la scène du zine.

Néant moins ne témoigne donc pas seulement du type de collaboration et d'interaction rendues possibles par l'organisation de la scène, mais également des tendances qui la structurent. S'il est un cas particulier de collaboration — peu de zines mettent autant de l'avant l'ensemble des personnes y ayant contribué de près ou de loin —, le zine de Philippe Gaumont démontre à sa façon l'importance des communautés pour la scène du zine. D'un autre côté, par son sujet éminemment personnel et la mise à nu qu'il propose, il est également un témoin important de la valeur accordée à l'authenticité dans la scène. Communauté, authenticité : deux aspects fondamentaux de la scène montréalaise du zine qui structurent de façon décisive la production, la distribution et la réception des zines.

2.4 Scène du zine et communauté

Traditionnellement produits en groupe organisé, les zines deviennent, avec l'émergence de la scène au tournant des années 1990-2000, le fait d'artistes travaillant seul.es. Ce changement n'a pourtant pas effacé toute forme de collaboration, bien au contraire. Comme la plupart des conventions propres au fanzinat précédant l'émergence de la scène, le rapport à la communauté, qui s'est développé depuis les années 1970 et qui s'est accentué dès le début des années 1990, a plutôt été infléchi par cette réalité nouvelle. S'appuyant sur une distribution adaptée à l'existence

¹³⁶ Les remerciements occupent 2 pages, pour 16 pages de texte et d'illustration, un rapport qui souligne l'accent mis sur la collaboration, au-delà de l'intermédialité de l'œuvre.

nouvelle de grandes foires annuelles, les zinesters développent un imaginaire de la communauté où l'échange et la communication joue un rôle fondamental. Si l'imaginaire de la communauté ne prend plus racine dans une organisation collective de la production — pour la plupart des zinesters à tout le moins — la scène contemporaine du zine est traversée par une exigence de mise en commun des intimités, formant des communautés par la production et la consommation des zines.

2.4.1 Shushanna Bikini London et la mise en commun des intimités

Les zines de Shushanna Bikini London (alias Lucille de Pesloüan) me serviront de point d'appui pour l'analyse de cette importante production de zines se référant à une certaine conception de la communauté tout en étant le produit d'artistes assurant seul.es toutes les étapes de leur réalisation. La zinester s'est fait remarquer depuis plusieurs années dans la scène, notamment par la publication des *Histoires de Shushanna Bikini London*, une série de 10 zines mêlant nouvelle littéraire, collage et design graphique¹³⁷. Elle a également cosigné deux livres avec Geneviève Darling, alias Lovestruck Prints, qui présentent aux enfants les enjeux relatifs au féminisme ou à la santé mentale enfants : *Pourquoi les filles ont mal au ventre ?* (2017) et *J'ai mal et pourtant ça ne se voit pas...* (2018). Si l'autrice de *Ce que je sais de moi* a plutôt travaillé seule qu'avec d'autres, elle n'est donc pas pour autant étrangère au travail d'équipe. Il est malgré tout intéressant de remarquer que ses publications en collaboration avec Geneviève Darling privilégient une approche de partage et de communication très semblable de celle mise de l'avant dans ses zines.

¹³⁷ La série de zines a fait l'objet d'une republication, sous forme de livre, par les éditions Rodrigol en 2018 : Lucille de Pesloüan, *Les histoires de Shushanna Bikini London*, Montréal, Rodrigol, 2018, non paginé.

Dans *Ce que je sais de moi*¹³⁸, publié en 2017, Shushanna Bikini London propose un dévoilement de son intimité qui appelle à une réciprocité. « Mini zine introspectif » selon la mention éditoriale en quatrième de couverture, le zine se présente comme une suite de confidences et d'observations, certaines plus engageantes, d'autres plus légères. Au fil de cette liste des choses que la zinester sait d'elle-même se dégage une sorte de portrait à la fois net et parcellaire :

Je bois beaucoup de café. Je mange de la viande. Je ne fume pas de cigarette. Je ne fais pas beaucoup de sport. On dit de moi que j'ai une santé fragile.

Mes amies sont loin, je leur parle par sms. Ma grand-mère est morte. Elle me manque. Je lui écrivais des lettres.

Je suis fascinée par la perte de contrôle des portes automatiques. Quand le système est cassé, elles ne savent plus où donner de la tête. Cela affole les gens, et moi aussi, parfois¹³⁹.

La pertinence et le degré d'engagement des informations qui nous sont données varient grandement d'une page à l'autre. Enchâssé par des photographies dont beaucoup semblent prises à l'intérieur de l'appartement de la zinesters, et où l'on retrouve des chats, ou encore la rephotographie d'une photo d'elle étant jeune, le texte de *Ce que je sais de moi* propose une mise en scène de la solitude et de l'intime, où texte et photographie se répondent parfois. Une photo de deux chats dans un salon, devant un divan, donnant à voir un espace domestique déjà dépeint par le texte, précède un fragment sur le rapport aux gens, aux foules et à la solitude : « Je fuis les gens. J'aime être chez moi avec mon chat, mon ordinateur et mes livres. Parfois j'ai mal au ventre de solitude, comme je souffre dans la foule »¹⁴⁰. Les confidences rassemblées dans le zine vont ainsi à des profondeurs variables, allant parfois jusqu'à des révélations

¹³⁸ Shushanna Bikini London, *Ce que je sais de moi*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé. Une copie du zine est conservée dans la collection de livres d'artiste et d'ouvrages de bibliophilie de BANQ. On peut la consulter à BANQ Rosemont-La Petite Patrie.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

en ce qui a trait à la santé physique et mentale de l'autrice, ou encore sur son rapport avec le suicide.

Dans l'ensemble, la zinester ne se contente cependant pas d'étaler et de décliner sa solitude. Elle propose plutôt de partir de ses expériences les plus personnelles et les plus intimes pour s'ouvrir à celles des autres. *Ce que je sais de moi* est, fondamentalement, un appel à la mise en commun des solitudes et des intimités, comme le montre avec emphase la note sur laquelle se termine le zine :

Je suis curieuse de la vie des autres. Je les regarde dans les cafés. Je les écoute parler au cinéma, avant que la séance ne commence. Je fais tout pour savoir le titre des livres qu'ils lisent.

J'ai des petites voix dans la tête qui me disent que je devrais faire ci, que je ne devrais pas faire ça. J'essaye de ne pas les écouter. J'essaye de vivre ma vie.

Et je me demande comment font les autres

Et toi, que sais-tu de toi¹⁴¹ ?

Le déploiement de l'intime dans le zine suit ainsi la trajectoire d'un appel à qui il tombera sous la main.

Matériellement, *Ce que je sais de moi* appelle également à cette attention particulière, le format du zine (un peu plus de quatre fois plus petit qu'un « mini-zine » standard, soit un format « A7 », à peu près de la taille d'un paquet d'allumettes de carton) nécessitant une manipulation particulière, précautionneuse, et invitant à une attitude de lecture curieuse, prête au partage. Les « petites » confidences ouvrant le zine satisfont ainsi les attentes suscitées par sa présentation matérielle, attentes qui seront ensuite mobilisées pour attirer l'attention sur des confidences beaucoup plus engageantes d'abord, et pour appeler à la réciprocité et au dialogue ensuite¹⁴².

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Le travail de Shushanna Bikini London a attiré à cet égard l'attention de l'Académie de la vie littéraire. À l'occasion de la remise d'une de ses fameuses cartes, Mathieu Arsenault souligne la dimension fondamentalement communicationnelle derrière *Ce que je sais de moi* : « Shushanna Bikini

S'il ne repose pas explicitement sur la notion de communauté, le zine de Shushanna Bikini London en appelle à une communauté entre les zines. Plutôt que de situer cette communauté en aval, dans la production des zines, elle la situe en amont, par mise en circulation dans la scène. Pour les zinesters comme l'auteurice de *Ce que je sais de moi*, la scène du zine circonscrit ainsi un espace propice à la formation de communautés, dans la mesure où la production et l'échange de zines en appellent à une réception active. La communauté, pas nécessairement comme un « nous » duquel les zines porteraient la trace, mais comme principe de mise en commun des intimités.

Selon Alison Piepmeier, cette formation de communautés par l'échange de zines est un trait essentiel du fanzinat. Non seulement par leur contenu, mais par leur matérialité même, les zines permettent ce contact direct — plus direct que ne le permet un livre — entre artistes et lectorat : « Zines' materiality produces embodied community¹⁴³ ». Encouragée par une distribution sans intermédiaire, la présentation matérielle renforce encore la proximité avec le lectorat. C'est sans doute cette vision d'un « communauté incorporée », facilitée par la matérialité des zines et leur mode de distribution à l'intérieur de la scène qui motive Duncombe à parler d'« émulation » pour désigner l'échange particulier entre les zinesters et leur lectorat. S'interrogeant sur les formes de socialisation en lien avec les zines, le théoricien identifiait ainsi un aspect important de la scène, en lien avec la prégnance de l'idée du DIY et de « l'amateurisme sérieux » des zines : « This notion of *emulation* – turning your readers into writers – is elemental to the zine world¹⁴⁴ ». Conçu d'abord comme un moyen d'expression et d'échange accessible et facile à s'approprier, le zine induirait, par sa

London, c'est tenir un monde entre ses doigts, c'est se laisser toucher, c'est transformer le minuscule en univers et enfin, ne plus être seule » (Mathieu Arsenault, « Shushanna Bikini London, Ce que je sais de moi », *Doctorak, GO!*, en ligne, <http://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/shushanna-bikini-london-ce-que-je-sais.html>, consulté le 15 juin 2019).

¹⁴³ Alison Piepmeier, *op. cit.*, p. 235.

¹⁴⁴ Stephen Duncombe, *op. cit.*, 129.

forme et sa matérialité même, une conversion du lectorat en producteurs et productrices, encourageant de fait la création de communautés.

2.4.2 Les Bêtes d'hier : un cas paradigmatique

Si la plupart des acteurs et actrices de la scène inscrivent leur production dans cet horizon communautaire, d'autres vont plus loin en formant des collectifs durables. Le collectif féministe Les Bêtes d'hier est sans doute celui de ces collectifs actifs dans la scène du zine qui pousse le plus loin l'exigence de former communauté. Aidées d'un vaste réseau de collaboratrices, les membres du collectif ont fait, depuis 2012, de l'agencement de communautés le cœur même de leur pratique.

Cherchant à faire la « promotion de la solidarité et [de l'] échange des savoirs au cœur d'une perspective critique, féministe¹⁴⁵ », Les Bêtes d'hier sont très proches de l'anarchisme et de groupes militants anticapitalistes, queers et anticoloniaux, tout en ayant un pied fermement ancré dans les milieux artistiques montréalais. En témoigne, notamment, leur place importante au sein de la scène du zine¹⁴⁶. Le collectif joue ainsi le rôle d'intermédiaire entre les zines militants anarchistes et les zines inscrits dans la scène, malgré que la politique y soit réfractée par des questions sociales, culturelles, individuelles.

Leurs publications rassemblent également des contributions de personnes appartenant à des milieux différents, et souvent séparés : milieux militants, universitaires, artistiques, littéraires, participantes des scènes du tatouages ici et ailleurs, réseaux de productrices et d'artisanes, notamment dans tout ce qui touche à l'herboristerie, etc. Rassemblé autour d'un noyau dur composé de quatre

¹⁴⁵ Les Bêtes d'hier, *Catharsis*. Montréal, autoédité, 2017, p. 187.

¹⁴⁶ Les Bêtes d'hier ont été récompensées à maintes reprises par le prix Expozine pour leurs publications : meilleur fanzine francophone en 2013 pour *Plantes et ovaires*, finaliste et mention spéciale dans la même catégorie en 2015 pour *De peaux en aiguilles* ; meilleur livre francophone en 2017 pour *Catharsis*.

artistes/éditrices — Amz Anger, Julie Bruneau, Eva-Loan et Katarin Laruelle¹⁴⁷ — ce large éventail de collaborations a singulièrement façonné l'identité du groupe au fil des publications, chacune d'elle apportant de nouvelles collaboratrices régulières et établissant de nouvelles préoccupations et de nouveaux angles d'approches.

La nécessité d'énoncer clairement ses positions et ses objectifs s'est fait rapidement sentir pour Les Bêtes d'hier. On retrouve ainsi dès leur deuxième zine, *Dissections*¹⁴⁸, un texte faisant office de manifeste, où l'on retrouve une définition complexe de la notion de communauté, en lien avec la démarche du collectif¹⁴⁹. Je cite une partie seulement de ce long texte :

Le travail devrait nous libérer, la création devenir une force et les artisans, une armée. On nous a tellement enseigné que seules certaines personnes privilégiées obtiendraient des avantages en jouant, en écrivant, en chantant. Pour les autres, on sous-entend que la création est une perte de temps. Depuis que l'artiste s'est émancipé, son libre-arbitre n'a fait écho qu'à son individualisme. Et que dire de l'artisan...

Le partage du savoir et l'autonomie dans l'apprentissage sont les vrais outils permettant de se libérer des rouages mécaniques qui ont supprimé notre savoir-faire, grossissant, éternellement, notre dépendance, du producteur au marchand, au consommateur.

Cette histoire-là, les Bêtes d'hier s'en informe et se la réapproprie.

Le réseau nous invite à réapprendre à nous engager les uns avec les autres sur une base égalitaire via une plateforme collective, une coopération de fanzines, d'ateliers, de livrets d'instructions, bref, à partager une culture qui nous appartient. Cette spécialisation et ce surpassement de soi bourdonnent à nos oreilles, alors que la multiplicité du savoir et l'échange de celui-ci, disons-le, devraient devenir un mode de vie¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Il est à noter qu'une cinquième membre, Camille Rosset-Balcer, a également fait partie du collectif jusqu'en 2015.

¹⁴⁸ On retrouve toutes les publications des Bêtes d'hier dans la collection du CRILCQ de l'Université de Montréal, où on peut les consulter. On peut également trouver un exemple de *Plantes et ovaires* et *Dissections* dans la collection de livres d'artiste et d'ouvrages de bibliophilie de BANQ, consultable à BANQ Rosemont-La Petite Patrie.

¹⁴⁹ Publié pour la première fois en 2014, ce texte sera republié en 2015 dans *De peaux en aiguilles. Végane tattoos et féminisme*, dans une version légèrement adaptée à la thématique centrale du zine.

¹⁵⁰ Les Bêtes d'hier, *Dissections*. Montréal, autoédité, 2014, pp. 52-53.

Le rapport à la communauté présenté dans ce texte se décline en quatre éléments. Elle est d'abord une 1) mise en commun, une injonction au partage. Il faut « réapprendre à nous engager les uns avec les autres » et, donc, *faire* la communauté. La publication de zines participe de cette activité de production de la communauté. Elle est également, et peut-être paradoxalement, 2) le reflet d'une culture partagée et d'une identité commune – d'un *nous*. On se partage « une culture qui nous appartient », on s'identifie à une identité de groupe qui ne rassemble pas l'ensemble des membres de la société. La communauté, c'est aussi, conséquemment, 3) une forme d'opposition à la société dominante, aux « rouages mécaniques qui ont supprimé notre savoir-faire », associés au capitalisme, au patriarcat, à l'hétéronormativité, à la médecine et la psychiatrie modernes, etc. dans les publications du collectif. Enfin, la notion de communauté renvoie, on le devine, à 4) un mode d'organisation rompant avec la modernité, associé à un « savoir-faire » effacé par les « rouages mécaniques » de la vie moderne. Une communauté en quelque sorte essentielle, qui serait à retrouver et à rétablir par l'agencement de solidarités au présent.

Mise en commun à faire au présent, identité collective associée à un « nous » marquant une séparation avec l'ensemble de la société, et plus spécifiquement avec la culture dominante, et renvoi à une socialité authentique antérieure à la société moderne : ces quatre traits circonscrivent la définition de la notion de communauté à l'œuvre dans l'ensemble des publications du collectif. On peut remarquer qu'ainsi conçue, la notion ne renvoie pas seulement à une dimension politique de l'organisation collective. L'art, l'artisanat et la culture y occupent également une place importante. Une certaine mise en parallèle des dimensions politiques et artistiques situe ainsi l'engagement des Bêtes d'hier dans le sillon des avant-gardes. À partir de la notion de communauté, elles contestent ainsi l'autonomie de l'art (l'artiste « émancipé ») et sa séparation avec le politique pour qui l'autonomisation de l'art pose problème, rappelant

par-là la critique radicale de la place de l'art dans la société capitaliste formulée par les dadaïstes, relevée par Peter Bürger :

Les mouvements européens d'avant-garde peuvent être considérés comme une attaque menée contre le statut de l'art dans la société bourgeoise. [...] Lorsque les artistes d'avant-garde réclament que l'art redevienne pratique, cette revendication ne signifie pas que le contenu de l'œuvre d'art doive à leurs yeux être socialement significatif. La revendication se situe à un autre niveau que le contenu de l'œuvre particulière ; elle est dirigée contre le mode de fonctionnement de l'art dans la société qui détermine aussi bien l'effet des œuvres que leur contenu spécifique¹⁵¹.

Bien qu'elle ne soit pas pensée en termes d'affrontement et de dépassement, mais de retrait et de subversion, ce qui la distingue de celle de Bürger et des avant-gardes historiques, la vision de la communauté mise de l'avant par les Bêtes d'hier revendique un nouveau statut accordé à l'art, qui le réintroduirait dans la vie pratique et la politique. L'artisanat, et en particulier l'herboristerie, joue un rôle crucial dans cette redéfinition. Pensé sur un plan d'égalité avec l'art, en tant que savoir-faire, l'artisanat est également célébré pour son potentiel politique, lié à la création de modes de vie alternatifs : « Somme toute, l'herboristerie pour moi c'est [...] essayer de développer une forme de vie subversive et prendre une part à la lutte contre l'État et le capitalisme et leurs impacts pernicioeux¹⁵² ». En continuité avec le renouvellement du DIY au courant de la décennie 1990, les Bêtes d'hier radicalisent l'intégration des techniques artisanales à

¹⁵¹ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*. (J.-P. Cometti, trad.). Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, p. 82.

Il est également intéressant de noter que Bürger considère que la charge avant-gardiste contre l'institution de l'art est aujourd'hui désarmée par l'intégration des œuvres produites par les avant-gardes historiques : « Dans la mesure où les moyens grâce auxquels les avant-gardes espéraient aboutir au dépassement de l'art se sont vu attribuer, entretemps, le statut d'œuvres d'art, l'ambition de renouveler la pratique de la vie ne peut plus faire légitimement appel à ces mêmes moyens » (*Ibid.* p. 96). La notion de communauté mise de l'avant par les Bêtes d'hier, autant que l'intégration d'une réflexion sur l'artisanat, offre un prolongement réellement convaincant de la revendication avant-gardiste, tout en prenant une distance salutaire face aux formes spécifiques qu'elle a pu prendre.

¹⁵² L'Aubélie, « Les plantes médicinales comme alliées », dans *Les Bêtes d'hier*, *Catharsis*, op. cit. p. 144.

la scène du zine en développant une vision éthique, politique et esthétique de l'artisanat.

Si les zines des Bêtes d'hier ont souvent été l'occasion de redéfinir la relation qui rattache les membres du collectif à leur communauté, *Catharsis*, publié en 2017, accentue cette logique et la précise. Le projet est d'une toute autre envergure que les précédents : plus d'une vingtaine de collaboratrices, un format livre, un total de 190 pages. Le processus de création et d'édition de *Catharsis* se distingue également par l'ampleur de son organisation et la méthode de mise en commun qui le sous-tend : recherche documentaire sur la santé mentale dans une perspective féministe – incluant des zines, organisation de tables rondes avec des femmes souffrant de problèmes de santé mentale pour en aborder les enjeux, appel de contribution public, etc.¹⁵³.

Cette actualisation de la communauté est mise en œuvre de plusieurs façons dans *Catharsis*. Parmi elles, le recours à des figures représentant la communauté ou ses membres me paraît significatif. Les figures-clés comme celle du *sisterhood*¹⁵⁴, des sorcières¹⁵⁵ ou des « filles tristes »¹⁵⁶ sont nombreuses dans les textes composant les publications du collectif. Je prends le recours à la figure de la « fille triste » dans le texte de Maryse Andraos comme exemple :

¹⁵³ Les Bêtes d'hier, *Catharsis*, *op. cit.* pp. 9-10.

¹⁵⁴ Ariane Grenier-Tardif, « La double posture du care. L'amitié entre femmes comme résistance », dans Les Bêtes d'hier, *Catharsis*, *op. cit.* p. 113.

¹⁵⁵ L'Aubélie, *op. cit.* p. 141.

¹⁵⁶ Maryse Andraos, « Généalogie de la douleur », dans Les Bêtes d'hier, *Catharsis*, *op. cit.* p. 173. La figure de la « fille triste » est clairement empruntée à la *sad girl theory*, élaboré sur les réseaux sociaux par la féministe Audrey Wollen. Cette approche du féminisme mêlant *self-care*, esthétisation de l'affect, et *empowerment* par la mise en commun des expériences traumatiques. Très compatible avec les conventions de la scène du zine, on en retrouve des traces dans les zines proches de la revue comme *Tristesse* — d'ailleurs nommé en référence à Wollen — autant que dans les œuvres de Geneviève Darling (voir SUPRA, CH. 3, *Scène du zine et champ de l'art*), Sara Hébert (voir SUPRA, CH. 2, *L'authenticité comme valeur esthétique*), Mirion Malle (voir SUPRA, CH. 3, *Scène du zine et champ de la bande dessinée*), ou encore Shushanna Bikini London. L'articulation proposée par Andraos me semble particulièrement intéressante du fait qu'elle ne fait pas seulement appel à la tristesse comme sentiment politique, mais qu'elle personnifie la « fille triste » comme sujet politique révolutionnaire.

le pouvoir des filles tristes est bien celui de témoigner, d'écrire, de créer. Avant de m'identifier à elles, je les ai lues, entendues, regardées : [ce sont] elles qui m'ont aidée à vivre, et c'est pour elles que j'écris. Filles de papier, d'écrans, de miroirs, filles de chansons, de larmes et de pénombre : peut-être est-ce de là que nous venons véritablement [...] Loin d'être faibles ou passives, les filles tristes sont des guerrières¹⁵⁷.

L'identification à un sujet politique comme celui de la « fille triste » recoupe les différents aspects de la communauté déjà relevés. En se reconnaissant en tant que fille triste parmi d'autres, Andraos rassemble des individualités séparées sous les auspices d'un « nous » par le fait même défini. D'un même mouvement, elle formule une opposition politique à la société dominante, tout en s'inscrivant dans une démarche à la fois artistique que politique : « je les ai lues, entendues, regardées [...] c'est pour elles que j'écris ») et en tant que sujets politiques révolutionnaires (« les filles tristes sont des guerrières »). La jonction de l'affectif et du politique ainsi rendue possible prend la forme d'une éthique *care* offensive.

L'identification au sujet politique de la « fille triste » inscrit également la communauté dans un passé commun, en supposant un lien préexistant la rencontre et la prise de conscience. Ainsi l'autrice, connaissait les déjà « filles tristes » sans les connaître et se reconnaît une origine à leurs côtés : « peut-être est-ce de là que nous venons véritablement ». Le recours à ces figures politiques reprend ainsi les différents aspects de la communauté déjà formulés dans les textes-manifestes publiés en 2014 et 2015, tout en leur donnant des significations nouvelles. Si ce ne sont plus les figures de l'artisan ou de l'artiste qui sont mobilisées, mais celles de la fille triste, du clan sororal ou de la sorcière, les éléments constitutifs du rapport à la communauté restent les mêmes. D'autres visages, et assurément d'autres collaboratrices, mais la même communauté, en perpétuelle redéfinition.

Un autre opérateur effectue une mise en commun des individualités. Les publications des Bêtes d'hier ont en commun de reposer en bonne partie sur le partage

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 173-175.

d'expériences et de sentiments relevant de la plus grande intimité. *Catharsis* se démarque sur ce point :

Dans notre approche féministe, le geste cathartique incarne ce pouvoir d'énoncer, d'exprimer par l'affect, de rassemblement collectif et l'effet démultiplié du processus. Contrairement aux propos des Anciens et des psychanalystes, nous voyons dans la catharsis des ferments révolutionnaires, la puissance qui s'en déploie détient le potentiel d'ébranler les structures. Il y a au travers de ce livre un lieu commun que l'on partage, des lignes de forces pour ainsi dire, des lignes de fracture qui dressent les contours de notre rapport au monde¹⁵⁸.

Si la catharsis peut être interprétée, contre les commentaires antiques ou psychanalytiques, comme un « ferment révolutionnaire », c'est parce qu'elle repose essentiellement sur le partage d'affects. D'où la mise en parallèle de la démarche de guérison collective entamée par le collectif et de la catharsis comme puissante expérience collective. En ramenant leur livre à un « lieu commun que l'on partage », à des « lignes de fracture qui dressent les contours de notre rapport au monde », les membres du collectif soulignent en fait l'importance de la mise en commun des affects et des intimités pour l'élaboration d'une communauté à leur image. Comme pour les figures-clés représentant une image idéalisée de la communauté, cette mise en commun de l'intime comme catharsis renvoie aux quatre éléments structurant le rapport à la communauté exprimé dès *Dissections* en 2014 : mise en commun active (le « pouvoir d'énoncer », « rassemblement collectif et l'effet démultiplié du processus »), identité collective (le « nous », « notre rapport au monde »), l'opposition à la société (« le potentiel d'ébranler les structures ») et le mode d'organisation prémoderne, ancestral (la référence à la catharsis en elle-même). Mais cette fois, le rapport à la communauté n'a pas seulement à voir avec le discours et l'autoreprésentation, mais est directement inscrit une mise en commun, opérée par le dispositif du livre lui-même. De la même

¹⁵⁸ Les Bêtes d'hier, *Catharsis*, op. cit. p. 22.

manière que le recours à des représentations d'un sujet politique, cette mise en commun des intimités contribue à fonder la communauté rassemblée autour du collectif.

C'est par-là que la démarche s'inscrit dans un ensemble plus large de perspectives sur la communauté qui dépasse le cadre des zines collectifs. La démarche des Bêtes d'hier recoupe ici celle mise en lumière chez Shushanna Bikini London, et qui est partagée par un grand nombre d'acteurs et d'actrices de la scène du zine. Le collectif s'approprie ainsi une convention liée à la circulation des zines dans la scène et l'intègre comme principe productif. En faisant de l'agencement de communautés l'objet de leur démarche, les membres du collectif s'emparent d'une convention de la scène, et en montrent tout le potentiel artistique et politique.

2.5 L'authenticité comme valeur esthétique

Les études sur les zines insistent régulièrement sur l'importance de l'authenticité ou d'une valeur similaire, comme la sincérité ou l'honnêteté dans les zines. Cette authenticité recouvre plusieurs aspects des zines, de leurs formes à leur matérialité, en passant par les conventions qui en régissent la distribution. Cogan en fait, par exemple, l'élément central des zines, y trouvant un point commun rassemblant à la fois les zines de fans de soccer et les zines de musique punk et, partant, l'ensemble des zines¹⁵⁹.

Si elle ne pose pas directement la question des modes d'évaluation esthétique, l'importante analyse de Duncombe relève tout de même des éléments constitutifs d'une valeur d'authenticité dans les zines. Selon lui, l'authenticité dans les zines est d'abord liée à une certaine opposition à la culture légitime, aux industries culturelles et à leurs conventions. En penchant plutôt vers une culture marquée par le DIY, les zinesters

¹⁵⁹ Brian Cogan, « "Was He Safe or Was He Out?" : Sports Zines and Questions of Authenticity », *Journal of Popular Culture*, vol. 40, n° 5, 2007, p. 827.

opteraient pour une production perçue comme étant plus authentique, plus à même d'exprimer sans médiation leur individualité :

Saying whatever's on your mind, un beholden to corporate sponsors, puritan censors, or professional standards of argument and design, being yourself and expressing your real thoughts and real feelings – these are what zinesters consider authentic¹⁶⁰.

Cette volonté de distinction des champs de production culturelle, voire de la société en général, ne prend pas seulement la forme d'un retrait, d'une prise de distance. Dans bien des cas, elle prend plutôt des airs de rupture et d'opposition franche à la culture dominante. C'est le cas, par exemple, chez Belooga Joe, qui critique avec un ton parfois corrosif la culture au Québec. Ainsi dans cette planche :

– Tsé j'me demande si dans l'histoire de l'humanité ya eu des peuples qui se sont révoltés parce que l'art que leur société produisait était trop plate. Tsé le monde mangeait, le monde avait des jobs, mais y'avait juste rien de bon qui se faisait en art faque ils se sont mis à toute péter
– Chepas, ça serait peut-être une première dans notre cas¹⁶¹.

Les productions culturelles légitimes (le reste de la planche porte plus spécifiquement sur Radio-Canada et Pénélope McQuade) y sont « lame¹⁶² » au point d'appeler à la révolte violente, alors que les productions marginalisées comme les zines sont, de facto, rangées du côté de l'authenticité et du dynamisme, ou à tout le moins du côté des résistances et des alternatives.

Mais cette vision oppositionnelle de l'authenticité, qui servirait essentiellement à distinguer sa pratique des pratiques mieux connues et reconnues, ne suffit pas à couvrir

¹⁶⁰ Stephen Duncombe, *op. cit.* p. 38.

¹⁶¹ Belooga Joe, *Pendre son temps*, Montréal, autoédité, 2016 p. 19. Des versions PDF des zines de Belooga Joe sont accessible gratuitement via le site internet de l'artiste : Belooga Joe, « Recueils », *Belooga Joe*, en ligne, <http://beloogajoe.com/recueils/>, consulté le 15 juin 2019.

