

**Université du Maine**  
**Faculté des Lettres, Langues et Sciences humaines**  
**Département d'Histoire**

# **Naissance et développement du fanzinat de bande dessinée en France (1962-1975)**

**Mémoire de Master 2 présenté par Maël Rannou**

**Sous la direction de Renaud Bouchet**

**Septembre 2017**

## **Remerciements**

Merci d'abord à mon directeur Renaud Bouchet pour sa bienveillance et sa patience, sans ses encouragements je n'aurai sans doute pas pu aller jusqu'au bout.

Merci à tous les fanéditeurs, rencontrés ou non, des années 70, qui m'ont permis d'enrichir et cultiver ma connaissance du fanzine. Des remerciements plus particuliers à Philippe Morin, Sylvain Insergueix et Jean-Pierre Mercier.

Plus généralement, je remercie aussi Samuel Étienne pour son travail sur le fanzine, si rare en français, et nos échanges. Qu'il sache désormais qu'il n'est plus seul !

Merci à mon frère Gwendal de m'avoir chaperonné à la B.N.F., à David Amram et Irène Le Roy Ladurie pour leurs relectures si utiles dans des contraintes temporelles aussi folles.

Fanzine vivra, fanzine vaincra !

# Sommaire

5.....	<b>Introduction</b>
9.....	<b>Définir le fanzine</b>
10.....	<b>I – Le double amateurisme</b>
10.....	a) Au bonheur des fans
12.....	b) Du professionnalisme
14.....	<b>II – Créer son média</b>
14.....	a) Le havre des arts marginaux
17.....	b) Un espace d'échange
18.....	c) La diffusion
20.....	<b>III – Poser des bornes</b>
20.....	a) Les mauvais instincts
24.....	b) Une définition
27.....	<b>Créer son média : des clubs aux fanzines (1962-1970)</b>
28.....	<b>I – Giff Wiff, le premier d'entre eux</b>
28.....	a) De la nécessité d'un « Club des bandes dessinées »
30.....	b) Du début aux débats
34.....	<b>II – Phénix, la scission qui s'impose</b>
34.....	a) Un fanzine de son temps
37.....	b) La place de la création
39.....	c) Les 70's de la Socerlid
40.....	<b>III – La naissance des fanzines monographiques</b>
40.....	a) <i>Ran Tan Plan</i> et les prémices
41.....	b) <i>Schtroumpf</i> , premier fanzine monographique

45.....	<b>Les existences parallèles : la naissance des normes (1970-1975)</b>
46.....	<b>I – L’avènement du fanzine mixte</b>
46.....	a) <i>Falatoff</i>
49.....	b) <i>Haga</i> , le fanzine des fanéditeurs
52.....	<b>II – Des fanzines au monde ?</b>
52.....	a) L’explosion du réseau
54.....	b) Fanzines des fanzines
57.....	3) La « crise »
60.....	<b>Conclusion</b>
63.....	<b>Bibliographies</b>
67.....	<b>Annexes</b>

# **Introduction**

Le fanzine est un objet culturel assez peu étudié à ce jour, évoluant en marge des circuits classiques de l'édition, accueillant nombre de paralittératures et souvent difficilement accessible – le dépôt légal n'est absolument pas généralisé. Le sujet, vaste, ouvre cependant un champ passionnant de réflexion pour les chercheurs s'intéressant à l'histoire et aux définitions du livre. Le fanzine touche tout type de sujets, il est cependant plus riche dans certains secteurs que d'autres, s'ancre plus dans leurs histoires. Ainsi dans le domaine de la bande dessinée où, des années cinquante à aujourd'hui, de nombreux fanzines paraissent dans le monde entier.

Cette réalité se constate par l'existence de prix récompensant les fanzines dans de nombreux festivals, le plus connu dans notre pays est le Prix de la BD Alternative d'Angoulême, ex « prix fanzine », qui est décerné chaque année depuis 1982. De nombreux autres festivals en décernent par ailleurs : le festival BD-Fil de Lausanne a remis un prix du meilleur fanzine de BD francophone, les Bédéllys québécois ont créé une section fanzine en 2008, etc. Si l'on regarde hors zone francophone, on constate que l'*Academy of Comic-Book Fans and Collectors*, plus vieille association d'amateurs de bande dessinée au monde, créée aux États-Unis en 1961, lance un Prix Alley du fanzine dès 1963<sup>1</sup>. On remarque néanmoins que ce lien fort entre fanzine et bande dessinée manque d'études, particulièrement quand on se penche sur les productions, pourtant riches, d'Europe francophone.

La présente étude se penche sur l'émergence du fanzinat de bande dessinée en France, avec pour volonté d'observer l'impact que son développement a pu avoir sur celui du neuvième art. Pour des raisons d'accès aux sources, le choix a été fait de ne pas intégrer la Belgique et la Suisse, mais ces territoires peuvent être évoqués. Une étude plus conséquente sera nécessaire, mais ce travail est à prendre comme une pierre pour une historiographie qui est encore largement à écrire. En effet, nous n'avons pu nous reposer sur beaucoup de travaux, la plupart n'étant pas universitaires. Le travail de lecture et de compilation de sources directes, principalement accessibles à la Bibliothèque Nationale de France ou dans des collections personnelles, permet cependant de tracer un panorama critique et historique. Cela est d'autant plus utile que, nous le verrons, beaucoup de fanzines contiennent des chroniques et avis sur leurs pairs.

Parmi toutes les sources citées, il en existe cependant trois qui furent particulièrement mises à profit. Tout d'abord l'ouvrage *Bricolage Radical* tome 1, publié par Samuel Étienne en 2016 chez Strandflat édition, qui brasse une histoire globale du fanzine et offre des clefs essentielles pour comprendre ce média. Les deux autres sources majeures sont directement liées à la bande dessinée. L'article « Fanzine » signé Philippe Morin sur le dictionnaire en ligne de la revue *Neuvième art 2.0*

---

<sup>1</sup> « Alley Awards », sur le *Comic Book Awards Almanac* du site hahnlibrary.net. En ligne : <http://www.hahnlibrary.net/comics/awards/alley.php>, consulté le 11 septembre 2017.

est opportunément paru en juillet 2017, et a apporté des confirmations à plusieurs intuitions déjà en partie développées. De son côté la rubrique « Et les fanzines ? », tenue par Thierry Martens sous le pseudonyme de Terence à partir du *Spirou* numéro 1809 du 14 février 1972 jusqu'au numéro 2084 du 23 mars 1978, apporte une vision directe, régulière, de ce qui ressortait dans l'ensemble de la production.

Afin de construire une étude cohérente, il nous a semblé nécessaire de réaliser d'abord une réflexion plus générale sur la définition du fanzine. Selon les théoriciens et praticiens, les définitions divergent largement, nous en poserons donc les bornes qui nous semblent légitimes en revenant aux origines de l'objet.

Les deux autres parties seront plus spécifiquement tournées vers les fanzines de bande dessinée français, et se sont assez naturellement bornées au cours de notre travail. Le premier fanzine français paraît en effet en 1962, et voit plusieurs titres naître à sa suite en reproduisant plus ou moins son modèle de revue critique sur la bande dessinée. Le virage de 1969-1970 marque une rupture liée autant à l'explosion du nombre de fanzines qu'à la naissance de normes de plus en plus voyantes, notamment la naissance du « fanzine mixte » qui sera développée dans l'étude. Nous avons fait le choix de l'arrêter en 1975, date correspondant à un premier effet d'épuisement, une « crise » déclarée au sein même du fandom (voir lexique), de notre point de vue un tournant de professionnalisation.

Par ailleurs, afin que la lecture ne soit pas trop alourdie par des termes inconnus, cette introduction est suivie d'un bref lexique permettant d'avoir connaissance des termes spécifiques liés au fanzinat.

# Lexique

**Fandom** : Désigne l'ensemble des fanzines, leurs auteurs et leurs lecteurs.

**Fanédateur** : terme utilisé pour désigner les éditeurs de fanzines. Syn : fanzineurs.

**Fanzineux** : Terme devenu péjoratif désignant le fanédateur.

**Médias dominants** : Ce terme, plusieurs fois utilisé durant le mémoire, est double. Il désigne pragmatiquement les médias nationaux, à large audience, principalement des journaux, qu'ils soient généralistes ou spécialisés, et marque leur prédominance physique par le tirage et la diffusion. D'une manière plus militante, le terme désigne aussi l'influence de ces médias qui forgent les lignes du goût, indiquant ce qui est bon ou mauvais dans leur domaine et dessinant la doxa culturelle sur un sujet.

**Subculture** : Terme américain désignant la « sous-culture », la « culture souterraine », cachée des grands médias. Étant donné la connotation péjorative de « sous-culture » en français, nous lui préférons sa version originale.

**Zine** : Abréviation de fanzine, et non de magazine ou webzine.



# **Définir le fanzine**

Le fanzine est un objet culturellement flou, se développant en marge de plusieurs autres médias, et qui a toujours souffert d'une définition un peu trop volatile. Lorsque l'on interroge des fanéditeurs, ou que l'on consulte les quelques articles à ce sujet, les réponses sont très diverses, mais aucune n'est réellement convaincante : l'aspect amateur, le bénévolat, la fabrication artisanale, les sujets marginaux, etc. Ainsi Philippe Morin, ancien fanéditeur désormais responsable de l'espace fanzine du festival d'Angoulême écrit qu'il s'agit « des petites revues périodiques écrites et imprimées par des amateurs sur leur domaine de prédilection.<sup>3</sup>»

La conservatrice Émilie Mouquet est en accord avec cette définition, mais la complète, notamment en parlant de la diffusion :

« Ce terme désigne une publication réalisée à moindres frais par des amateurs et passionnés par un sujet ou un domaine particulier (science-fiction, musique, bande dessinée...). Échangés de main en main ou à l'écart des circuits commerciaux, les fanzines développent un univers libre et personnel.<sup>3</sup> »

Il n'existe pas de position unique sur la définition du fanzine, mais des faisceaux de définitions et de prérequis, plus ou moins présents selon les interlocuteurs. Nous allons proposer une définition propre, qui sera celle s'appliquant à cette étude, mais permettra aussi de revenir sur l'histoire du fanzinat et ses diverses frontières.

## **I - Le double amateurisme**

### **a) Au bonheur des fans**

Parmi les parties de la définition recevant l'unanimité, on retrouve le fanzine comme œuvre de passionné, souvent d'un sujet plus ou moins précis, régulièrement marginal. L'étymologie du mot marque cette évidence : « *fanatic magazine* », magazine de fans. Ce que l'on considère généralement comme le premier des fanzines répond à la description. Il naît grâce à *Amazing Stories*, première revue de science-fiction américaine, qui introduit en janvier 1927 une innovation majeure : un courrier des lecteurs<sup>4</sup>. À travers lui vont se créer différents échanges, des interrogations, des recherches, des correspondances et la création de différents clubs... En mai 1930 le *Science Correspondance Club* de Chicago publie le n°1 de son bulletin, un huit pages reproduit au pochoir industriel (miméographie), *The Comet* ! L'idée est vite reprise par d'autres clubs et la

---

2

MORIN (Philippe), « Fanzine », dans le *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* du site Neuvième art 2.0. (dir. Thierry Groensteen), juillet 2017, lien direct <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1168> (consulté le 06 août 2017).

3 MOUQUET (Émilie), « F comme Fanzines... Faites-les vous-mêmes, lisez-les avec les autres ! », *Bulletin des bibliothèques de France*, Lyon, n° 6, juillet 2015, pp. 38-53.

4 ÉTIENNE (Samuel), *Bricolage radical* volume 1, Saint-Malo, Strandflat édition, 2016, pp. 28-30.

production commence à s'étendre.

Le terme ne se fixe pas tout de suite, on parle de « *fanmag* », de « *letterzine* », etc. C'est évidemment au sein d'un fanzine qu'il est finalement forgé. Le jeune Louis Russell Chauvenet l'invente dans *Detours*, autopublié en octobre 1940 sans imaginer son succès futur<sup>5</sup>. Le fanzine est donc à cette époque l'espace d'un lien, souvent rendu régulièrement physique par des conventions qui se créent peu à peu sur le territoire<sup>6</sup>. S'il naît dans la science-fiction, le fanzine se développera de la même manière dans ses premières années, quelques soient les sujets et les pays. De fait, à partir de ces cercles d'échanges autour d'un thème, les passionnés peuvent constituer un *fandom*, dans le but d'élargir leurs connaissances et se rendre compte qu'ils ne sont pas seuls, avant de s'adresser à un public plus large.

Dans les années soixante-dix, la diffusion de la culture punk et du « *Do It Yourself* » (D.I.Y.) impactera fortement l'image du fanzine, en lien avec une démocratisation des moyens de reproduction qui permet l'explosion de la pratique. Des dizaines et dizaines de fanzines se créent dans les pays anglo-saxons comme en France pour accompagner des groupes, étudier un courant, donner la parole à des artistes alors peu entendus sur les ondes. Durant des décennies les fanzines sont aussi les espaces privilégiés pour découvrir des nouveaux groupes, connaître les dates de sorties de cassettes démos et d'EP<sup>7</sup>, lister l'agenda des concerts et festivals... Internet rendra cette fonction obsolète, ce qui n'empêchera pas les fanzines d'exister en fournissant d'autres informations. Les fanéditeurs, parfois aussi éphémères que les groupes qu'ils suivent, sont centrés sur le plaisir de connaître et faire connaître, d'être considérés par les autres fans comme une source fiable, le summum étant d'être approuvé par le sujet du fanzine, comme le décrit Samuel Étienne dans un chapitre clairement nommé « Si j'existe, c'est pour être fan<sup>8</sup> ».