¹⁶² *Ibid.* p. 21

l'ensemble de la valeur qui lui est attribuée. Comme on l'a vu précédemment, la scène du zine est un espace qui encourage la formation de communauté. La matérialité et le système de distribution des zines, insistant tous deux sur l'échange et la proximité entre les zinesters et leur lectorat, n'y sont d'ailleurs pas pour rien. Cette tendance à la formation de communautés dans la scène du zine est également intimement liée à la valeur accordée à l'intimité, dans la mesure où le partage et la proximité donnent une valeur particulière aux objets échangés. Comme le souligne Piepmeier, « The visual aesthetic of zines can cover a wide spectrum, from neat to messy, from flowery to plain, but most zines do offer evidence of the creator's hand¹⁶³ ». Esthétiquement, la plupart des zines soulignent d'une façon ou d'une autre le travail et la présence de l'artiste qui est derrière. Les confessions écrites à la main de *Le Consentement* du duo NULE, les fautes d'orthographe corrigées au crayon à même le texte dans les zines de Frédéric-Vivianne Auln ou les imperfections de l'impression et du découpage de *Néant moins* sont autant de façon de laisser entendre que l'objet entre nos mains est unique, authentique, et que son échange relève d'un vrai partage. Une esthétique de l'authenticité relayée par un contenu qui insiste la plupart du temps sur l'intimité, le dévoilement, le partage d'expériences personnelles. L'authenticité dans les zines tient donc sa valeur à la fois d'une opposition souvent implicite, mais parfois très explicite, à la société dominante et à ses productions culturelles, et à un idéal de la communication et du partage, porté par des caractéristiques formelles, thématiques et matérielles.

Ces observations dégagent des similarités entre l'authenticité dans les zines, et la notion d'authenticité développée par Charles Taylor. Selon lui, l'authenticité ne doit pas être seulement une valeur de distinction et d'opposition à la société, mais également une façon de concevoir la communication :

¹⁶³ Alison Piepmeier, *op. cit.* p. 221.

Briefly, we can say that authenticity (A) involves (i) creation and construction as well as discovery, (ij) originality, and frequently (iii) opposition to the rules of society and even potentially to what we recognize as morality. But it is also true, as we saw, that it (B) requires (i) openness to horizons of significance (for otherwise the creation loses the background that can save it from insignificance) and (ii) a self-definition in dialogue¹⁶⁴.

Si le commentaire du philosophe comporte visiblement certains aspects normatifs, liés à son projet d'établir une éthique de l'authenticité, il attire malgré tout l'attention sur des éléments importants. En soulignant l'interdépendance de la créativité, de l'originalité et de l'opposition aux valeurs de la société dominante d'une part, et de l'ouverture et de la communication d'autre part, Taylor identifie sans le savoir les différents aspects de l'authenticité telle quelle s'articule dans la scène du zine. En m'appuyant autant sur les commentaires de Cogan, Duncombe et Piepmeier que sur mes propres observations, il apparaît que l'authenticité n'a pas seulement une valeur éthique ou morale pour la scène, mais aussi, et surtout, esthétique. Elle a partie liée, comme le remarque Duncombe, avec les discours que l'on retrouve dans les zines. Elle infléchit, comme le montre Piepmeier, leur esthétique visuelle et leur présentation matérielle. Liée à l'idéal d'une communauté fondée sur le partage et la mise en commun des intimités dans et par les zines, l'authenticité sert également de base à une évaluation, à l'établissement d'une valeur esthétique des zines. Je voudrais, en ce sens, conclure ces remarques sur l'authenticité par l'analyse d'un zine d'une zinester importante de la scène, *Salade de truie* de Sara Hébert.

¹⁶⁴ Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1991, p. 66.

2.5.1 *Salade de truie* de Sara Hébert

Les zines de Sara Hébert se démarquent par la finesse avec laquelle ils s'approprient les conventions de la scène. En analysant *Salade de truie*¹⁶⁵, publié en 2017, je tenterai de montrer comment la valeur esthétique accordée à l'authenticité est mobilisée par l'artiste. Non seulement la zinester mobilise-t-elle les éléments de la définition proposée par Taylor, mais elle va également plus loin en jouant activement avec les codes associés à l'authenticité. On verra entre autres comment, dans *Salade de truie*, elle cherche à la fois à authentifier autant que possible son propos sur les relations amoureuses en renvoyant à ses propres expériences, tout en les collectivisant.

Sara Hébert est une figure importante de la scène du zine. Elle est probablement la zinester profitant de la plus grande visibilité dans les médias traditionnels. Radio-Canada lui accorde du temps d'antenne¹⁶⁶, des magazines et journaux lui consacrent des articles pour ses œuvres personnelles¹⁶⁷ autant qu'aux collectifs auxquels elle participe¹⁶⁸. Elle a également été récompensée par l'Académie de la vie littéraire de

¹⁶⁵ Sara Hébert, *Salade de truie*, Montréal, autoédité, 2017, 29 p. Le zine de Hébert peut être consulté dans le centre de documentation du CRILCQ de l'Université de Montréal.

¹⁶⁶ Marie-France Lemaine et Raed Hammoud (réalisation), Marie-Louise Arsenault (animation) et Sara Hébert (invitée), « Carte d'identité : la "scrapbookeuse subversive" Sara Hébert » *Plus on est de fous, plus on lit*, 6 février 2018, en ligne, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/58143/sara-hebert-filles-missiles-caresse-magique-preliminettes-fanzine>, consulté le 15 juin 2019 ;

Chloé Sondervorst (réalisation), Rebecca Makonnen (animation), Sara Hébert et Ambivalently Yours (invitées), « Les zines, un espace d'intimité radicale », *On dira ce qu'on voudra*, 15 novembre 2018, en ligne, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/entrevue/95046/zines-sara-hebert-stela-starchild>, consulté le 15 juin 2019 ;

Dominique Depatie (réalisation), Catherine Perrin (animation), Sara Hébert, Sarah Gagnon-Piché et Rose-Aimée T. Morin (invitées), « "Caresses magiques" : mieux exprimer la sexualité féminine », *Médium large*, 12 novembre 2015, en ligne, https://ici.radio-canada.ca/emissions/medium_large/2013-2014/chronique.asp?idChronique=389288, consulté le 15 juin 2019.

¹⁶⁷ Barbara Judith-Caron, « Créatrice du mois : Sara Hébert A.K. A. Bijou de Banlieue », *Urbania*, 23 février 2018, en ligne, <https://urbania.ca/article/creatrice-du-mois-sara-hebert-a-k-a-bijou-de-banlieue/>, consulté le 15 juin 2019.

¹⁶⁸ Maryse Boyce, « Filles Missiles : fendre le milieu artistique avec une féminité tissée serrée », *Baron Mag*, 19 avril 2016, en ligne, <https://www.baronmag.com/2016/02/fillesmissiles/>, consulté le 15 juin 2019 ;

Maryse Boyce, « Le pouvoir rassembleur des Caresses magiques », *Baron mag*, 12 novembre 2016, en

Mathieu Arsenault, qui souligne son apport politique par sa représentation de « toutes celles que la vie pousse inéluctablement vers la critique féministe, vers le renversement des valeurs patriarcales »¹⁶⁹, commentaire qui sied aussi bien à *Salade de truie*, zine pour lequel elle a reçu le prix, qu'à ses autres projets, notamment *Caresses magiques*, *Filles missiles* et *Tristesse*. En plus de faire partie du comité organisateur d'Expozine aux côtés de Louis Rastelli et Manuel Mineau, elle y tient une table depuis 2012, ce qui en fait l'une des doyennes de la scène.

Salade de truie est composé d'une série de collages coiffés de texte, et prend la forme d'un portrait, celui de la « truie » qu'annonce le titre : « Qu'est-ce qu'une truie ?/La truie mange ses émotions et celle des autres elle aime se faire fourrer/Elle prie pour que ça arrive souvent et que ça dure longtemps [etc.]¹⁷⁰ ». Les collages, faits à partir de vieilles revues, sont sans doute le trait distinctif le plus important des œuvres de Hébert. Son travail se penche en particulier sur la représentation des femmes propre à la presse magazine — femmes en maillots de bain ou en tenue légère, femme à la maison (avec un enfant ; *Ibid.* p. 3), femme au travail (secrétaire ; *Ibid.* p. 15), ou encore se maquillant (*Ibid.* p. 16). Les collages se présentent ainsi comme des détournements, appuyant parfois sur l'image pour en souligner les traits caricaturaux, ou encore la décontextualisant pour la réinscrire dans un autre registre et lui induire un autre sens. L'ajout de commentaires satiriques, ironiques ou vulgaires vient également renforcer la valeur subversive des collages.

ligne, <https://www.baronmag.com/2015/11/le-pouvoir-rassembleur-des-caresses-magiques/>, consulté le 15 juin 2019 ;

Natalia Wysocka, « Caresses magiques : Désir de discuter », *Journal Métro*, 9 décembre 2016, en ligne, <https://journalmetro.com/culture/1062316/desir-de-discuter-des-auteurs-de-caresses-magiques/>, consulté le 15 juin 2019 ;

Urbania, « Sarah G & Sara H : Scouts du cul. Autoportrait de celles qui veulent faire de la sexualité un monde meilleur », *Urbania*, 15 novembre 2018, en ligne, <https://urbania.ca/article/sarah-g-sara-h-scouts-du-cul/>, consulté le 15 juin 2019.

¹⁶⁹ Mathieu Arsenault, « Sara Hébert, Salade de truie », *Doctorak GO!*, 5 mars 2018, en ligne, <https://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/sara-hebert-salade-de-truie.html>, consulté le 15 juin 2019.

¹⁷⁰ Sara Hébert, *op. cit.*, pp. 1-5.

Sur un plan thématique, le zine s'attaque surtout à la question des relations amoureuses homme/femme, dans une perspective critique féministe. La « truie » dont on fait le portrait ne comprendrait « pas grand-chose à ses besoins (*Ibid.* p. 9) », et s'attacherait « au premier chien gentil (*Ibid.* p. 18) ». Cherchant à combler son besoin d'amour, elle s'oublie au passage, se négligeant jusqu'à ce que « sa fosse sceptique [sic] d'amour propre refoule (*Ibid.* p. 25) ». Chaque fois c'est la même chose, semble nous dire Hébert : « Elle a beau se faire des salades/Elle se sent toujours comme une truie (*Ibid.* pp. 26-27) ». Le ton est, on le voit, particulièrement acerbe et satirique. Loin de l'*empowerment* et des approches plus militantes du féminisme¹⁷¹, Hébert propose dans *Salade de truie* un regard personnel, marqué par une forte autodérision qu'autorise l'emprunt d'éléments autobiographiques.

Bien que le zine ne soit pas écrit au « je » et qu'aucune information biographique précise ne nous soit donnée à la lecture, *Salade de truie* me semble référer implicitement à son autrice. S'il est vrai que la trame narrative découverte par le portrait reste suffisamment large pour pouvoir être inclusive et présenter le vécu d'un sujet collectif, certains passages plus précis semblent au contraire faire allusion à des événements vécus directement par la zinester. L'accumulation des traits de caractère, bien que relativement communs, concourt également à dresser un portrait plutôt individuel que collectif : « La truie mange ses émotions (Sara Hébert, *op. cit.* p. 2) » ; « elle aime se faire fourrer » (*Ibid.* p. 4) ; « La truie est un peu coucoune/genre sac à

¹⁷¹ Bien que *Salade de truie* ne propose, au premier degré du moins, qu'une (auto)critique plutôt dépréciative et qu'on n'y retrouve aucune trace de solution politique individuelle ou collective en-dehors de la publication du zine, le ton n'est pas le même pour toutes les publications de Sara Hébert. Je cite, par exemple, l'avant-propos de *Caresses magiques*, ouvrage collectif dirigé par Hébert, où l'*empowerment* individuel joue au contraire un rôle central : « Ce livre s'adresse à toutes les femmes et aux personnes qui partagent leur vie. Nous espérons qu'il puisse apporter du réconfort à celles qui entretiennent une perception négative de leur sexualité. Nous souhaitons aussi qu'il puisse donner de l'espoir et des pistes de réflexion à celles qui poursuivent leur quête d'épanouissement » (Collectif, *Caresses magiques*, Montréal, autoédité, 2016, p. 5).

blague » (*Ibid.* pp. 6-7) ; « Par chance elle a des amies. Elles s'appellent,/sortent et font des siestes » (*Ibid.* pp. 12-13), etc.

Malgré l'absence d'un « pacte » clair¹⁷² renvoyant à la personne derrière le zine, ces jeux entre le général et le particulier invitent malgré à supposer une certaine identification à la figure de la truie. Hébert, sans parler directement d'autobiographie, souligne l'importance de l'intime et du dévoilement dans ses publications : « c'est vrai que je m'affiche beaucoup [...] Ce que je publie, c'est quand même intime. D'un autre côté, les artistes que j'aime le plus sont ceux et celles qui ont cette authenticité »¹⁷³. L'utilisation de la troisième personne du singulier ainsi que de l'article défini singulier féminin « la truie » constitue, en ce sens, un sujet à la fois individuel et collectif (parce que généralisable) qui semble renvoyer à des expériences personnelles de Hébert, tout en signalant du même coup une porosité entre l'individuel et le collectif maintes fois soulignée par le féminisme.

L'humour, la vulgarité et l'ironie caractérisent ses zines. Les titres donnent immédiatement la note : *Fru d'la plotte* (2015), *Salade de truie* (2017), *Comment devenir une grosse chienne* (2018), ou *Brainwashée, ma pitoune* (2018). Cette vulgarité s'inscrit d'abord et avant tout dans une démarche féministe de réappropriation des insultes et stigmas¹⁷⁴. Mais au-delà de la réappropriation et de la déconstruction féministe, la vulgarité et l'autodérision ironique qui l'accompagne me semblent également être un outil de distinction et d'affirmation de son individualité. En faisant

¹⁷² Je fais ici référence à la notion de pacte autobiographique élaborée par Philippe Lejeune, et qui se définit comme une forme de « contrat de lecture » fondée sur l'identité entre le personnage et l'auteur, et « renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture » (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 23.

¹⁷³ Barbara-Judith Caron, *op. cit.*

¹⁷⁴ « Ça me fait du bien de découper dans des pubs qui passent leur temps à nous dire qu'on est trop grosses, pas assez belles, qu'on devrait faire ceci ou cela pour plaire. Prendre une face de femme qui fait semblant d'être contente de vendre des chars et trafiquer le message, lui faire dire ce que je veux, il y a quelque chose de thérapeutique là-dedans. L'humour, c'est aussi une manière d'appivoiser mes angoisses, d'accueillir ma vulnérabilité, de me rappeler que moi aussi je peux être un sujet de désir, pas juste un objet de désir » (Barbara-Judith Caron, *ibid.*).

appel à ce champ lexical, Hébert se positionne doublement : en rupture avec les normes et valeurs dominantes du côté de la critique féministe, mais aussi en rupture avec un certain féminisme *mainstream*, consensuel et « politiquement correct ». Je pense notamment à quelques moments *trashs* de *Salade de truie*, comme cet enchaînement de trois pages associant des images d'enfants blessés ou malades avec des commentaires ironiques pleins d'autodérision sur la dépendance affective (voir *Annexe J*) : un bébé au visage ensanglanté, une fillette en douleur en plein examen médical, une autre avec un bandage autour de la tête, chapeauté.es, respectivement, de : « Elle ne comprend pas grand-chose à ses besoins/Elle a une banane dans l'oreille du cœur/“MAYDAY MAYDAY” “Je suis une mini truie” » (Sara Hébert, *op. cit.* pp. 9-11). Ces écarts à la « bonne morale » et à la « bonne politique » paraissent comme autant de marques d'une individualité sans compromis, un motif récurrent dans la scène du zine.

C'est en misant simultanément sur la singularité et le partage que *Salade de truie* fait valoir son authenticité. Singularité oppositionnelle et volonté de mise en commun des expériences individuelles paraissent ainsi comme les deux conditions nécessaires à la validation d'une authenticité de l'artiste et de sa démarche, découlant sur une valorisation des zines. Par son féminisme, et par sa position à l'intérieur du féminisme, Sara Hébert signale une authenticité fondée sur la singularité et l'opposition aux valeurs dominantes. Par les passages du général au singulier, par sa vision de l'autobiographique recourant à un sujet collectif, et par l'importance qu'il accorde à une communication des expériences individuelles, *Salade de truie* appelle à une valorisation collective de cette authenticité. De la sorte, Sara Hébert s'inscrit de plain-pied dans les conventions propres à la scène — notamment la propension à former des communautés par la mise en commun des intimités relevée plus tôt — autant qu'elle tire parti des modes d'évaluation qui lui sont spécifiques, associés à l'authenticité comme valeur esthétique.

Ces éléments se recourent d'ailleurs dans la façon que Hébert a de parler de sa propre pratique artistique. En entrevue à Radio-Canada avec Rebecca Makonnen, elle met de l'avant la grande authenticité des zines : « Le zine permet une complète liberté de dire ce qu'on veut et de la façon dont on veut. Une authenticité extrême¹⁷⁵ ». Cette extrême authenticité est facilitée par l'absence de contraintes institutionnelles fortes sur la scène du zine et s'accompagne d'une liberté d'expression quasi totale. Une vision de l'authenticité qui recoupe la définition en deux temps proposée par Charles Taylor : une création originale et singulière pouvant s'opposer aux valeurs de la société dominante, aboutissant sur une définition de soi dans le dialogue et l'échange. L'authenticité des zines comme *Salade de truie* ne repose ainsi pas seulement sur une affirmation radicale de la singularité des artistes, mais également sur la mise en commun nécessaire qui lui fait suite, par la distribution du zine qui en est le résultat par les zinesters eux et elles-mêmes. L'opposition à la société par l'affirmation radicale d'une individualité singulière (et même, dans le cas de Hébert, à la contrenorme imposée par un féminisme plus socialement acceptable) rejoint ainsi les exigences de la mise en commun et de la communication. C'est dans ce double mouvement que l'authenticité devient une valeur esthétique. L'agilité avec laquelle la zinester joue des conventions de la scène est d'ailleurs visible dans toutes ses publications, et a d'ailleurs été maintes fois soulignée, comme dans ce commentaire de Mathieu Arsenault : « Critique sans être sentencieux, trash sans être méprisant, touchant : l'équilibre est tellement fragile et si rare qu'il provoque une sorte d'enthousiasme et d'euphorie spontanés¹⁷⁶ ». Avec *Salade de truie* comme avec la plupart de ses zines, Sara Hébert ne joue donc pas uniquement avec la singularité et la mise en commun des expériences individuelles, mais elle en joue en toute maîtrise et à sa propre façon, condensant ainsi une valeur d'authenticité célébrée par les acteurs et actrices de la scène.

¹⁷⁵ Chloé Sondervorst, *op. cit.*

¹⁷⁶ Mathieu Arsenault, « Sara Hébert, *Salade de truie* », *op. cit.*

Les analyses de *Ce que je sais de moi* de Shushanna Bikini London, des zines des Bêtes d'hier et de *Salade de truie* de Sara Hébert révèlent le rôle structurant de la communauté et de l'authenticité comme valeurs pour la scène du zine. Ces trois cas de figure illustrent comment les deux principes se croisent pour former un ensemble de conventions esthétiques et idéologiques.

Les instances organisant le circuit du livre contribuent ainsi à induire des modes d'évaluation spécifiques à la scène du zine. La valeur, éthique et politique, mais également esthétique, accordée tant à la communauté qu'à l'authenticité permet ainsi de mesurer le degré d'institutionnalisation du fanzinat montréalais. Pour Becker, la valeur esthétique accordée à la production culturelle repose sur des interactions entre acteurs et actrices :

aesthetic value arises from the consensus of the participants in an art world. To the degree that such a consensus does not exist, value in this sense does not exist: judgments of value not held jointly by members of an art world do not provide a basis for collective activity premised on those judgments, and thus do not affect activities very much. Work becomes good, therefore valuable, through the achievement of consensus about the basis on which it is to be judged and through the application of the agreed-on aesthetic principles to particular cases¹⁷⁷.

La place particulière qu'occupe la scène du zine dans le champ de production culturelle ne lui permet cependant pas d'atteindre le consensus dont parle Becker. Si l'on peut effectivement constater que certains modes d'évaluation sont ancrés dans les instances structurant la scène du zine, ils sont constamment concurrencés par la transversalité de la scène et sa perméabilité aux champs de la bande dessinée, de la littérature et des arts.

¹⁷⁷ Howard Becker, *op. cit.* p. 134.

CHAPITRE III

POSITION DE LA SCÈNE DU ZINE DANS LA PRODUCTION CULTURELLE QUÉBÉCOISE

Après avoir fait saillir les traits principaux de son histoire et dégagé le réseau d'institutions qui la structure, il sera question dans ce dernier chapitre de la place qu'occupe la scène du zine dans le paysage culturel montréalais et québécois. Bien que rassemblés autour d'une scène qui leur soit spécifique, les zines n'en sont pas pour autant libres de déterminations externes. La scène du zine est au contraire structurée par des instances et des conventions propres à des champs de production culturelle qui la bordent. Plus encore, les aspects formels, thématiques et matériels de bon nombre de zines sont tributaires de ces interactions. Après avoir mis l'accent sur l'organisation interne de la scène et les conventions qui y régissent la production, la circulation et la réception des zines dans le chapitre précédent, il paraît donc nécessaire de clore ce portrait du fanzinat montréalais par un regard sur la place transversale qu'occupent les zines dans la production culturelle. J'essaierai d'identifier avec quelle force les champs de la bande dessinée, de la littérature et des arts exercent une relative détermination sur les zines. Pour ce faire, j'analyserai, en rapport avec chacun d'eux, des zines qui témoignent d'une double inscription, relevant ainsi différentes positions-clés occupées par des zinesters, soit au regard d'une part de la scène du zine, soit en rapport avec l'un de ces champs.

3.1 Scène du zine et champ de la bande dessinée

La bande dessinée occupe une place particulière dans l’histoire du fanzinat au Québec. Comme on l’a vu, cette relation est réciproque, dans la mesure où les zines ont été amenés à jouer un rôle important dans la formation, puis dans la consolidation, du champ québécois de la bande dessinée. Cette grande proximité a laissé des traces jusque dans la scène montréalaise actuelle. En tenant compte des rapports intensifs entre les deux sphères, on peut noter des trajectoires types qui s’offrent à ceux et celles qui produisent des zines de bande dessinée. On peut ainsi rassembler une grande partie de la production de ces zines en catégories, qui sont autant de rapports à la scène et au champ de la bande dessinée. Dans son étude sur le fanzinat en Lorraine, Fabien Hein identifie plusieurs modèles de passage du zine à la publication conventionnelle :

On peut donc imaginer sans peine que le fanzine soit un laboratoire d’acquisition des compétences et dans le même temps, qu’il puisse constituer une passerelle ou un tremplin [...] Car éditer un fanzine permet de capitaliser un savoir-faire éventuellement valorisable et transférable dans des sphères d’activités rédactionnelles de type commerciales¹⁷⁸.

Bien qu’élaborés dans un contexte différent — les rapports entre les zines de musique rock et la presse musicale — les modèles du tremplin, de la passerelle et du laboratoire décrivent bien autant de positions à la rencontre de la scène du zine et du champ de la bande dessinée.

3.1.1 Zines tremplins

Rassemblées à l’occasion d’une table ronde tenue le 26 mai 2018 dans le cadre du Festival BD de Montréal, Iris Boudreau et Mélodie Vachon Boucher expliquaient leur

¹⁷⁸ Fabien Hein, « Le critique rock, le fanzine et le magazine. “Ça s’en va et ça revient” », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 5, n° 1, 2006, p. 91.

penchant pour l'autoédition¹⁷⁹. Non seulement elle permet une plus grande liberté dans les choix éditoriaux, mais elle apporte également des retombées économiques plus substantielles. En effet, les désavantages liés au modèle de l'édition traditionnelle pèsent parfois lourd sur les artistes, tant le champ de la bande dessinée québécoise est petit : peu de maisons d'éditions, d'ailleurs toutes dirigées par des hommes ; tirages très restreints ; prix de vente élevés ; contraintes formelles liées aux coûts d'impression (notamment pour l'impression couleur, souvent écartée par les éditeurs pour des raisons financières) ; distribution de toute façon limitée, etc.

D'un autre côté, les deux bédéistes s'entendaient également pour dire que le travail au sein de l'institution éditoriale garde un certain attrait. Elle permet, par exemple, d'atteindre un plus grand public que le permet l'autoédition, notamment parce qu'elle ouvre à la collaboration avec un réseau de distribution nationale, et parfois même international. Mais aussi, le respect des conventions éditoriales permettrait une plus grande reconnaissance du travail qui sous-tend la publication. Vachon Boucher était, sur ce point, très claire, en répétant que son nouvel album, *Nouneries*, était un livre en bonne et due forme, pas un zine. Se référant à sa propre production de zines ayant précédé celle d'albums autoédités ou édités chez Mécanique générale, la bédéiste présentait en ce sens une vision hiérarchique assez commune, qui restreint le fanzinat de bande dessinée à son rôle d'école et de tremplin vers des formes de publication plus reconnues¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Table-ronde présentée dans le cadre des présentations « Les métiers de la BD », rencontres tenues du 25 au 27 mai 2018, dans le chalet-resto du Parc Lafontaine.

¹⁸⁰ La vision du zine comme tremplin est particulièrement courante pour les zinesters bédéistes, et témoigne de l'inscription d'une partie de la scène du zine à l'intérieur même du champ de la bande dessinée, mais également du rôle qui incombe au zine dans cette relation. Ce commentaire de Falardeau est intéressant de ce point de vue : « La bande dessinée professionnelle [...] a besoin des fanzines, cet espace plus marginal qui lui permet de renouveler son langage et ses thèmes » (Mira Falardeau, *op. cit.*, p. 15).

3.1.2 Passerelles

La proximité du champ de la bande dessinée et de la scène du zine est également marquée par les nombreux cas d’aller-retour entre les deux. La production d’une bédéiste comme Cathon témoigne de cette présence sur deux fronts. Surtout connue pour ses albums en collaboration avec des auteur.es reconnu.es du champ de la bande dessinée – *La liste des choses qui existent* avec Iris Boudreau, ou *Les cousines vampires* avec Alexandre Fontaine Rousseau – Cathon publie également régulièrement des zines, comme *Sgoubidou et le mystérieux baril*¹⁸¹, paru en 2017.

Le zine nous propose de suivre les aventures de Sgoubidou, double parodique du chien enquêteur Scooby-Doo. Contrairement à l’original, le Sgoubidou de Cathon est tout sauf perspicace : muet, il se contente de fixer le vide, la langue sortie. Sa bêtise évidente ne l’empêche pourtant pas d’accompagner son compagnon Sammy dans sa quête. À la demande du prospecteur, les deux personnages partent donc enquêter sur le « mystérieux baril » découvert dans la mine abandonnée. Immédiatement retrouvé, le baril ne tarde pas à livrer son secret : c’était le prospecteur qui, caché à l’intérieur du baril, l’avait déposé là, pour attirer l’attention des deux enquêteurs. Dans un paroxysme de parodie, le zine se conclut sur une cascade de révélations : « Sgoubidou, tout s’éclaire ! C’est le prospecteur qui était ma mère et ce, dans un mystérieux baril ! » Retirant son masque, le prospecteur s’avère en effet être la mère de Sammy, costumée qui, à son tour, était, en fait, bel et bien le prospecteur. Une fois le mystère levé, la petite bande dessinée se termine sur un Sgoubidou sorti de sa perplexité, qui jette un regard littéralement incendiaire au prospecteur (*voir Annexe K*).

Né d’une idée simple, *Sgoubidou* n’aurait sans doute pas pu constituer un album complet. La petite histoire figurerait également mal parmi un recueil, ses personnages, trop attachés à l’univers de référence de *Scooby-Doo*, deviendraient sans doute

¹⁸¹ Cathon, *Sgoubidou et le mystérieux baril*. Montréal, autoédité, 2017, 13 p. Une copie de *Sgoubidou* est conservée dans la section jeunesse de la Collection nationale, à la Grande Bibliothèque.

encombrants. Le format zine se prête donc à merveille à ce genre de petit projet, qui n'engage pas l'œuvre « officielle » de l'artiste et développe une idée simple.

La scène du zine permet en ce sens à des bédéistes ayant publiés plusieurs albums de proposer des projets de plus petite envergure, à l'écart de leur position dans le champ. Cet intérêt peut d'ailleurs être couplé à un intérêt financier. En effet, l'autoédition peut être particulièrement payante pour les auteurs et autrices ayant déjà conquis leur public. En prenant en charge eux et elles-mêmes l'édition, l'impression et la distribution, les bédéistes produisant des zines évitent de partager les bénéfices avec les maisons d'édition, libraires, distributeurs et autres acteurs et actrices de la chaîne du livre, tout en s'autorisant des tirages parfois similaires à ceux que leur proposent les éditeurs. Les bédéistes comme Cathon qui assurent une présence à la fois dans la scène du zine et dans le champ de la bande dessinée peuvent ainsi d'une plus grande marge de profit que ceux et celles ne publiant qu'en collaboration avec une maison d'édition, tout en profitant de l'accumulation de capital symbolique que rend possible la marque d'un éditeur reconnu.

3.1.3 Zines laboratoires

Comme Cathon, Mirion Malle est d'abord reconnue pour sa participation au champ de la bande dessinée, notamment par ses publications sur le web via son blogue *Commando Culotte*¹⁸², dont une partie a été rassemblée dans un album du même nom édité par la maison française Ankama en 2016. Son œuvre témoigne cependant d'une plus grande adhésion aux conventions de la scène du zine. Le féminisme, central dans ses bandes dessinées, préfigure, en ce sens, un recours au zine plus proche de l'expérimentation.

¹⁸² Mirion Malle, *Commando culotte*, en ligne, <http://www.mirionmalle.com/>, consulté le 15 juin 2019.

Dédiés à la critique et à la pédagogie féministe, les albums de Malle proposent une bande dessinée-essai qui mobilise souvent un appareil théorique considérable, phénomène assez rare en BD. Ses analyses féministes et sa bande dessinée-essai s'attaquant aux représentations genrées et à la représentativité des communautés marginalisées (sexuelles, racisées et en situation de handicap, principalement), ont d'ailleurs été célébrées par L'Académie de la vie littéraire en 2018 :

Mirion Malle est une féministe au jugement critique sûr comme il y en a peu, qui a développé au fil du temps un espace de réflexion visuel dépouillé et terriblement riche d'une rhétorique graphique lui permettant d'argumenter et d'effectuer un travail didactique efficace [...] Mais depuis quelques temps Mirion Malle travaille aussi des thèmes plus classiques comme l'ambiguïté du désir et du deuil avec autant d'intelligence et de sens de l'observation que pour ses planches critiques¹⁸³.

*Ibis redibis non morieris in bello*¹⁸⁴, zine portant sur le deuil et le désir auquel fait référence Arsenault, rompt avec avec la forme de l'essai et les questions politiques posées dans *Commando Culotte*.

Sa trame suit Marie-Soleil, invitée à souper chez un couple d'amies. Au cours de la soirée, elle annonce à ses amies avoir revu Caleb, son ex. Visiblement inquiètes, elles lui font comprendre qu'après un an, on doit avoir tourné la page. Déçue, Marie-Soleil change maladroitement de sujet et la soirée se termine en queue de poisson. À la fin du zine Marie-Soleil rejoint Caleb pour « une autre fois » de trop. La dernière page les montre, lui trônant sur un fauteuil, elle par terre à ses côtés, regardant un ordinateur qui laisse entendre la chanson *Trapped animals* du groupe de post-punk britannique féminin The Slits, « The animals, the animals, trapped, trapped, trapped¹⁸⁵ ».

¹⁸³ Mathieu Arsenault, « Mirion Malle, Comando Culotte et zines », *Doctorak, GO!*, 9 mars 2018, en ligne, <http://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/mirion-malle-commando-culotte-et-zines.html>, consulté le 15 juin 2019.

¹⁸⁴ Mirion Malle, *Ibis redibis non morieris in bello*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé. Le zine ne fait malheureusement pas partie des collections de BANQ ou d'Archive Montréal. On peut s'en procurer une copie en contactant directement l'artiste, via son blogue.

¹⁸⁵ *Ibid.*

Le titre, *Ibis redibis non morieris in bello*, souligne l'ambiguïté exprimée dans le zine. Reformulé à partir de la phrase latine « *Ibis redibis nunquam per bella peribis* » — un exemple de paradoxe sémantique lié aux déclinaisons et/ou à la ponctuation utilisée comme exemple de grammaire — il peut signifier : « Tu iras et reviendras, jamais à la guerre tu ne périras » aussi bien que « Tu iras et ne reviendras pas, à la guerre tu périras ». L'ambivalence de Marie-Soleil face au deuil de sa relation avec Caleb au regard de la réaction de ses propres amies est ainsi prolongée par ce titre qui suggère par sa formulation qu'il est impossible de trancher entre telle ou telle interprétation.

D'un point de vue formel, *Ibis redibis...* s'inscrit en continuité avec le travail de Mirion Malle. On note cependant une certaine souplesse dans le style, qui est plus réaliste que la plupart des planches de l'artiste pour la représentation du décor intérieur de l'appartement, et plus proche du *cartoon* pour le récit de Marie-Soleil (voir *Annexe L*). Le noir et blanc distingue également le zine des albums de Malle, qui portent la marque caractéristique d'une palette de couleurs pastel.

On retrouve dans *Ibis redibis...* les préoccupations politiques propres à *Commando Culotte*, mais réfractées par son sujet, plus intime et personnel. Il ne s'agit plus de critiquer la sous-représentation de personnes et de communautés marginalisées dans la culture de masse, mais de les donner directement à voir, dans toute la banalité de leur quotidien. Le zine nous raconte ainsi l'histoire d'une jeune femme anticapitaliste bisexuelle passant une soirée avec ses amies lesbiennes, avant de retourner chez son ex, à l'identité (entre autres) sexuelle plutôt floue, pour passer une soirée mi-figue mi-raisin. L'écart à la norme sexuelle y est normalisé, inscrit dans un quotidien. En représentant ainsi une diversité qui n'a encore aujourd'hui que rarement accès à la représentation, Mirion Malle se sert du zine comme véhicule politique, autant que comme moyen d'expression artistique. De ce fait, le zine s'inscrit nettement dans la

scène du zine, dont on peut lire les conventions dans la façon même de traiter à la fois d'une histoire personnelle et d'un discours politique. En ce sens, Mirion Malle témoigne d'une inscription forte dans la scène du zine.

Malle semble donc tirer parti de sa participation à la scène du zine pour en transposer les conventions dans le champ de la bande dessinée, en plus d'explorer des formes s'éloignant de sa production d'albums — en intégrant la fiction par exemple — dans ses zines. La bédéiste, à cheval entre la scène du zine et le champ de la bande dessinée, use de sa production de zine et de sa présence dans la scène comme d'un laboratoire formel et idéologique qui lui assure une place dans le sous-champ de production restreinte de la bande dessinée, alors même qu'elle s'adresse explicitement à un très large public avec ses albums¹⁸⁶.

Les cas de Mélodie Vachon Boucher, Cathon et Mirion Malle sont autant de cas d'une production chevauchant les univers du zine et de la bande dessinée. La scène apparaît, au regard de sa place dans le champ bédéistique, comme un répertoire d'occasions, allant du simple tremplin à la possibilité d'expérimenter avec des formes et des contenus qui seront, ou non, réinvestis dans une production plus légitimée. Les trois trajectoires types qu'illustrent les pratiques de ces trois bédéistes — le zine comme tremplin, passerelle et laboratoire — ne doivent cependant pas paraître figées. Si, dans les cas étudiés, on remarque un investissement croissant dans la scène et ses valeurs — les zines de Vachon Boucher et de Cathon ne témoignant pas de la même perméabilité à ses conventions que ceux de Mirion Malle — il ne faut pas négliger la souplesse de ces distinctions. Malgré sa trajectoire clairement ascendante et sa façon de hiérarchiser zines et albums de bande dessinée, Vachon Boucher reste ainsi proche du fanzinat,

¹⁸⁶ Le dernier album de Malle, *La ligue des superféministe*, propose d'utiliser la bande dessinée pour vulgariser des concepts féministes aux enfants, un projet qui témoigne d'une volonté de rediriger les conventions de la scène du zine vers un lectorat plutôt associé à la grande production : « C'est absurde que des concepts que j'ai appris parce que j'ai un certain niveau d'études (Mirion Malle détient une maîtrise en sociologie) soient supposément inaccessibles à des gens qui n'ont pas étudié. Parce que c'est de justice sociale dont on parle » (propos rapporté par Sophie Chartier, *op. cit.*, <https://www.ledevoir.com/lire/549404/mirion-malle-pas-sorcier-le-feminisme>).

alors que Malle se sert également de ses zines pour accroître sa production d'albums édités.

3.1.4 Frédéric-Vivianne Auln

Malgré ces nombreux points de passages entre zines et bande dessinée, on retrouve dans la scène des artistes qui produisent des zines de BD tout en se situant volontairement en marge ou carrément à l'écart du champ et de l'institution éditoriale. Le cas de Frédéric-Vivianne Auln est intéressant de ce point de vue. Surtout connu pour ses productions de zines et de musiques éclectiques, le bédéiste publiait, en 2017, *Dans la tête de Francesca*¹⁸⁷, un pastiche de la série à succès *Dans la tête de François*, de François St-Martin et Marc Bruneau. S'attaquant aux réflexions humoristiques de François, Auln met en scène un personnage particulièrement idiot méditant sur notre époque : « Si Roméo & Juliette seraient [sic] de notre époque, ils seraient-tu amis sur Facebook ou pas ?¹⁸⁸ ». Singulièrement vulgaires et exagérées, mais malgré tout assez proches des planches originales de St-Martin et Bruneau, les réflexions de Francesca visent manifestement à ridiculiser un grand vendeur de la bande dessinée québécoise.

Formellement, le zine est rempli de fautes d'orthographe et de ratures. Le dessin est très approximatif donne à l'ensemble un air plutôt brouillon (voir *Annexe M*). En quatrième de couverture, un code barre et un ISBN falsifié marquent également une distance prise quant aux normes de l'institution éditoriale. On retrouve dans le zine d'Auln l'urgence et l'expression brute de refus et de contestation remarqués par Duncombe : « zines *look* as if they are controlled by no one other than their

¹⁸⁷ Frédéric-Vivianne Auln, *Dans la tête de Francesca*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé. Le zine ne fait malheureusement pas partie des collections de BAnQ ou d'Archive Montréal. On peut s'en procurer une copie en contactant directement l'artiste, via son bandcamp, sur lequel est répertorié l'ensemble de sa bibliographie : Frédéric-Vivianne Auln, « Bibliographie », *Bandcamp*, en ligne, <https://fvabibliography.bandcamp.com/>, consulté le 15 juin 2019.

¹⁸⁸ *Ibid.*

producer¹⁸⁹ ». Pour *Dans la tête de Francesca*, cette exigence d'indépendance prend ainsi la forme d'une bravade lancée à un acteur du champ littéraire rencontrant un grand succès commercial.

Malgré cette opposition clairement marquée, Auln a remporté un certain succès avec ses albums autobiographiques autoédités *Hillerød* et *St-Justine*. Le premier lui a d'ailleurs mérité le prix Bédélyls indépendant 2015¹⁹⁰. Clairement en rupture avec le champ de la bande dessinée et les codes de l'institution éditoriale tout en y étant inscrit malgré tout, Auln témoigne de la possibilité de considérer la scène du zine comme un espace privilégié, plutôt que simplement comme tremplin ou laboratoire.

3.1.5 Mathieu Chartrand et la bande dessinée dans les zines collectifs

Les planches que Mathieu Chartrand signe pour *L'Attaque* témoignent, au contraire, de la possibilité d'une pratique empruntant la forme d'une bande dessinée, tout en étant complètement séparée du champ. Plus rares, les cas comme celui-ci montrent comment les acteurs et actrices de la scène du zine peuvent aussi s'approprier les codes de la bande dessinée. Les pas de côté que prend Chartrand par rapport à la bande dessinée sont nombreux et laissent deviner son appartenance à la scène du zine. S'il est vrai que « Tanné de parler écoeuré d'écouter¹⁹¹ » a certains airs de parenté avec la bande dessinée intimiste par son ton très personnel, la ressemblance s'arrête là. Le discours n'y a pas celui d'un « je » ouvert sur l'intime, mais bien celui d'un « nous », rassemblant un groupe aux limites floues de jeunes étudiant.es engagé.es dans des

¹⁸⁹ Stephen Duncombe, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹⁰ Il est intéressant de noter le vocabulaire utilisé pour décrire *Hillerød* à l'occasion de la remise du prix, qui relève assez clairement du registre de l'esthétique de l'authenticité : « Enfin, le Bédélyls Indépendant a été remis à Frédéric Auln pour son *Hillerød*, qui s'est démarqué des autres finalistes par son « grand naturel », son « ton drolatique, plein d'autodérision » autant que « sa sincérité et sa spontanéité » (Raymond Poirier, « 17^e prix Bédélyls : les lauréats », *Voir*, 27 mai 2016, en ligne, <https://voir.ca/raymond-poirier/2016/05/27/les-gagnants-des-17e-prix-bedelys-devoiles/>, consulté le 15 juin 2019).

¹⁹¹ Mathieu Chartrand, « Tanné de parler écoeuré d'écouter », dans *L'Attaque*, *op. cit.*, pp. 28-31.

luttons anticapitalistes. La courte bande dessinée raconte la lente et inéluctable apathie gangrénant les ambitions révolutionnaires du groupe, frappé par la répression, la pression sociale et un inébranlable conformisme, jusque dans la révolte :

Collectifs, groupes affinitaires, projets communautaires, c'est une bonne échappatoire [sic], quand on est capable d'y croire//La fin de la partie approche, pour la plupart d'entre nous, lorsque nous percevons les mêmes patterns chez la relève. Ce que chacun de nous savait intérieurement est révélé à tous, mis au grand jour. Difficile de ne pas tomber dans le cynisme quand tout autour de toi devient une répétition parodique de ce en quoi tu croyais croire si fort¹⁹²...

Formellement, les planches de Chartrand s'inscrivent dans une tradition de l'illustration anarchiste dont les affiches du Beehive Collective sont l'exemple le plus connu. Les images surchargées et le trait sale à la rencontre du réalisme et de l'expressionnisme accompagnent la narration, renforçant la dureté du constat fait par le narrateur (*voir Annexe N*). Toutes composées d'un dessin, surmonté d'un texte encadré servant de narration, les cases ne présentent aucun dialogue. De cette façon, le récit du groupe ne peut que prendre la forme d'un récit choral sans personnage individualisé.

« Tanné de parler... » représente ainsi plutôt les grands groupes que les personnages seuls, ajoutant à l'effet d'individualité compromise imposé par une narration à la première personne du pluriel : « L'option nous a échappé et la facilité, la division et l'isolement l'ont emporté. Du moins, jusqu'au prochain "éclaircissement"¹⁹³ ». Les spécificités des thèmes et du travail formel de Mathieu Chartrand sont évidemment à mettre en lien avec sa pratique de sérigraphie, qui semble primer sur celle de bédéiste¹⁹⁴. Plus largement, « Tanné de parler... » s'inscrit

¹⁹² *Ibid.*, p. 29.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁴ Voir le site internet de Mathieu Chartrand (*mathieuchartrand.com*, en ligne, <http://www.mathieuchartrand.com/>, consulté le 15 juin 2019) pour une liste non exhaustive de ses réalisations, toutes en lien avec des scènes musicales underground, des publications ou des événements de gauche ou d'extrême gauche.

également dans la logique de production de *L'Attaque* et de la Coop Coup d'griffe, qui mettent souvent de l'avant des créations collectives ou issues de collaborations. Contrairement aux zines de bande dessinée de Cathon, Frédéric-Vivianne Auln et Mirion Malle — et contrairement aux autres activités d'illustration et de dessin de Chartrand — ces planches ne forment pas une « œuvre » à part entière, mais s'inscrivent dans un tout recoupant recoupant le collectif derrière *L'Attaque*, et ce malgré le fait que le travail soit signé.

3.1.6 Belooga Joe

Les zines de Belooga Joe sont sans doute ceux qui, tout en se présentant toujours sous forme de bandes dessinées, ont le moins à voir avec tout ce qui relève du champ bédéistique, de ses instances et de ses acteurs et actrices. Proposant une œuvre marquée par la réflexivité, le zinester attire également par son travail l'attention sur le fonctionnement même de la scène. À la fois par la place centrale qu'y occupe leur auteur que par l'ambiguïté de sa position face à ses conventions, la série Belooga Joe se présente ainsi comme un travail sur le « sérieux » des zinesters et de leurs investissements dans la scène. Derrière la vulgarité en apparence gratuite de ses planches, le zinester donne ainsi accès à la difficulté d'accorder une valeur et une valeur et une légitimité à une production qui peine à être reconnue.

Par l'usage qu'en fait Becker, la notion de sérieux désigne l'attachement d'un artiste à sa pratique, justifiant les investissements en temps, argent, travail et énergie dans une œuvre. Par essence fragile dans les sphères de production culturelles — où la rentabilité des investissements est rarement garantie — l'enjeu du sérieux croît proportionnellement à mesure que l'on s'éloigne des champs de production culturelle légitimes :

participation in the established distribution system is one of the important signs by which art world participants distinguish serious artists from amateurs. People who use alternative systems created for those rejected by

the regular system, whatever their reason, may mark themselves as non-serious¹⁹⁵.

Ce problème se pose tout particulièrement aux zinesters qui, comme Belooga Joe, refusent de s'investir dans une sphère d'activité plus légitime que la scène, une décision qui peut être vue comme un amateurisme pris trop au sérieux. Actif depuis 2008 dans la scène, Belooga Joe en est l'un des doyens. Autodérision et misérabilisme, mépris affiché pour les zines, mépris encore plus grand pour l'art en général et le champ culturel québécois : ses zines empruntent plusieurs voies pour dévaloriser la création artistique sous toutes ses formes. Le mépris de soi et des autres — qu'il soit dirigé envers les autres artistes ou envers ceux et celles qui ne le sont pas assez — constitue en ce sens le fondement de son projet créatif¹⁹⁶.

Ce mépris semble d'abord être dirigé envers l'artiste lui-même. S'il prend la plupart du temps la forme d'une ironie amère quant à ses aspirations professionnelles, à ses relations amoureuses et son incapacité à être un adulte accompli et autonome, il me semble que ce mépris de soi en révèle davantage lorsqu'il tourne à la réflexivité. Ces commentaires sur l'art du zine atteignent leur paroxysme avec la suite « Mon monde comme ma volonté et ma représentation, or Belooga Joe = Sainte Trinité (Le Père, le Fif et le Sain-d'Esprit¹⁹⁷ ». *Belooga Joe* y est présenté comme le fruit d'un

¹⁹⁵ Howard Becker, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹⁶ La lecture que je fais des zines de Belooga Joe s'oppose en bonne partie à celle proposée par Mathieu Arseneault en 2011, qui y voyait plutôt une articulation contemporaine du carnivalesque rabelaisien (Mathieu Arseneault, « Carl Vézina, Belooga Joe », *Doctorak, GO!*, 27 janvier 2011, en ligne, <https://doctorak-go.blogspot.com/2011/01/carl-vezina-belooga-joe.html>, consulté le 15 juin 2019). Il ne fait aucun doute que le travail du zinester laisse une grande place à la vulgarité, à la sexualité, au scatologique, à la langue populaire et à un certain renversement du « haut spirituel » et du « bas corporel ». Cependant, et contrairement au carnivalesque chez Rabelais, ce renversement ne se fait pas dans la célébration, mais dans le mépris, le dégoût et l'auto-dérision. C'est dans cet écart que je vois matière à une interrogation sur le sérieux et la croyance dans la légitimité et les pouvoirs de l'art. J'ajouterais qu'inversement on peut voir dans cette attribution fautive de catégories tirées des études littéraires à un zine un certain biais chez Arseneault, qui a souvent tendance à considérer les zines du point de vue du champ littéraire et des études littéraires universitaires, sans prendre en compte les spécificités de la scène du zine

¹⁹⁷ Belooga Joe, « Mon monde comme ma volonté et ma représentation, or Belooga Joe = Sainte Trinité (Le Père, le Fif et le Sain-d'Esprit », dans *La cerise qui fait déborder le sundae*, Montréal, autoédité,

collectif composé de trois membres : Carl Vézina, Carlos Vézina, et Le Pénis de Carl.

Le personnage de Carl Vézina, le tâcheron des très trois, est ainsi décrit :

Carl Vézina, c'est le Sain-d'Esprit du collectif. C'est le coordonnateur/chargé de projet/secrétaire du collectif. C'est sous la supervision du pénis de Carl Vézina qu'il fait des photocopies, qu'il assemble les fanzines, fait du coloriage, réserve des tables à des salons, parle à des filles (pour le pénis à Carl Vézina)... etc. En fait, la majeure partie de son temps est consacré à essayer de convaincre le pénis de Carl Vézina d'arrêter de faire des conneries qui rapportent pas d'argent. Mais malheureusement, il se laisse trop souvent manipuler par le Pénis à Carl Vézina. Il manipule souvent le pénis à Carl Vézina : c'est son membre préféré¹⁹⁸.

La somme des investissements en temps, en argent et en réputation derrière la production de *Belooga Joe* sont ainsi ouvertement rabaisée, ramenée aux bas instincts du zinester. Incapable d'accorder une légitimité à sa propre participation à la scène du zine — c'est-à-dire incapable de faire preuve de la prendre au sérieux — l'auteur en accentue la futilité. Du même coup, c'est à l'ensemble de la scène et de ses conventions qu'il s'attaque.

La description du deuxième membre du trio ajoute de la précision au portrait. Si Carl Vézina servait de prétexte à une autodérision, celle de Carlos Vézina dit « Le Fif » redirige le mépris contre les conventions de la scène. En effet, on y lit un croisement de mépris de soi et de mépris envers l'inclusivité et les valeurs politiques et morales de la scène du zine, marqué par l'usage d'un vocabulaire homophobe :

Carlos, c'est le Fif du collectif. Il est auteur-compositeur-grosse tapette donc trop fif pour travailler. C'est sous la supervision du pénis de Carl Vézina qu'il s'adonne à des activités de fif comme faire de la musique, écrire des poèmes, pis faire des dessins. Il dort souvent entre deux siestes. Il sort jamais de chez-lui car il préfère rester dans sa tête¹⁹⁹.

2010, pp. 69-79. La suite est par ailleurs précédée d'une autre, où on nous dévoile les « véritables » intentions créatrices du zinester, c'est-à-dire aider son pénis à rencontrer des filles (Belooga Joe, « Carl et son Pénis à Expozine », dans *Ibid.*, pp. 51-64 ; voir *Annexe O*).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

L'utilisation des termes « fif » et « tapette » n'est évidemment pas innocente. Elle semble surtout motivée par le fait qu'ils soient honnis de la scène du zine, qui se veut de façon générale un espace accueillant et non oppressif. En les utilisant à outrance, qui plus est en les associant à la musique, la poésie, au dessin et à solitude, Belooga Joe s'attaque ainsi à des principes fondamentaux de la scène. Ce mépris trahit un problème de sérieux, dans la mesure où s'attaque précisément aux valeurs politiques et esthétiques de la scène, comme l'inclusivité, le queer et l'authenticité.

Son mépris envers la scène ne devrait donc pas cacher l'appartenance profonde de Belooga Joe à la scène. C'est d'ailleurs, il me semble, le thème principal du recueil qu'il a publié en 2017²⁰⁰. L'autodérision et la misanthropie, mécaniques maintenant finement huilées, y relèvent avec plus de précision encore le renversement cynique des conventions de la scène dans laquelle le zine évolue. Les discours sur les personnes trans, la critique littéraire féministe, la dénonciation de l'appropriation culturelle, l'anticolonialisme y sont tous démontés. Plus la question est d'actualité, et à fortiori, plus elle est importante pour la scène, et plus le renversement est brutal. Je cite, en vrac :

Vois-tu c'est comme ça que je me sens vraiment en dedans... chu un trou de cul pogné dans un corps de gars gentil [...] Je veux donc me faire faire l'opération pour devenir un VRAI trou de cul... extérieur et tout et tout... sauf que l'opération est pas couverte par la RAMQ. J'ai donc parti un GoFundMe. J'aimerais ça que tu donnes généreusement²⁰¹.

-Hey, j'ai arrêté de lire des livres écrits par des Juifs hommes.

-Moi aussi, les Juifs hommes dominant la littérature, yé temps de s'exposer à une perspective différente.

²⁰⁰ Belooga Joe, *J'hais Xavier Dolan parce que c'est un fif, j'hais Mathieu Bock-Côté parce que c'est un gros, etc.* Montréal, autoédité, 2017, 29 pages.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 7.

-Aussi, j'ai inventé une nouvelle recette, j'enroule mes étrons dans des tranches de bacons, 10 minutes au four à 375 °

-Tout ce qui sort de ta bouche est merveilleux²⁰².

On dit pas capitalisme « sauvage », on dit capitalisme « amérindien »²⁰³.

Discours très nettement réactionnaires, le niveau de précision avec lequel Belooga Joe s'attaque aux conventions politiques en cours dans la scène témoigne néanmoins d'une connaissance assez précise des enjeux pour dévoiler une participation active. Il ne s'agit plus ici de ressortir quelque terme banni, mais bien de renverser la logique même des discours politiques. La diversité des sujets traités, ainsi que la variété des mécanismes encadrant une utilisation politique du langage dans les milieux de gauche — ici dans la scène du zine — signale une connaissance approfondie des façons de faire et de dire. Le zinester s'applique méticuleusement à dénigrer les codes de son propre milieu, n'hésitant pas à contredire violemment ses discours et tendances, point par point. Ou devrait-on dire presque pas.

Une hésitation se laisse en effet deviner : rapprocher la critique du patriarcat à la paranoïa antisémite était peut-être aller trop loin dans la critique du féminisme, aussi, une proposition plutôt absurde viendra clore le segment. De cette façon, en joignant l'autodérision à la critique gratuite, mais informée des conventions de la scène, le dispositif critique soulignant le statut problématique du sérieux dans la scène du zine semble complet. Les conventions de la scène sont dénigrées, avec elles la création de zines, à commencer par ceux de l'auteur. Mais du même coup, une sorte de garde-fou retourne la critique de la scène vers son auteur, en la convertissant en autodérision qui sauve les apparences et, surtout, son inscription dans la scène.

²⁰² *Ibid.*, p. 16.

²⁰³ *Ibid.*, p. 20.

En retournant sens dessus dessous les conventions politiques de la scène du zine, Belooga Joe teste, avec chacun de ses zines, les limites du dicible et de l'acceptable dans son propre milieu. Se plaçant délibérément à la marge de la marge du champ culturel, le zinester tire profit rhétoriquement d'une position d'exclu des exclu.es pour renvoyer une image renversée grotesque de la scène à ses acteurs et ses actrices. Mais en testant de la sorte les limites du cadre de conventions structurant la scène du zine, il en interroge également le rapport au sérieux. « Croyez-vous vraiment en tout cela ? » — ou, plus justement, puisqu'il y participe en publiant régulièrement depuis plus de 10 ans — « croyons-nous vraiment en tout cela ? ». Chacun des zines de Belooga Joe pose ainsi la question du sérieux et de la valeur accordée à la production des zines, à la scène et, plus largement, à la production culturelle en général. Au-delà d'une critique en bonne et due forme, c'est l'ambiguïté d'un amateurisme sérieux, et avec lui l'attribution d'une valeur aux zines, qui est pointée du doigt. Loin de convaincre, les pseudocritiques politiques formulées par Belooga Joe semblent ainsi davantage chercher à prévenir quiconque de suivre son exemple — c'est-à-dire de s'investir dans la scène du zine — que de chercher à mobiliser une opposition crédible aux conventions qui entourent la production des zines.

Un regard attentif porté sur les rapports entre scène du zine et champ de la bande dessinée dévoile une situation complexe. De tous les champs de production culturelle, celui de la bande dessinée exerce la plus grande influence sur la scène. Ce poids particulier se fait sentir à la présence importante de zinesters dans le champ bédéïstique. Cathon, Mirion Malle et même Frédéric-Vivianne Aulin joignent ainsi une production de zines à la publication d'albums. Conséquemment, les cas comme ceux de Mathieu Chartrand et Belooga Joe sont particulièrement rares et singuliers. Peut-être est-ce le statut particulier des rapports entre zines et bande dessinée qui imposent d'aussi grandes tensions aux zinesters produisant des zines de BD, mais se refusant à participer au champ plus légitime. Le cas de Belooga Joe, en tout cas, nous montre comment le sérieux, nécessaire pour légitimer une pratique artistique, pose problème dans la scène

du zine. Peut-être plus sensible dans les zines de bande dessinée, ce problème n'en est pas moins adressé à l'ensemble des acteurs et actrices de la scène du zine, qui doivent justifier d'une manière ou d'une autre un investissement qui n'assure qu'une maigre récompense symbolique.

3.2 Scène du zine et champ littéraire

Contrairement à la bande dessinée, la place le rôle que joue la littérature dans les zines est assez récent. Un aperçu des études et commentaires sur les zines littéraires dévoile ainsi un certain dédain au sein de la scène elle-même, comme en témoigne ce commentaire bref, mais vindicatif de la Barnard Zine Library de New York : « Many people in zinedom don't care much for literary zines²⁰⁴ ». Un désintérêt qui s'accommode pourtant très bien d'une présence créations littéraires originales dans les zines, et ce, dès les premiers zines de science-fiction.

Du côté du champ littéraire, il existe bien une tradition de la publication hors-norme — des œuvres des avant-gardes à celles de la contreculture, en passant par les livres rares et la bibliophilie. Ces différentes initiatives, dont certaines explicitement dirigées contre le champ littéraire et son autonomie²⁰⁵, ont cependant toutes fait l'objet d'une réinscription dans l'histoire de la littérature. L'emphase sur le texte et la rupture poétique, plutôt que sur le médium ou le mode d'organisation de la production, aidé d'un travail de réédition, a ainsi longtemps empêché la formation d'une scène littéraire pérenne à l'écart de l'institution éditoriale. En ce sens, le champ littéraire n'est pas

²⁰⁴ Barnard College, Columbia University. « About Zines / Genres », *Zines*, en ligne, <https://zines.barnard.edu/about/genres#litzines>, consulté le 15 juin 2019.

²⁰⁵ C'est, du moins, comment Peter Bürger interprète la double révolution, poétique et politique, des avant-gardes historiques (Peter Bürger, *op. cit.*), auxquelles on peut ajouter, non sans quelques réserves, certaines tentatives de ruptures contreculturelles.

aussi profondément affecté par l'existence d'une scène du zine que ne l'est celui de la bande dessinée.

On peut cependant remarquer un intérêt croissant pour nombre d'actrices et d'acteurs de la vie littéraire pour le fanzinat, en particulier pour poètes. L'émergence de la scène montréalaise du zine au tournant des années 1990-2000 a ainsi ouvert la voie pour plusieurs écrivain.es qui s'intéressent de plus en plus aux possibilités matérielles et éditoriales du zine. Cet engouement croissant s'inscrirait même, si l'on en croit Paul Fraisse, dans une tradition poétique toute québécoise :

la recherche de nouveaux moyens de toucher le lectorat, la volonté de rester proche du peuple et le recours à une dimension collective de la parole poétique, s'inscrivent résolument dans ce que l'on peut définir comme étant une tradition spécifiquement québécoise du fait poétique²⁰⁶ (Fraisse, 2016 : 351-352).

Des développements récents dans la littérature entraînent par ailleurs bon nombre d'auteurs et d'autrices vers une remise en cause du monopole du livre comme support privilégié pour la littérature. Parmi ceux-ci, notons seulement un désenchantement envers la « Littérature » et l'institution²⁰⁷, ainsi que l'importance croissante des micros livres et de la poésie orale en général pour la vie littéraire montréalaise²⁰⁸. La complicité qu'entretiennent certaines maisons d'édition fondées après la fondation d'Archive Montréal et d'Expozine avec la scène du zine va également en ce sens. C'est

²⁰⁶ Paul Fraisse, « Poésie, vidéo et nouveaux modes de diffusion chez les poètes contemporains du Québec : les Éditions de l'Écrou face aux nouvelles technologies », dans Corinne Blanchaud et François Cyrille, *Pour la poésie. Poètes de langue française (XX^e-XXI^e siècle)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature Hors Frontière », 2016, pp. 351-352.