Les fanzines des origines sont donc des fanzines « qui parlent de », pas des fanzines de création. S'il apparaît parfois une nouvelle ou une illustration, il s'agit d'abord d'échanger et de faire découvrir à des personnes ayant des intérêts proches des siens des informations inconnues. Si cette mise en partage est au cœur du fanzinat, au fil des ans il se crée de nombreux fanzines qui ne sont pas nécessairement mus par cette envie, et se consacrent d'abord à l'expression de leurs auteurs, à créer un espace de publication. Si cet échange est toujours possible, un auteur de nouvelles ou de bandes dessinées publiant ses travaux, seul ou aux côtés d'autres, n'est pas nécessairement un « fanatique » du média. Ainsi, quand la strip-teaseuse québécoise Sylvie Rancourt crée son égozine, fanzine autobiographique et autoédité, en 1985, elle choisit de raconter

---

5 PRUCHER (Jeff), « Fanzine » dans *Brave New Words : The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 60.

6 On retrouve là le principe toujours existant des rencontres « IRL » (*In Real Life*) de communautés de fans nées sur internet des décennies plus tard.

7 « *Extended play* » : plus court qu'un album et plus long qu'un single, souvent édité par des jeunes groupes n'ayant encore que quelques chansons à leur actif.

8 ÉTIENNE (Samuel), *op. cit.*, « Si j'existe, c'est pour être fan », pp. 27-72.

sa vie en bande dessinée. Son travail comme ses déclarations attestent qu'elle n'a aucune connaissance particulière du mode d'expression. Comme beaucoup d'enfants québécois de son époque, elle en a vaguement lu dans son enfance, mais n'a jamais été proche de ce milieu<sup>9</sup>. Sa pratique est d'ailleurs excessivement maladroite et indique une ignorance de la forme, cette approche éminemment naïve étant au cœur de l'intérêt de son travail. Il ne s'agit donc clairement pas d'une approche comparable aux créateurs des premiers fanzines, mais elle s'inscrit pourtant dans ce mouvement, qu'elle découvrira d'ailleurs ensuite.

Quels que soient les époques et thèmes, le fanzine met cependant toujours en place des personnes agissant sans appel extérieur particulièrement net, se réunissant pour combler un manque – ou pour apporter leur vision – par leur propre volonté, comme une génération spontanée. Le fanzine s'apparente souvent à un cri dans le désert qui, parfois, trouve une réponse. L'extrême restriction du public n'est pas nécessairement grave, si tant est qu'il existe et que le fanéditeur souhaite continuer. Car au-delà de purs problèmes concrets, tels le stockage ou les finances, c'est bien cela qui s'impose et crée un lien entre les différentes pratiques. La seule condition d'existence du fanzine est liée à l'envie de ses acteurs. C'est ce qu'exprime par exemple Mickaël Mermet dans son fanzine :

« Le fanzine est un espace de création et d'expression personnel qui ne souffre d'aucune contrainte extérieure (liberté de choix des personnes interviewées, des sujets abordés, longueur non restrictive des articles, etc.). Le fanzine offre une certaine liberté<sup>10</sup> ».

Parmi ces libertés, il y a celle de choisir son sujet : tout fanzine n'est donc pas forcément un fanzine de fan. Être amateur du sujet abordé n'est pas une condition nécessaire à la pratique du fanéditeur. Néanmoins, le fanéditeur reste un fan, dans la mesure où ce terme renvoie au sens premier d'amateur, celui qui aime : le fanéditeur est motivé par sa propre pratique, et, s'il n'est pas toujours fan du sujet qu'il aborde, sa démarche révèle qu'il est au moins fan au second degré, amateur de sa pratique de fanéditeur. Aimer ce que l'on fait, être passionné, est une condition toujours présente. Quelle que soit l'approche du fanzine, qu'il ait ou non un thème, son existence reste conditionnée à l'envie de son éditeur avant tout autre chose. Cette approche de l'amateurisme permet de l'élargir à une autre dimension, plus contemporaine.

## b) Du professionnalisme

« Amateur » possède en effet aujourd'hui un sens d'abord lié à l'amateurisme, synonyme de non-professionnalisme, avant d'évoquer l'approche passionnelle. Les deux ne sont évidemment pas contradictoires, même si le terme a désormais souvent une portée péjorative. Ainsi, l'amateur n'est

9 JOUBERT (Bernard), « Préface » dans RANCOURT (Sylvie), *Mélody*, Angoulême, Ego comme X, 2013, pp. 3-6.

10 MERLET (Mickaël), *Il n'y a plus rien*, autoédition, 2001, consultable à la Fanzinothèque de Poitiers.

pas très sérieux, sa production peut-être agréable ou touchante, mais il lui manque la touche de connaissance technique qui fait la différence.

Cette affirmation est largement discutable. Si dans les années trente ou soixante la différence entre une production amateur et professionnelle sautait aux yeux, c'était d'abord pour des questions de reproduction et de fabrication, dont les outils étaient inaccessibles pour les amateurs, principalement à cause de leur prix. La question du stockage, la production en offset imposant des tirages conséquents, était aussi problématique. Les outils de miméographie ou de ronéo, machine dupliquant le stencil qui fut au cœur de la reproduction des fanzines de ces décennies, permettaient aux fanéditeurs de contrôler toute la chaîne de production à faible coût, mais la qualité d'impression était bien différente. La démocratisation de la photocopie, et ses performances de plus en plus qualitatives, tout comme la naissance de l'impression numérique et d'outils de maquette assistée par ordinateur, ont rendu ces différences beaucoup moins sensibles<sup>11</sup>.

On pourrait également distinguer l'amateur du professionnel par le contenu même de ses productions : l'amateur aurait un style un peu bancal, son travail témoignerait d'un manque de recherches assidues, de l'absence d'une formation... Cette approche est encore plus sujette à caution, tout d'abord parce que certains amateurs très spécialisés sont parfois bien plus pointus sur leur sujet que des journalistes généralistes, ensuite parce que leur ton parfois peu « formel » parle finalement davantage à leurs lecteurs qu'un article répondant au canons du journalisme : le fanéditeur parle souvent le même langage que ses lecteurs, qui s'y reconnaissent. Il faut également avoir bien conscience qu'il existe aussi beaucoup d'artistes professionnels produisant des fanzines à côté de leur production. Qu'il s'agisse de l'espace de liberté, de l'envie de tout contrôler, il suffit de feuilleter des fanzines en tous types, et notamment graphiques, pour constater que cette frontière liée au professionnalisme n'a pas de sens<sup>12</sup>.

Plus que la qualité de l'impression ou du contenu, qui varient très nettement selon les titres, la question du professionnalisme se pose souvent en termes de bénévolat. La question a là aussi évolué, de nombreux titres ayant tous les atouts (et la réception) de certaines revues professionnelles qui ne payent pas non plus leurs auteurs. Il est certain que ce critère ne suffit pas à faire un fanzine, mais il n'existe pas de fanzines où les auteurs sont rémunérés. Parler d'un total bénévolat est excessif, car les imprimeurs, parfois les libraires (si le titre est laissé en dépôt dans quelques boutiques), sont bien rémunérés. Mais le bénévolat des équipes éditoriales est une constante, comme l'écrit Philippe Morin :

---

11 JENNEQUIN (Jean-Paul), « Histoire de la *small-press* », *Comix Club* n°2, octobre 2003, pp. 43-50.

12 On peut notamment se pencher sur ces trois documents, qui abordent tous la question à plusieurs reprises. Le cadre général est celui de la bande dessinée et des graphzines, mais est parfaitement duplicable :

AMRAM (David, dir.), *Oxymore n°1 L'auto-édition*, Nîmes, Myxoxymore, 2007, 46 p.

COLLECTIF, *La Fabrique de fanzines par ses ouvriers mêmes*, Genève, Atrabile, 2011, 100 p.

VADILLO (Francis), *Undergronde*, DVD + livre collectif, Genève, Hécatombe, 2015, 68 p.

« Par principe, tout ce qui touche au fanzine est bénévole. La vente du fanzine n'a pour but que de permettre de financer l'impression et de garantir la parution d'un nouveau numéro.<sup>13</sup> »

On peut y rajouter l'achat d'un matériel de reproduction, une table dans un festival ou parfois le transport et le gîte permettant d'y être présent. Le duel professionnel/amateur est donc bien à entrevoir sous ce seul aspect, les autres n'étant pas pertinents.

Cette absence de revenus, et l'adresse à un milieu somme toute très restreint, crée des difficultés régulières. En dépouillant le fond de la fanzinothèque de Poitiers, on constate rapidement que nombre de fanzines n'ont connu qu'un ou deux numéros. Certains, qui annoncent pourtant une régularité, prennent des pauses de plusieurs mois, reviennent, etc. L'absence d'un système industriel limite les intermédiaires et simplifie les rapports mais peut aussi laisser tout le poids du travail s'installer sur quelques personnes, qui réagissent simplement en stoppant la publication dès que l'envie n'est plus là. En 1974, Claude Moliterni parlait de cette difficulté dans *Alfred* n° 47 :

« On parle d'un malaise dans le milieu des fanzines [...] Pourquoi ce malaise ? Eh, bien, les fanzines après quelques numéros battent de l'aile, les collaborateurs enthousiastes des premières heures démissionnent pour se tourner vers d'autres occupations plus faciles, d'autres s'aperçoivent qu'il est difficile de devenir éditeur, après deux numéros, et puis il y a le coût du papier et de l'impression, etc.<sup>14</sup> »

L'absence d'investissements lourds fait écho à la « passion » originelle, le fanéditeur est là sans autre raison que de faire ce qu'il aime, ne compte pas son temps et se pose ainsi bien loin de l'argent. Comme l'écrivait Roger Lewis :

« Les apprentis journalistes écrivant pour la gazette du campus sont motivés par l'obtention de leur diplôme voire un peu d'argent de poche, à l'opposé des fanzineurs dont le plaisir d'écrire est la motivation première.<sup>15</sup> »

Cette distinction entre les journalistes, mêmes apprentis, et les fanéditeurs (ici appelés fanzineurs) sonne comme un « eux et nous » et marquera l'esprit du fanzinat. Si certains fanzines singent la grande presse, la plupart se créent pour s'en détacher, voire la corriger.

## **II – Créer son média**

### **a) Le havre des arts marginaux**

Le développement du fanzine reste irrémédiablement lié au D.I.Y., lui-même très lié à l'histoire du punk. Dans ce mouvement, le « fais le toi-même » est érigé en principe<sup>16</sup> : dans un même

---

13 MORIN (Philippe), *op. cit.*

14 MOLITERNI (Claude), « Éditorial », *Alfred* n° 47, décembre 1974, p. 1.

15 LEWIS (Roger), *Outlaws of America*, 1972. Cité dans ÉTIENNE (Samuel), *op. cit.*, p. 88.

16 HEIN (Fabien), « Le DIY comme programme pédagogique », dans *Do it yourself ! - Autodétermination et culture punk*, Le Mans, Le Passager Clandestin, 2012, pp. 72-74.

mouvement on va chanter, prendre de la colle et du papier, découper, écrire, etc. Il s'agit de donner aux punks des espaces d'expression et des informations quand les médias dominants se contentent de dénoncer des jeunes désœuvrés. À ce sujet Caroline de Kergariou rappelle que les premières occurrences du mot « punk », dans le magazine *Rolling Stone*, média a priori favorable au rock, étaient faites pour « qualifier une bande de petits voyous, comme dans un film de gangster », la réappropriation du terme s'effectuant assez vite mais gardant toujours son aspect licencieux pour les personnes extérieures au mouvement<sup>17</sup>. La création de nombreux guides pour « faire soi-même » témoigne de cette volonté consciente de créer une alternative, avec une visée politique. Jenny Toomey et Kristin Thompson, musiciennes, militantes et gérantes du label Simple Machine l'explicitent dans leur fanzine-guide *An Introductory Mechanic's Guide to Putting out Racords, Cassettes and CDs* :

« Car une entreprise novatrice peut, si elle réussit, contourner les définitions officielles et, partant, être à l'origine de nouvelles normes. Ces entreprises peuvent avoir une véritable fonction pratique en offrant des jobs cools à des personnes partageant le même état d'esprit. Des jobs qui offrent à la fois de la souplesse (temps partiel), un sens de la communauté et, quelquefois, un chèque en fin de mois. Plus largement, les entreprises indépendantes peuvent fournir une définition des notions de succès, de gloire et de récompense capable de s'opposer à celle qui domine dans notre société consumériste et capitaliste<sup>18</sup> »

La démultiplication des fanzines est une onde de choc à travers laquelle le mouvement se construit, s'affirme et se légitime<sup>19</sup>. L'affirmation est celle d'un monde vivant en marge, se construisant en parallèle d'un système rejeté<sup>20</sup>. Si le punk synthétise parfaitement ce mouvement de rejet et construction, tous les fanzines n'ont pas conscience de cet aspect profondément politique, loin de là. Il reste qu'en tous les cas, même le plus « inoffensif » des fanzines contient cette idée d'apporter quelque chose d'ignoré des médias dominants. De fait, si une offre satisfaisante existait, quel sens y aurait-il à aller en proposer une autre, plus compliquée à mettre en œuvre et sans moyen ? C'est ce qu'expliquait Patrice Herr Sang, fanédateur de plusieurs titres liés à la scène punk, en 2007 :

« Disons qu'il y a un point commun à tous les fanzines : c'est que le fanzinat existe

---

17 DE KERGARIOU (Caroline), « Le mot punk », dans *No Future, une histoire du punk*, Paris, Perrin, 2017, pp. 17-25 .

18 THOMPSON (Kristin) et TOOMEY (Jenny), *An Introductory Mechanic's Guide to Putting out Racords, Cassettes and CDs*, autoédition, 2000. Téléchargeable sur <http://www.simplemachines.net/mech.html>, consulté le 26 août 2017.

19 HEIN (Fabien), « DIY : entreprise culturelle, politique en actes », dans *Do it yourself!*, op. cit., pp. 61-102.

20 Un processus que l'on retrouve d'ailleurs dans les violents clivages entre presse professionnelle et nouveaux modes d'informations nés avec l'expansion d'internet. Voir par exemple ;

GALLIGO (Dinah), « Fake news, désinformation, post-vérité : quel rôle pour les professionnels de l'information ? », sur Prospectible, Cellule Prospective de la Bibliothèque de Sciences Po Paris, 24 février 2017. En ligne <http://blogs.sciences-po.fr/prospectibles/2017/02/24/fake-news-desinformation-post-verite-quel-role-pour-les-professionnels-de-linformation/>, consulté le 25 août 2017.

parce que la majorité des gens ne sont pas satisfaits par les gros médias, par la façon d'ignorer un certain nombre de sujets, voire d'en déformer la perception. À chaque fois qu'un fanzine se crée, c'est pour remplir un vide ou rétablir une vérité<sup>21</sup>. »

Ce processus « correctif » est commun à tous les fanzines, qu'ils soient conscients de se construire en alternative, comme nous l'avons vu avec le mouvement punk, ou non. Quand le cercle d'amateurs de science-fiction de Chicago lance *The Comet*, en mai 1930, c'est bien parce qu'aucune grande revue ne parle correctement de leur genre préféré, généralement mal vu des milieux littéraire. Ce sont souvent des arts marginaux, des « mauvais genres » qui voient leur critique naître dans les fanzines : la science-fiction, la *fantasy*, le polar, la bande dessinée... Tous voient leurs premiers médias naître dans le fanzinat. Cela s'applique donc sans surprise également aux contre-cultures comme le punk, mais aussi à tout ce qui est à un moment marginal. Le cinéma-bis ne sera étudié qu'épisodiquement avant qu'un cercle de fan s'y penche et publie le fanzine *Mad Movies* en 1972, qui deviendra un magazine en kiosques dix ans plus tard. Le manga et l'anime<sup>22</sup> connaissent le même parcours dans les années 90 avec *AnimeLand*, créé en avril 1991, qui cherchait aussi bien à informer et à souder une communauté de fan qu'à répondre à un discours ambiant très critique à l'égard de l'objet de leur passion<sup>23</sup>. L'on constate également l'existence d'un fanzinat d'extrême gauche très productif, mêlant critiques actuelles et rééditions de textes révolutionnaires, tout comme ceux prônant des modes de vie alternatifs, l'anti-spécisme ou la pratique de l'esperanto. Encore plus difficilement quantifiable car plus éloigné des scènes culturelles classiques (concerts et festivals de livre), on retrouve régulièrement des titres au hasard des distro de zines<sup>24</sup>. Matthieu Becker, co-fondateur du fanzine de LeMégot et du Fanzines ! Festival, semble confirmer cet aspect contestataire constant du fanzine, même quand il semble s'en être éloigné pour aller vers une démarche plus esthétisante :

« Il existe encore beaucoup de choses contestataires proches de l'esprit punk des années 1980, par exemple dans la prolifique scène LGBT que j'ai découverte au Paris Ass Book Fair cette année ou dans *Novland*, un journal libertaire d'étudiants en école d'art. Le politisé réapparaît un peu dans le fanzine car il est réapparu ailleurs dans la jeunesse, avec Nuit Debout notamment. Pour nous, il incarne plus l'expérimentation et la liberté artistique mais il s'agit dans tous les cas de contourner les structures établies. Le fanzine s'inscrira toujours dans la contestation<sup>25</sup>. »

---

21 HERR SANG (Patrice) interviewé dans Rudeboy (Arno), *Nyark Nyark. Fragments des scènes punk et rock alternatif en France. 1976-1989*, Paris, Zones, 2007. Cité dans ÉTIENNE (Samuel), *op. cit.*, p. 88.

22 Termes consacrés pour désigner la bande dessinée et les séries de dessin animé japonais.

23 On rappellera ainsi que Ségolène Royal, alors députée, avait signé un pamphlet entier contre la japanimation en 1989. Voir PASAMONIK (Didier), « Quand l'irréductible Ségolène fustigeait les mangas... », *Actuabd*, 19 avril 2007, consulté le 16 août 2017. <http://www.actuabd.com/Quand-l-irreductible-Segolene-fustigeait-les-mangas>

24 Les distro sont des lieux de distribution ambulants de fanzines, souvent tenus par un ou quelques passionnés promenant ainsi leurs collections au gré des événements, manifestations, etc.

25 JEANTICOU (Romain), « Du punk à l'art contemporain, "le fanzine s'inscrira toujours dans la contestation" », sur



Tous les fanzines ne présentent néanmoins pas le même degré de conscience politique, qui ne s'exprime pas toujours aussi frontalement que chez un groupuscule rééditant des textes de communards ou que chez des fans de Gogol I<sup>er</sup> affirmant le « No Future », mais l'étincelle originale est bien la même : face à des médias défaillants ignorant le monde qui se construit sous ses yeux les fanzines naissent de la volonté, très actuelle, de ne pas subir les médias, mais d'être les médias.

#### b) Un espace d'échange

Qui dit média dit public, celui du fanzine s'apparente à une communauté. Celle des fans de tel groupe, de tel genre, ou même de l'auteur du fanzine dont les travaux apparaissent tellement pertinent à ses pairs que son avis crée une communauté. Les premiers fanzines naissent de communautés déjà organisée, qui se rencontrent à travers des courriers des lecteurs ou des bourses d'échanges. La première association française étudiant la bande dessinée naît de la même manière, et cumule de front durant plusieurs années édition d'un fanzine et rééditions de vieux titres. Les passionnés de comics comme de mangas ou de musiques organisent assez vite des « conventions » et concerts, pour se retrouver sur tout le territoire : des journées de la Socerlid en France dans les années 70 à la Japan Expo aujourd'hui, en passant par des manifestations punks dans des squats, mêlant concerts sauvages et arts graphiques.

À une époque où les forums et réseaux sociaux n'existent pas – même si Internet fera baisser le nombre de fanzines, cet espace viendra souvent déplacer certains sujets liés à l'échange plutôt que détruire les fanzines –, les fanzines sont des espaces de rencontre majeurs. Bien sûr, ils sont difficiles à trouver, mais quand le doigt est mis dans l'engrenage, un nouveau monde s'offre à des amateurs marginaux se rendant soudain compte que leurs connaissances spécifiques ne recevant qu'indifférence autour d'eux est appréciable.

Cet aspect est au cœur du travail de Fredric Wertham, qui a dépouillé un grand nombre de fanzines, et notamment leurs espaces de correspondance, où cet aspect socialisant et briseur de solitude est majeur. Son intérêt pour le fanzine surprend, car ce psychiatre et enseignant est d'abord connu pour sa campagne anti-*comics*, avec notamment la publication de *Seduction of the Innocent* en 1954. Dès lors, quand il commence à s'intéresser au fanzine, principalement aux fanzines liés aux comics, les amateurs s'inquiètent. Claude Moliterni s'en fait d'ailleurs l'écho dans *Alfred* : plusieurs fanéditeurs américains s'alertent que Wertham se soit abonné à nombre de leurs publications activant leurs réseaux pour recouper l'information<sup>26</sup>.

À la surprise générale, la publication de *The World of Fanzines: a Special Form of Communication* en 1973 est loin d'attaquer le média. Au contraire, Wertham a une vision très

---

Télérama.fr, dernière version publiée le 22 août 2017. En ligne : <http://www.telerama.fr/sortir/du-punk-a-l-art-contemporain-le-fanzine-s-inscrira-toujours-dans-la-contestation,159882.php>, consulté le 26 août 2017.

26 MOLITERNI (Claude), brève dans *Alfred* n°28, mai 1972, p. 4.

positive du fanzine, qu'il voit comme un plaisir d'adultes esthètes qui crée du lien. Les échanges, discussions et rassemblements sont au cœur de ce qu'il apprécie, à tel point qu'il considère – comme le titre l'indique – le fanzine comme une forme particulière de communication. Si son ouvrage est intéressant, il ne convainc jamais vraiment à ce sujet, car il étaye très peu ses déclarations et se contente de parler de différents points constatés dans ses lectures, avec une approche empirique s'apparentant plus à une liste d'anecdotes mises en perspectives qu'à une démonstration de sa thèse. Mais si elle semble proposée un peu à l'emporte-pièce, elle établit cependant clairement que le *fandom* est un lieu de réseau par excellence. Rien de surprenant quand on sait que les fanzines naissent toujours d'un débat, et que le slogan « fais-le-toi même ! » appelle chaque lecteur à en faire de même.

Si Wertham ne s'intéresse qu'aux fanzines qui portent sur les comics de science fiction, il ne faut cependant pas céder à l'idée d'une uniformité. Le fanzine reste d'abord un support, le contenu, lui, n'est régi par aucune règle. On retrouve donc sans cesse des sous-communautés, des fractures au sein des réseaux – la scission d'un groupe existant est d'ailleurs souvent une motivation pour la création d'un nouveau fanzine. Les thématiques, très diverses, créent autant de *subcultures*, ne pouvant donc laisser penser qu'il existe un réseau seul et unique. Ce sur quoi Samuel Étienne alerte après avoir étudié plusieurs définitions du fanzine dans l'introduction de *Bricolage Radical* :

« La question de la communauté des fanzineurs me semble davantage une formulation commode qu'une réalité sociologique : il y a, à l'échelle individuelle, des points communs dans les motivations et les pratiques des fanzineurs au sein de subcultures circonscrites, mais il y en a beaucoup moins qu'on ne pourrait le penser à l'échelle de l'ensemble des zines. Quoi de commun en effet, entre une mère au foyer, un hooligan supporter d'un club anglais de football, un adolescent fan de J-Pop et un altermondialiste ? Le besoin de partager des émotions et une autre vision du monde probablement. Et le faire avec les moyens du bord aussi.<sup>27</sup> »

Cependant, la constitution de chacune de ces *subcultures* en réseaux est évidente, il suffit pour cela de constater que la plupart des fanzines contiennent des chroniques de fanzines, que les auteurs passent parfois d'un fanzine à l'autre, partagent des stands sur des conventions, etc. Il existait même (la pratique a disparu avec l'avènement de formes plus larges de diffusion) des fanzines listant des fanzines avec de brèves notules, leurs prix et adresses.

### c) La diffusion

Le réseau prend alors encore une autre forme, celui d'un espace de vente. La distribution/diffusion est en effet une donnée clef du fanzine, rarement évoquée par les fanéditeurs eux-mêmes. Elle est

---

<sup>27</sup> ÉTIENNE (Samuel), *op. cit.*, p. 26.

certes moins romantique que la création, mais majeure. D'ailleurs, beaucoup de fanzines s'arrêtent après quelques numéros, les fanéditeurs étant épuisés de devoir vendre leurs travaux. Même les fanzines gratuits n'échappent pas au problème, qui apparaît alors sur la manière de se débarrasser des stocks. C'est ce que met en lumière une imposante étude de Samuel Étienne, basée sur un corpus de plus de 300 fanzines musicaux, majoritairement français :

« Dans la grande majorité des cas, le fanzine est un média éphémère voué à disparaître, parfois dès le premier numéro (le *Bondage* de Shane McGowan, *Armageddon* qui affiche ambitieusement un projet de magazine indépendant ne sortira que deux n° 0). Mais un fanzine ne meurt jamais totalement, il engendre souvent d'autres titres, le processus d'imitation ayant toujours été primordial dans la création de ce média : *Punk* de John Holmstrom et Legs McNeil s'inspire du *Creem* de Lester Bangs (ce dernier se prêtant à un roman-photo dans le n° 4 de *Punk*, juillet 1976), *Sniffin' Rock* (Londres, 1987) de *Sniffin' Glue*, *The Gossip* est né de la lecture de *PQ* et *Bordel 666* <sup>73</sup>, l'idée de créer *Worst* apparaît à la vue du fanzine anglais *Punks Live*, *Dynamite* a été influencé par *Que Vive le Rock Libre*, feuille d'infos « reçue par hasard », etc.). Il peut renaître sous une autre forme voire sous un autre titre (*Tant qu'il y aura du rock* de David Dufresne laissera place à *Combo !*, *Braindamage* devient *Ozone Friendly* en 1994). Média d'adolescents ou d'étudiants, une majorité de ses concepteurs se "range" avec les premiers emplois, les charges familiales, etc. La règle paraît donc simple : un fanzine est intrinsèquement condamné à disparaître relativement rapidement.<sup>28</sup> »

Stephen Duncombe est un des seuls à évoquer la question dans sa proposition de définition du fanzine : « un média non commercial, non professionnel, à faible diffusion, où les animateurs assurent à la fois les rôles de rédacteurs, éditeurs, distributeurs.<sup>29</sup> » Cette définition est assez juste dans l'ensemble, et rappelle la confidentialité inhérente à chaque fanzine, même s'il est reconnu dans son milieu. Elle possède cependant quelques limites que nous allons observer.