²⁰⁷ L'œuvre poétique et critique de Mathieu Arsenault témoigne d'un sentiment partagé de lassitude et de dégoût pour le circuit du livre et la littérature québécoise dans son ensemble. Le billet de blogue « Salon du livre et préselection aux prix de l'Académie de la vie littéraire au tournant du 21^e siècle » en est un exemple convaincant (Mathieu Arsenault. [19 novembre 2010] « Salon du livre et préselection aux prix de l'Académie de la vie littéraire au tournant du 21^e siècle » [billet de blogue], récupéré de *Doctorak, GO!*, <https://doctorak-go.blogspot.com/2010/11/salon-du-livre-et-preselection-aux-prix.html>).

²⁰⁸ Voir sur ce point Stéphanie Roussel, *Expériences poétiques des micros-libres : enjeux de lecture, enjeux de sociabilité* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 2018, 174 p.

le cas des Éditions Rodrigol (fondées en 2003) et des Éditions de l'Écrou (fondées en 2009), qui sont également membres commanditaires d'Expozine. Témoin de cette proximité grandissante, certain.es vont même jusqu'à considérer Expozine comme l'*off* Salon du livre de Montréal²⁰⁹.

Dans ce contexte, le zine ne sert pas, comme pour le champ de la bande dessinée, d'école ou de tremplin, mais de laboratoire et, dans une certaine mesure, d'échappatoire aux acteurs et actrices du champ littéraire. Les relations entre la scène du zine et le champ littéraire sont ainsi moins bidirectionnelles, et l'on retrouve plus d'écrivain.es « descendant » dans la scène du zine que de zinesters « montant » au champ littéraire²¹⁰.

Cette ouverture de la scène du zine comme débouchée possible à la création littéraire me semble paver la voie d'une nouvelle forme de contestation des conventions littéraires. Si l'opposition aux conventions et formes consacrées a souvent été considérée comme le moteur de l'histoire littéraire — chez Bourdieu²¹¹, par exemple — la contestation que les zinesters opposent au champ littéraire me semble spécifique. Plutôt que d'affronter la littérature sur son propre terrain — par la remise en cause de ses aspects textuels — elle propose d'en ébranler les fondements institutionnels en optant pour un circuit alternatif — la scène du zine — et une présentation matérielle questionnant les normes matérielles et graphiques de l'institution éditoriale. Plus courts, souvent anonymes ou sous pseudonymes, circulant dans le circuit du zine et ne

²⁰⁹ Émilie Folie-Boivin, *op. cit.*, http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news-20131116-LE-2013-11-16_392716 ;

Jean-Christophe Laurence, « L'autre Salon du livre », *op. cit.*, <http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news-20081129-LA-0130> ;

Jean-Christophe Laurence, « Dix ans d'édition parallèle », *op. cit.*, <http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news-20111125-LA-0049>.

²¹⁰ Le grand nombre de revues de création littéraires et leur accessibilité aux jeunes auteurs et autrices y est sans doute pour quelque chose. Si l'on retrouve au moins une revue étudiante de création littéraire par département d'études littéraires à Montréal, on ne peut évidemment pas en dire autant de la publication étudiante de bande dessinée, qui se fait essentiellement en zines ou sur des blogs.

²¹¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op. cit.*, p. 266.

souscrivant à aucun enregistrement légal, les zines littéraires mobilisent ainsi les conventions de la scène du zine pour rompre avec le modèle du livre.

En retour, la scène du zine profite d'une reconnaissance et d'une légitimité accrue par le rôle qu'elle est récemment amenée à jouer dans l'histoire littéraire québécoise. La présence, sur les deux fronts, d'acteurs et d'actrices importants du sous-champ de production littéraire restreinte actuel — Mathieu Arsenault et l'Académie de la Vie littéraire, Catherine Cormier-Larose du festival de poésie *Dans ta tête*, pour ne nommer que ces deux-là — attirent une attention soutenue du milieu sur la scène.

3.2.1 La Tournure : quand la littérature s'invite dans la scène du zine

Les éditions de La Tournure incarnent cette volonté de rompre avec les façons de faire du champ littéraire. Sa participation à la scène du zine depuis sa fondation en 2013 s'inscrit dans une recherche plus large de renouvellement des conventions littéraires, au-delà des enjeux formels. La maison adopte une organisation et une visée à cheval entre l'édition indépendante et l'organisation politique, une vision associative de l'organisation héritée de la grève étudiante de 2012²¹², plus proche des façons de faire de plusieurs collectifs de la scène du zine. Ainsi La Tournure se présente-t-elle plutôt comme une coopérative que comme une maison d'édition au sens conventionnel :

... une coopérative de solidarité sans but lucratif composée de 200 membres.

... trois champs d'action : l'édition de zines et de livres (poésie, fragments, autofiction, essai), l'organisation d'événements littéraires innovants et la réalisation de projets communautaires.

... un des maillons d'une chaîne alternative du livre. La Tournure distribue ses livres dans quatre régions du Québec (Montréal, Québec, Bas-

²¹² Pour une analyse du Printemps étudiant de 2012 et de ses conséquences, formulée par certain.es de ses acteurs et actrices, voir Collectif de débrayage, *On s'en câlisse. Histoire profane de la grève, printemps 2012, Québec*. Montréal, Sabotart, Genève et Paris, Entremonde, 2013, 283 p.

Saint-Laurent et Estrie) sans recourir aux grands distributeurs, ce qui lui permet de mieux rémunérer ses auteur-e-s : un minimum de 21 % du prix de vente des livres est remis aux écrivains et aux écrivaines, comparativement à la norme admise de 10 % dans le milieu. Les livres de la Tournure sont uniquement disponibles dans des librairies indépendantes, des marchés publics et sur le site Le Pressier²¹³.

Un zine édité par la maison d'édition signé par Jules Gagnon-Hamelin, accompagnateur littéraire, témoigne de cette double appartenance. Par l'exigence de son écriture, *La brindille pourpre*²¹⁴ suscite une lecture attentive. Long poème, aux accents lyriques très appuyés, son sens se dérobe souvent à la lecture. L'usage des pronoms personnels sans référents, les multiples renvois à des événements qui ne seront que partiellement dévoilés au fil de la lecture et la richesse et l'opacité du vocabulaire, qui oscille entre plusieurs registres de langage et passe du très général au très spécifique témoignent, dès l'*incipit*, d'un travail approfondi sur les mots :

Nous avons, du pareil au même,
été.

Il nous a fallu bien des artifices pour, un peu mieux, y croire. Mais vraiment.

Nous n'étions pas seul-e-s dans la salle, nous étions même nombreux, nombreuses, tant il fallait lever les mains. Et pour s'entendre.

J'ai cru que je jurerais, et j'ai blasphémé, certes et pour de bon, tant pis²¹⁵.

En poursuivant le souvenir de cet *événement* dont la teneur nous est gardée secrète, le zine insiste principalement sur l'écriture, au détriment des informations factuelles. Plutôt qu'un témoignage ou un exercice d'honnêteté ou d'authenticité, le zine de Gagnon-Hamelin propose plutôt un brouillage entre l'écrit et le vécu, une forme à mi-

²¹³ La Tournure, « À propos », *Les éditions de La Tournure*, en ligne, <http://latournure.org/a-propos/>, consulté le 15 juin 2019.

²¹⁴ Jules Gagnon-Hamelin, *La brindille pourpre*, Montréal, La Tournure, 2017, non paginé. Le zine n'est malheureusement pas disponible dans les collections de BAnQ. On peut se procurer une copie du zine en entrant en contact avec la maison d'édition via son site internet.

²¹⁵ *Ibid.*

chemin entre le dévoilement et le secret, qui mêle les faits à l'écriture. Il est question d'un amour, de relations sexuelles, d'une séparation, semble-t-il, inévitable, et, surtout, d'un souvenir gardé jalousement. Le zine se termine ainsi sur ces mots : « Nous penserons à tout cela plus tard,/suce-moi maintenant,/fais-le bien, bel homme,/ensuite je m'isole²¹⁶ ».

En dehors de ces quelques points de repère, la réalité extratextuelle se soustrait à la lecture. Les lieux, par exemple, se fondent l'un dans l'autre :

Le jour s'atomisait, la pluie battait de l'aile, et l'herbe faisait glaise.
 Nous nous apprêtons à prendre le thé à la table ronde
 [...]
 Sur la berge, une panique s'impatientait, avec elle l'asphyxie
 [...]
 Sur sec gazon, un pique-nique et son couple lourd.
 Nous qui pensions nous ennuyer²¹⁷.

Les temps, également, se confondent : « Excusez la durée, elle est corrompue, et tout du long ». Formellement, *La brindille pourpre* propose donc un nivèlement de l'écriture et de l'évènement, où ni le sentiment ou le souvenir, ni le travail de la forme poétique n'a préséance. Cette « littérisation », également marquée par des références littéraires implicites — à l'œuvre de Genet par exemple — ou explicites²¹⁸, marque un grand investissement dans la littérature.

Matériellement, le zine s'inscrit au contraire dans les conventions de la scène : couverture originale faite d'estampes aux motifs uniques à chaque exemplaire, reliure artisanale cousue à la main. D'une certaine manière, la scène du zine devient ainsi l'occasion d'une activité poétique particulièrement investie de littérisation, mais prenant

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ « Je pense que j'ai ravalé *pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert*. (Gérard de Nerval) » (*ibid.*). La citation, assez anecdotique, de Nerval est tirée des *Chimères*. En ne renvoyant ni au nom de l'œuvre ni au poème duquel elle est tirée, Gagnon-Hamelin signale par ailleurs sa familiarité avec le classique, au-delà des exigences scolaires.

malgré tout des distances vis-à-vis l'institution éditoriale. Une double inscription qui reflète la position d'*outsider* qu'occupe la maison dans le champ littéraire.

En investissant la scène du zine, La Tournure, et Gagnon-Hamelin avec elle, semble ainsi surtout s'inscrire de biais dans le champ littéraire. En puisant dans les possibilités éditoriales et matérielles offertes par le fanzinat, la maison d'édition y transpose son rapport au texte, tout en se positionnant parmi les autres acteurs et actrices du champ. Sans être superficiel — en témoigne son organisation interne — cet ancrage dans la scène du zine ne s'accompagne que d'une appropriation partielle des conventions de la scène. L'esthétique de l'authenticité brille, en ce sens, de son absence dans les vers de Gagnon-Hamelin, qui s'inscrivent dans l'histoire de la littérature de langue française plutôt que dans l'histoire locale du fanzinat.

3.2.2 *Sans titre 1* de l'Ensemble vide : le zine comme dispositif poétique

D'autres acteurs et actrices du champ littéraire s'approprient davantage les conventions esthétiques de la scène du zine. *Sans titre 1* de l'Ensemble vide, pour lequel ont collaboré Stéphanie St-Jean Aubre (instigatrice du projet), Mathieu Renaud²¹⁹ et Aura (alias Manuel Mineau) est un cas exemplaire d'une telle appropriation²²⁰. Le zine mobilise une grande part des conventions esthétiques et des possibilités matérielles et éditoriales du zine pour les mettre à profit dans un dialogue avec une écriture de l'intime, un courant actuel en poésie québécoise²²¹.

²¹⁹ Mathieu Renaud a notamment publié *Ver blanc d'Amérique* aux Éditions de l'Écrou en 2015, et *Décembre brule et Natashquan attend* chez Del Busso Éditeur, à quatre mains avec Véronique Bachand. Mathieu Arsenault le qualifie de « figure importante de l'underground littéraire » (Mathieu Arsenault, « Stéphanie St-Jean Aubre et Mathieu Renaud, Sans titre [1] », *Doctorak GO!*, 5 mars 2018, en ligne, <http://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/stephanie-st-jean-aubre-et-mathieu.html>, consulté le 15 juin 2019).

²²⁰ L'Ensemble vide, *Sans titre 1*, autoédité, 2017. Sauf indication contraire, les citations qui suivent seront tirées du zine et ne seront par conséquent pas accompagnées de renvois. On peut trouver un exemplaire de *Sans titre 1* dans la collection de zines du CRILCQ de l'Université de Montréal

²²¹ *Ibid.*

Matériellement, la proposition de L'Ensemble vide attire immédiatement l'attention : petit dossier, composé d'une chemise de carton, d'un séparateur et de trois poèmes imprimés sur quatre feuilles lignées détachées d'un cahier à spirale, maintenues ensemble par une pince en guise de reliure (*voir Annexe P*). Sur la chemise sont imprimés, au risographe à l'encre bleue et rouge par Aura, trois titres sur le devant et l'illustration d'une tête de lit sur l'endos. Inscrits dans une sorte de liste où il en manquerait d'autres, ces titres sont séparés en deux : « Baume » en tête de liste — « Masson » et « Derrière » tout en bas. Les couvertures intérieures de la chemise, faisant office de deuxième et de troisième de couverture, nous donnent quant à elles des noms : Stéphanie St-Jean Aubre et Mathieu Renaud ; de courtes notices biographiques ; ainsi qu'une mention éditoriale renvoyant au processus de sélection des textes²²² :

des mots finis / pas finis
réimpression d'un projet
pas sauvegardé

Les textes que l'on trouve dans la chemise sont présentés sans titre ni mention d'auteur ou d'autrice, ce qui empêche à priori de leur associer des noms ou des titres. L'attribution des titres aux textes et des textes à leur auteur ou autrice devra ainsi être établie au fil de la lecture à partir d'indices laissés dans le zine. La présentation matérielle de *Sans titre I* impose donc une curiosité, ajoutant à l'expérience de lecture une recherche des indices permettant d'attribuer les confidences contenues dans les poèmes. Témoignages, dévoilements et partage de l'intimité : les trois poèmes rassemblés contribuent en effet, d'une manière ou d'une autre, à nourrir les attentes soulevées par les aspects matériels ; la démarche littéraire — une poésie de l'intime —

²²² Lors de l'achat du zine, Stéphanie St-Jean Aubre m'a confié que l'idée derrière les deux *Sans titre* était de publier des textes écrits il y a longtemps et oubliés dans des cahiers, ce que rappelle l'impression sur des feuilles de cahier à spirale. Le caractère « pas fini » des poèmes est d'ailleurs mis en relief par la mise en page, des notes et corrections au crayon rouge étant reproduites sur le texte.

recoupe de cette façon une utilisation ingénieuse des possibilités du zine comme médium.

Le premier poème aborde les difficultés du chômage, de la pauvreté et des troubles de santé mentale. Il s'y mêle un jeu constant sur des expressions familières et des références à la culture populaire :

le supplice de la goutte
 la sonnerie qui se gargarise
 de claques s'a yeule à en boire debout
 « vous chercheriez pas du monde ? »
 comme une joke de police surannée
 tous les commerces se tassent
 quand tu pousses la porte [...]
 dans ma tête de cache j'entends Richard
 aboyer comme un gun
 couché en dents de scie dans le portique
 des jupes froides de sa caissière populaire

« C'est pas une job que je veux madame c'est de l'argent ! »

Encadrant ce développement, l'*incipit* et l'*excipit* instaurent un contexte d'énonciation : le narrateur, en pleine crise d'anxiété, fixe le plafond et tente en vain de calmer le flot de ses pensées :

Je me concentre sur le plafond
 je fixe mon plafond
 [...]
 Je me concentre à faire une liste
 je fixe ma liste
 les anxieux font des listes
 comme d'autres s'appliquent des baumes

Le dernier vers du poème autorise de lui attribuer le titre « Baume », que l'on retrouve sur la première de couverture. L'idée d'une liste appliquée comme un baume sur l'anxiété organise l'ensemble du texte. Par l'enchaînement effréné de propositions, le plus souvent énonciatives, « Baume » livre en bloc une intimité qui pourtant demande une lecture attentive pour être décortiquée. L'accumulation confuse des vers

et des jeux de mots, ajoutée à la charge émotive qui semble les sous-tendre, fait penser à un *stream of consciousness*, une porte grande ouverte sur l'intériorité du narrateur, dévoilement à la fois intégral et difficile à assimiler.

Les premiers vers des deux autres poèmes donnent les informations nécessaires à l'attribution des deux derniers titres : « Les lèvres en feu sur la promenade Masson » et « Tu m'a prise par derrière », pour « Masson » et « Derrière », respectivement. L'incipit de « Derrière » identifie quant à lui Stéphanie St-Jean Aubre comme son autrice supposée par l'accord en fonction du genre, comme le permettent aussi certains vers de « Masson ». Cette répartition des textes, également informée par les similarités stylistiques des deux poèmes, avait d'ailleurs été préparée par la disposition des titres sur la couverture : « Masson » et « Derrière » y sont regroupés, alors que « Baume » y figure seul, laissant rétrospectivement comme évidente son assignation à Mathieu Renaud.

Les deux textes de St-Jean Aubre se répondent l'un l'autre par les thèmes, les aspects formels et narratifs qu'ils partagent. Les relations amoureuses et la sexualité, la dépression, le deuil et la résilience y sont mises de l'avant. « Masson » propose un retour sur une relation en pleine déliquescence, entre une narratrice désabusée et un romantique au contraire convaincu :

Tu voulais me convertir à l'amour
Me demandais acte de foi,
Alors je fermais les yeux
Tendais l'autre joue

Un réseau de références religieuses cadre géographiquement les événements (« le parvis de l'église » de la rue Masson) autant qu'il qualifie l'intensité de la relation. La déclaration d'amour devient une volonté de conversion, la confiance réciproque un coup porté qui appelle à tendre « l'autre joue ». La force de la métaphore filée rassemblant humilité religieuse et humiliation amoureuse relève d'un ancrage dans le réel, qui souligne les contradictions d'une relation amoureuse dissymétrique et la violence des sentiments des protagonistes.

Une ambigüité semblable est à l'œuvre dans « Derrière », mais insistant cette fois moins sur l'amour que sur la sexualité. On retrouve le même regard rétrospectif qui structurait « Masson », mais recadrant ici la relation dans une trame autobiographique plus large, et portant de ce fait sur des problèmes de santé mentale vécus par la narratrice. Le poème expose une période trouble, marquée par une perte de la mémoire et un sentiment généralisé d'étrangeté au monde :

Je ne sais pas ton corps
 Je ne sais pas tes mains sur moi
 Je ne sais pas nos conversations
 [...]
 Je sais (!) que je ne suis pas venue.
 Mais, c'est que je ne venais pas à l'époque.
 Ma propre jouissance était une aberration, une idée farfelue,
 UN EFFORT

L'oubli des évènements, l'oubli de soi et de sa jouissance traverse le texte. Les trames narrative et poétique reconstituent à rebours la subjectivité de la narratrice, qui entreprend une forme de guérison par l'écriture. « Derrière » et « Masson » se présentent ainsi comme deux faces d'une même pièce rassemblant mémoire, oubli, douleur, désir, écriture et deuil. Dévoilés par une énonciation qui les abolit, les traumas évoqués par St-Jean Aubre sont l'occasion de mesurer le pouvoir de la poésie face aux deuils à faire et aux blessures à guérir. Dans « Masson », la reconstitution de la relation réhabilite des lieux et un imaginaire, en menant au pardon alors que dans « Derrière », c'est le corps et la sexualité qui peuvent être réappropriés par le retour introspectif. Le passé est intégré, assimilé, par l'écriture.

L'analyse de *Sans titre 1* révèle que ce ne sont pas seulement les aspects matériels que L'Ensemble vide emprunte au zine, mais également une partie du discours sur l'authenticité comme critère esthétique tel qu'il est mis en valeur dans la scène. À ce titre, ce commentaire de Mathieu Arsenault est instructif :

Tout le dispositif esthétique, à l'exécution impeccable, que Stéphanie St-Jean Aubre a mis en place pour entourer ces textes, les codes visuels de l'archive judiciaire comme la frange déchirée des pages de cahier, protège parfaitement l'intime qu'ils mettent en scène et contribuent à en dévoiler la fragilité. [...]

Cet équilibre entre pudeur et dévoilement est au cœur de l'esthétique intimiste actuelle en poésie, mais la presque totalité des poètes de ce mouvement éprouvent une réelle difficulté à la maîtriser. Le dispositif imprimé de St-Jean Aubre propose quant à lui une solution cohérente.

Si la proposition de l'Ensemble vide est aussi efficace, c'est, comme je l'ai montré, notamment par sa présentation matérielle exceptionnelle, qui met à profit le potentiel du zine comme médium. Mais l'apport de la scène du zine à la poésie de St-Jean Aubre et Renaud ne se limite pas à sa matérialité. S'inscrivant dans le circuit du zine, *Sans titre 1* est également distribué en passant par un nombre minimal d'intermédiaires, un mode de distribution qui relaie ainsi le partage de l'intimité mis de l'avant dans le texte en favorisant le contact direct avec son autrice ou son auteur. C'est en ce sens plus large que la « solution cohérente » qu'apporte *Sans titre 1* témoigne de ce que la scène du zine peut offrir à la poésie contemporaine québécoise, à savoir : une esthétique de l'authenticité promue par des institutions parallèles misant sur la levée des conventions éditoriales autant que sur une distribution dégagée des intermédiaires s'interposant entre les artistes et leur public.

3.2.3 *Gibecière de mémoire* et l'Atelier universel de production et d'assemblage

Figure importante de la scène du zine pour le rôle qu'il y joue en tant qu'éditeur et imprimeur avec le projet Aura, Manuel Mineau porte également le chapeau d'acteur du champ littéraire²²³. Les zines de la collection « Les invisibles » sont en ce sens amenés à être présents à la fois dans la scène et dans le champ, comme en témoigne la couverture médiatique dont Mineau et ses ami.es Jonas Fortier et Toino Dumas ont pu profiter à l'occasion de la parution de *Chansons transparentes* à l'Oie de Cravan en février 2019²²⁴.

²²³ Mineau a publié, sous un pseudonyme, un recueil à l'Oie de Cravan en 2016 : *Aura Fallu, Noyade*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2016, non paginé.

²²⁴ Dominic Tardif, « “Chansons transparentes” : la poésie n'a pas à être triste », *op. cit.*

Foch (qui signe parfois Gabrielle Huot) quant à elle, a surtout publié dans des zines, notamment avec les Bêtes d'hier. La suite poétique qui constitue le texte de *Gibecière de mémoire* traite d'ailleurs des mêmes thèmes que ceux qu'elle a publié dans la mini revue *Ne trouve que ces cris*²²⁵ et dans le livre autoédité *Catharsis*²²⁶ : la mémoire, la perte et l'abandon, et les traces qu'ils laissent sur le corps.

*Gibecière de mémoire*²²⁷ attire immédiatement l'attention par le travail de Mineau sur les aspects matériels du zine : couverture, papier, typographie. La place accordée à la « mise en zine » se reflète sur la couverture, où Aura figure au même titre que l'autrice (voir *Annexe Q*). D'un format non conventionnel (un carré 8 par 8 pouces), imprimé sur un papier de fabrication artisanale à la surface tachetée de fibres avec une typographie choisie²²⁸, le zine présente certains aspects le rapprochant de la tradition québécoise du livre de graveur et de la bibliophilie²²⁹. Les remerciements signés par l'autrice à la fin du zine sont d'ailleurs à ce titre assez clairs : « [Je remercie] Aura, à qui j'ai donné des mots et qui en a fait un livre²³⁰ ». *Gibecière de mémoire* se pense ainsi en rapport avec le livre, son appartenance sans équivoque à la scène du zine et ses écarts notables aux conventions de l'institution éditoriale, avec ses 20 pages, sa reliure agrafée et sa facture artisanale et ne souscrivant pas au dépôt légal. Inscrit dans la scène du zine, le travail de Mineau cherche manifestement à établir des ponts avec un artisanat du livre.

²²⁵ Gabrielle Foch, (sans titre), dans Les Bêtes d'hier, *Ne trouve que ces cris*, Montréal, autoédité (en collaboration avec Dans ta tête), 2016, p. 15.

²²⁶ Gabrielle Foch, « Écrire, remplacer la nuit », dans Les Bêtes d'hier, *Catharsis*, *op. cit.*, pp. 155-162.

²²⁷ Gabrielle Foch, *Gibecière de mémoire*. Montréal, Aura, coll. « Les invisibles », 2017, 19 p. Le zine n'est malheureusement pas disponible dans les collections de BANQ. On peut trouver un exemplaire de *Sans titre 1* dans la collection de zines du CRILCQ de l'Université de Montréal.

²²⁸ Voir la dernière page du zine, où l'on nous donne les informations relatives à l'impression : 8'' x 8'' / 20 p./Adobe Garamond Pro (Robert Slimbach) / Papier circonstanciel et très joli / DOMTAR Earthchoice crème 140M / Risograph FR3950 / Black – Federal Blue / Green (*Ibid.*, p. 19.)

²²⁹ Claudette Hould, *op. cit.*

²³⁰ Gabrielle Foch, *op. cit.*, p. 18.

Le texte de Foch, quant à lui, développe poétiquement le deuil et la séparation, avec une ambiguïté qui rappelle d'une certaine manière le travail de Mirion Malle, mais en préconisant une approche poétique. En témoigne notamment un jeu entre le général et le spécifique recourant à une utilisation attentive des pronoms personnels. On passe ainsi d'un « je » s'adressant à un « tu », pour glisser parfois imperceptiblement vers la deuxième du pluriel ou la troisième du singulier :

aujourd'hui
j'ai perdu mes évidences
tu le sais,
à encercler, racler mes aurores
tu m'auras tout désappris²³¹

je pressens l'existence du lilas, du grain de la peau,
le réveil, toutes ces choses
que dans l'oubli de la personne aimée
l'égare²³².

je fouille dans vos cahiers
comme dans un repos inexistant
à tâtonner mes restes de dignité
à ne plus me comprendre
de vos puissances maladives²³³

Tout au long de la suite, ce qui semble une rupture amoureuse est évoqué. Le jeu avec les pronoms personnels rend cependant difficile l'identification de l'objet du deuil, qui pourrait tout aussi bien être un père, une mère.

Le zine se clôt sur un poème plus long que les autres, moins opaque aussi, qui livre les clés de cette adresse. La personne aimée part à la dérive, sa vie se développant en accéléré devant les yeux de la narratrice : « La genèse de tes enfants n'aura pas de

²³¹ *Ibid.*, p. 6.

²³² *Ibid.*, p. 9.

²³³ *Ibid.*, p. 12.

limites si ce/n'est celle d'un corps entier²³⁴ ». Cette distance croissante est l'occasion d'une prise, par l'écriture, de sa vie entière, qui est comme broyée par vengeance :

mais tu seras le perdant malgré tout.
doucement démuni,
tu les abandonneras.
ils seront naïfs et ce sera charmant d'une certaine
façon,
cet abandon pudique qui sera le leur²³⁵

Cette vengeance finale, véritable *deus ex machina* que seule l'écriture permet, offre les clés qui ouvrent le sens de toute la suite poétique. En concluant sur une note victorieuse la longue évocation du deuil, de la perte et du sentiment d'abandon gravé dans le corps²³⁶, Foch restaure les pouvoirs de l'écriture, qu'elle avait, comme tout le reste, « désappris ». Si le deuil ne trouve pas de véritable résolution *dans* le texte, la redécouverte de ce que la poésie rend possible laisse cependant sous-entendre un cheminement *par* le texte. Une croyance dans les pouvoirs de la littérature qui fait écho à celle de Mineau en la force du livre.

En empruntant la voie, ouverte dans les années 1990 par la sérigraphie, menant du DIY à l'artisanat et, de là, au livre rare et à l'objet de collection, le travail de Mineau fait preuve de « beau métier », pour reprendre les mots d'Alix, associé à l'art du livre :

[c]eux qui pratiquent la publication d'artiste et le graphzine partagent un goût du livre, de l'image et de l'imprimé. Leurs ouvrages s'écartent [cependant] volontairement de la pure tradition bibliophilique et de ce qui la caractérise : tirage limité, signatures, habillages de luxe et « beau métier²³⁷ ».

²³⁴ *Ibid.*, p. 15.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ « j'ai aujourd'hui vingt-deux ans/à peine de quoi recouvrir mes lambeaux de jambes » (*Ibid.*, p. 14).

²³⁷ Sylvie Alix, *Graphzines et autres publications d'artistes* (catalogue d'exposition), Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007, p. 7.

S'il ne participe pas d'une logique luxe semblable à celle de la tradition bibliophilique, l'imaginaire du livre, qui traverse l'ensemble de ses productions va en ce sens²³⁸. Le souci dans le choix des papiers, des polices de caractère et des techniques d'impression également, d'autant plus que les informations qui y sont relatives figurent toujours à la fin des titres de la collection, y compris, chose assez rare dans les zines et même dans les livres, le nom de l'auteur ou de l'auteurice de la typographie utilisée.

Mais contrairement aux livres de graveurs et autres ouvrages bibliophiliques, le travail de Mineau ne sert pas de consécration. Il s'inscrit, au contraire, à la manière d'une nouvelle avant-garde (au sens de Bourdieu), dans le renouvellement des pratiques littéraires. Mineau ne conçoit pas ses zines et ses livres uniquement en rapport étroit avec un art du livre, mais également en leur négociant une place particulière à la fois dans la scène du zine et dans le champ littéraire. Les auteurs et auteurices — Jonas Fortier (alias Joni Jacusto), Gabrielle Foch, Camille Lantagne (alias Camille Montagne), Renato Rodriguez Lefebvre, Xavier Neszvecsko — en viennent à constituer de la sorte une nouvelle école littéraire, particulièrement sensible à la matérialité des textes et embrassant la diffusion restreinte qui incombe, de toute façon, à la poésie contemporaine.