La diffusion et distribution des livres arrive après la publication. Pour beaucoup de fanéditeurs, elle n'a pas été réfléchi : soit le fanzine répond à un tel besoin que de toute façon il trouvera son public, soit il s'agit d'une bouteille à la mer, etc. De fait, il apparaît pour nombre de créatifs beaucoup moins noble de s'occuper de logistique, de comptabiliser les stocks, aller écumer les festivals, vendre, tenir des comptes...

On retrouve d'ailleurs la même rupture dans le milieu professionnel, la distribution (gérer

---

28 ÉTIENNE (Samuel), « "First & Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume !* n°2, Guichen, janvier 2003. En ligne : <http://volume.revues.org/2303>, consulté le 26 août 2017.

29 DUNCOMBE (Stephen), *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Portland, Microcosm Publishing, 2008, 220 p.

les stocks et leur livraison) et la diffusion (démarcher les libraires pour présenter les titres et en placer un certain nombre) étant des activités clairement logistiques et commerciales, dans laquelle l'industrialisation est une nécessité pratique. Même les petites structures passent par des sociétés propres gérant de gros stocks. On est là bien loin du fanzinat, et on rentre dans une économie qui exclut totalement des tarifs correspondant généralement aux prix de l'impression avec une légère marge. Le fanzine court-circuite ces réseaux, et crée donc le sien, en marge, soutenant son image de pas de côté, défendant la vente main à main. Cela rend d'ailleurs le fanzine généralement hors de tout contrôle administratif : pas de TVA, un tarif qui peut se négocier hors du prix unique, un dépôt légal aléatoire... Cet imaginaire de la vente « sous le manteau », avec ce qu'il peut avoir de licence et de souplesse, est constitutif. On s'amusera d'ailleurs de voir que lorsque les éditions Vide Cocagne se sont structurées pour faire des albums, elles ont créé une collection de fanzines photocopiés, en souvenir du passé, justement nommée « Sous le manteau ».

Passer de cette réalité à une distribution-diffusion professionnelle est la marche sur laquelle trébuchent souvent les fanzines. Le coût du fanzine pour le fanéditeur est facile à prévoir jusqu'à l'étape de l'impression ; son calcul se complexifie lorsqu'il nécessite de prendre en compte la paie d'un libraire, d'un stockage, de frais d'envois et une gestion logistique complexe. A rebours, lorsqu'un fanéditeur de bandes dessinées comme The Hoochie Coochie, Misma ou Arbitraire finit par adopter un système de distribution professionnel et industriel, ses parutions ne peuvent plus être considérées comme appartenant au champ du fanzinat. En comparant les différentes définitions, les corpus de fanzines et les frontières floues du support, le critère de la diffusion non-professionnelle et non-industrielle apparaît comme absolument essentiel et permet de compléter une définition en marquant une frontière nette et objective, quand le « professionnalisme » ou la « qualité » sont par trop aléatoires.

### **III – Poser des bornes**

#### **a) Les mauvais instincts**

Maintenant que les éléments clefs du fanzine ont été posés, il convient de le borner clairement afin d'établir notre définition. Avec tous les points déjà avancés, plusieurs objets pourraient s'apparenter aux fanzines, mais si nous les relient instinctivement il apparaît qu'il s'agit de faux-amis. Leur étude permet cependant de mieux délimiter le fanzine.

Ainsi en est-il de l'auto-édition, souvent considéré comme une condition *sine qua non* du fanzinat. Il existe des fanzines publiés par des fanéditeurs sur des sujets qui les intéressent, sans qu'ils prennent part au contenu, cela n'empêche pas qu'il s'agisse d'un fanzine, les fanéditeurs en gérant dans ce cas la diffusion dans les règles décrites plus haut. Il est très important d'avoir cela en tête, car si la pratique de l'auto-édition peut croiser les fanzines, elle n'en est pas synonyme. Auto-

publier son roman est une chose, mais n'évoque absolument pas le même processus, même si par son action l'auteur peut finalement s'inscrire dans un mouvement plus global. Le fanzine existe dans un réseau et vient du magazine, l'objet est donc bien différent et induit notamment une volonté de s'adresser à un public spécifique et une périodicité. Inutile donc de reconnecter l'histoire du fanzine aux pamphlets révolutionnaires ou aux débuts de Marcel Proust. Des points communs existent, mais c'est aussi en s'assurant en tant que média qu'un média naît, et cela n'est arrivé qu'à partir de 1930 dans le cas du fanzinat.

Si l'on applique strictement notre définition, on pourrait également croire que l'on doit intégrer la production de livres d'artistes, qui existent parfois sous forme périodique, au champ du fanzinat. En effet, si le livre d'artiste, luxueux, se distingue du fanzine, qui se veut modeste et à bas prix, cela ne saurait suffire à distinguer l'un de l'autre. De fait, un certain nombre d'artistes refusent cet écrin de luxe, considérant que le livre d'artiste devrait au contraire démocratiser l'art. C'est le cas d'Ed Ruscha, qui envisage même que ses ouvrages soient vendus en supermarché, devant les caisses<sup>30</sup>. De manière générale, plus que le luxe, c'est encore la diffusion et la réception qui font la différence. Le livre d'artiste s'achète en galeries, comparables de ce point de vue aux librairies spécialisées, et fonctionne dans un autre champ, celui de l'art contemporain. Dans son article sur les littératures hors édition, Tanguy Habrand<sup>31</sup> différencie quatre espaces spécifiques de création littéraire hors de l'édition traditionnelle, qui se distinguent par leurs origines et objectifs, notamment leurs liens aux institutions. Il place ainsi le fanzinat dans l'« édition sauvage », avec l'édition clandestine ou la contrefaçon, quand le livre d'artiste évolue dans l'« édition sécante », avec le livre-objet ou l'édition en contexte. Il synthétise son propos dans le schéma ci-dessous : si les deux types d'ouvrages vivent en extérieur de l'institution éditoriale, le fanzine vient d'un espace plus personnel, et se rapproche des médias et communications, quand le livre d'artiste vient du monde de l'art :

---

30 GRAHAME (Noreen), *Beware Books by Artists*, Brisbane, Grahame Galleries and Editions, 1994, pp. 3-5. <http://www.grahamegalleries.com.au/wp-content/uploads/2015/04/artists-book-fair-94.pdf> A noter que le cas particulier d'un livre d'artiste qui serait diffusé en caisses de supermarché s'opposerait au requisit d'une diffusion non-industrielle caractéristique du fanzinat.

31 HABRAND (Tanguy), « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoires du livre*, volume 8, numéro 1, automne 2016. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038028ar/>, consulté le 03 septembre 2017.



provisoire. [...]

La particularité du livre d'artiste est d'être pensé par des acteurs impliqués partiellement dans le monde du livre. Il demeure en équilibre instable, entre deux mondes, ce que résumait fort bien la question de Michel Butor : "Est-ce qu'on va donner ça au Musée ou à la Bibliothèque<sup>32</sup> ?" Les deux, semble-t-il, mais la réponse aurait été moins prompte à devoir considérer le secteur de la librairie. [...]

L'édition artiste ne pourrait pas être suspectée de contourner les conventions juridiques, économiques ou éditoriales de l'édition par principe : le livre d'artiste n'est pas nativement souterrain, ne va s'écarter du compte d'éditeur que par la force des choses (le geste) et poursuit en principe une exigence de rigueur.<sup>33</sup> »

La déconnexion avec l'institution apparaît en effet être une nécessité pour tout fanzine, et ce même s'il ne défend pas une idéologie particulièrement contestataire. S'il arrive parfois que des fanzines reçoivent des subventions<sup>34</sup>, ce qui est inconcevable lors des premières décennies du support, il s'agit d'un cas bien différent d'un financement direct. Dès lors qu'il y a derrière lui un groupe institutionnel ou commercial, le fanzine ne peut plus s'en réclamer. Évoquant des groupes de rock et d'oi! ayant leur propre fanzine, Samuel Étienne est sans appel :

« Faut-il aussi considérer comme fanzine une publication qui émane d'un groupe lui-même et dont l'objet est de produire une information officielle ? [...] Formellement ces publications sont semblables aux fanzines, mais en réalité elles sont plus proches des supports promotionnels puisque l'information produite est contrôlée d'en haut et ne vient pas de la base<sup>35</sup>. »

La même réflexion, peut-être plus encore, s'applique aux publications issues d'institutions. Les exemples les plus récurrents sont les journaux scolaires, organisés sous la coupe des professeurs, publiés par les établissements, recommandés par eux. Cela ne signifie pas qu'un groupe d'élèves créant un journal au sein de leur collège ne peut pas faire un fanzine, même s'ils utilisent la photocopieuse du CDI, mais il ne peut pas se faire avec une caution officielle. La frontière de l'officialité est parfois difficile à définir, notamment lorsque l'on se penche sur les bulletins internes. Les bulletins d'une entreprise ou d'un syndicat ne peuvent être considérés comme des fanzines, puisque ces organisations sont structurées en vue d'un but officiel ; pourtant, les fanzines sont apparus dans le cadre d'associations, et l'on peut se demander ce qui permet d'inclure des publications associatives dans le champ du fanzinat et d'y exclure les publications syndicales ou

---

32 Cité dans FOULON (Pierre-Jean), *D'un livre l'autre. Une exposition du Musée royal de Mariemont* (12 décembre 1986 – 1<sup>er</sup> mars 1987), Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1986, p. 9.

33 HABRAND (Tanguy), *op.cit.*

34 *Vice* s'est créé grâce à un programme gouvernemental d'aide aux jeunes drogués, *Falatoff* a obtenu des subventions d'une MJC en échange d'ateliers sur la BD, etc. Il est également possible de concourir à quelques subventions directement fléchées comme telles, notamment l'aide aux revues du CNL, mais il faut pour cela déjà un nombre conséquent de parutions, et se plier à des dossiers administratif plus complexes qui peuvent être vécus comme une forme d'inscription dans l'institution.

35 ÉTIENNE (Samuel), *op. cit.*, p. 11.

d'entreprises. Il y a la une limite à poser, qui vient assez naturellement même si là aussi il y aura toujours un titre qui ne rentrera pas dans la case, qui est celle du but de l'association. La publication d'une association est un fanzine si elle ne relève pas d'une logique commerciale. Ce qui s'applique au fanzine lui-même doit s'appliquer à la structure éditrice, qui doit être entièrement bénévole et ne pas viser le gain financier. De *Giff-Wiff* à *Animeland*, de *Schtroumpf* à *Vice*, plusieurs fanzines ont un jour passé ce cap, renonçant au bénévolat et adoptant dans le même mouvement une diffusion professionnelle, devenant des revues.

Les bulletins internes d'associations amateurs restent donc bien dans ce cadre, même si la notion de public y est restreinte. Le tout étant d'avoir toujours en tête qu'un fanzine, plus que tout objet culturel né dans un cadre plus organisé n'est pas figé et que, selon ses évolutions, il peut sortir ou revenir dans le cadre. Il reste un dernier objet proche, qui répond aux critères donnés, il s'agit des journaux de tranchées<sup>36</sup>. Périodiques réalisés de manière non professionnelle, assurément non commerciaux, la diffusion était de fait limitée. Il est difficile de trouver une opposition à leur inclusion, si ce n'est que le concept de fanzine n'existait pas à l'époque (et le mot paraît bien inadapté). Plus que tous les autres objets sus-cités, les journaux de tranchées apparaissent comme des ancêtres convaincants, dont l'étude comparée reste à faire, mais qui ouvre des pistes stimulantes.

## b) Une définition

Il convient donc, à l'aune de ces remarques, de proposer une définition et de la mettre à l'épreuve. Celle de Duncombe peut en partie être adoptée : « un média non commercial, non professionnel, à faible diffusion, où les animateurs assurent à la fois les rôles de rédacteurs, éditeurs, distributeurs.<sup>37</sup> »

« Non commercial », le fanzine l'est assurément, le gain n'étant pas exclu, mais étant rejeté de l'équation par tous les fanéditeurs. « Non professionnel » pose plus question, et apparaît comme inutile puisque l'on a déjà rappelé qu'il ne s'agissait pas de créer une structure financièrement viable. Le terme « amateur » a le mérite de rappeler cette velléité non-commerciale, en même temps que les origines du terme et l'aspect passionnel.

« À faible diffusion », nous avons vu que le critère de la diffusion est essentiel. Néanmoins, il ne peut se présenter ainsi, la borne étant trop large. Qu'est-ce qu'un faible tirage (impactant généralement la diffusion) : dix exemplaires, cent exemplaires, mille exemplaires ? Les différentes possibilités existent, et selon les époques les bornes ont évolué. Aujourd'hui, l'impression

---

36 Sur les journaux de tranchées, voir l'excellent travail de présentation, numérisation et archivahe de Gallica, portail de documents numérisés de la BNF. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/html/und/histoire/journaux-de-tranchees>, consulté le 07 septembre 2017.

37 DUNCOMBE (Stephen), *op. cit.*



numérique permet de tirer de manière rentable des tout petits tirages, quitte à les réimprimer, quand dans les années quatre-vingt, passer de la photocopie à l'impression nécessitait d'utiliser l'offset, et d'avoir des tirages plus conséquents. Le critère est donc moins celui de la « faible diffusion » que celui de la diffusion professionnelle, qui est, elle, facile à définir, car entrant dans une réalité industrielle. Il existe cependant un entre-deux, plusieurs librairies proposant des fanzines, mais cela est à chaque fois le fruit d'un coup de fil, d'une visite, souvent liée au contexte géographique du fanzine, et la pratique est celle du « dépôt » : le libraire prend les fanzines sans les acheter et réalise une marge sur les ventes, plus faible que lorsqu'il travaille avec un distributeur<sup>38</sup>. Cette pratique nécessite que le fanédateur aille régulièrement rendre visite aux libraires et fasse un suivi des stocks très précis, elle a donc un impact limité.

« Où les animateurs assurent à la fois les rôles de rédacteurs, éditeurs, distributeurs. » Cette phrase finale mérite un commentaire, car elle indique qu'un fanzine doit nécessairement être autoédité, et donc rédigé par ses éditeurs. Nous l'avons vu, c'est souvent le cas, mais rien n'oblige qu'un fanédateur écrive, ou qu'un groupe constitué dirige le fanzine. Par ailleurs la définition de Duncombe oublie tout de même d'évoquer le « zine » portant l'hérédité du mot.

Cette volonté d'être proche du magazine est un autre point important, et porte plus qu'une certaine idée de forme – qui fut un temps liée à l'image de l'agrafe mais est aujourd'hui bien plus variée. Le magazine a en effet une définition très simple pour les dictionnaires. Ainsi, le Larousse écrit « n.m. Publication périodique, le plus souvent illustrée<sup>39</sup> », et aurait pu se contenter d'un « Publication périodique ». Nous l'avons vu, il existe de nombreux petits tirages, même sans aller jusqu'aux livres d'artistes, comme des plaquettes de poésies, des bandes dessinées ou essais photocopiés. La forme est proche, certains voisineront sans doute les fanzines dans toutes les tentatives de classements, mais ils ne peuvent strictement s'y identifier.

Samuel Étienne complète ainsi la définition de Stephen Duncombe, « le fanzine au sens strict de média alternatif est un média viscéralement éphémère, au moins aussi éphémère que sa genèse peut-être spontanée.<sup>40</sup> » Il est certain qu'il existe une innombrable liste de fanzines ayant parus durant moins d'un an, mais il en existe aussi plusieurs, marquants, qui ont traversé les époques et ont été produits durant plus de dix ans. Samuel Étienne répond à cette opposition de manière intéressante : d'une part, il affirme qu'il ne prend en compte que les fanzines qui publient plusieurs numéros par an, excluant les fanzines à parution trop irrégulière. D'autre part, il considère que même en respectant tous les critères<sup>25</sup> cités, un fanzine qui dure aussi longtemps se

---

38 Quelques librairies pratiquent la « vente ferme », achetant les fanzines avec une forte réduction. Ce modèle évite toute la logistique future au fanédateur, et est un risque plus grand pour le libraire. Le cas est donc encore plus marginal.

39 « Magazine », Dictionnaire *Larousse* en ligne, consulté le 15 août 2017  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/magazine/48522>.

40 ÉTIENNE (Samuel), *op. cit.*, p. 14.

professionnalise de fait, perdant la vivacité et les aspects les plus hasardeux du début, marquant « son éloignement progressif du monde amateur ». Il va jusqu'à proposer diverses étapes et un vocabulaire adapté :

« J'irai jusqu'à défendre l'idée qu'il existe un continuum entre le fanzine et le magazine, les deux extrêmes de la presse écrite, jalonné par les situations intermédiaires que sont les zines (journal amateur dont le contenu éditorial et la teneur rédactionnelle prennent leurs distances avec la fan-attitude) et les prozines (fanzine ayant surmonté plusieurs de ses handicaps structurels<sup>41</sup>. »

Cette approche, qui souligne le lien entre magazine et fanzine, a le mérite d'apporter de nouvelles façons d'aborder les différences de production et de souligner, sans exclure, le flou qui existe nécessairement aux frontières entre tel ou tel objet. Pour notre part, nous englobons dans le fanzinat – comme le fait d'ailleurs Samuel Étienne dans son ouvrage – toutes les étapes précédant le magazine. Il est cependant utile de garder en tête les nuances qu'il a apportées quand on affronte un corpus diversifié par les formes et les contenus. Corpus qui accepte donc toujours cette définition, découlant de nos observations :

«Un fanzine est un magazine amateur à but non-commercial, réalisé par des bénévoles en marge des institutions et dont la diffusion se fait de manière artisanale.»

---

41 ÉTIENNE (Samuel), *op. cit.*, p. 23.

**Créer son média:  
des clubs aux fanzines  
(1962-1970)**

Le fanzinat trouve donc son origine dans les clubs d'amateurs avant de subir différentes évolutions au fil des ans, accompagnant les évolutions techniques et technologiques, ainsi que l'émergence de nouveaux courants et modes. Le fanzinat de bande dessinée français a beau naître vingt ans après le premier numéro de *The Comet*, il a l'avantage d'émerger avant les premières grandes transformations et suit donc une évolution assez similaire à l'historique dégagé en première partie. Les premiers essais s'inscrivent bien dans le système de clubs et de recherche de création d'un discours critique sur un objet de passion commun.

### **I – Giff Wiff, le premier d'entre eux**

#### **a) De la nécessité d'un « Club des bandes dessinées »**

Comme son ancêtre américain, le premier fanzine de bande dessinée français naît des échanges entre les lecteurs d'une revue : *Fiction*, publication des éditions OPTA consacrée à la science-fiction lancée en 1953. *Fiction* accueille aussi bien des nouvelles que des essais et publie dans la « Chronique littéraire » de son numéro 92 (juillet 1961) un texte du Suisse Pierre Strinati : « Bandes dessinées et science-fiction, l'âge d'or en France (1934-1940) ». Le texte ne pose pas du tout la question de la création d'un club ou d'un organe spécifique à la bande dessinée, il se contente d'exposer la théorie d'un « âge d'or » de la bande dessinée fantastique dans l'entre-deux guerre en listant de nombreux périodiques, presque tous disparus. L'auteur détaille les récits dessinés de science-fiction qui lui paraissent digne d'intérêt, avant de regretter qu'ils soient désormais quasiment tous introuvables<sup>42</sup>.

Au numéro suivant paraît un « complément d'information sur les bandes dessinées, par notre collaborateur Jean-Claude Forest ». Ce futur auteur majeur de bande dessinée, créateur entre autres de *Barbarella* ou des *Nafragés du Temps*, lauréat du grand prix du festival d'Angoulême en 1983, est alors encore peu connu mais illustre régulièrement les couvertures de *Fiction*. Son texte reprend celui de Strinati en le nuancant et en contredisant certains jugements de valeur jugés injustes. Foreste regrette notamment que Strinati ait exclu de son étude les bandes humoristiques. Il marque par ailleurs un léger désaccord avec les bornes chronologiques du premier article et

---

42

STRINATI (Pierre), « Bandes dessinées et science-fiction, l'âge d'or en France (1934-1940) », *Fiction* n° 92, Paris, juillet 1961, pp. 121-125.

présente d'autres séries non étudiées<sup>43</sup>. En conclusion apparaît cette note de la rédaction :

« (N.D.L.R. : Il pourrait être intéressant d'aboutir à un recensement complet des anciennes bandes dessinées de science-fiction. Existe-t-il encore des bandes de la période 1935-1945 que n'auraient citées ni Pierre Strinati ni J.-C. Forest ? Les lecteurs qui en connaîtraient sont invités à nous écrire.) »

Le numéro suivant accueille encore une réponse à l'article de Strinati : « S.F. et bande dessinée, suite » par Guy-Claude B., d'Évreux. Et une nouvelle note de la rédaction, semblant surprise du nombre de lettres reçues suite à ces publications, appelle les lecteurs qui seraient intéressés par des rééditions des planches évoquées à se faire connaître :

« Depuis la publication dans *Fiction* de l'article de Pierre Strinati, nous avons reçu de nombreuses autres lettres attestant l'intérêt que le sujet a provoqué. Cela montre à quel point la génération qui eut dix ans dans les années trente (spécialement parmi les actuels amateurs de S.F.) reste "marquée" par ces illustrés.

Plusieurs de ces correspondants rejoignent le vœu exprimé par celui que nous avons cité : pouvoir se procurer (ou à défaut consulter) des collections des principaux journaux du genre, notamment *Robinson* ou *Mickey*. En réalité, de telles collections sont pratiquement introuvables, et n'existent que chez ceux qui ont eu le "nez" de les conserver. Un voyage dans le temps jusqu'au siège de la maison éditrice étant malheureusement exclu, il ne reste qu'un seul espoir : la création d'un club ou le lancement d'une bibliothèque, solutions évoquées par notre correspondant. Mais pour cela il faudrait la réunion de plusieurs centaines d'amateurs. À tout hasard, nous proposons à ceux qu'un tel projet séduirait de le faire savoir. »

Petit à petit, le lecteur de *Fiction* peut découvrir l'évolution du projet, des notules informent que des avancées ont lieu. Et c'est au numéro 98 de janvier 1962 qu'un texte plus long est publié, à la dernière page du journal, sous le titre « Le Club des bandes dessinées va-t-il prendre naissance ? ». Le journal y explique qu'un club est bien en train de se mettre en route mais qu'il lui faudra une centaine de membres pour se lancer et que :

« Le but principal du club serait, d'une part, la réédition photocopiée des intégrales des meilleures bandes, et de l'autre, le tirage de diapositives 24 x 36 en couleurs, destinées à l'agrandissement par projection des planches les plus intéressantes<sup>44</sup>. »

---

43 FOREST (Jean-Claude), « Complément d'information sur les bandes dessinées », *Fiction* n° 93, Paris, août 1961, pp. 141-144.

44 « Le Club des bandes dessinées va-t-il prendre naissance ? », *Fiction* n° 98, Paris, janvier 1962, p. 143.

Le fonctionnement du club tel qu'imaginé est ensuite présenté, il n'y aurait pas de droit d'entrée mais chaque souscription serait payante, et le prix étudié selon les nécessités techniques et le tirage. Les diapositives sont le moyen le plus économique trouvé pour reproduire la couleur. Le texte est suivi d'un questionnaire sur les bandes intéressant potentiellement le plus les lecteurs : des noms sont donnés, des propositions sont possibles, les lecteurs possédant des revues d'époques sont invités à se manifester<sup>45</sup>. Fait important, si *Fiction* se propose d'être la courroie de transmission, il est bien précisé dans le texte : « Il ne s'agit pas d'une entreprise organisée par *Fiction*, mais d'une initiative privée, due à certains de ces amateurs. » Comme dans les cas américains, la revue initiale est majeure pour le développement du club à venir, mais sert d'abord à mettre en lien des personnes aux intérêts communs afin qu'ils développent leur propre structure.

C'est chose faite le 29 mars 1962, l'association est déclarée à Paris, le bureau déposé et la présidence occupée par Francis Lacassin, rédacteur dans divers revues (dont *Fiction*) et spécialiste des littératures populaires. Alains Resnais, cinéaste déjà primé par un Méliès, plusieurs prix Jean-Vigo et un Lion d'or, est vice-président avec l'agrégé de physique-chimie Guy Bonnemaïson. Le secrétaire général est Alain Doremieux, rédacteur en chef de plusieurs revues dont *Fiction*, ce qui montre tout de même les liens étroits entre les deux structures. D'autres noms, tous masculins, complètent le « CA provisoire » dévoilé dans le *Giff-Wiff* numéro 1, qui paraît en juin 1962.

Ce premier numéro n'est qu'un bulletin de quelques pages ronéotypées, présentant la vie du club, les projets de réédition et les conditions techniques de reproduction. L'ambition affichée est cependant plus large, et pour le futur « *Giff-Wiff* comportera des articles sur les BDs (nous aimerions les illustrer de reproductions, mais notre budget risque d'en être fortement grevé), sur l'indication de livres intéressants, etc. <sup>46</sup>», ce qui rapproche clairement le bulletin des fanzines de fans analysant leur passion. Les statuts de l'association confirment, après un point sur les rééditions, une volonté d'étudier et affirmer la bande dessinée dans le paysage médiatique :

« Buts : Encourager la diffusion et la publication de la bande dessinée de qualité. S'opposer aux censures et préjugés dont elle est victime. Définir son esthétique et le rôle qu'elle exerce dans la culture de masse. Démontrer qu'en France comme ailleurs, elle a cessé d'appartenir aux enfants pour conquérir un public aussi vaste que celui du cinéma. Étudier ce qu'elle doit à la peinture, au cinéma, et ce qu'elle a pu apporter elle-même aux autres arts.<sup>47</sup> »

---

45 « Le Club des bandes dessinées va-t-il prendre naissance ? » et le questionnaire qui lui fait suite sont reproduits en annexe 1.

46 *Giff-Wiff* n° 1, Paris, juillet 1962, p. 6.

47 *Giff-Wiff* n° 1, *op. cit.*, p. 4.

Le numéro deux, minuscule (un recto verso), évoque juste le succès des souscriptions et du club, qui dépasse ses fondateurs avec près de 300 membres. Un numéro double illustré de 45 pages est annoncé, le véritable début de la première revue française sur la bande dessinée.

#### b) Du début aux débats

Le numéro 3-4 ne fait finalement que 34 pages mais, sous la direction de Remo Forliani, devient une vraie revue, quittant le simple bulletin d'information et proposant des articles de fond sur différents sujets : une série d'histoire de revues de l'âge d'or est inaugurée par le fameux Pierre Strinati (avec sa bibliographie détaillée des séries et auteurs, qui deviendra un passage obligé), qui prolonge là son premier texte, des articles sur *Popeye*, *Mandrake*...