3.2.4 Actualisations de la tradition poétique amateur

Les diverses présences d'acteurs et d'actrices du champ littéraire dans la scène du zine, dont témoignent chacun à leur manière les trois cas analysés plus haut, ne recouvrent pas l'ensemble de la poésie publiée sous forme de zine. On retrouve en effet, sous plusieurs formes, une poésie amateur, gardée à l'écart du champ littéraire et se distinguant significativement de ses codes actuels. Souvent attachée à une certaine

²³⁸ Voir, par exemple, cette note à la fin de *La mer n'est pas l'eau* : « l'éditeur remercie particulièrement Nullica von Turm pour sa confiance et son estime, cerises confites sur le sundae de son ineffable volonté à faire du livre » (Toni Jacusto, *La mer n'est pas l'eau*, Montréal, Aura, coll. « Les invisibles », 2018, p. 66).

tradition du zine — prenant la forme d'un attachement à l'héritage contreculturel du punk ou au modèle du zine collectif des années 1990, par exemple — cette poésie amateur s'adresse surtout à d'autres amateurs ou amatrices, et évolue donc parallèlement à l'éclosion récente de zines produits par des acteurs et actrices du champ littéraire. Ces publications littéraires les plus éloignées du champ rapprochent les zines de ce que Habrand appelle les "loisirs créatifs"²³⁹, aux côtés d'une part des scènes de micro livres ou de l'autoédition. Comme eux, ces textes appartiennent à ce que Mathieu Arsenault qualifie de "mauvaise poésie", celle qui rime et qui est pleine de clichés²⁴⁰. Une poésie qui ne semble donc pas tant chercher à s'inscrire dans une recherche esthétique et littéraire, mais plutôt à atteindre une certaine authenticité dans l'expression.

Le poème « J'pète une coche identitaire » publié par « F. » dans les pages de *L'Attaque* en témoigne²⁴¹. On y retrouve les clichés et les rimes malhabiles dénoncés par Arsenault :

Trop faible pour te regarder dans le miroir
 Pris par la peur du désespoir
 [...]
 On dit fuck la domination
 C'est plus facile d'écrire « feu aux prisons »
 Que de se remettre en question²⁴²

Il faut cependant contextualiser ce genre de poème et, surtout, ne pas y lire que des absences — absence de goût, de sensibilité, de sens littéraire, etc. Un poème comme celui-ci se présente avant tout comme une expression personnelle sur l'identité, thème du neuvième numéro du zine. Rédigé anonymement dans un zine au lectorat assez

²³⁹ Tanguy Habrand, *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁰ Propos de Mathieu Arsenault tenus sur les ondes de Radio Spirale en 2011, rapportés par Stéphanie Roussel, *op. cit.*, pp. 110-111.

²⁴¹ F. « J'pète une coche identitaire », dans *L'Attaque op. cit.*, p. 40.

²⁴² *Ibid.*

restreint pour être composé essentiellement d'ami.es et de connaissances, « J'pète une chose identitaire » ne cherche surtout pas à se mesurer aux codes du champ littéraire. Présentant à la fois une série d'aveux quant au mal de vivre de son auteur ou de son autrice et une critique à d'autres militant.es, le poème se veut avant tout comme un exercice créatif d'expression et de communication, adressé à un groupe en particulier.

Misant davantage sur l'expression individuelle et l'authenticité que sur la littérarité et la forme littéraire, la poésie amateur comme celle de « F. » atteste de l'existence, à l'intérieur de la scène du zine, d'une pratique littéraire détachée du champ. Les rimes et clichés qu'on y trouve attestent ainsi de sa relation avec le champ littéraire :

The primitive quality of naive art [...] lies in the relation of its maker to the conventional art world. It is not the character of the work itself that distinguishes naive art, but rather that it has been made without reference to the constraints of contemporary convention²⁴³

La poésie amateur que l'on retrouve dans les zines collectifs comme *L'Attaque* ne s'inscrit cependant pas dans aucune sphère de production culturelle. Elle ne paraît pas libre de toutes contraintes conventionnelles, mais seulement distante de celles du champ littéraire. Par son rapport de proximité avec son lectorat et l'esthétique de l'authenticité qu'elle mobilise, elle témoigne en effet d'une forte inscription dans la scène du zine et son histoire.

Les rapports entre zines et littérature ont pris un tournant décisif avec l'émergence de la scène du zine. Alors que le fanzinat se rapprochait d'une partie des instances du champ littéraire, notamment les librairies indépendantes des acteurs et actrices du champ littéraire ont investi la scène du zine à la recherche de nouvelles façons de produire et de faire circuler la poésie. Si l'on trouve encore aujourd'hui, une production littéraire amateur plus proche de l'histoire du zine, elle cohabite aujourd'hui avec une importante production de zines de poésie produite par des zinesters plus fortement

²⁴³ Howard Becker, *op. cit.*, p. 269.

inscrits dans le champ littéraire. Les zines de Jules Gagnon-Hamelin, de l'Ensemble vide et d'Aura témoignent du rôle nouveau qu'est amenée à jouer la scène du zine dans le champ littéraire québécois. L'organisation interne de La Tournure, l'appropriation de l'authenticité comme valeur esthétique par l'Ensemble vide et le travail d'édition d'Aura montrent en ce sens comment les conventions de la scène peuvent servir au renouvellement des formes littéraires. Cette nouvelle production contribue grandement à l'intégration de la scène du zine au champ de production culturelle, en légitimant le zine comme médium littéraire. Investissant les possibilités matérielles et éditoriales du zine comme médium, il les contribuent également grandement à la diversité des zines circulant dans la scène.

3.3 Scène du zine et champ de l'art

Lorsque comparé aux champs littéraire et bédéistique, le champ artistique n'entretient qu'un rapport distant avec la scène du zine. Étant plus distant qu'eux de l'institution éditoriale et du circuit du livre, dont le fanzinat s'est grandement rapproché depuis l'émergence d'une scène au tournant des années 1990-2000, le champ de l'art n'interagit que partiellement et de façon distante avec la scène. En tant que publications imprimées, donc reproductibles, les zines ne s'inscrivent que de biais dans les conventions régissant les œuvres d'art. Proches de l'art conceptuel, qui s'est emparé du livre comme médium pour démocratiser et désacraliser le rapport à l'art²⁴⁴, le zine reste malgré tout marginal dans la production de livres d'art, elle-même marginale dans le champ de l'art.

²⁴⁴ « Dans le prolongement du courant de dématérialisation de l'œuvre d'art défendu par David Askevold, John Baldessari, le groupe Art & Language et bien d'autres à la fin des années 1960, qui est à l'origine de la prééminence de l'art basé sur l'idée plutôt que sur le faire, le livre devient l'ultime support. [...] document, livre et, dorénavant manufacturable (non fabriquée de la main de l'artiste) et éditée (reproduite) de manière illimitée, [L'œuvre d'art ainsi conçue] révolutionne de façon irrésistible tout le domaine artistique » (Sylvie Alix, *Graphzines et autres publications d'artistes*, op. cit., p. 10-11).

Le champ de l'art est également plus fortement internationalisé que les champs de la bande dessinée et de la littérature. Les grandes salles d'enchères comme Christie's et Sotheby's, les foires internationales d'art contemporain comme celles de Bâle, de Cologne ou de Chicago, ou encore l'organisation de biennales attirant artistes et investisseurs à Venise, Sao Paulo, Sydney, etc. ont, vers la fin du XXe siècle, progressivement mis en place un mode de diffusion se superposant à celui des galeries²⁴⁵. Dans ce contexte, l'écart le séparant d'une sphère de production locale comme la scène montréalaise du zine est considérable.

D'un autre côté, plusieurs tendances endogènes à la scène ont vu le jour depuis son émergence. Des zines de graphisme, de photographie ou d'illustration ont marqué l'histoire récente du fanzimat montréalais. Produits tantôt par des artistes professionnels s'intéressant au médium du zine, tantôt par des artistes qui concentrent leur activité dans la scène (et échappent ainsi, volontairement ou non, à la professionnalisation), ces zines témoignent de la place malgré tout réservée aux zines dans le champ de l'art québécois.

Suivant l'analyse d'Ève Lamoureux sur l'art contemporain, le champ de l'art québécois serait traversé depuis les années 1975-1990 par quatre tendances de fond. D'abord, un processus de dénationalisation ouvre la porte à des réponses opposées de localisation de l'activité artistique d'une part, et d'internationalisation pour rejoindre les marchés de l'art d'autre part²⁴⁶. Ensuite, l'art contemporain chercherait à valoriser la relation entre les artistes et leurs publics²⁴⁷. Cette emphase sur l'aspect relationnel de l'art s'accompagne d'une centralité du « micropolitique », c'est-à-dire d'une politisation de l'expérience vécue, prenant le pas sur l'engagement public des artistes

²⁴⁵ Ève Lamoureux, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement politique au Québec*. Montréal, Écosociété, 2009, p. 77.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

qui régissaient les rapports art-politique avant les années 1990²⁴⁸. Finalement, le champ contemporain de l'art québécois est marqué par une professionnalisation accrue du milieu, notamment par l'émergence d'artistes professionnels. Les *free-lancers* qui inscrivent leur pratique dans un ensemble plus large de production culturelle comme le design, l'illustration commerciale, etc²⁴⁹.

Ces quatre tendances laissent une place au zine dans la production artistique contemporaine, autant qu'elles font du zine un médium intéressant pour les artistes. La recherche d'un contact privilégié avec le public et l'intégration d'une attention au « micropolitique » observées par Lamoureux concordent, en ce sens, avec des conventions de la scène du zine, dont la centralité du féminisme et la distribution sans intermédiaires. L'apparition récente d'artistes professionnels dans la scène du zine s'inscrit, quant à elle, dans une évolution récente de l'« économie de l'enrichissement » diagnostiquée par Boltanski et Esquerre²⁵⁰. L'organisation translocale des scènes du zine s'inscrit enfin dans une tendance générale de dénationalisation observée par les théoriciens de l'art contemporain. La proximité développée entre le livre d'artiste et le fanzinat depuis les années 1990 marque également à sa manière un rapprochement important avec le champ de l'art. Les développements du livre d'artiste depuis les années 1960, soulignés notamment par Sylvie Alix, accordent une certaine place au zine, comme l'atteste la catégorie de « graphzine », utilisée par BAnQ pour désigner

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ L'émergence de ces travailleurs et travailleuses de la culture, à l'activité éclatée et précarisée, est également observée par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « nrf essais », 2017, pp. 462-463.

²⁵⁰ Selon les deux auteurs, une part non négligeable de l'activité économique dans les sociétés industrialisées actuelles est redevable à ce qu'ils appellent l'« enrichissement », c'est-à-dire à l'injection de valeur par la mise en série et la mise en discours d'objets préexistants. Le tourisme, les médias sociaux, le marketing et une partie de la production artistique contemporaines ont, sous cet angle, ceci en commun que ce sont des secteurs économiques en pleine croissance qui produisent une valeur économique à partir d'outils comme l'image ou le discours, afin de vendre des expériences esthétiques.

des œuvres s’inscrivant tantôt dans la production de livres d’artiste, tantôt dans la scène du zine²⁵¹.

3.3.1 Les zines et le champ international de l’art

La scène montréalaise du zine n’est donc pas en rapport direct avec le champ international de l’art. S’il existe bel et bien une production de zine qui s’y inscrit, elle est plutôt le fait d’artistes à la réputation internationale s’adonnant au travail du papier et de l’autoédition parmi un ensemble plus large de pratiques. Bien qu’ils n’interagissent pas directement avec les différentes scènes du zine, ils contribuent tout de même à publiciser le fanzinat dans les milieux artistiques, et parfois jusque dans le grand public. Leur influence est principalement transmise via les canaux de diffusion des arts. La maison d’édition allemande Gestalten, spécialisée en livres sur l’art, a notamment édité un livre d’art à propos de ces zines²⁵².

Les publications relevées dans *Behind the zines* ne semblent pas inscrites dans une scène du zine locale. Souvent produites par des grands noms de l’art contemporain en collaboration avec des centres d’artistes, elles semblent surtout chercher une plus-value symbolique dans la proximité avec des initiatives « marginales » et « underground ». En ce sens, elles témoignent d’une plus grande appartenance au champ de l’art qu’à une scène du zine, quelle qu’elle soit. Freek Lomme, directeur du centre d’artiste néerlandais Onomatopée y présente, par exemple, son regard sur la question du rapport des zines à leur lectorat en ces termes :

Self-publishing is a term from the past. Progressive culture should address the general population or rich and spoilt western middle-class protectionists, should overcome the idea of autonomous production as founded by the corrupt generation of 1968, striving for emancipation. After all, we have

²⁵¹ Sylvie Alix, *Graphzines et autres publications d’artistes*, op. cit.

²⁵² Robert Klanten et al. *Behind the Zines. Self-Publishing Culture*, Berlin, Gestalten, 2011, 239 p.

reached that point and become post-political, so it is time to face up to the facts: modest enough to respect the naive, sincere enough to dare²⁵³.

Se plaçant d'emblée en rupture avec les conventions du zine – circuit restreint, proximité des discours politiques critiquant différentes formes d'oppressions et d'exclusion, logique du DIY et promotion de l'autoédition – Lomme témoigne d'une volonté d'appropriation totale du zine par le champ de l'art. Se rapprochant plutôt de la tradition de l'art conceptuel et du livre comme œuvre d'art démocratisée, il propose de rompre avec le circuit régissant la production, la distribution et la réception des zines comme s'il n'en tenait qu'à un caprice d'artistes nostalgiques.

Le discours de Sonja Commentz, l'une des éditrices de l'ouvrage, propose quant à elle au contraire une lecture de la rareté des zines, au regard de leur potentielle valeur symbolique et marchande en tant qu'œuvres d'art :

the idea of limitation appropriates principles from the art realm - the idea of artificial scarcity; of signed and numbered collectible editions; the notion of refusal; and deliberate, possibly obtuse inaccessibility - crossbred with a touch of underground elitism, of not being part of the mass-produced, interchangeable, and infinitely available mainstream²⁵⁴.

Hostile à l'idée que la production de zines puisse se tenir à l'écart du champ de l'art, elle voit dans certaines des conventions des scènes du zine — la rareté, l'authenticité, le contact privilégié avec un lectorat restreint — une appropriation du principe de rareté propre à l'art. Cet « effet de rareté » n'a pourtant la plupart du temps rien à voir avec une logique de l'offre et de la demande. Une analyse de la scène du zine et de ses conventions montre plutôt la valeur qui y est accordée à la prise en charge intégrale de la production des zines par les artistes. Cette vision, ancrée dans le champ

²⁵³ Freak Lomme, « Onomatopée », dans Klanten et al. *ibid.*, p. 87.

²⁵⁴ Sonja Commentz, « Introduction » dans Klanten et al. *ibid.*, p. 4.

de l'art, porte sur la scène du zine un jugement faussé, attribuant aux modes d'organisation de la scène des visées propres au fonctionnement de l'art contemporain.

Si ces commentaires témoignent avant tout d'une appropriation du zine, qui est redéfini selon des modes d'évaluation propres au champ de l'art, ils n'en désignent pas moins une pratique réelle reprenant une partie des codes visuels du zine. Plus près de la scène montréalaise du zine, le centre d'artiste et de conservation Artex, ou le blogue *Fadingpaper*²⁵⁵ s'intéressent à ces zines d'arts.

Le plus souvent publiés par des artistes internationaux et rapprochés de livres objets, livres conceptuels et autres formes d'art du livre et de l'imprimé, les publications qui intéressent Henter sont à la rencontre du livre d'artiste, du livre d'illustration, de l'ouvrage de bibliophilie et du zine d'art. Produites la plupart du temps aux États-Unis, en Europe ou en Asie, mais aussi parfois à Montréal, elles sont inscrites dans des réseaux de diffusion mondiaux. Henter y intègre également ses propres publications, comme le zine *Défaire l'ordre de la maison*, produit dans le cadre d'une résidence d'artiste à l'atelier d'estampe Imago de Moncton²⁵⁶. Produits dans le circuit de l'art contemporain, et dialoguant avec des publications semblables aux quatre coins du globe, les zines de Henter, comme ceux auxquels elle s'intéresse pour son blogue, paraissent chercher une inscription davantage dans le champ international de l'art que dans la scène montréalaise du zine. Par là même, ils témoignent de la relation particulière qui unit les deux sphères de production culturelle.

²⁵⁵ Andréa C. Henter, *Fadingpaper*, en ligne, <https://fadingpaper.blogspot.com/search?q=zine&updated-max=2016-08-25T06:54:00-07:00&max-results=20&start=6&by-date=false>, consulté le 15 juin 2019.

²⁵⁶ Andréa C. Henter, « DÉfaire L'ordre de la maisOn, Andréa Henter », dans *Fadingpaper*, *op. cit.*, <https://fadingpaper.blogspot.com/2018/11/defaire-lordre-de-la-maison-andrea.html>.

3.3.2 Lovestruck Prints et les zines d'artistes professionnel.les

Si le champ international de l'art reste, de façon générale, plus éloigné de la scène du zine que ne le sont les champs de la bande dessinée ou de la littérature, l'ensemble de la production de zines d'art ne rend pas nécessairement compte de cette distance. Les zines de Lovestruck Prints, alias Geneviève Darling, attestent d'autres points de partage possibles entre art et fanzinat.

Moins investie dans le champ de l'art que dans une activité professionnelle d'illustratrice, l'artiste qui entretient conjointement une présence dans la scène du zine et une activité artistique professionnelle en dehors. Darling produit ainsi autant pour le milieu culturel (plusieurs affiches, ou encore des illustrations pour la revue *À bâbord !*), que pour une clientèle commerciale, dont la vitrine de la chocolaterie Chocolats favoris, dans le centre-ville de Montréal.²⁵⁷ La position mitoyenne occupée par Lovestruck Prints est celle, grandissante, des artistes travailleurs et travailleuses autonomes relevée par Lamoureux et Boltanski et Esquerre. Elle correspond également à une tendance forte dans la scène du zine, qui, tant du point de vue de la bande dessinée ou de la littérature qu'ici de l'art, tend à fidéliser ses acteurs et actrices. Ainsi, Thomas remarque que bon nombre d'artistes combinent une production de zines à une pratique professionnelle, et ce, malgré leurs réussites économiques :

contemporary art zinesters include a range of artists and designers from self-taught practitioners to well-known contemporary artists [...] [who] despite commercial success selling paintings or photographs, feel strongly about creating affordable work²⁵⁸.

La continuité formelle et thématique entre les zines et les commissions est en effet forte dans l'œuvre de Darling. Cette intégration témoigne, suivant Thomas, d'un attachement particulier aux conventions de la scène du zine, que ce soit pour un souci

²⁵⁷ Geneviève Darling, « Illustration/Commissions », dans *Lovestruck Prints*, en ligne, <https://www.lovestruckprints.ca/commissions>, consulté le 15 juin 2019.

²⁵⁸ Susan E. Thomas, *op. cit.*, p. 33-34.

d'accessibilité ou par un désir de rester proche d'un milieu partageant ses convictions. Les thèmes travaillés dans les illustrations de Darling sont en ce sens en totale continuité avec ceux développés dans ses zines. La représentation diversifiée des femmes et de leurs expériences spécifiques occupe une large place dans les deux. La couverture du 74^e numéro de la revue *À Babord!*, consacré aux droits des femmes, illustre cette continuité²⁵⁹, de sorte que la production de zines paraît pouvoir servir de point de repère pour comprendre avec plus de justesse le travail d'illustratrice de Darling.

Son travail dans la scène du zine paraît donc pouvoir servir de base pour comprendre ses autres œuvres. *Leaving You*²⁶⁰, présenté en 2017 à Expozine, porte les caractéristiques visuelles qui démarquent les œuvres de Darling : couleurs pastel, formes et symboles associés à un imaginaire enfantin et féminin comme les cœurs et les étoiles, ou encore omniprésence de fleurs et d'animaux, surtout des chats et des lapins (voir *Annexe R*). Cette esthétique, qui joue avec un répertoire de formes, de symboles, de couleurs et de traits généralement associé à la féminité revoie également au contenu du zine. Dans la même lignée que bon nombre de zines rencontrés jusqu'ici, *Leaving You* propose un dévoilement de la fragilité et de la vulnérabilité, dans une logique d'appel à la mise en commun des intimités. L'évocation d'une rupture amoureuse est ainsi un prétexte au partage et, surtout, un appel à l'*empowerment* : « I want to be happy and blossom, and you do too / We are strong²⁶¹ ».

Cet appel à la mise en commun pour développer une force commune a sa place dans une logique féministe plus large, qui traverse toutes les œuvres de Darling. Elle y fait ainsi une grande place au lesbianisme et à la représentation des femmes souffrant

²⁵⁹ Geneviève Darling, *op. cit.*, <https://www.lovestruckprints.ca/commissions>.

²⁶⁰ Geneviève Darling, *Leaving You*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé. Le zine n'est malheureusement pas conservé dans les collections de BAnQ, d'Archive Montréal ou du CRILCQ. Pour en obtenir une copie, on peut contacter Geneviève Darling via son site internet (Geneviève Darling, *Lovestruck Prints*, *op. cit.*, <https://www.lovestruckprints.ca/contact>).

²⁶¹ Geneviève Darling, *Leaving You*, *op. cit.*

de problèmes de santé mentale, deux domaines où les représentations sont souvent perçues comme inadéquates ou insuffisantes. Le travail sur l'imaginaire visuel de la féminité s'inscrit également dans cette démarche. Un même mouvement de réappropriation guide en effet à la fois la resémiotisation des symboles typiquement féminins et le partage du deuil comme outil d'*empowerment*. En ce sens, la tristesse travaillée par Darling ne jure que superficiellement avec l'esthétique apparemment légère qui fait sa marque de commerce. La douceur devient un outil nécessaire à la force, la douleur mène au partage et à la puissance. En développant un couplage formel et thématique autour de la notion de douceur et de vulnérabilité, le zine de l'illustratrice propose ainsi une reformulation des valeurs dites féminines et une esthétique féministe détournant ces oppositions.

En signant ces projets à l'extérieur de la scène du zine et des milieux queers et féministes, Geneviève Darling joue en fait un rôle de passeuse de certaines conventions de ces milieux. Sa position est à la rencontre du métier d'illustratrice travailleuse autonome et d'une scène et des communautés fonctionnant dans une logique de l'authenticité et du partage des expériences personnelles. Ce rôle de passeuse reste néanmoins limité. On retrouve en effet dans le portfolio artistique de Darling des éléments qui, comme la décoration d'une vitrine pour Chocolat Favoris, laissent de côté l'iconographie et le discours féministe, pour n'en laisser qu'une trace : couleurs pastel et douceurs sucrées. Cet écart atteste des pressions économiques pesant sur les travailleurs et travailleuses culturelles dans le contexte d'une économie de l'enrichissement. Bien qu'inscrites dans la scène du zine et dans les communautés queers et féministes, les illustrations de Lovestruck Prints n'en constituent pas moins un portfolio professionnel. Cette double fonction, artistique et économique, qu'est amenée à jouer son œuvre permet de situer, à travers elle, l'influence des structures économiques encadrant les « métiers créatifs ». La position occupée par Geneviève Darling dans la scène du zine révèle, en ce sens, la place de la scène du zine dans l'économie des productions culturelles : lieu de rassemblement, de partage et de

développement de communautés, la scène est également l'une des nombreuses occasions qui s'offrent aux artistes pour vivre de leur art.

3.3.3 Les zines d'art endogènes à la scène

Au tournant des années 2000-2010 émergent de nouvelles tendances relatives au zine d'art. La proximité grandissante des zines avec les livres d'artiste et les publications en lien avec les arts visuels marque ainsi un tournant, dans les deux domaines :

de nombreux acteurs — graphzines, bédéistes, sérigraphes, affichistes, illustrateurs, infographistes — sont entrés dans le jeu et se sont découvert une place sur la scène du livre d'artiste. Ils ont fait naître le graphzine. Ils ont ainsi permis un retour du livre d'image sous un nouveau mode esthétique²⁶².

Du côté du fanzinat, on observe une grande diversification des zines d'art. Les zines de collages, de design graphique, d'illustrations, et de photographie sont de plus en plus nombreux. Plusieurs des zines déjà analysés témoignent de cette récente émergence des zines misant surtout sur les aspects visuels : *Néant moins* (voir *INFRA*, CH. 2, *Coup d'griffe et Néant moins de Philippe Gaumont*), *Salade de truie* (voir *INFRA*, CH. 2, *Salade de truie de Sara Hébert*) ou même *Leaving You* de Geneviève Darling.

Selon Louis Rastelli, les zines de photographie auraient un statut particulier dans cette production et attesteraient de la reconnaissance croissante du zine comme médium pour les arts visuels :

Quelque part en 2010-2011, par exemple, on a commencé à voir des photozines qui utilisaient des photos très lourdement modifiées par Photoshop. La technique est aujourd'hui commune, en arts visuels, et dans les fanzines aussi. Des artistes très connus travaillent comme ça avec Photoshop maintenant. Eh

²⁶² Sylvie Alix, *Graphzines et autres publications d'artistes*, op. cit., p. 16.

bien nous, on peut voir quand ça a commencé dans les arts underground, dans les fanzines, dans les affiches²⁶³.

Les zines de Christina l'eucatastrophe (aussi Christina la catastrophe), mélangeant photographies modifiées et récits autofictionnels, s'inscrivent dans cette nouvelle tendance. Présenté comme une lettre destinée à sa sœur morte à l'occasion du sixième anniversaire de son décès, *Heirs*²⁶⁴ porte sur l'ambivalence de son rapport avec sa mère. Mélangeant texte et photographies, le zine témoigne d'une grande familiarité avec les codes du genre en se jouant de nos attentes de lecture. Ces qualités lui ont d'ailleurs valu une nomination aux Broken Pencil Zine Awards de Toronto, l'une des rares instances de consécration canadiennes pour le fanzinat, aux côtés des prix Expozine. Les thèmes du deuil, de la tristesse, de la santé mentale, souvent rencontrés dans les zines contemporains, y ainsi sont travaillés, mais en laissant planer un doute quant à l'authenticité du témoignage.

Adressant à sa sœur ses réflexions personnelles sur la vie les répercussions de son départ, la narratrice de *Heirs* lui dévoile comment s'est détériorée sa relation avec leur mère. Atteinte du syndrome de Diogène (*hoarder syndrome* en anglais), cette dernière s'enfonce dans sa solitude et sa mélancolie, noyant sa peine dans l'accumulation d'objets. La situation devient, pour la narratrice, insoutenable alors qu'elle décide de retourner vivre avec sa mère, afin d'éviter d'avoir à se déplacer pour répondre à ses moindres caprices. Incapable de ne pas souscrire à la moindre de ses exigences, elle l'est tout autant de ne pas lui en vouloir. La tension entre les deux trouve ainsi dans les objets qui s'accumulent dans l'appartement une cause autant qu'une matérialisation : « When she sees me discarding items, it becomes a confrontation. Or worse, an

²⁶³ Propos rapportés dans Izabeau Legendre, *op. cit.*, <http://revuepostures.com/fr/articles/legendre-27>.

²⁶⁴ Christina l'eucatastrophe, *Heirs*, Montréal, autoédité, 2017, non paginé. Le zine n'est malheureusement pas conservé dans les collections de BAnQ ou du CRILCQ. On peut en consulter un exemplaire à Archive Montréal, ou s'en procurer un exemplaire en contactant directement Christina la catastrophe via son Tumblr (Christina, « Trop blood », *Tumblr*, en ligne, <https://tropblood.tumblr.com/>, consulté le 15 juin 2019).

opportunity for her to address me. She one had a meltdown when she spotted me about to ditch a toaster you owned²⁶⁵ »

La mise en récit de cette relation conflictuelle est appuyée par des photographies de la chambre de la narratrice, qu'elle n'arrive pas à protéger de sa mère et du reste de l'appartement (*voir Annexe S*). Légèrement modifiées, les photographies en noir et blanc accentuent tel ou tel élément par l'ajout de différentes teintes de roses. Présentées comme des preuves matérielles attestant de la véracité du témoignage qui est fait, les photographies peinent cependant à convaincre. En effet, alors que l'état général de l'appartement est amplement décrit dans le texte, on ne nous donne à voir que l'intérieur de la chambre de la narratrice, décrite comme partiellement épargnée par le problème. L'interaction entre le texte et l'image contribue ainsi à broser un portrait général, sans que l'un ou l'autre ne nous donne accès à l'ensemble de la situation. Pour combler cet écart entre le récit et les preuves visuelles de sa véracité, le zine ne repose que sur la bonne foi avec laquelle les lectrices et lecteurs de zines reçoivent conventionnellement les témoignages des zinesters dévoilant une part de leur intimité dans leurs œuvres.

C'est à la toute fin du zine que le dispositif dévoile son efficacité. Tombée par hasard sur une brosse à cheveux ayant appartenu à sa sœur sur laquelle il y a encore quelques cheveux qui lui auraient appartenu : « I stared at it a long time [...] Nothing organic of yours existed up here anymore, as far as I knew²⁶⁶ ». La page suivante « atteste » de cette découverte d'une façon particulière : sur la photographie d'une brosse, un petit sac de plastique contenant quelques cheveux a été collé avec du ruban adhésif (*voir Annexe T*). La narration s'empresse cependant de dissiper le sous-entendu : « I finally resorted to leaving the brush with the others in the bathroom with

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

the hopes that Mother would end up using it, unknowingly mixing her hair with yours. Eventually picking it all into a ball and throwing it away²⁶⁷ ».

En avançant une série de preuves matérielles attestant de la réalité de la situation représentée, Christina la catastrophe multiplie ainsi à la fois les raisons de douter de son témoignage et les réticences à le faire. En jouant d'allers-retours entre le véridique — parce qu'attesté par les photographies — et l'apparent, le zine impose un écart entre l'effet de réel et la nature fictionnelle de toute mise en récit. En soulevant un doute quant à l'authenticité des preuves photographiques mobilisées, la conclusion de *Heirs* nous invite ainsi rétrospectivement à mettre en cause à la fois le texte et les images qui l'appuient.

La note sur laquelle nous laisse la lecture du zine nous invite, en quelque sorte, à douter de la véracité des photographies. Ont-elles véritablement été prises dans l'appartement familial ? Les objets qu'elles donnent à voir ont-ils véritablement appartenu à la sœur de l'autrice ? Autant le zine soulève ces questions, autant il rend inconfortable le doute, dans la mesure où le témoignage, on commence à le comprendre, joue un rôle fondamental dans la scène du zine. Qui voudrait, après tout, mettre en cause le témoignage d'une personne partageant ses douleurs et son intimité ?