Beaucoup de pages restent consacrées à la vie du club mais une fois passés les textes sur les rééditions et, toujours, les contraintes techniques afférentes – les reproductions sont assez bouchées et peu lisibles –, le reste prend un cadre plus général. Le courrier des lecteurs est commenté, et ne sert pas que de liste de vœu, une bourse d'échange est instaurée, mais se situe en supplément du fanzine, et les textes penchent tous vers une volonté de légitimation, comme indiqué dans les « buts », notamment en tentant de montrer des liens avec le cinéma ou la peinture. Ils s'amuse aussi à publier des textes de l'« Inquisition », sélection d'un article particulièrement hostile à la bande dessinée, et se dressent contre à l'« image infantile » du médium. Ce discours reste étonnant quand on constate que la première volonté des adhérents semble de retrouver les récits de leur enfance, ce paradoxe s'affirme quelques années plus tard.

La plus grosse section consacrée à la « vie du club » est une étonnante sociologie des adhérents par l'historien Pierre Couperie<sup>48</sup> : pour les adhérents français (ultra-majoritaires, la loi interdisant aux étrangers une adhésion pleine est entière), le club est à 58 % en région parisienne, 26 % en campagne, et comporte moins de 5 % de femmes. Le chiffre est faible mais pour Couperie « À première vue c'est plus qu'on pouvait en espérer, car nos journaux favoris sont restés dans les mémoires comme des journaux de garçons ». L'âge est aussi très homogène : les  $\frac{3}{4}$  sont nés entre 1922 et 1934, plus de la moitié entre 1926 et 1934. La quasi-totalité des membres sont actifs, mais l'association ne contient aucun agriculteur (alors 25 % de la population), « l'industrie et l'artisanat (36 % de la population) n'ont que 9 représentants au Club, dont seulement 4 ouvriers d'usine ». 96 % du club est en profession libérale (alors qu'elles représentent moins de 30 % des actifs), parmi eux une forte proportion de dessinateurs et de médecins. La question du revenu est mise en avant :

---

48 COUPERIE (Pierre), « Sociologie du club des bandes dessinées », *Giff-Wiff* n° 3-4, Paris, juin 1964, pp. 9-13.

les rééditions restent onéreuses. Il est amusant de constater que finalement, le profil sociologique – très masculin, d'un intérêt nostalgique à relativement fort pouvoir d'achat – n'a finalement que peu évolué chez le lectorat adulte de bande dessinée<sup>49</sup>.

La formule de *Giff-Wiff* s'installe donc ainsi, laissant rapidement de plus en plus de place aux analyses et recensions de livres. La « vie du club », centrale dans les premiers numéros, se réduit petit à petit pour atteindre le minimum nécessaire. Bien sûr cela dépend des numéros, mais le dépouillement du fonds disponible à la Bibliothèque Nationale de France<sup>50</sup>, exhaustif jusqu'au numéro 14 de juin 1965, indique bien ce renversement. Même si la « vie de club » occupe près d'une dizaine de pages les deux premières années, la pagination grossit largement sans qu'elle en profite. Au fil des numéros des débats ont lieu, des écritures s'affirment, de nouveaux contributeurs arrivent (dont la sociologue Évelyne Sullerot et l'auteur Alejandro Jodorowsky) et des futurs *topoi* du fanzinat apparaissent, comme le parrainage d'un auteur reconnu. Il s'expose de deux manières dans le numéro 5-6 d'avril 1964 : Hergé salue l'initiative et adhère à l'association, comme membre d'honneur puisqu'il est Belge, et Greg réalise une dédicace pour *Giff-Wiff* à l'occasion de sa reprise de *Zig et Puce* (page 41), inaugurant ce qui devient une pratique courante des fanzines monographiques. Pour *Giff-Wiff*, ce sera la seule !

Notons que *Giff-Wiff* ne se réclame pas du fanzinat, terme absent de tous ses textes. En mars 1964 Francis Lacassin réfute même l'amateurisme en écrivant dans le numéro 9 : « L'heure de l'amateurisme charitable étant révolue et les dirigeants désirant souffler un peu, la confection du bulletin sera confiée à un professionnel de la ronéo<sup>51</sup>. » Cet apparent succès laisse cependant apparaître ses premières turbulences, entre les tenants de la réédition d'un âge d'or fantasmé et d'une ouverture plus large à la modernité. Les débats éclatent publiquement dans le numéro 10 où Rémo Forlani attaque en termes assez crus l'attitude du club, qui vient par ailleurs de changer de nom<sup>52</sup> pour apparaître plus sérieux :

« Le culte du passé, cher aux adhérents du C.B.D., me devient chaque jour un peu plus insupportable. Le *Giff-Wiff* c'est *Historia*. Et encore... Un *Historia* qui (pour des raisons qui ne sauraient intéresser qu'un psychiatre) aurait décidé de ne considérer qu'une toute petite tranche d'histoire : ces chères années trente que les plus doctes d'entre vous

---

49 Sur ce sujet, non-central dans notre étude, on relira le texte de GUILBERT (Xavier) « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, 17 mai 2011. En ligne : <http://comicalites.revues.org/181>, consulté le 28 août 2017. Les sections 2 et 3 : « Le vote populaire » et « La fibre nostalgique » résonnent particulièrement avec le texte de Pierre Couperie, près de cinquante ans après.

50 Voir Annexe 2.

51 LACASSIN (Francis), *Giff-Wiff* n° 9, Paris, mars 1964, p. 12.

52 Le Club des Bandes Dessinées (C.B.D.) devient le Centre d'Études des littératures d'expression graphiques (C.E.L.E.G.).



traitent pompeusement d'Âge d'or. Âge d'or ! C'est en ce temps-là que furent publiées pêle-mêle les pires âneries. C'était l'époque du floc Roland Cassecou, de l'ennuyeux Kit Carson (quand je pense que ces deux fonds de tiroir ont les honneurs d'un bulletin dont je suis le rédacteur-en-chef !). Et Franck Buck, et Diane, et Illico... Illico ! Pourquoi pas la famille Duraton ? [...]

Un club de Bandes Dessinées ça n'est pas, ce ne devrait pas être, une association du type "Ancien du chemin des dames"... [...] Cet amour inconditionnel de n'importe quel bonhomme, de n'importe quel Mickey pourvu qu'il parle ballon, c'est louche, non ? Ne sommes-nous vraiment qu'une bande de mal vieilliss qui n'en finissent plus de pleurer leurs onze ans ?

Dernière nouvelle : le Club devient — oh ! Catastrophe ! — le Centre d'Études des littératures d'expression graphiques. Mickey à l'UNESCO, quoi !<sup>53</sup>»

De manière assez logique, il quitte la rédaction en chef du journal, même s'il continue à y écrire ponctuellement. Le numéro suivant marque une évolution qualitative de forme (couverture illustrée, intra en couleur, maquette plus élégante...) et de fond, avec des dossiers plus longs et laissant plus de place à l'analyse : la traditionnelle histoire d'une vieille revue est accompagnée d'un long article sur le *Pogo* de Walt Kelly et un autre sur *Barbarella*, une approche résolument plus moderne. Une page annonce par ailleurs qu'une tentative de renversement du CA, fomentée par « certains éléments dont l'esprit semble en contradiction avec les buts désintéressés et non lucratifs de notre association<sup>54</sup> », a eu lieu et été maîtrisée. L'épisode mouvementé est peu commenté, mais il est expliqué que le président n'avait plus accès à la boîte aux lettres et qu'une A.G. extraordinaire est convoquée pour mettre en lumière l'affaire et sanctionner les impétrants si besoin. Face aux débats idéologiques, les luttes de pouvoir internes semblent également vigoureuses. Comme chaque année, Couperie présente une sociologie des membres. Elle est beaucoup plus diversifiée géographiquement mais conserve les mêmes aspects sociologiques qu'en 1962. Sur 400 adhérents désormais, quasiment aucun agriculteur ou ouvrier, une soixantaine de fonctionnaires, ce qui constitue une grosse part de l'association mais assez peu proportionnellement à la population, contrairement aux carrières libérales qui sont sur-représentées, notamment artistiques avec plus de 55 membres (dont 25 dessinateurs). Par ailleurs, les adhérents sont massivement trentenaires et les femmes toujours très peu représentées (19). Le constat de Forlani est confirmé car la plupart des d'entre eux indiquent bien avoir souhaité rejoindre le club par

---

53 FORLANI (Remo), « P(our) P(rendre) C(ongé) », *Giff-Wiff* n° 10, Paris, juin 1964, pp. 33-34.

54 *Giff-Wiff* n° 11, Paris, septembre 1964, p. 3.

nostalgie, avec comme volonté première de relire les bandes de leur enfance.

En octobre 1964, la Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées (Socerlid) est créée à Paris par des dissidents du C.E.L.E.G., qui sont bien plus tournés vers la création contemporaine. La lutte contre le fanzine concurrent se ressent, par bribes on comprend des fâcheries voire des attaques plus lourdes<sup>55</sup>, des rédacteurs notables disparaissent, en premier lieu Pierre Couperie. Face à cela des liens avec l'étranger se confirment : un texte d'Umberto Eco sur Superman est traduit<sup>56</sup>, Alain Resnais va rencontrer des auteurs aux États-Unis en décembre... Le C.E.L.E.G. constate par ailleurs avec surprise qu'il existe déjà des dizaines de sociétés d'amateurs de comics aux outre-Atlantique, alors que le club s'imaginait précurseur. Cependant, quasiment aucun lien n'existe avec eux. Les liens sont bien plus forts avec la branche belge du C.E.L.E.G., cependant celle-ci va également s'en détacher, pour d'autres raisons sur lesquelles nous reviendrons, en février 1965.

Éditorialement, le fanzine se transforme aussi, en consacrant de plus en plus régulièrement des dossiers centrés sur un auteur, tout en restant tourné vers les figures du passé. Ainsi le numéro 13 de janvier 1964 est consacré à Burne Hogarth, le numéro 17 de janvier 1966 consacré à *Popeye*, le numéro 19 d'avril 1966 à Walt Disney... Ce numéro apporte d'ailleurs une nouveauté intéressante : on y trouve 27 pages de rédactionnel puis une soixantaine de pages de *Popeye* ! Le numéro sur Disney suit la même idée, les 26 pages d'analyses diverses étant suivies de *Mickey contre Frankenstein*, 26 pages de comic strip de 1932 dans leur traduction (et lettrage, plutôt maladroit) française d'époque.

Au numéro suivant, *Giff Wiff* est repris par Jean-Jacques Pauvert qui en publie 4 numéros plus luxueux dans la forme, dont les trois derniers sont centrés sur des auteurs spécifiques (Chester Gould, Jean-Claude Forest, All Cap). La diffusion, devenue professionnelle même si Pauvert reste un spécialiste des littératures marginales, multiplie largement le tirage et fait quitter à *Giff-Wiff* le champ des fanzines de BD, qu'elle avait contribué à créer. Le modèle économique peine à se trouver et *Giff-Wiff* disparaît en mars 1967 après 23 numéros et cinq ans d'existence.

## **II – Phénix, la scission qui s'impose**

### **a) Un fanzine de son temps**

En octobre 1964 Claude Moliterni, membre du C.E.L.E.G. et contributeur de *Giff-Wiff*, crée la

---

55 Le n° 14 de juin 1965 fait état d'un procès, sans que l'on sache si c'est lié aux problèmes évoqués dans d'autres numéros, mais on comprend que la période est singulièrement mouvementée.

56 ECO (Umberto), « Le Mythe de Superman et la dissolution du temps », *Giff-Wiff* n° 11, Paris, septembre 1964, pp. 10-13.

Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées (Socerlid), structure concurrente née du refus de l'association historique de s'intéresser à autre chose qu'aux comics-strip de l'entre-deux-guerres<sup>57</sup>. Il emporte avec lui plusieurs contributeurs clés de *Giff-Wiff*, comme Pierre Couperie ou Maurice Horn, correspondant pour les États-Unis. La Socerlid se contente d'abord d'organiser des expositions, qui obtiennent un retentissement certain. Ainsi « Dix millions d'images », présentée en automne 1965 à la galerie de la Société française de photographie, est saluée par Bertrand Girod de l'Ain, critique d'art du *Monde*<sup>58</sup>, et deux ans plus tard l'exposition généraliste « Bande dessinée et Figuration narrative » réunit 500 000 visiteurs. Même si l'approche consiste à légitimer le médium par son entrée dans le lieu d'un autre art (le musée) et qu'en réalité il n'a quasiment aucun lien avec le courant de la Figuration narrative, l'exposition et le catalogue qui en est issu marquent une date dans la légitimation de la bande dessinée. Pour Harry Morgan et Manuel Hirtz, ils « eurent une influence profonde sur la conception que le public cultivé se faisait de ce médium<sup>59</sup>. » La Socerlid semble en passe d'accomplir le vœu du C.B.D. à sa création, en faisant entrer l'analyse adulte de la bande dessinée dans les médias culturels.

Par ailleurs, la Socerlid organise régulièrement des causeries autour de bande dessinée, et met en place les premières conventions de bande dessinées à Paris. Au-delà des A.G., le fandom crée donc ses premiers événements propres, le lien convention/fanzine commence à s'établir, à la manière de ce que Wertham avait pu constater aux États-Unis :

« C'est aussi à Claude Moliterni que revient l'initiative des premières conventions de BD à Paris, pour lesquelles il s'appuie sur les jeunes animateurs de la SFBD (Henri Filippini et Michel Lieuré, notamment). Dès 1969, ces conventions sont l'occasion pour l'ensemble de la communauté d'amateurs, qu'ils soient simples lecteurs, collectionneurs, « fanzineux », « fanéditeurs » ou praticiens amateurs, de rencontrer des dessinateurs professionnels, des comités de revues et des éditeurs spécialisés dans la bande dessinée, tout autant que de se faire connaître. Elles ont lieu annuellement dans différents quartiers de la capitale et deviennent, pendant plusieurs années, un rendez-vous important pour les amateurs.<sup>60</sup> »

La Socerlid se dote rapidement d'un organe d'expression, *Phénix*, dont le premier numéro

---

57 CANNET (Hervé.) (dir.), *Le Grand 20e*, Angoulême, La Charente libre, 1992, p. 6-7.

58 GIROD DE L'AIN (Bertrand), « La passionnante aventure de la bande dessinée américaine », *Le Monde*, 8 octobre 1965. Il y salue notamment « l'extraordinaire variété des messages véhiculés par ce "support" outre-Atlantique. »

59 MORGAN (Harry) et HIRTZ (Manuel), *Le Petit Critique illustré : Guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée*, Montrouge, P.L.G., 2005, p. 18.