Ce traitement du deuil dans le zine de Christina la catastrophe présente une aisance particulière à jouer des conventions de la scène. Alors que notre lecture est prise entre l'envie d'y croire et celle de remettre en question l'autorité de la personne qui témoigne, *Heirs* expose avec finesse la compréhension qu'a son autrice des codes propres à la scène du zine, qui insiste tant sur l'authenticité et le partage des expériences personnelles.

De façon globale, les rapports entre zines et art sont marqués par une faible interaction entre la scène et le champ de l'art. Fortement internationalisé, le champ de

²⁶⁷ *Ibid.*

l'art ne fait que peu de place à des œuvres circulant dans un circuit à l'étendue restreinte, destinées à un petit public. La place marginale qu'occupent les arts imprimés et la publication dans le champ de l'art relègue également le fanzinat à une place marginale, d'autant plus qu'il n'occupe lui-même que les marges de ces domaines d'activités artistiques.

Cette distance a de quoi étonner. En effet, beaucoup ont souligné l'importance croissante de l'art et des codes des arts visuels dans le fanzinat depuis l'émergence de scènes du zine. L'art se devine, en ce sens, dans tous les aspects des zines :

All zines are artistic in that they are created, usually by hand. Even black and white zines made on a photocopier and stapled together are *made*, and often that 'low art' presentation is deliberate. Every zinester makes creative decisions: What format? What kind of paper? How to bind? It is difficult, to be sure, to make a distinction between zines and art zines. Even zines that are primarily 'textual' are tactile and visual, with text placed on the page much as an image would be²⁶⁸ (p. 27).

Les arts visuels ont cependant une certaine place dans la scène du zine. Les zines réalisés par des illustrateurs et illustratrices professionnelles comme Lovestruck Prints le montrent. La scène a également vu naître, depuis une dizaine d'années, plusieurs tendances la rapprochant des arts visuels. Parmi elles, les zines de photographie comme ceux de Christina la catastrophe. Emblématiques d'un renouveau des arts visuels dans la scène, ces zines témoignent d'une forte appartenance à ses codes et ses conventions. L'aisance avec laquelle la zinester manipule les attentes de lecture suscitées par son inscription dans la scène témoigne ainsi de la manière qu'ont ses actrices et acteurs de s'approprier les codes de différentes disciplines artistiques.

L'analyse des rapports entre la scène du zine et les champs de production culturelle qui la bordent, appuyée par l'étude des caractéristiques matérielles, formelles et thématiques des zines, montre comment la transversalité se répercute sur les zines qui

²⁶⁸ Susan E. Thomas, *op. cit.*, p. 27.

y sont produits. Les conventions propres à la scène relevées dans le deuxième chapitre se voient ainsi obligées de négocier avec celles de sphères de production plus fermement institutionnalisées.

On constate cependant une grande inégalité dans ces déterminations extérieures à la scène. Le fanzinat a, historiquement, développé des rapports étroits avec le champ de la bande dessinée. Aujourd'hui très investi dans la scène du zine, le champ littéraire s'est quant à lui rapproché du zine avec la formation de la scène, au tournant des années 1990-2000. En se développant et en s'institutionnalisant, la scène du zine semble ainsi avoir consolidé une proximité déjà grande avec la bande dessinée en rejoignant une partie de l'institution éditoriale. En cherchant à se pérenniser, les zines se seraient ainsi intégrés à des réseaux de distribution et de promotion — librairies indépendantes, critiques et prix. Cette proximité permet d'expliquer la plus grande distance que la scène entretient avec le champ de l'art. En se maintenant davantage du côté de l'institution éditoriale, le fanzinat se maintient ainsi, indirectement, à distance du champ de l'art, lequel n'accorde qu'une place marginale à l'édition et aux arts imprimés. Cette distance suscite un conflit interne entre les aspirations esthétiques d'une bonne partie des acteurs et actrices de la scène et leur implication dans la production de zines. En fait, ce sont ceux et celles qui, dans la scène, sont aussi inscrit.es dans le champ artistique (ou aspirent à l'être) qui vivent les plus fortes tensions. Autrement dit, par sa place dans le champ culturel, la scène du zine entretient des rapports relativement distants et parfois ambigus avec le champ de l'art.

CONCLUSION

Au terme de cette recherche, la scène du zine se présente comme une sphère de production culturelle marginale et fragile, mais en plein essor et dotée de ses propres instances. Si son histoire et sa position actuelle dans la vie culturelle témoigne d'une transversalité affectant grandement la forme, le contenu, et la présentation matérielle des zines, un regard attentif sur l'organisation de la scène montre, au contraire, des façons de faire et des modes d'évaluation qui leur sont spécifiques.

Le concept de « scène », d'abord élaboré par Will Straw, permet de rendre compte de cette ambiguïté. Ayant été d'abord développé pour l'analyse de pratiques et productions culturelles périphériques en continuité avec les études sur les *subcultures*, le concept de scène permet d'analyser les zines en leur accordant une place centrale, indépendamment de leur marginalité dans la production culturelle. En plus de mettre l'accent sur la dimension matérielle de la culture, l'approche de Straw tire parti à la fois de la sociologie bourdieusienne et béckerienne, tenant compte à la fois des structures encadrent la production et des conventions régissant les interactions entre acteurs et actrices. La « scène du zine » ainsi désignée regroupe ainsi l'ensemble des lieux et des modes de socialisation, les conventions esthétiques autant que les instances responsables de la distribution, de la production et de la réception des zines. De là, mon objectif a été montrer la genèse historique de la scène montréalaise du zine, de relever son organisation interne ainsi que sa place dans la production culturelle contemporaine.

Un survol des origines historiques de ce que l'on appelle aujourd'hui « zine » présenté dans le premier chapitre montre que la forme prise actuellement par la production est déterminée par l'émergence d'une scène organisée, au tournant des

années 1990-2000. D'abord calqués sur le modèle du périodique spécialisé, les premiers zines en reprenaient en effet les codes : comité éditorial, périodicité, financement publicitaire ou par subventions, dépôt légal, etc. À la suite d'une série de transformations redevables au développement des champs de production culturelle — notamment l'émergence d'un champ québécois de la bande dessinée —, à des développements technologiques, et à une première structuration du fanzinat au États-Unis en et Europe occidentale, les zines se séparent cependant progressivement de ce premier modèle. La production contemporaine est ainsi majoritairement le fait d'artistes travaillant seul.es et produisant des zines conçus comme des œuvres à part entière, détachés de toute forme de périodicité.

L'organisation de la scène y est pour beaucoup. En relevant le circuit du zine et les conventions esthétiques qui y régissent la production, la distribution et la réception des zines dans le deuxième chapitre, on constate en effet que la fondation des grandes foires annuelles comme Expozine ont infléchi et institué ces transformations. Rassemblé.es lors de rendez-vous annuels, les zinesters mettent dès lors de l'avant leurs publications autoéditées en les mesurant à l'aune des valeurs de communauté et d'authenticité qui y sont véhiculées. Formant en ce sens une sphère de production relativement distincte dans le champ culturel québécois, la scène du zine circonscrit cet espace.

Mais loin d'être autonome à la manière d'un champ, la scène du zine est au contraire profondément marquée par l'intervention d'acteurs et d'actrices appartenant à des sphères de production culturelle plus légitimées. Ce sont ces interactions, avec le champ de la bande dessinée, le champ littéraire et le champ de l'art, qui ont attiré mon attention dans le troisième et dernier chapitre. Infléchies par la proximité entre les zines et la chaîne du livre acquise au fil du temps, ces interactions dévoilent la préséance de l'institution éditoriale et de ses instances sur les zines contemporains. En ce sens, bien que le champ de l'art se soit approprié le zine dans la foulée d'une recherche de médiums rompant avec une partie de ses conventions, l'intégration de la scène du zine aux champs bédéistique et littéraire paraît d'un tout autre ordre et accompagne la croissance de sa légitimité.

Ce portrait d'ensemble découvre la position particulière qui incombe au zine. Sa marginalité, le faible poids de ses institutions et sa transversalité dans la production culturelle sont autant de facteurs qui tendent à faire ignorer sa spécificité. Si les champs de la bande dessinée et de la littérature sont nettement plus proches de la scène du zine que le champ de l'art, tous trois tendent, d'une manière ou d'une autre, à ignorer l'existence d'une scène propre aux zines. En s'appropriant une partie de la production de zines, ils contribuent ainsi à la fois à la structurer en ouvrant leurs instances à la scène, et à la nier en la circonscrivant à la position qu'elle occupe parmi leurs productions respectives.

Seule l'attention grandissante qu'attirent les zines laisse présager un changement sur ce point. En conduisant une étude comme celle-ci, j'espère en effet que les zines soient davantage considérés pour eux-mêmes, c'est-à-dire en rapport avec leur propre contexte de production, de diffusion et de réception. Souvent considérés en vases clôtés, les zines littéraire, de bande dessinée ou d'art sont, à mon sens, à comprendre conjointement. Une analyse partant de la scène du zine et de ce qu'elle a de spécifique au regard du champ culturel me semble avoir l'avantage de permettre un regard d'ensemble de la production de zines, mettant en lumière leurs points communs, tout en plaçant les zines au centre de l'analyse.

Étant relativement peu reconnue comme telle, il n'est évidemment pas innocent de ma part d'analyser la production de zines en tant que formant une scène culturelle propre. Si mes observations me semblent justes, il me paraît tout de même nécessaire d'objectiver ma démarche et mes intentions. Je souscris en ce sens à ce commentaire de Bourdieu, qui voyait dans la réflexivité en science sociale une exigence primordiale :

il faut prendre un point de vue théorique sur le point de vue théorique et tirer toutes les conséquences théoriques et méthodologiques du fait, en un sens trop évident, que le savant (ethnologue, sociologue, historien) n'est pas, en face de la situation et des conduites qu'il observe et analyse, dans

la position d'un agent agissant, engagé dans l'action, investi dans le jeu et les enjeux.²⁶⁹

Cette exigence me paraît encore plus grande lorsque la recherche s'intéresse à des objets qui sont peu légitimés et peu étudiés. Ma propre vision des zines est en ce sens marquée par leur marginalité parmi les productions culturelles étudiées en contexte académique, autant que par le regard nécessairement surplombant qu'implique l'étude d'un milieu peu habitué à l'objectivation. La posture qui est la mienne en tant que chercheur s'oppose ainsi nécessairement à celle des artistes ayant produit les œuvres analysées.

Le point sur lequel cette différence se fait sans doute le plus sentir est celui des catégories et des différents cadres qu'a imposé ma recherche sur une production qui, étant marginale et peu régie par des institutions, défie les catégories. Peu de zinesters ont une vision globale de la production de zines. Les différentes trajectoires présentées témoignent le plus souvent d'un attachement à une partie spécifique de la production de zines (zines de bande dessinée, de poésie, d'art, de musique, de politique, etc.) plutôt qu'à l'ensemble. Les exposant.es de foires comme Expozine ne se connaissent évidemment pas toutes et tous entre eux. En ce sens, la série d'oppositions que j'ai relevées entre la scène et les différents champs de production culturelle n'est pas toujours reconnue par des zinesters qui voient dans la scène une extension du champ dans lequel il.les sont d'abord inscrit.es. Les valeurs d'authenticité, de communauté, d'horizontalité et d'ouverture aux spécificités individuelles de chacun.e étant très importantes dans la scène, certain.es zinesters vont même rejeter jusqu'à l'utilisation de catégories. Investi.es dans la scène du zine spécifiquement pour la souplesse de ses conventions, il.les cherchent justement à se soustraire au regard classificateur qui accompagne toute forme de saisie théorique. Ce fragment tiré d'un zine de Claude Périard (alias Claude L'anthrope) énonce très bien le genre de défi qui se présente à une analyse juste et attentive des zines : « A. et moi découvrons en même temps les

²⁶⁹ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 68.

mêmes mensonges : les catégories. Nous en tirons une épiphanie commune, et un égarement partagé²⁷⁰ ».

Par ma position de chercheur universitaire intéressé par les zines, mes intérêts entrent ainsi parfois en franche contradiction avec ceux des artistes que j'étudie. Si l'opposition n'est pas toujours aussi nette, l'écart persiste. Par ma relation avec les zines, j'ai, contrairement à Périard, directement intérêt à ce qu'ils se présentent comme un ensemble d'objets interprétables et classifiables, autant qu'à ce qu'ils forment une production distincte, ou qu'ils soient suffisamment reconnus et légitimés pour intéresser la recherche universitaire.

À terme, ce mémoire se limite à présenter un regard d'ensemble sur la scène du zine montréalaise contemporaine et sa place dans la production culturelle québécoise. Les analyses qui y sont présentées contribuent toutes d'une manière ou d'une autre à brosser ce portrait. En ce sens, ma démarche néglige un nombre considérable d'avenues particulièrement intéressantes pour l'étude des zines.

La plus importante de ces lacunes est sans doute le bilinguisme. La scène du zine se présente en effet comme le lieu d'une rare cohabitation entre les productions francophones et anglophones à Montréal. Les champs de production culturelle québécois excluant de facto les productions anglophones, j'ai dû laisser de côté l'étude de ces relations pourtant déterminantes pour me concentrer sur la production de zines en français. Une étude plus approfondie de la scène montréalaise prendrait ainsi en compte l'ensemble de la production de zines — en anglais et en français — ainsi que leurs relations respectives avec les champs de production culturelle québécois et canadiens.

L'histoire des zines présentée au premier chapitre ne retient que leurs caractéristiques génériques. Attelé à retracer les effets de l'émergence d'une scène du zine sur la production, j'ai en ai ignoré plusieurs autres aspects. Une histoire des caractéristiques visuelles des zines tenant compte de l'évolution du graphisme, de la

²⁷⁰ Claude Périard, *Fragments de journaux*, Montréal, 2017, autoédité, p. 8.

mise en page, de la typographie, etc. complexifierait sans doute grandement mon analyse. Elle permettrait, en outre, d'accorder une place grande place aux expériences de lecture, souvent traitées dans les études sur les zines, et que j'ai sciemment laissées de côté.

L'objectif étant de présenter un portrait d'ensemble de la scène du zine en tant que scène culturelle, c'est-à-dire au regard de la position face à la production culturelle légitime, j'ai finalement dû négliger certains pans du fanzinat. Les zines de science-fiction, par exemple, jouent probablement encore un rôle dans leur sous-champ à l'heure actuelle. D'autres zines détachés du champ culturel sont probablement passés sous mon radar. L'importante production de zines militants anarchiste a été sciemment exclue de mon analyse pour cette raison. Étant donné l'intérêt qu'ils ont suscités pour les rares études universitaires ayant porté sur les zines au Québec, la relation qu'ils entretiennent avec la scène du zine telle que je l'ai dépeinte pourrait faire l'objet d'une étude très intéressante. Une analyse plus approfondie de leur histoire, des instances qui les mettent en valeur, et de leur interaction avec la scène du zine d'une part et le champ politique d'autre part nous renseignerait sans doute beaucoup sur le fanzinat, au-delà de son rapport avec la production culturelle. À l'intérieur même de la scène, le rôle politique des zines échappe en partie mon étude, du fait de l'avoir considéré surtout du point de vue des conventions esthétiques.

J'en appelle ainsi, dans les dernières lignes de ce mémoire, à la reprise ou, au contraire, à la critique de quiconque s'intéresse aux zines. Ce mémoire étant surtout conçu comme un premier pas vers une compréhension générale du fanzinat au Québec, je ne peux que souhaiter que d'autres y joignent leur intérêt pour les zines, ou, au contraire, en conteste les analyses.

ANNEXE : IMAGES DE ZINES

Annexe A : Michel Rivet, illustration sans titre, dans *Requiem*, vol. 1, no 5, juin-juillet 1975, quatrième de couverture



Annexe B : « Spécial pollutions nocturnes », dans *L'Illustré*, n° 8, septembre 1974, p. 3.



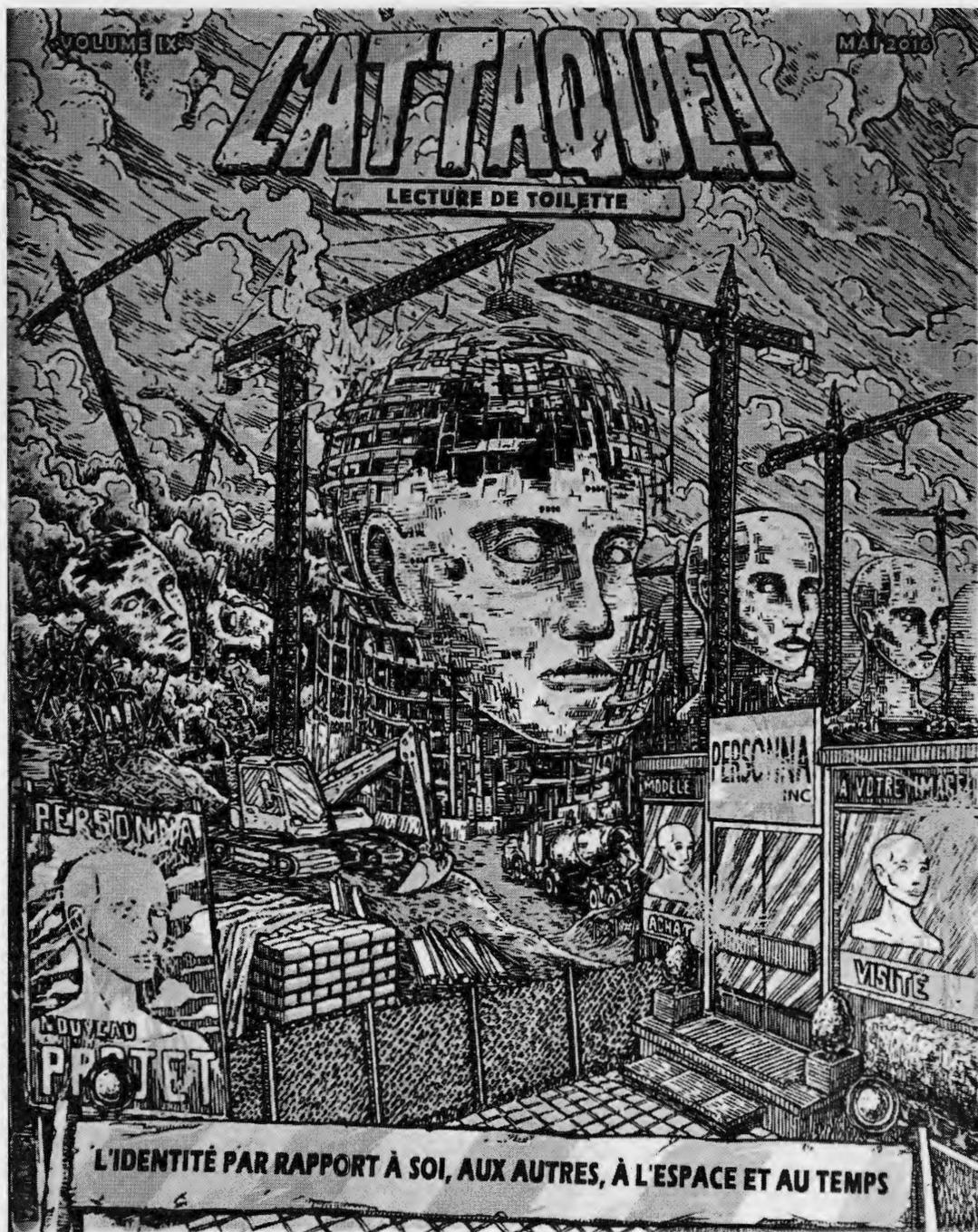
Annexe C : Siris, « Future du certain ! », dans *Fish Piss*, vol. 1, n° 5, 1999,
1^{ère} de couverture.



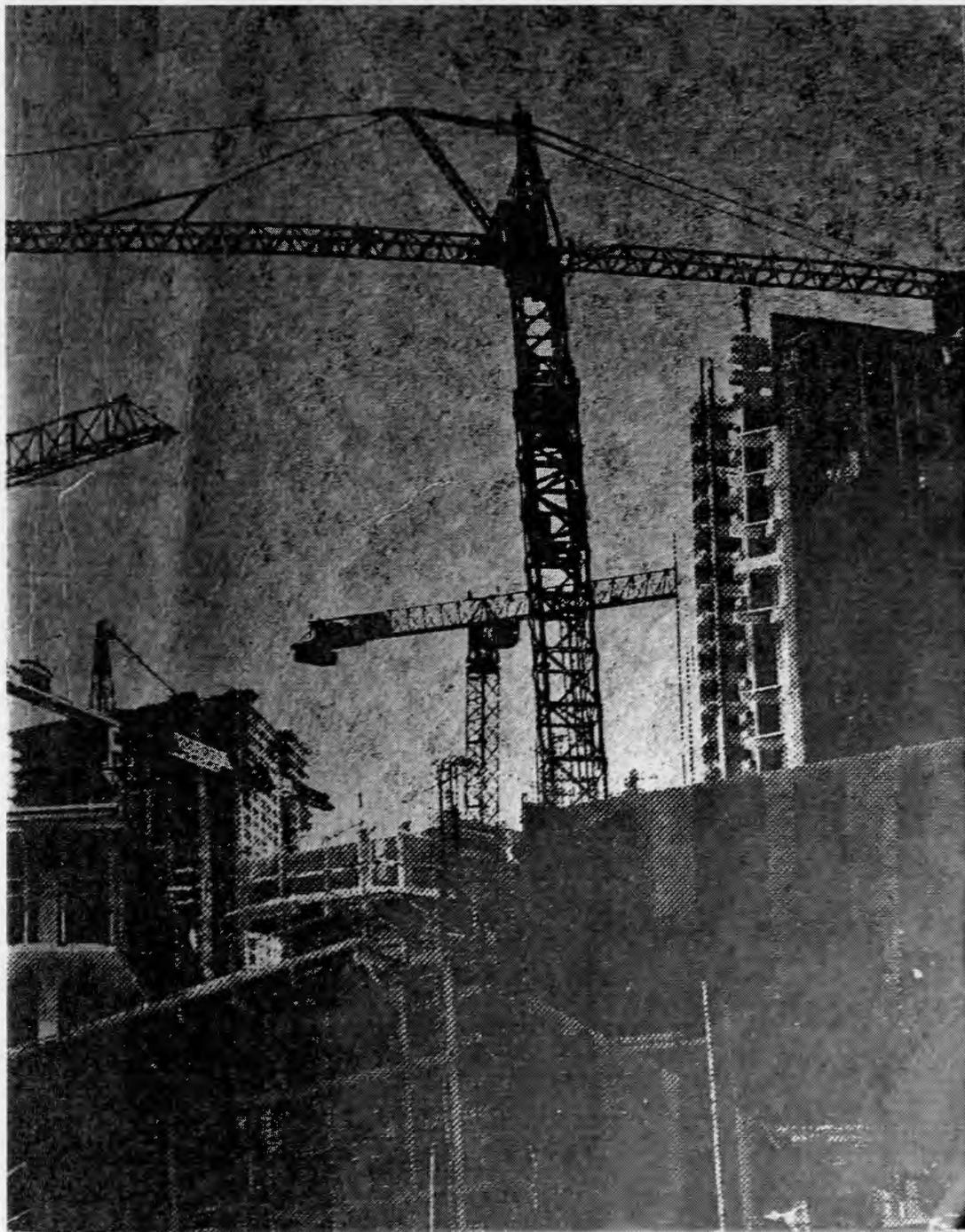
Annexe D : Julie Doucet, « EN MANQUE ! », dans *Dirty plotte*, vol. 1, n° 6, février 1989, non paginé.



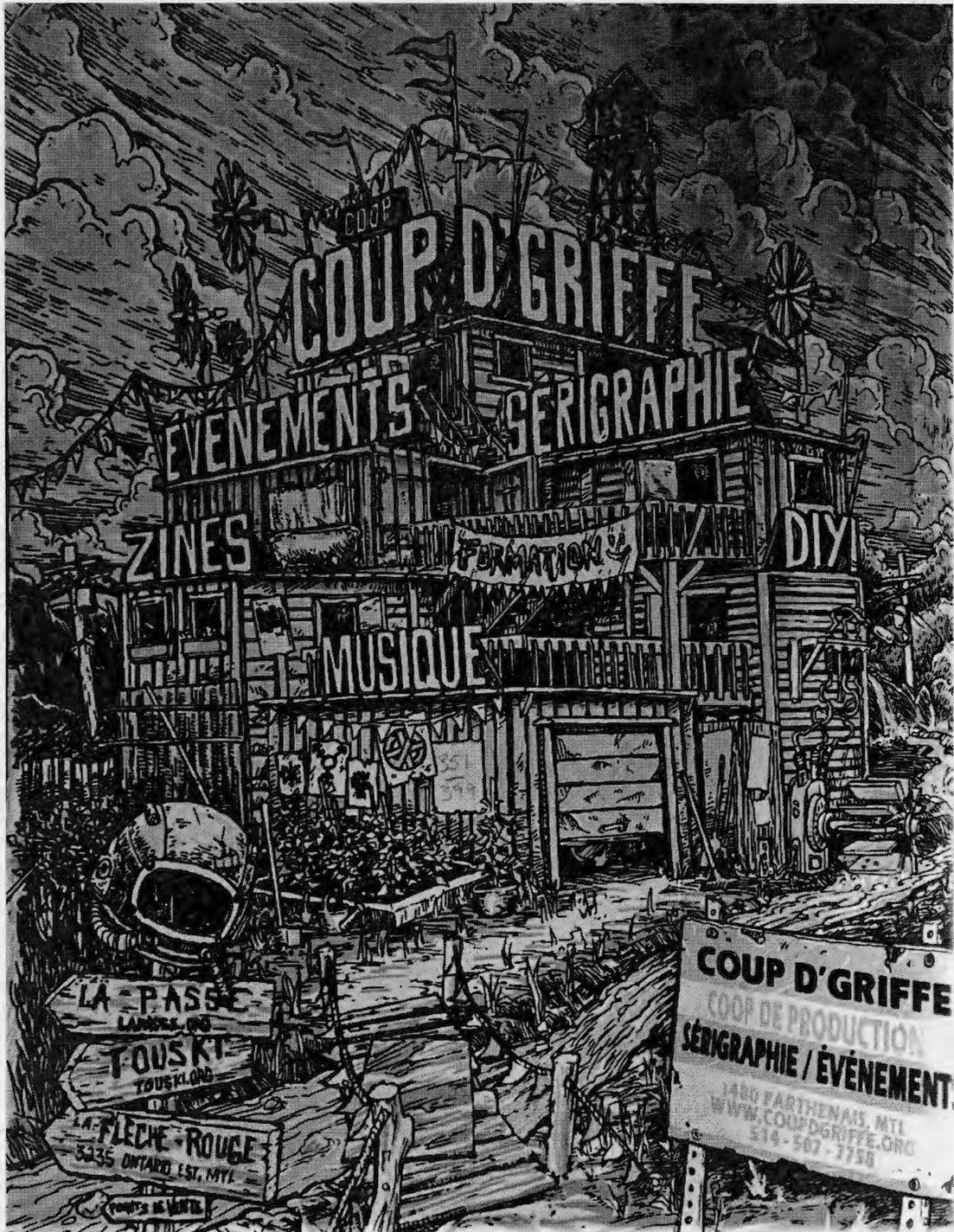
Annexe E : L'Attaque (vol. IX). *L'identité par rapport à soi, aux autres, à l'espace et au temps*, Montréal, Coop Coup d'griffe 1^{ère} de couverture.



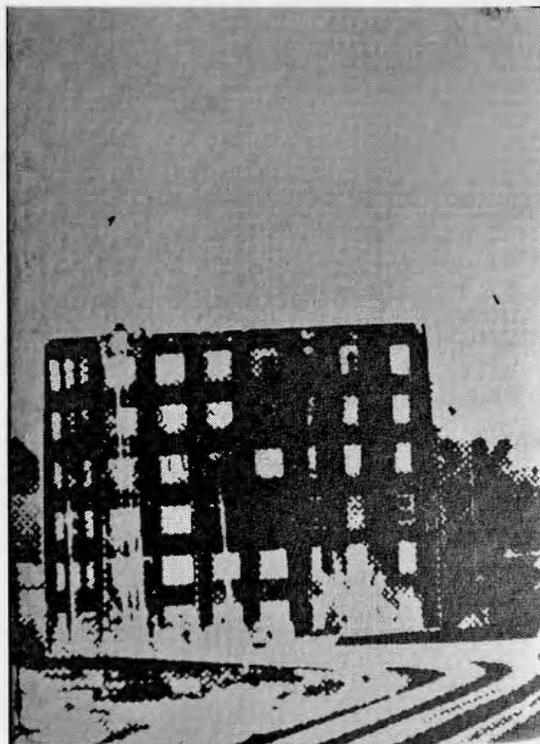
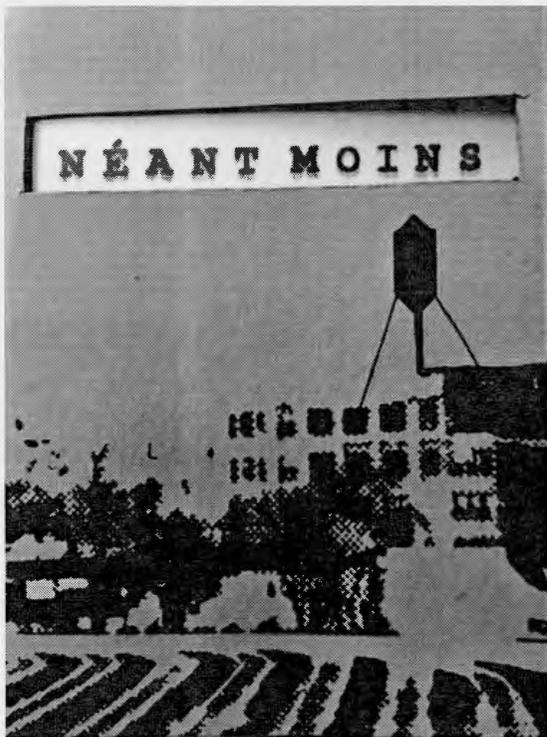
Annexe F : *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, 3^e de couverture.