60 DEMANGE (Julie), « Bédéphilie », dans le *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* du site neuvième art 2.0. (dir. Thierry Groensteen), juillet 2017. En ligne <http://www.neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1169>, consulté le 29 août 2017.

paraît en octobre 1966. Un an plus tard l'association change de nom pour le plus sobre et inclusif « Société française de bandes dessinées » (S.F.B.D.). Contrairement à son prédécesseur, *Phénix* est clairement tourné vers l'extérieur, a un aspect très professionnel (notamment dans la maquette et le choix de papier) dès le premier numéro et est largement ouvert aux auteurs contemporains.

Dans sa rubrique « Et les Fanzines ? » du *Spirou* 1816 du 1er février 1973, Thierry Martens brosse l'histoire de *Giff-Wiff* et prend clairement le parti de la Socerlid :

« Tandis que le C.E.L.E.G se tournait surtout vers le passé et la nostalgie de son groupe central d'animateur, la S.F.B.D. va s'efforcer de vivre à notre époque et d'influencer celle-ci. [...] La B.D. n'est plus un art de ghetto réservé à quelques esthètes ou aux enfants en bas âge, mais bien une littérature complète dans laquelle chacun peut se plonger sans déchoir. Il y a bien sûr de mauvaises bandes dessinées comme il existe de la mauvaise littérature. Mais l'ensemble est sain et s'avère éducatif. Les barrières tombent. Le Neuvième Art devient un mouvement contemporain vivant et non plus un perpétuel pèlerinage aux sources de la nostalgie.<sup>61</sup> »

Autre spécificité, faisant écho aux numéros de *Giff-Wiff* parus dans l'année, chaque *Phénix* comporte des bandes dessinées, principalement des traductions de bandes américaines plus ou moins récentes et des BD franco-belges non inédites. Par ailleurs, la revue est largement tournée vers l'étranger et publie régulièrement des articles sur des auteurs de pays dont la production est totalement inconnue en France (par exemple, le Suédois Oskar Anderson dans le numéro 7), ce qui ne l'empêche pas de publier des études d'auteurs de l'« âge d'or », notamment de la main des anciens rédacteurs de *Giff-Wiff*. *Phénix* grandit vite et en quatre numéros passe de 32 à 100 pages.

Par le professionnalisme affiché, le succès de ses médiations et son aspect attractif, *Phénix* devient rapidement une référence pour le grand public et les amateurs de bande dessinée, bien au-delà du public restreint du « club » d'autrefois. *Phénix* consacre cependant de nombreuses pages de ses actualités à des comptes rendus d'activités de la société. Il peut s'agir d'expositions mais aussi de salons, de rencontres des membres, etc. Selon le calendrier cet espace prend plus où moins de place par numéro mais perd vite de son intérêt, les reportages étant très factuels et sans mise en perspective.

Il y a cependant beaucoup moins d'interne que dans *Giff-Wiff*, d'autant qu'en 1969 la S.F.B.D. crée *Alfred*, un bulletin mensuel strictement destiné aux adhérents, marquant bien la frontière entre cet outil destiné à l'interne et le fanzine à destination plus large. Au début assez

---

61 MARTENS (Thierry), « Et les fanzines ? De Giff Wiff à... Phénix », *Spirou* n° 1816, Marcinelle, 1<sup>er</sup> février 1973, p. 51.

luxueux, en format à l'italienne évoquant *Giff Wiff*, il passe rapidement en format A5 puis en simple lettre tapée à la machine et agrafée, assumant bien son aspect « lettre d'information » sans prétendre être un magazine. Certes, les premiers numéros incluent des « reportages » principalement sur des salons, avec beaucoup d'images, et des articles de fond (sur *Flash Gordon*, un bilan annuel du secteur éditorial, etc.) mais *Phénix* publiant aussi ce genre de travaux, la redondance est forte.

La formule en format A5 réduit largement l'ambition : plus d'images et de simples listes commentées de livres, notamment une grosse section « Écho USA » signée par le très jeune Jean-Pierre Dionnet sur les revues et comics-strips aux États-Unis. Ainsi le numéro 25 ne fait que 8 pages ainsi réparties : un éditorial de Claude Moliterni, suivi d'un descriptif des *Phénix* à venir et d'une liste des bandes dessinées publiées dans les hebdomadaires français. Ceci prend 2,5 pages, les échos de Dionnet 4,5 pages et la page restante est une publicité pour un album de *Corto Maltesse* édité par la SERG, également éditeur de *Phénix*. Les articles de fond des premiers numéros ont disparus et nous sommes face à un cas étonnant de revues débutant avec un aspect plutôt professionnel pour se terminer en pages ronéotypées. De fait, la Socerlid s'est rendue compte qu'elle n'avait pas besoin d'un deuxième fanzine, mais bien d'une circulaire pour adhérents.

#### b) La place de la création

Dès le numéro 4 le fanzine consacre quasiment autant de place à la bande dessinée qu'aux rédactionnels. Il ne s'agit principalement de réédition ou de traduction de matériel déjà ancien (avant-guerre), sauf quelques exceptions : 4 pages de Legallo dans le numéro 2, des collages humoristiques et des « bancs d'essais » dans le numéro 7. Ces planches sont très contemporaines puisqu'il s'agit de premières publications de jeunes dessinateurs voulant devenir professionnels. Le regard est parfois très critique, mais poussé et sérieux, comme le montre notamment ce commentaire d'une planche de Claude Auclair, futur dessinateur important de bandes dessinées réalistes, même si le concept de la « continuité concrète » laisse songeur :

« La séquence que l'on montre, entre des dizaines d'autres, possède une syntaxe discrètement personnelle et sa clarté ne doit pas tromper sur son originalité. Avec un sens aigu de la continuité concrète, Claude Auclair sait dégager à temps le détail significatif sans renoncer pour autant à la liaison narrative<sup>62</sup> ».

Mis à part ces exceptions la bande dessinée contemporaine reste cependant très absente dans les publications. Le fanzine les commente pourtant beaucoup, mais la rédaction préfère remettre en

---

62 MOLITERNI (Claude), « Phénix présente le banc d'essai des jeunes dessinateurs », *Phénix* n° 7, 3<sup>e</sup> trimestre 1968, p. 12.

lumière des productions oubliées, parfois d'illustres inconnus, parfois de vedettes comme Edgar P. Jacobs et son *Rayon U*, publié dans les numéros 5 et 7, ou un *Zig et Puce* d'Alain Saint Ogan, dans les numéros 9 à 11.

Le numéro 8 marque un tournant puisque plus de la moitié des planches sont des pages inédites<sup>63</sup> : *Orion le laveur de planètes*, 8 pages débutant un récit à suivre signé Gigi et Claude Moliterni (rédacteur en chef de *Phénix*) et 11 pages du *Wizard of Id*, strip américain de Brant Parker et Johnny Hart, auteurs contemporains de *Phénix*, qui fait par ailleurs la couverture. Il est d'ailleurs amusant de noter que pour cette série moderne, le texte a été laissé en anglais et traduit sous les cases, comme un vieil illustré. *Le Mystère du Yacht Noir*, première traduction d'un épisode d'une BD de Walter Molineaux publiée dans *Robinson* en 1940, est le seul autre bloc de publication, sur 16 pages. Ce rééquilibrage n'est pas tout de suite constant mais s'intensifie tout au long de la publication. On notera aussi qu'en publiant une série qu'il scénarise, Moliterni est le premier fanéditeur français à utiliser son fanzine pour publier ses bandes dessinées, pratique qui devient extrêmement courante par la suite<sup>64</sup>. Il va même jusqu'à être interviewé avant le début de sa série ! On peut cependant nuancer en indiquant que Moliterni n'est pas un amateur débutant et a déjà réalisé plusieurs scénarios pour des revues professionnelles.

Le numéro suivant « corrige » presque cela, il s'agit d'un spécial Alain Saint-Ogan, quasi entièrement consacré au dessinateur de *Zig et Puce*, dont *Le Rayon Fantastique*, récit de 32 pages paru en 1937, est publié en illustration. La publication abondante de jeunes auteurs reprend de plus belle dans les *Phénix* suivants (le thème de couverture du numéro 10 est Moliterni lui-même !), veillant toujours à un certain équilibre entre ce qui constitue désormais trois pôles : le rédactionnel (qui continue de s'ouvrir à des jeunes auteurs), la BD patrimoniale et la BD contemporaine.

*Phénix* s'impose vite comme un modèle, une influence majeure pour tout le fandom que ce soit en termes de présentation ou de choix d'auteurs. Quand dans sa chronique, Thierry Martens critique le fanzine *Haga*, il dit qu'il « est pauvre, et fait un peu *Phénix* méridional<sup>65</sup> » pas tant pour critiquer *Phénix* (qu'il décrit très élogieusement par ailleurs) que pour indiquer la faiblesse de la copie. Cela démontre l'autorité du titre sur la sphère de l'époque. Il y a encore peu de fanzines, *Giff-Wiff* restait principalement diffusé à des nostalgiques peu connectés à leurs temps. *Phénix* est le premier fanzine à influencer fortement et marque les titres des années 70. L'influence se dégage aussi

---

63 Le tableau comparatif des proportions de textes et bandes dessinées, distinguées en rééditions ou pages inédites, se trouve en Annexe 2.

64 Ce jusqu'à la création des personal-zines, toujours fréquents de nos jours, sur ce sujet voire RANNOU (Maël), « L'Égozine, l'intime ultime », dans *Pas vu, pas pris*, Paris et Strasbourg, coédition Zeug/Haute école des Arts du Rhin, 2017, pp. 128-140.

65 MARTENS (Thierry), « Et les fanzines ? », *Spirou* n° 1863, Marcinelle, 27 décembre 1973, p. 34.

dans les auteurs mis au pinacle, et le goût de *Phénix* se diffuse : ainsi le fanzine consacre beaucoup d'articles sur Hergé, E. P. Jacobs, Jacques Martin et André Franquin mais ne parle jamais d'Astérix, et cela se ressent dans le discours critique général très fortement influencé par la revue<sup>66</sup>. Leur choix d'interviewer Marcel Gotlib, qui a déjà une belle carrière mais est alors un auteur jeune et novateur dont la carrière n'est pas encore pleinement assise, dans le numéro est aussi analysé par Groensteen comme impactant pour la reconnaissance du dessinateur.

### c) Les 70's de la Socerlid

Notre chapitre s'arrête aux années soixante-dix, il est cependant nécessaire d'évoquer l'activité de *Phénix* et de la Socerlid durant cette décennie, notamment parce qu'elle indique bien le passage d'une époque à une autre. Comme l'écrit Julie Demange « La position hégémonique de la Socerlid décline cependant progressivement durant les années 1970. *Phénix* est publié jusqu'en 1977 mais les activités du groupe cessent dès la fin de l'année 1974<sup>67</sup> », date du premier festival d'Angoulême, dans lequel Claude Moliterni s'investit, mais également de l'entrée de ce dernier comme directeur de collection chez Dargaud, rompant avec sa position de fanédateur.

Le numéro 15 d'octobre 1970 change d'ailleurs de formule, une réponse à la soudaine explosion de titres qui se fait ressentir... Le dynamisme de *Phénix* paie, et de nombreux autres fanzines naissent, laissant libre part à la création. En postface, Claude Moliterni se fait l'écho de cette demande :

« Le courrier abondant que nous recevons à amené le comité de rédaction à examiner les nombreuses demandes qui nous ont été faites au cours de ces derniers mois, c'est-à-dire que le nombre de pages de bandes dessinées augmente. [...] envisager le paiement de planches de bandes dessinées, cela posait de lourds problèmes de trésorerie. Après une longue réflexion, nous avons pris la décision de donner de la bande dessinée deux à trois fois par ans dans *Phénix*, histoires originales ou rééditions (environ 60 pages par numéros)<sup>68</sup> ».

Moins régulièrement donc, mais plus massivement, le numéro en question contient d'ailleurs 52 pages de rééditions contre une quarantaine de pages de textes. Non annoncé, par contre, on constate que la répartition du rédactionnel change aussi : tel numéro ne contient que des interviews, tel autre

---

66 Voir GROENSTEEN (Thierry), *Les Cahiers de la BD* n° 62, Grenoble, mars 1985. Il dénombre ainsi 12 articles sur Hergé, 9 sur E. P. Jacobs et 5 sur Jacques Martin et André Franquin mais 0 sur Astérix, qui est pourtant déjà un succès commercial notable.