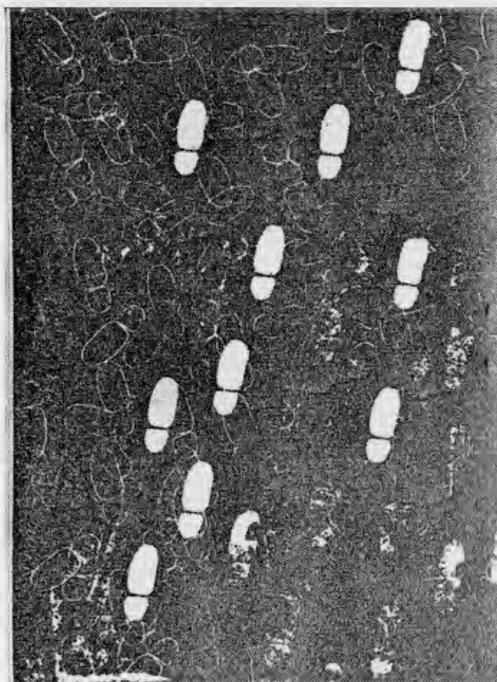
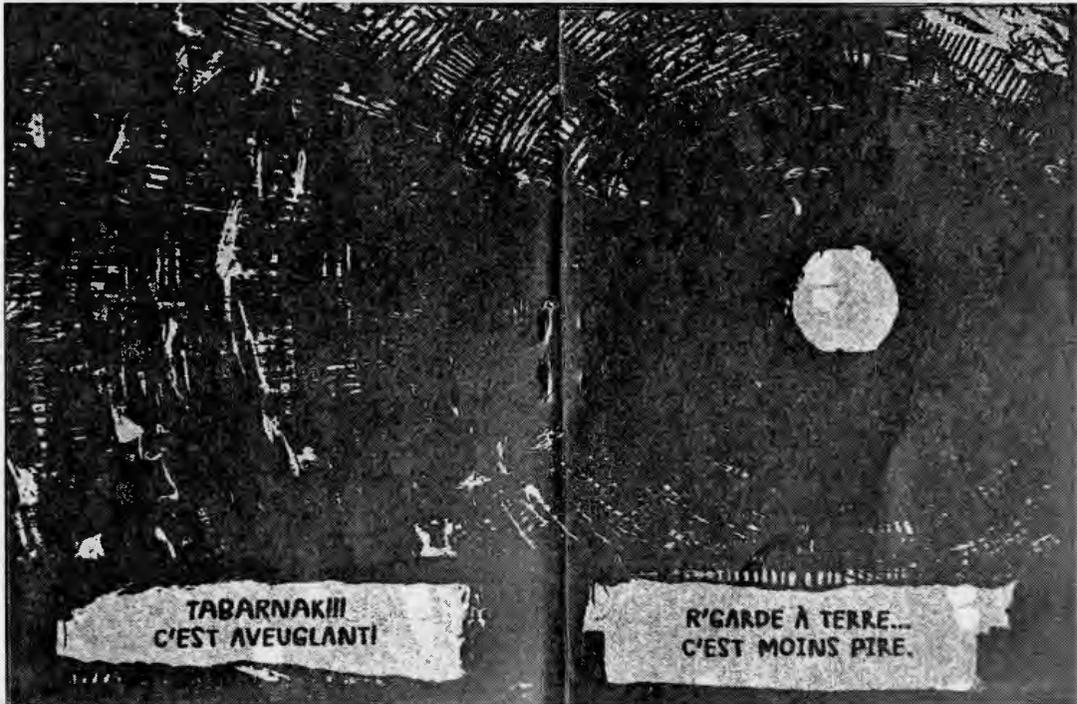
Annexe G : *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, 4^e de couverture.



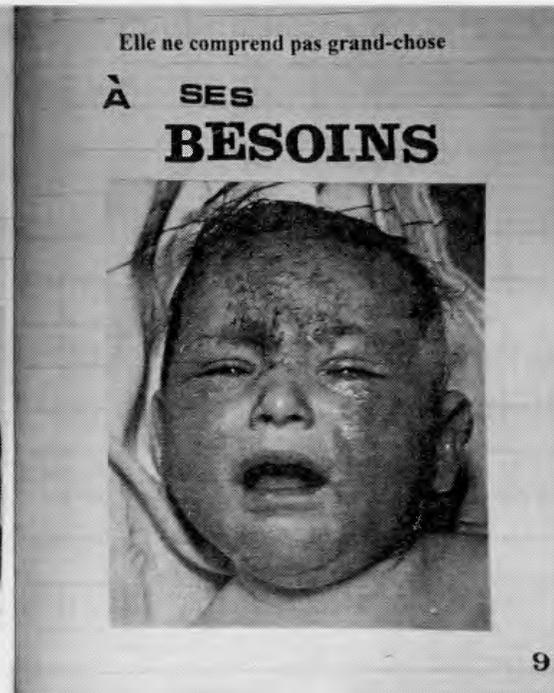
Annexe H : Philippe Gaumont, *Néant moins*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2017, première et quatrième de couverture.



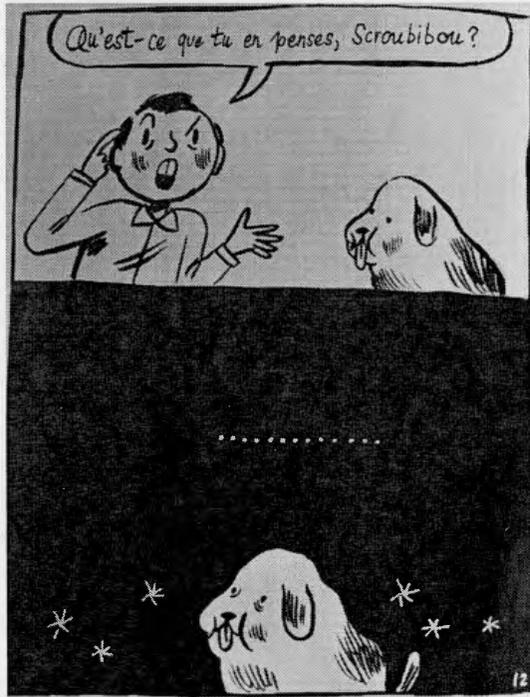
Annexe I : Philippe Gaumont, *Néant moins*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2017, non paginé.



Annexe J : Sara Hébert, *Salade de truie*, Montréal, autoédité, 2017, pp. 8-11.



Annexe K : Cathon, *Sgoubidou et le mystérieux baril*. Montréal, autoédité, 2017, pp. 12-13



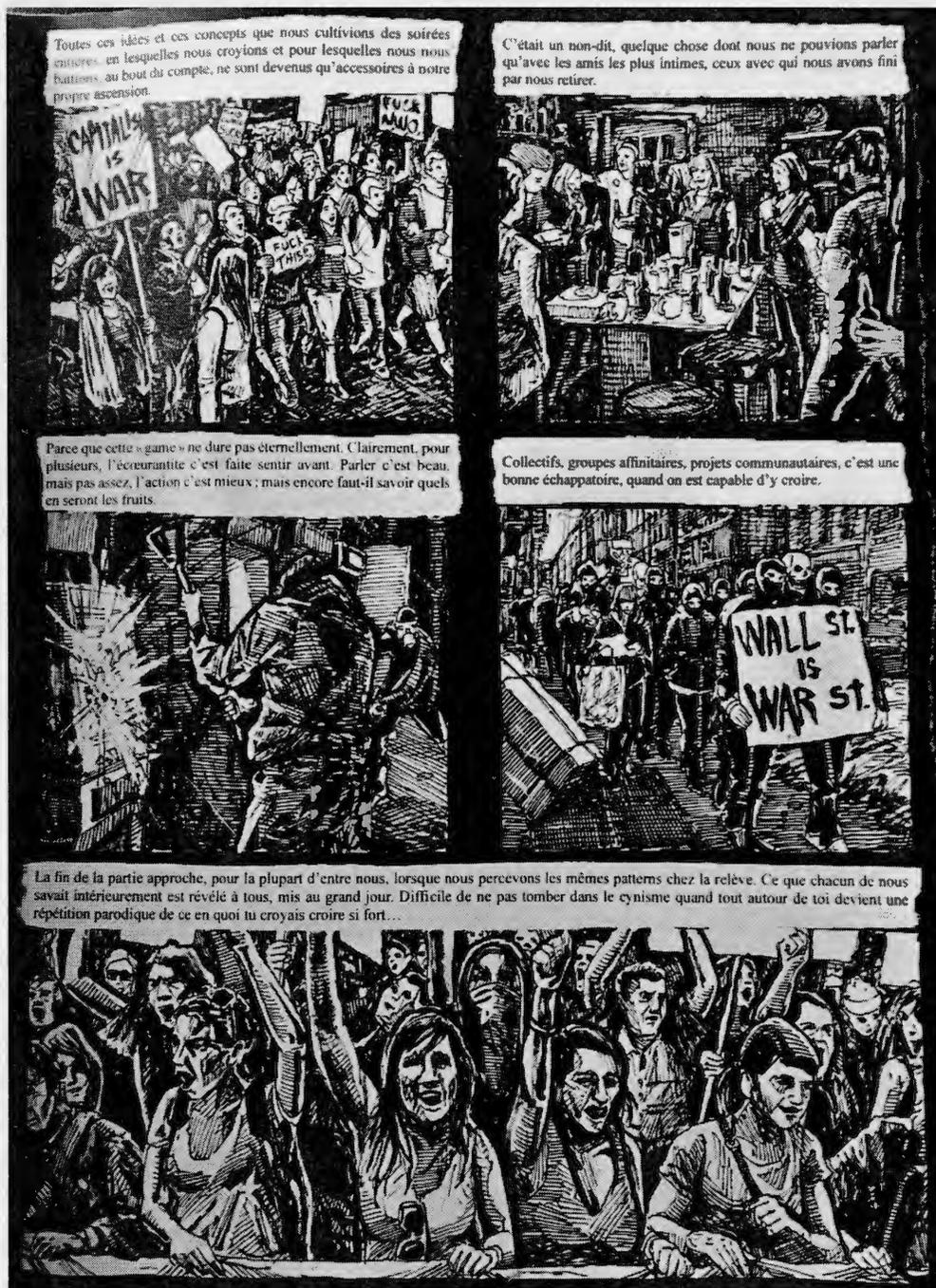
Annexe L : Mirion Malle, *Ibis redibis non morieris in bello*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé.



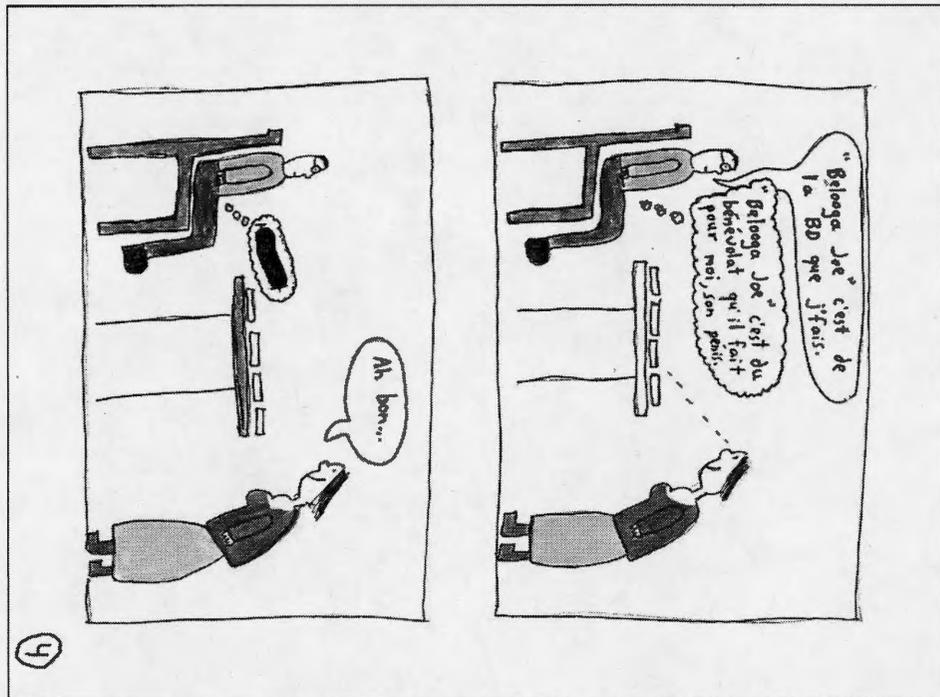
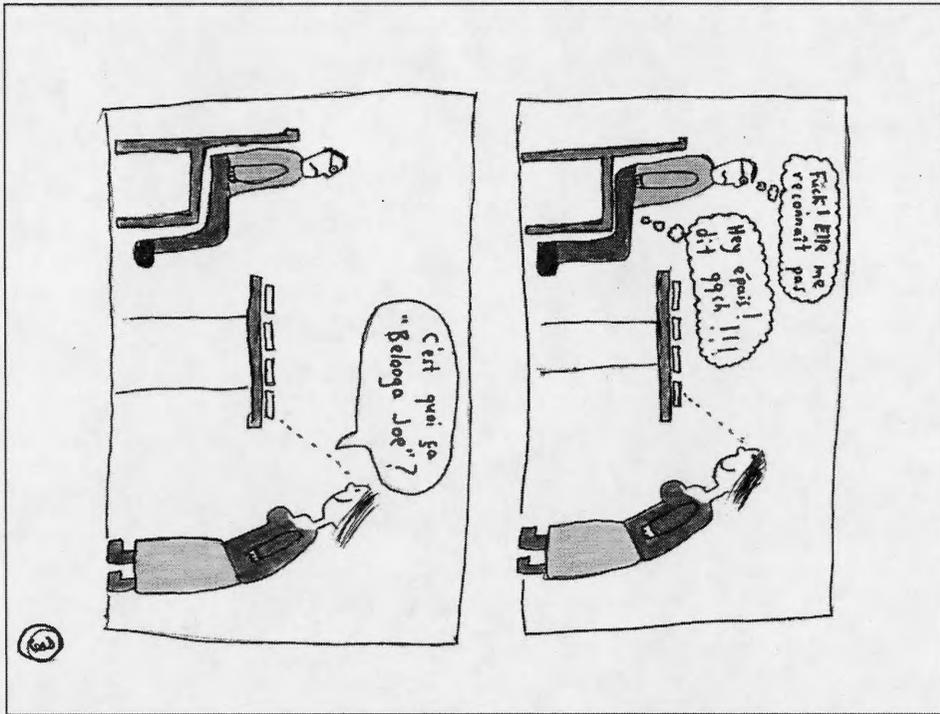
Annexe M : Frédéric-Vivianne Auln, *Dans la tête de Francesca*. Montréal, autoédition, 2017, non paginé.



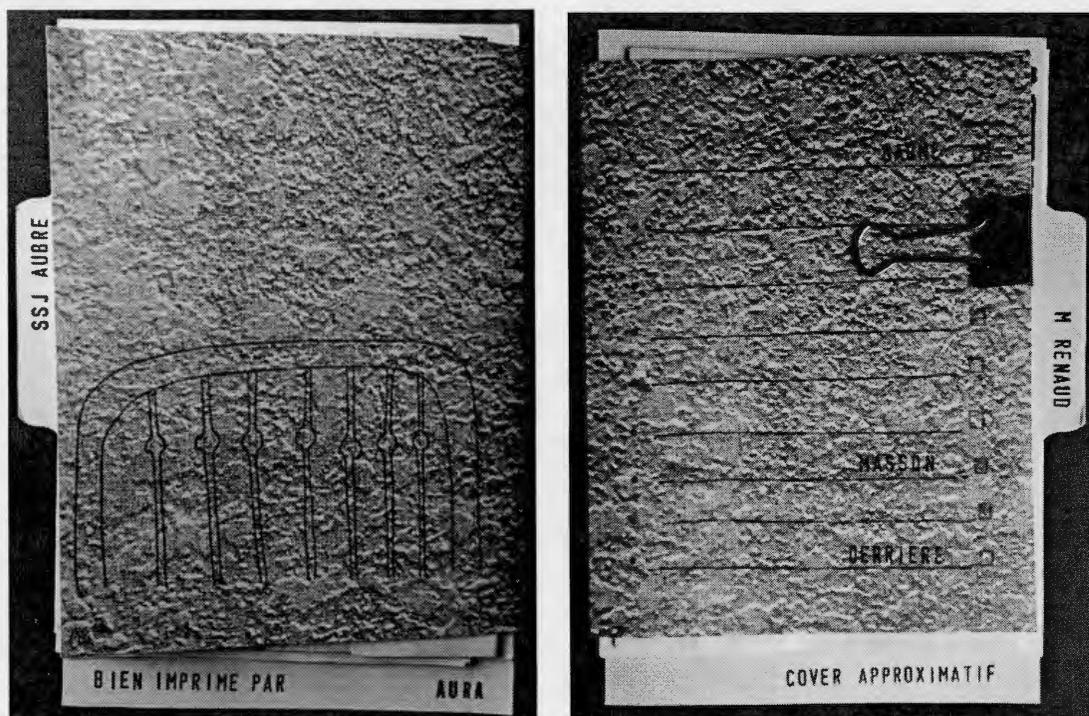
Annexe N : Mathieu Chartrand, « Tanné de parler écoeuré d'écouter », dans *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, pp. 28-31.



Annexe O : Belooga Joe, *La cerise qui fait déborder le sundae*, Montréal, autoédité, 2010, pp. 58-59.



Annexe P : L'Ensemble vide, *Sans titre 1*, Montréal, autoédité, 2017, quatrième de couverture, première de couverture et « Baume ».



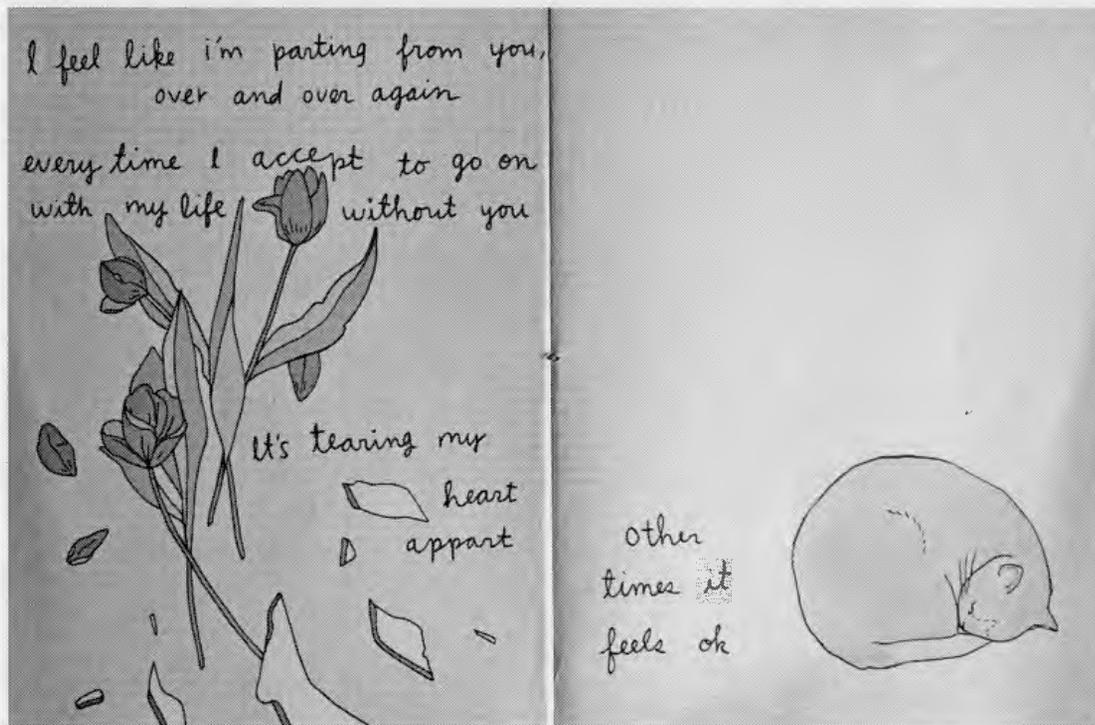
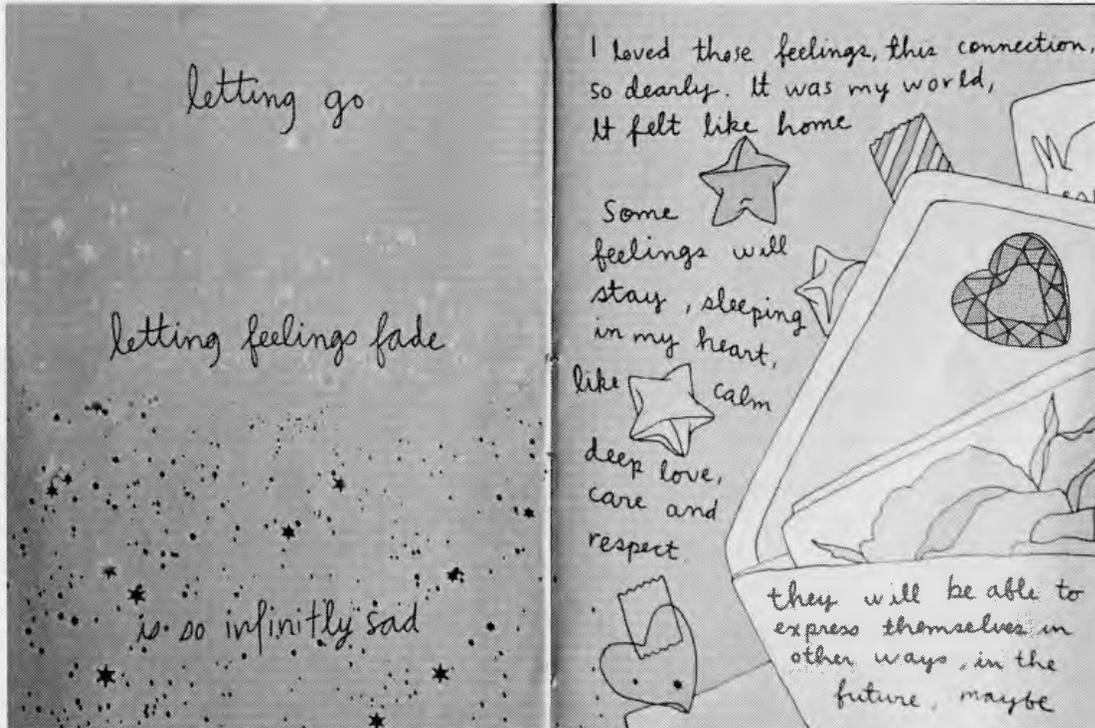
gabrielle foch

gibecière
de mémoire

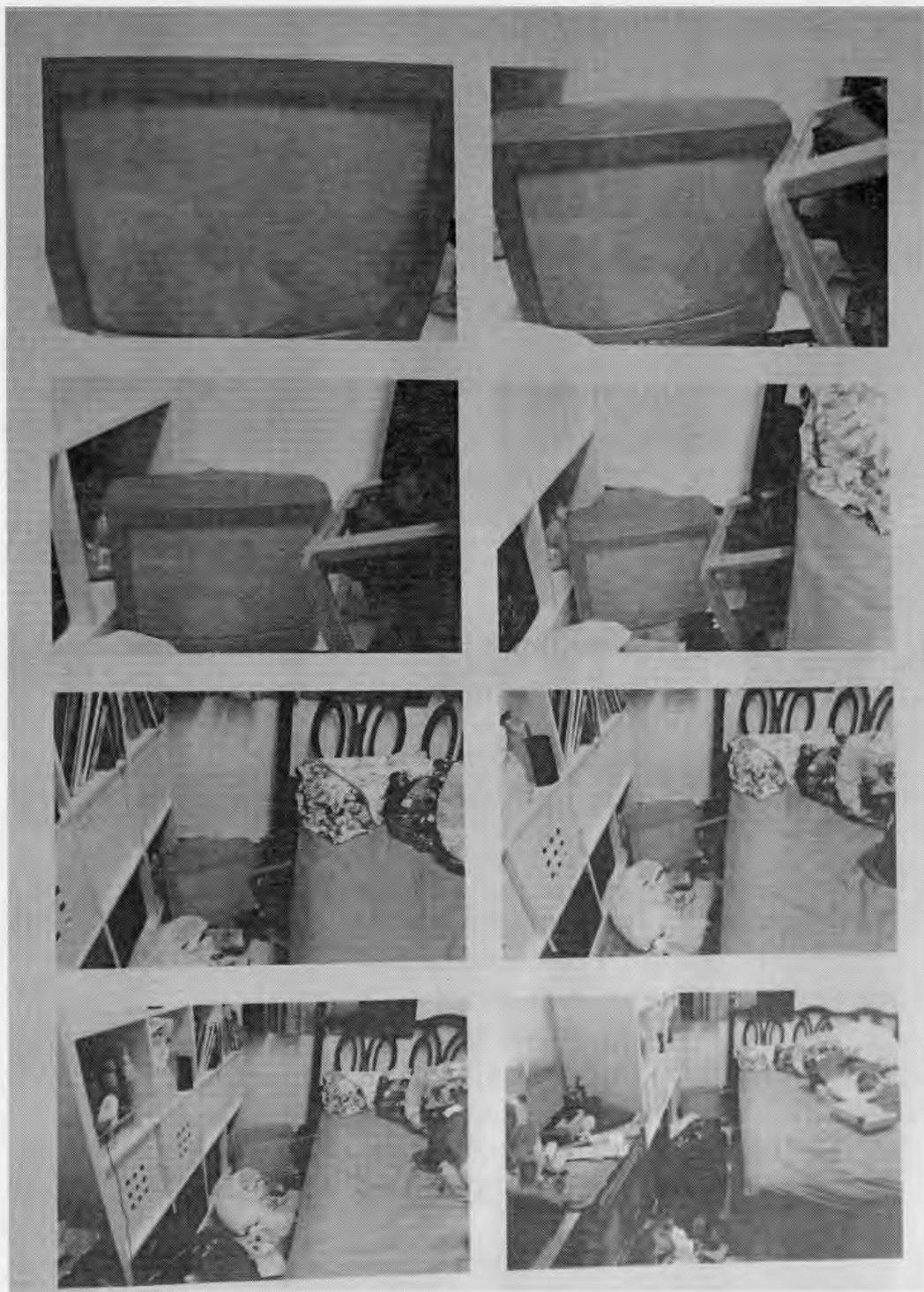
aura

les invisibles

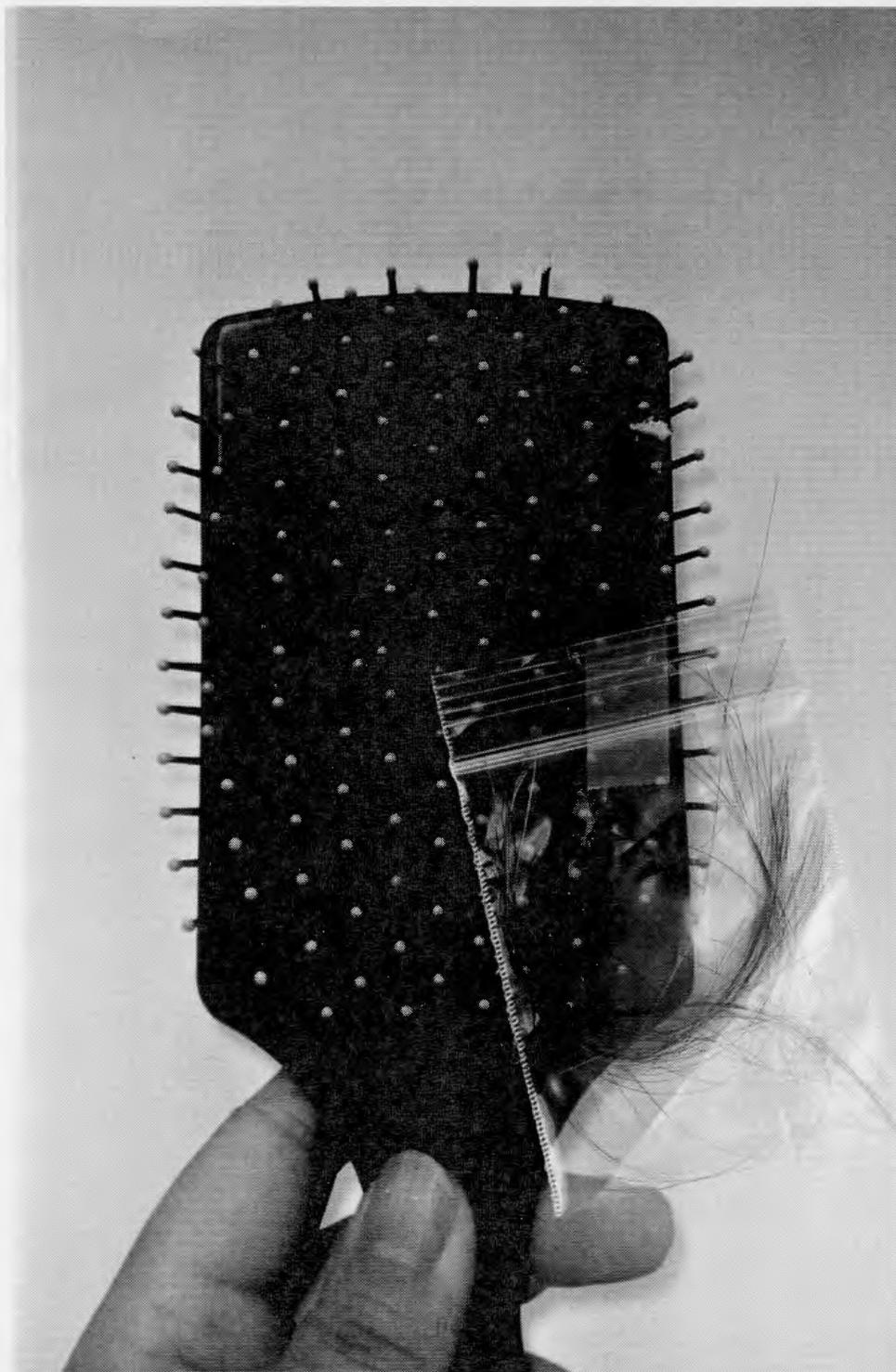
Annexe R : Geneviève Darling, *Leaving You*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé.



Annexe S : Christina l'eucatastrophe, *Heirs*, Montréal, autoédité, 2017, non paginé.



Annexe T : Christina l'eucatastrophe, Heirs, Montréal, autoédité, 2017, non paginé.



BIBLIOGRAPHIE

- Alix, Sylvie. *Répertoire des livres d'artiste au Québec, 1993-1997*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1999, 218 p.
- *Graphzines et autres publications d'artistes* (catalogue d'exposition), Montréal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007, 104 p.
- Amalric, Laurent, « La planète Fanzine percute Montréal », *La Presse*, 17 décembre 1995, p. B15.
- Andraos, Maryse, « Généalogie de la douleur », dans Les Bêtes d'hier, *Catharsis*, Montréal, autoédité, 2017, pp. 171-173.
- Anonyme, « Punks anonymes », dans *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, pp. 10, 18, 23 et 42.
- Anonyme (« une dizaine de personnes »), « Zines et valorisation de la radicalité politique », dans *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, pp. 26-27.
- Arsenault, Mathieu, « Salon du livre et préselection aux prix de l'Académie de la vie littéraire au tournant du 21e siècle », *Doctorak, GO!*, 19 novembre 2010, en ligne, <https://doctorak-go.blogspot.com/2010/11/salon-du-livre-et-preselection-aux-prix.html>, consulté le 15 juin 2019.
- « Carl Vézina, Belooga Joe », *Doctorak, GO!*, 27 janvier 2011, en ligne, <https://doctorak-go.blogspot.com/2011/01/carl-vezina-belooga-joe.html>, consulté le 15 juin 2019.
- « Stéphanie St-Jean Aubre et Mathieu Renaud, Sans titre [1] », *Doctorak GO!*, 5 mars 2018, en ligne, <http://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/stephanie-st-jean-aubre-et-mathieu.html>, consulté le 15 juin 2019.
- « Sara Hébert, Salade de truie », *Doctorak GO!*, 5 mars 2018, en ligne, <https://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/sara-hebert-salade-de-truie.html>, consulté le 15 juin 2019.

- « Mirion Malle, Comando Culotte et zines », *Doctorak, GO!*, 9 mars 2018, en ligne, <http://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/mirion-malle-commando-culotte-et-zines.html>, consulté le 15 juin 2019.
- « Shushanna Bikini London, Ce que je sais de moi », *Doctorak, GO!*, 16 mars 2018, en ligne, <http://doctorak-go.blogspot.com/2018/03/shushanna-bikini-london-ce-que-je-sais.html>, consulté le 15 juin 2019.
- Attaque (L') (vol. IX). *L'identité par rapport à soi, aux autres, à l'espace et au temps*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, 56 p.
- Aubélie (L'), « Les plantes médicinales comme alliées », dans *Les Bêtes d'hier, Catharsis* pp. 141-145.
- Auln, Frédéric-Vivianne, « Bibliographie », *Bandcamp*, en ligne, <https://fvabibliography.bandcamp.com/>, consulté le 15 juin 2019.
- *Dans la tête de Francesca*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé.
- Baillargeon, Richard. « Les fanzines, une nécessité culturelle » *Yé-yé, journal des musiques d'agrément*, vol. 3, no 2, décembre 1985, pp. 3-8.
- Barnard College, Columbia University. « About Zines / Genres », *Zines*, en ligne, <https://zines.barnard.edu/about/genres#litzines>, consulté le 15 juin 2019.
- Beaulieu, André et al. *La Presse québécoise des origines à nos jours. Tome neuvième, 1955-1963*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, XX + 427 p.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 1982, 392 p.
- Belooga Joe, « Recueils », *Belooga Joe*, en ligne, <http://beloogajoe.com/recueils/>, consulté le 15 juin 2019.
- « Mon monde comme ma volonté et ma représentation, or Belooga Joe = Sainte Trinité (Le Père, le Fif et le Sain-d'Esprit) », dans *La cerise qui fait déborder le sundae*, Montréal, autoédité, 2010, pp. 69-79.
- « Carl et son Pénis à Expozine », dans *La cerise qui fait déborder le sundae*, Montréal, autoédité, 2010 pp. 51-64.
- *Pendre son temps*, Montréal, autoédité, 2016, 37 p.

- *J'hais Xavier Dolan parce que c'est un fif, j'hais Mathieu Bock-Côté parce que c'est un gros, etc.* Montréal, autoédité, 2017, 29 p.
- Bennett, Andy et Peterson, Richard A. « Introducing Music Scenes », dans *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville, TN, Vanderbilt University Press, 2004, pp. 1-15.
- Ben Saâdoune, Nora. « Graphiste flyé », *La Presse*, 10 octobre 1996, p. D2, récupéré d'Eureka, en ligne, <https://nouveau-eureka-cc.proxy.bibliotheques.uqam.ca/Document/View?viewEvent=1&docRefId=0&docName=news%C2%B719961010%C2%B7LA%C2%B7096&docIndex=0>, consulté le 15 juin 2019.
- Berthiaume, Jean-Michel, « Bibliographie du corpus théorique sur la bande dessinée québécoise », *Voix et images*, vol. XLIII, n° 2, « La bande dessinée québécoise », hiver 2018, pp. 113-124.
- Bêtes d'hier (Les), *Dissections*. Montréal, autoédité, 2014, 54 p.
- *De peaux en aiguilles. Végane tattoos et féminisme* (Montréal, autoédité, 2015, 43 p.
- *Catharsis*. Montréal, autoédité, 2017, 189 p.
- Bois, Michel, « Sans droits ni lois », *Le Soleil*, 20 août 2005, Cahier C, p. 12.
- Boltanski, Luc. « La constitution du champ de la bande dessinée », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 1, 1975, pp. 37-59.
- Boltanski, Luc et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « nrf essais », 2017, 647 p.
- Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, 316 p.
- *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998, 567 p.
- « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2002, pp. 113-120.
- Boyce, Maryse, « Filles Missiles : fendre le milieu artistique avec une féminité tissée serrée », *Baron Mag*, 19 avril 2016, en ligne, <https://www.baronmag.com/2016/02/fillesmissiles/>, consulté le 15 juin 2019.

- « Le pouvoir rassembleur des Caresses magiques », *Baron mag*, 12 novembre 2016, en ligne, <https://www.baronmag.com/2015/11/le-pouvoir-rassembleur-des-caresses-magiques/>, consulté le 15 juin 2019.
- Broken Pencil. *The Magazine of Zine Culture and the Independent Arts*, en ligne, <https://brokenpencil.com/>, consulté le 15 juin 2019.
- Brown, Andy. *BDQ. Essays and Interviews on Quebec Comics* (H. Dascher, trad.). Wolfville, Nouvelle-Écosse, Conundrum Press 2017, 221 p.
- Bughin, Hélène, « Sous-sol d'église et DIY », *Lis-moi ça* (Blogue), 14 novembre 2016, en ligne, <https://lismoi.ca/2016/11/14/sous-sol-deglise-et-diy/>, consulté le 15 juin 2019.
- Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*. (J.-P. Cometti, trad.). Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2013, 200 p.
- Canzine. *Festival of Zines and the Underground Printed Arts*, en ligne, <https://brokenpencil.com/canzinemain/>, consulté le 15 juin 2019.
- Cathon, *Sgoubidou et le mystérieux baril*. Montréal, autoédité, 2017, 13 p.
- Chartier, Sophie, « Pas sorcier, le féminisme », *Le Devoir*, 9 mars 2019, en ligne, <https://www.ledevoir.com/lire/549404/mirion-malle-pas-sorcier-le-feminisme>, consulté le 15 juin 2019.
- Chartrand, Mathieu. *mathieuchartrand.com*, en ligne, <http://www.mathieuchartrand.com/>, consulté le 15 juin 2019.
- « Tanné de parler écoeuré d'écouter », dans *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, pp. 28-31.
- Christina l'eucatastrophe, *Heirs*, Montréal, autoédité, 2017, non paginé.
- Christina la catastrophe, « Trop blood », *Tumblr*, en ligne, <https://tropblood.tumblr.com/>, consulté le 15 juin 2019.
- Chudolinska, Marta, « Information Access to Zine Collections », *Faculty of Information Quarterly*, vol. 2, no 3, 2010, 1-13.
- Cissa Bélanger, Éloïse, « Bande dessinée ». *La Presse*, 23 mars 1997, p. C12.

- Clodomyr, « Rock — SF — Fantastique 1 », *Requiem*, n° 7, novembre 1975, pp. 20-21.
- Cogan, Brian, « Was He Safe or Was He Out?»: Sports Zines and Questions of Authenticity », *Journal of Popular Culture*, vol. 40, n° 5, 2007, pp. 808-830.
- Collectif, *Caresses magiques*, Montréal, autoédité, 2016, 182 p.
- Collectif de débrayage, *On s'en câlisse. Histoire profane de la grève, printemps 2012, Québec*. Montréal, Sabotart, Genève et Paris, Entremonde, 2013, 283 p.
- Coop Coup d'griffe, « Complices », *Coup d'griffe*, en ligne, <http://www.coupdgriffe.org/>, consulté le 15 juin 2019. « »
- Cyr, Marc-André. *La presse anarchiste au Québec (1976-2001)* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 2004, 192 p.
- Darling, Geneviève, « Illustration/Commissions », *Lovestruck Prints*, en ligne, <https://www.lovestruckprints.ca/commissions>, consulté le 15 juin 2019.
- « Home », *Lovestruck prints*, en ligne, <https://www.lovestruckprints.ca/>, consulté le 16 juin 2019.
- *Leaving You*, Montréal, autoédité, 2017, non paginé.
- Dean, Ingrid, « The zine revolution », *Townships Life* (Sherbrooke), 4 février 2002, p. 8.
- Delaprée, Stéphane. « Au-delà du fanzinat », *Nuit blanche*, n° 24, p. 74.
- Delporte, Julie, « Dessine-moi un fanzine », *Le Devoir*, 24 novembre 2007, Cahier F, p. 7.
- Depatie, Dominique (réalisation), Catherine Perrin (animation), Sara Hébert, Sarah Gagnon-Piché et Rose-Aimée T. Morin (invitées), « “Caresses magiques” : mieux exprimer la sexualité féminine », *Médium large*, 12 novembre 2015, en ligne, https://ici.radio-canada.ca/emissions/medium_large/2013-2014/chronique.asp?idChronique=389288, consulté le 15 juin 2019.
- de Pesloïan, Lucille. *Les histoires de Shushanna Bikini London*, Montréal, Rodrigol, 2018, non paginé.

- Distroboto. *Distroboto*, en ligne, <https://www.distroboto.com/fr/>, consulté le 15 juin 2019.
- Doucet, Julie, *Dirty plotte*, vol. 1, n° 6, février 1989, non paginé.
- « EN MANQUE ! », *Dirty plotte*, vol. 1, n° 6, février 1989, non paginé.
- « Heavy Flow », *Weirdo*, no 26, automne 1989, pp. 47-50.
- *Changements d'adresses*, Paris, L'Association, 1998, non paginé.
- *My New York Diary*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1999, non paginé.
- Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature*. Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 188 p.
- Duncombe, Stephen, *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington, IN, Microcosm Publishing, 2008, 256 p.
- Ensemble vide (L'), *Sans titre 1*, autoédité, non paginé, 2017.
- Expozine, « À propos », *Expozine*, en ligne, <https://expozine.ca/a-propos/>, consulté le 15 juin.
- « Expozine 2006 », *Expozine*, en ligne, <https://expozine.ca/foire/year-2006/>, consulté le 15 juin 2019.
- « Prix (2016) », *Expozine*, mai 2017, en ligne, <https://expozine.ca/prix/prix-2016/>, consulté le 15 juin 2019.
- F. « J'pète une coche identitaire », dans L'Attaque (vol. IX), *L'identité par rapport à soi, aux autres, à l'espace et au temps*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, p. 40.
- Falardeau, Mira. *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 2008, 190 p.
- Fallu, Aura. *Noyade*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2016, non paginé.
- Foch, Gabrielle, (sans titre), dans Les Bêtes d'hier, *Ne trouve que ces cris*, Montréal, autoédité (en collaboration avec Dans ta tête), 2016, p. 15.
- « Écrire, remplacer la nuit », dans Les Bêtes d'hier, *Catharsis*, Montréal, autoédité, 2017, pp. 155-162.

- *Gibecière de mémoire*. Montréal, Aura, coll. « Les invisibles », 2017, 19-p.
- Folie-Boivin, Émilie, « Expozine : le p'tit alternatif d'à côté », *Le Devoir*, 16 novembre 2016, récupéré d'Eureka, en ligne, <http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news-20131116-LE-2013-11-16-392716>, consulté le 15 juin 2019.
- Fraisse, Paul, « Poésie, vidéo et nouveaux modes de diffusion chez les poètes contemporains du Québec : les Éditions de l'Écrou face aux nouvelles technologies », dans Corinne Blanchaud et François Cyrille, *Pour la poésie. Poètes de langue française (XX^e-XXI^e siècle)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Littérature Hors Frontière », 2016, pp. 341-352.
- Freedman, Jenna. « Zines Are Not Blogs. A Not Unbiased Analysis », *Zines* (site internet de la bibliothèque du Barnard College, Columbia University), 2005, en ligne, <https://zines.barnard.edu/zines-are-not-blogs>, consulté le 18 juin 2019.
- G. Phil, « Le punk et ses dérives sur la sellette », dans *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, pp. 16-18.
- Gagnon-Hamelin, Jules. *La brindille pourpre*, Montréal, La Tournure, 2017, non paginé.
- Gardner, Jared, « Before the Underground. Jay Lynch, Art Spiegelman, Skip Williamson and the Fanzine Culture of the Early 1960s », dans *Inks : The Journal of the Comics Studies Society*, vol. 1, n° 1, 2017, pp. 75-99.
- Gaumont, Philippe. *Néant moins*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2017, non paginé.
- Gaumont, Philippe et al. *2015 : l'odyssée de la sérigraphie*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2015, 23 p.
- Grenier-Tardif, Ariane, « La double posture du care. L'amitié entre femmes comme résistance », dans *Les Bêtes d'hier*, *Catharsis*, Montréal, autoédité, pp. 105-115.
- Guerra, Paula, et Pedro Quintela, « Spreading the Message! Fanzines and the Punk Scene in Portugal », *Punk & Post Punk*, vol. 3, n° 3, 2014, pp. 203-224.
- Habrand, Tanguy. « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoires du livre*, vol. 8, n° 1, 2016, 37 p.

- Hamel, Jean-François, « Qu'est-ce qu'une politique de la littérature ? Éléments pour une histoire culturelle des théories de l'engagement », dans *Politiques de la littérature. Une traversée du XXe siècle français*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, pp. 9-30.
- Hébert, Sara. *Salade de truie*, Montréal, autoédité, 2017, 29 p.
- Hein, Fabien. « Le critique rock, le fanzine et le magazine. "Ça s'en va et ça revient" », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 5, n° 1, 2006, p. 83-106.
- . *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*. Congé-sur-Orne, Le passager clandestin, 2012, 174 p.
- Henter, Andréa C. *Fadingpaper*, en ligne, <https://fadingpaper.blogspot.com/search?q=zine&updated-max=2016-08-25T06:54:00-07:00&max-results=20&start=6&by-date=false>, consulté le 15 juin 2019.
- Hester, Jessica Leigh, « Bumming Into Artwork From Retro Cigarette Machines », *CityLab*, 7 octobre 2016, en ligne, <http://www.citylab.com/navigator/2016/10/montreal-cigarette-vending-machines/502907/>, consulté le 15 juin 2019.
- Hould, Claudette. *Répertoire des livres d'artiste au Québec, 1900-1980*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982, 240 p.
- Illustré (L')*, [n° 8], 1974.
- Jacob, Louis. « Scène », dans *Le lexique Socius*, en ligne, <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/192-scene>, consulté le 16 juin 2019.
- Jacusto, Toni. *La mer n'est pas l'eau*, Montréal, Aura, coll. « Les invisibles », 2018, 66 p.
- Jean, Emmanuel L. *Néant moins*, Québec, 2017, 24 m. 22 s, en ligne, <https://vimeo.com/213474085>, consulté le 15 juin 2019.
- Jeppesen, Sandra, « DIY Zines and Direct Action Activism », dans Kristen Kozolanka, Patricia Mazepa et David Skinner (dir.), *Alternative media in Canada : Policy, politics and process*, Vancouver, UBC Press, 2012, pp. 264-281.

- Jeppesen, Sandra, Anna Kruzynski, Aaron Lakoff et Rachel Sarrasin, « Autonomous Media Practices. A Diversity of Tactics », *Journal of Media Practice*, vol. 15, n° 1, 2014, pp. 1-18.
- Jeppesen, Sandra, Toni Hounslow, Sharmeen Khan et Kamilla Petrick, « Media Action Research Group: toward an antiauthoritarian profeminist media research methodology », *Feminist Media Studies*, vol. 17, n° 6, 2017, pp. 1056-1072.
- Judith-Caron, Barbara, « Créatrice du mois : Sara Hébert A.K.A. Bijou de Banlieue », *Urbania*, 23 février 2018, en ligne, <https://urbania.ca/article/creatrice-du-mois-sara-hebert-a-k-a-bijou-de-banlieue/>, consulté le 15 juin 2019.
- Keating, Cecilia, « Zines Never Die », *Montreal Review of Books*, vol. 22, n° 1, automne 2018, section Essay, p. 18.
- Klanten, Robert, Adeline Mollard, Matthias Hübner et Sonja Commentz (dir.), *Behind the Zines. Self-Publishing Culture*, Berlin, Gestalten, 2011, 239 p.
- La brique du dinosaure, « accueil », *La brique du dinosaure*, en ligne, <http://labriquedudinosaure.com/>, consulté le 15 juin 2019.
- Lahire, Bernard. *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, 620 p.
- Lamarque, Julia. *L'appropriation de la culture punk. Étude ethnographique du punk montréalais en 2015* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 2016, 138 p.
- Lamoureux, Ève. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement politique au Québec*. Montréal, Écosociété, 2009, 269 p.
- Larose, Karim et Rondeau, Frédéric (dir.), *La contreculture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, 524 p.
- Lassonde, Élise, « Distroboto. 10 ans d'art pour emporter », *À rayons ouverts. Chroniques de Bibliothèques et archives nationales*, n° 86, 2011, pp. 30-32.
- . Le livre comme espace de création. *À rayons ouverts. Chroniques de Bibliothèques et archives nationales*, 2013, no 93, pp. 5-8.
- La Tournure, « À propos », *Les éditions de La Tournure*, en ligne, <http://latournure.org/a-propos/>, consulté le 15 juin 2019.

Laurence, Jean-Christophe, « L'autre Salon du livre », *La Presse*, cahier Arts et spectacles, 29 novembre 2008, récupéré d'Eureka, en ligne, <http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news.20081129.LA.0130>, consulté le 15 juin 2019.

——— « Dix ans d'édition parallèle », *La Presse*, cahier Arts et spectacles, 25 novembre 2011, récupéré d'Eureka, en ligne, <http://nouveau.eureka.cc/Link/gestion1/news.20111125.LA.0049>, consulté le 15 juin 2019.

Legendre, Izabeau, « Pratiques de l'anonymat dans *L'Antécrise* : un cas de figure pour l'étude des zines », *Postures*, n° 27, hiver 2018, en ligne, <http://revuepostures.com/fr/articles/legendre-27>, consulté le 15 juin 2019.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, 382 p.

Lemaine, Marie-France et Raed Hammoud (réalisation), Marie-Louise Arsenault (animation) et Sara Hébert (invitée), « Carte d'identité : la "scrapbookeuse subversive" Sara Hébert » *Plus on est de fous, plus on lit*, 6 février 2018, en ligne, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/58143/sara-hebert-filles-missiles-caresse-magique-preliminettes-fanzine>, consulté le 15 juin 2019.

Lo, Kevin et John W. Stuart (dir.), *Four Minutes to Midnight. Expozine*, n° 12 novembre 2011, 137 p.

Mainmise, *Mainmise*, no 58, mai 1976.

——— *Mainmise* « spécial : les extra-terrestes », no 68, mars 1977.

Malle, Mirion. *Commando culotte*, en ligne, <http://www.mirionmalle.com/>, consulté le 15 juin 2019.

——— *Ibis redibis non morieris in bello*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé.

Marcil, Claude, « Le "zine" des "zines" », *La Presse*, 9 mai 1993, p. B6.

Mauvaise herbe (La), vol. 16, n° 1, printemps 2017, 35 p.

Melançon, Benoît, « Les fanzines québécois », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 6, 1983, p. 95-98.

McGill, Alex, « Print's Not Dead. Local Small Press Fair Expozine Hits Decade Mark ». *The Link* (Journal de l'Université Concordia), 22 novembre 2011, en ligne, <https://thelinknewspaper.ca/article/prints-not-dead>, consulté le 15 juin 2019.

McGillis, Ian, « Expozine's Louis Rastelli: how popular is too popular? » *Montreal Gazette*, 28 novembre 2011, en ligne, <https://montrealgazette.com/entertainment/books/expozines-louis-rastelli-how-popular-is-too-popular>, consulté le 15 juin 2019.

——— « Montreal's Julie Doucet revolutionized comics — then she walked away ». *Montreal Gazette*, section Arts, 14 décembre 2018, en ligne, <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/montreals-julie-doucet-revolutionized-comics-then-she-walked-away>, consulté le 15 juin 2019.

Miele, Julie. « Welcome to the Zine Scene. Expozine Gives Artists the Exposure », *The Link* (Journal de l'Université Concordia), 14 novembre 2016, en ligne, <https://thelinknewspaper.ca/article/welcome-to-the-zine-scene>, consulté le 15 juin 2019.

Mokha, Avleen. « Montreal's vibrant zine community », *The McGill Tribune*, section Arts & Entertainment, Books, 11 novembre 2018, en ligne, <https://www.mcgilltribune.com/a-e/montreals-vibrant-zine-community-04092018/>, consulté le 15 juin 2019.

Mouquet, Émilie. *Bibliothèques et fanzines* (mémoire de maîtrise), Université de Lyon, 2014, 70 p.

nooSfere, *noosfere.org*, en ligne, <https://www.noosfere.org/>, consulté le 15 juin 2019.

Nyx, « Sharing is Caring : World Zine Event Calendar », dans *Sea Green Zines*, en ligne, <https://www.seagreenzines.com/sharing-is-caring-world-zine-event-calendar> -8/, consulté le 15 juin 2019.

Oliveros, Chris, « Through Thick and Thin », dans *Dirty Plotte : The Complete. Volume II : Everything Else*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 23.

Ouellette, Michel, « Un mot du rédacteur en chef », *B.D.K., fanzine la Bande Dessinée Kébécoise. Spécial Sombre Vilain*, 1976, p. ii.

- Pagé, Geneviève, « L'art de conquérir le contrepúblic. Les zines féministes, une voie/x subalterne et politique ? », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, 2014, pp. 191-215.
- Painchaud, Rita. *La constitution du champ de la bande dessinée au Québec, (1974-1984)* (thèse de doctorat), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1984, 184 p.
- Pénélope, « Pénélope nous parle maintenant de Mainmise », *Mainmise*, n° 1, octobre 1970, pp. 62-65.
- Périard, Claude, « Sérigrafistas Queer. Entrevue avec Mariela Scafati, artiste visuelle », dans *L'Attaque IX*, Montréal, Coop Coup d'griffe, 2016, pp. 32-33.
- *Fragments de journaux*, Montréal, 2017, autoédité, 28 p.
- Piepmeyer, Alison, « Why Zines Matter. Materiality and the Creation of Embodied Community », *American Periodicals: A Journal of History and Criticism*, vol. 18 n° 2, 2008, p. 213-238.
- Pine, Julia. « Cold press: early punk fanzines in Canada's capital », *Volume!. La revue des musiques populaires*, vol. 1, n° 5, pp. 27-46.
- Poirier, Raymond, « 17^e prix Bédély : les lauréats », *Voir*, 27 mai 2016, en ligne, <https://voir.ca/raymond-poirier/2016/05/27/les-gagnants-des-17e-prix-bedelys-devoiles/>, consulté le 15 juin 2019.
- Québec Info Musique inc., « À propos », *Québecinfomusique.com*, en ligne, <http://www.qim.com/propos/index.asp>, consulté le 15 juin 2019.
- Raine, Emily. « There Be Monsters at Expozine », *Cult MTL*, 16 novembre 2011, en ligne, <http://cultmtl.com/2012/11/there-be-monsters-at-expozine/>, consulté le 15 juin 2019.
- Rastelli, Louis. « Les fanzines du Québec, 1968-2010 », dans *Fanzines givrés* (catalogue d'exposition), Poitiers, La Fanzinothèque et Nyktalop Mélodie, 2010, 4 p.
- (éd.) *Fish Piss*, vol. 1, n° 5, 1999.
- Requiem. Science-fiction, fantastique*, n° 14, février 1977.

- Ryan, Ciarán, *“Against The Rest”: Fanzines and Alternative Music Cultures in Ireland* (thèse de doctorat), Mary Immaculate College, University of Limerick, 2015, 358 p.
- Roussel, Stéphanie. *Expériences poétiques des micros-libres : enjeux de lecture, enjeux de sociabilité* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 2018, 174 p.
- Samuèle, « Tapis rouge », *Samuele blogue*, en ligne, <https://samuelemusique.com/2017/10/30/276/>, consulté le 16 juin 2019.
- Sanger, Daniel, « The Year in Ideas: A TO Z ; Distroboto », *The New York Times*, section Magazine, 9 décembre 2001, en ligne, <https://www.nytimes.com/2001/12/09/magazine/the-year-in-ideas-a-to-z-distroboto.html>, consulté le 15 juin 2019.
- Santerre, Hugo. *La bande dessinée féministe humoristique au cours des décennies 1970 et 1980 au Québec : l’humour visuel comme outil d’appropriation des représentations* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 2017, 157 p.
- Shushanna Bikini London, *Ce que je sais de moi*. Montréal, autoédité, 2017, non paginé.
- Spehner, Norbert, « Anti-éditorialairotidé-itna », *Requiem*, vol. 1, n° 1, septembre 1974, p. 4.
- « Magazines, fanzines et autres zines », dans *Requiem*, vol. 1, no 1, septembre 1974, p. 17.
- Sondervorst, Chloé (réalisation), Rebecca Makonnen (animation), Sara Hébert et Ambivalently Yours (invitées), « Les zines, un espace d’intimité radicale », *On dira ce qu’on voudra*, 15 novembre 2018, en ligne, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/entrevue/95046/zines-sara-hebert-stela-starchild>, consulté le 15 juin 2019.
- Sproull, Lisa. « Expozine is alt-lit Christmas », *Cult MTL*, 13 novembre 2015, en ligne, <http://cultmtl.com/2015/11/expozine-2015/>, consulté le 15 juin 2019.
- Straw, Will, « Systems of Articulation, Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, pp. 368-388.
- « Scenes and Sensibilities », *Public*, n° 22-23, 2002, pp. 245-257.

- « Some things a Scene Might Be », *Cultural Studies*, vol 29, n° 3, 2014, pp. 476-485.
- Tardif, Dominique, « “Les histoires de Shushanna Bikini London” : l’art puissant de l’ellipse », *Le Devoir* 2 juin 2018, en ligne, <https://www.ledevoir.com/lire/529250/nouvelles-l-art-puissant-de-l-ellipse>, consulté le 15 juin 2019.
- « “Chansons transparentes” : la poésie n’a pas à être triste », *Le Devoir*, 9 février 2019, en ligne, <https://www.ledevoir.com/lire/547415/chansons-transparentes-la-poesie-n-a-pas-a-etre-triste>, consulté le 15 juin 2019.
- Taylor, Charles. *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1991, 142 p.
- Thomas, Susan E. « Value and Validity of Art Zines as an Art Form », *Art Documentation. Bulletin of the Arts Libraries Society of North America*, vol. 28, n° 2, 2009, p. 27-38.
- Théberge, Julie. *Nous sommes Plusieurs* (mémoire de maîtrise), Université Laval, 2017, 57 p.
- Tinker, Emma, « From Riot Grrrl to fine artist : transformation in the work of Julie Doucet », dans *Identity and form in alternative comics, 1967-2007* (these de doctorat), University College of London, 2008, pp. 136-173.
- Triggs, Teal. *Fanzines. La révolution du DIY* (Claire Reach, trad.), Paris, Pyramyd, 2010, 256 p.
- Turmel-Chénard, Ariane. *Les Passeurs : Médiathèque littéraire Gaëtan-Dostie* (court-métrage documentaire), Québec, 2014, 11 m. 19 s, en ligne, <https://www.facebook.com/MLGDostie/videos/1777487205797186/>, consulté le 15 juin 2019.
- Urbania, « Sarah G & Sara H : Scouts du cul. Autoportrait de celles qui veulent faire de la sexualité un monde meilleur », *Urbania*, 15 novembre 2018, en ligne, <https://urbania.ca/article/satrah-g-sara-h-scouts-du-cul/>, consulté le 15 juin 2019.
- Viala, Viala. *Naissance de l’écrivain*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, 319 p.

Viau, Michel, *BDQ. Répertoire des publications de bande dessinée au Québec des origines à nos jours. Édition 2000*. Montréal, Laval, Éditions Mille-îles, 1999, p. 342.

Wysocka, Natalia, « Caresses magiques : Désir de discuter », *Journal Métro*, 9 décembre 2016, en ligne, <https://journalmetro.com/culture/1062316/desir-de-discuter-des-auteurs-de-caresses-magiques/>, consulté le 15 juin 2019.
Yé-yé, journal des musiques d'agrément, vol. 3, n° 2, décembre 1985.