67 DEMANGE (Julie), *op. cit.*

68 MOLITERNI (Claude), « Chers lecteurs », *Phénix* n° 15, 4<sup>e</sup> trimestre 1970, p.97.

un très long article, un autre des articles très courts avec beaucoup de bandes dessinées... Par ailleurs, quand les articles sont longs ils sont beaucoup moins denses, contenant souvent plusieurs pages de simples cases agrandies. Peut-être est-ce le simple hasard de rendu de textes d'auteurs bénévoles, mais cela donne une revue moins agréable, ou les mondanités (comptes rendus de prix et de salons où l'association était présente à grand renfort de photos) déjà conséquentes ne sont que plus visibles, car toujours là<sup>69</sup>.

En avril 1973, *Phénix* est repris par les éditions Dargaud, qui en fait au numéro 28 un magazine mensuel diffusé en kiosque. En même temps qu'il quitte l'espace du fanzine, *Phénix* délaisse de plus en plus les articles de fond pour se contenter de courts textes au milieu de très nombreuses prépublications de Dargaud. La formule, qui ne respecte pas l'esprit du titre, ne convainc pas et l'éditeur abandonne la revue au numéro 41 d'août 1974. Fait rare, le titre reparait à la fin de l'année, édité par la structure historique, en reprenant la formule plus largement ouverte à la critique qui avait fait son succès ! Ce cas d'un fanzine devenu magazine puis redevenant fanzine en un laps de temps aussi court est unique.

*Phénix* a cependant fait son bout de chemin et l'épisode kiosque a bien montré qu'il n'avait pas su capter quelque chose de l'air du temps, dans *Alfred*. Moliterni se plaint d'un blues touchant tous les fanzines. Il est temps de passer la main... *Phénix* continue cependant à son rythme trimestriel encore deux ans, avant de s'éteindre mi-1977 avec son 47<sup>e</sup> numéro.

### **III – La naissance des fanzines monographiques**

#### **A) *Ran Tan Plan* et les prémices**

Notre étude se penche sur le fanzinat en France, nous ne pouvons cependant passer totalement sous silence la production francophone européenne, et particulièrement *Ran Tan Plan*, qui va réellement influencer sur les autres titres.

*Ran Tan Plan* est édité par le Club des amis de la bande dessinée (C.A.B.D.), soit la branche belge du C.E.L.E.G. constituée en groupe autonome. Le Club français avait dès le début eu des adhérents suisses et belges, mais la loi interdisait alors toute adhésion d'étrangers à une association française, sauf avec le statut de membre d'honneur, qui ne donnait aucun droit au sein des assemblées générales. Par ailleurs, la création belge des années 60 est particulièrement riche : *Spirou* et *Tintin* publient des œuvres majeures d'Hergé, Jacobs, Franquin, Morris, Macherot, Peyo, etc. Il s'agit d'un pan contemporain ignoré par le C.E.L.E.G., qui est tourné vers l'« âge d'or », et

---

69 Je renvoie à nouveau vers l'Annexe 2, qui permet de bien noter l'évolution des pages de « Vie de l'association ».



qui n'est pas forcément beaucoup plus étudié par la Socerlid à sa création. Par ailleurs, plutôt que de faire un choix entre deux structures dont les combats sont aussi des affaires de personnes, et faisant face à plusieurs soucis d'acheminements postaux, les Belges préfèrent saisir au vol la proposition d'« organiser leur indépendance <sup>70</sup> » faite par Francis Lacassin en début 1965. Le 13 février, la section belge du C.E.L.E.G. devient le C.A.B.D. Un an plus tard paraît le premier numéro de *Ran Tan Plan*, qui explique la situation :

« L'idée était belle et généreuse de créer une grande communauté d'expression française groupant sans distinction de frontière tous ceux qui se sentaient une passion commune pour les bandes dessinées du passé, du présent et de l'avenir. [...] Sur le plan pratique, hélas !, il fallut déchanter. D'abord la loi française reléguait les adhérents étrangers au rang de membres d'honneur, malgré toute la gentillesse et le bon vouloir de nos amis d'outre-Quévrain qui ne désiraient pas faire de distinction. Mais la loi est la loi, d'où une certaine gêne<sup>71</sup>. »

Selon un parcours qui commence à être récurrent, il s'agit d'abord de la feuille de liaison du club, avant de très vite se consacrer plus largement à l'actualité de la bande dessinée. André Leborgne préside aux destins de l'association comme du fanzine, qui mêle analyses et actualités à des rééditions régulières (notamment de Tillieux, de Franquin, etc.). Parfois, un auteur invité est largement étudié. Il y a cependant souvent plusieurs études de tailles moyennes plutôt qu'un seul auteur étudié, l'exception étant le numéro 33 de janvier 1976 consacré à Jijé<sup>72</sup>. À l'époque cela n'a plus rien d'innovant. *Ran Tan Plan* n'est donc pas strictement un fanzine monographique, terme désignant un numéro quasi exclusivement dédié à l'étude d'un auteur, souvent longuement interviewé, mais comme *Giff-Wiff* ou *Phénix* à la même période, il s'essaie aux « mini-dossiers ». Par ailleurs, ce fanzine forme aussi en son sein un futur acteur majeur du fandom puis de l'édition française : Jacques Glénat Guttin, correspondant pour la France<sup>73</sup>.

#### b) *Schtroumpf*, premier fanzine monographique

Jacques Glénat Guttin est alors très jeune, né en 1952 il est encore lycéen quand il écrit ses premiers articles et créé, à 17 ans, le fanzine *Schtroumpf*. L'influence de *Ran Tan Plan* est revendiquée, ne

---

70 PASAMONIK (Didier), « Disparition d'André Leborgne, pionnier belge de la reconnaissance du 9e Art », *ActuaBD*, 8 mars 2012. En ligne : <http://www.actuabd.com/Disparition-d-Andre-Leborgne>, consulté le 29 août 2017.

71 *Ran Tan Plan* n° 1, Bruxelles, février 1966, p. 1.

72 Contrairement aux autres fanzines étudiés, nous n'avons cependant pu avoir accès qu'à quelques numéros dans des collections privées, les bibliothèques françaises ne le conservant pas, ce qui ne permet pas une étude chronologique du contenu aussi détaillée que pour les autres titres.

73 PASAMONIK (Didier), « Disparition d'André Leborgne, ... », *op. cit.*

serait-ce que par le fait de prendre un nom de héros franco-belges, mais aussi dans le contenu<sup>74</sup> : tourné vers la BD contemporaine, contenant des entretiens, des nouvelles du fandom.... On est alors dans le typique produit de fan : la couverture est d'ailleurs une dédicace, ce qui est récurrent dans les fanzines des années soixante-dix. *Schtroumpf* est aussi une des premières publications de ce type à s'affirmer « fanzine » :



Le détail n'est pas anecdotique et révèle une approche bien différente. Il ne s'agit pas de se percevoir moins « professionnel », mais Glénat-Guttin agit quasiment seul, hors de tout club, il publie son magazine. Le travail est plus qu'artisanal, comme en témoigne Numa Sadoul, alors jeune comédien ayant soutenu une maîtrise de lettres sur la bande dessinée et chroniqueur-intervieweur régulier du fanzine. Il sera d'ailleurs rédacteur en chef de la dernière formule dans sa version magazine de kiosque (1989-1990) :

« Glénat je l'ai connu dès le début, j'ai monté et agrafé des numéros de *Schtroumpf* avec lui, sa mère et sa grand-mère dans leur appartement grenoblois. Ensuite on mettait tout ça dans les enveloppes.<sup>75</sup> »

Lors du numéro double 5/6 d'avril 1970, la revue consacre un dossier à l'auteur Greg et

74 PASAMONIK (Didier), « Disparition d'André Leborgne, ... », *op. cit.*

75 RANNOU (Maël), « Entretien avec Numa Sadoul », sur Du9.org, octobre 2010. En ligne <https://www.du9.org/entretien/numa-sadoul>, consulté le 29 août 2017.

entame son orientation vers sa future formule monographique. Elle continue dans cette direction avec le numéro 7 de juillet 1970, qui consacre un dossier à l'auteur Jean-Claude Mézières, aux côtés d'un dossier secondaire, « Les Méchants dans la BD » : plus encore que la mise en avant d'un auteur anticipant la version monographique, c'est l'adoption du sous-titre « Les Cahiers de la bande dessinée » qui permet de considérer ce numéro 7 comme le premier numéro de cette nouvelle formule. Directement emprunté aux *Cahiers du cinéma*, ce titre semble être un gage de sérieux répondant au titre trop humoristique. Il est éloquent que les numéros doubles 3 /4 et 5/6 avaient pour sous-titres « Fanzine de la bande dessinée » : on peut expliquer l'adoption au numéro 7 du sous-titre « Cahiers de la bande dessinée » par le fait que la revue s'oriente désormais vers une formule monographique abordant un auteur indépendamment de l'actualité éditoriale, alors que les numéros précédents, par le sous-titre « Fanzine de la bande dessinée », insistait sur son aspect périodique et informatif. De façon encore plus significative, la première apparition du sous-titre « Cahiers de la bande dessinée » au numéro 07 de juillet 1970 coïncide avec la sortie d'une autre revue de l'éditeur reprenant le nom précédent du périodique : ainsi, « Schtroumpf Fanzine de la bande dessinée » fait peau neuve avec un numéro 01 en juillet 1970 sous la forme d'un feuillet d'information qui s'arrête au numéro 24/25 de novembre 1971. En parallèle à la professionnalisation de *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, l'éditeur Jacques Glénat revient par cette parution d'information à l'esprit d'origine du fanzinat, informatif, périodique, et ronéotypé. Ce retour aux origines a à nouveau lieu en octobre 1976 avec la relance, toujours en parallèle à la parution alors clairement professionnelle de *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée*, de *Schtroumpffanzine*. Dirigé par Henri Filippini et distingué par le mot « fanzine » dans le titre il se distingue de l'autre *Schtroumpf*, considéré comme plus professionnel. Ce fanzine se professionnalise lui-même au numéro 15 (janvier 1978) en obtenant une maquette plus claire, une couverture avec une couleur, etc. Apparaît alors une feuille ronéotypée incluse dans chaque numéro rédigée entièrement par le rédac'chef, comme pour retrouver à nouveau l'esprit d'origine... En janvier 1980 le fanzine disparaît pour devenir une rubrique d'actualité du même nom dans la revue *Circus* dirigée par Filippini.

Si ces diverses réapparitions du sous-titre « Fanzine de la bande dessinée » ont lieu, c'est pour traiter d'actualités, ce que ne fait presque plus *Schtroumpf - Les Cahiers de la bande dessinée* avec sa formule monographique, qui s'affirme pleinement au numéro 10, qui inaugure une nouvelle maquette : la couverture, certes encore en noir et blanc, annonce un auteur auquel le numéro est entièrement consacré, il n'y a plus de dossiers secondaires et à peine quelques pages de chroniques

d'albums en fin de numéro<sup>76</sup>.

*Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée* affirme alors son esthétique et ses choix : c'est le premier fanzine strictement monographique, et un grand succès dans la sphère BD. Si Glénat-Guttin reste maître à bord, l'équipe s'étoffe progressivement. Les numéros 11 et 12 tentent une formule avec un premier dossier puis un deuxième plus court mais cela est vite abandonné et est dès lors réservé à des numéros doubles, qui consacrent le même espace à chaque auteur. Le numéro 14-15 consacre un double numéro à un seul auteur : Hergé. Les choix d'auteurs sont résolument contemporains, principalement issus de *Tintin*, *Spirou* et *Pilote*. La revue achève sa professionnalisation en 1973 avec une diffusion par les NMPP à partir du numéro 20, et un tirage à 5000 exemplaires<sup>77</sup>.

À ce moment-là, les rédacteurs sont loin d'imaginer que *Les Cahiers de la bande dessinée* (tout court) paraîtra en kiosque durant 6 ans, sous la direction de Thierry Groensteen (1984-1989) puis Numas Sadoul (1989-1990). Ils en sont encore, malgré des maquettes soignées et des analyses de plus en plus solides, à aller voir les auteurs qu'ils aiment pour les faire parler. Les autres fanzines avaient déjà fait cela ponctuellement mais *Schtroumpf* systématise la pratique. Les auteurs de bande dessinée sont alors très peu sollicités, la plupart se vivent comme des artisans dont l'opinion n'intéresse personne<sup>78</sup>, le fanzine ancre leur figure dans le paysage. Dès lors, la plupart des fanéditeurs vont rencontrer des auteurs pour les interroger. Certains sont particulièrement loquaces et sollicités, comme André Franquin<sup>79</sup>, les analyses ne sont pas toujours poussées et les questions se répètent souvent, mais on ressent la figure tutélaire de *Schtroumpf* qui a imposé une nouvelle manière de faire.

Au tournant des années soixante-dix, *Giff-Wiff* est mort, *Phénix* entame son déclin et *Schtroumpf* affirme sa formule mettant l'auteur au premier plan. Après les années de nostalgie tournées vers l'entre-deux guerre, le ton est résolument au présent et la mise en valeur de travaux faciles d'accès mais méprisés. *Schtroumpf* reste cependant très clair sur un aspect : aucune création

---

76 Les numéros 7, 8 et 9 ont été réédités en 1973 avec une maquette conforme au reste de la série et en n'utilisant plus que le dossier sur les auteurs. Ces rééditions ont laissé croire à plusieurs bases de données que la transformation de maquette avait eu lieu dès juillet 1970, mais c'est bien au numéro 10 que la nouvelle maquette et formule s'installe. On peut également signaler que lorsque des pages sont consacrées à l'actualité dans cette formule, elles sont laissées à l'écart, comme pour distinguer la revue monographique des bulletins informatifs qui évoquent les origines du fanzine : ainsi, cette formule monographique finit par adopter un bulletin d'actualité, mais sous la forme de pages souvent détachables, de couleurs différentes, intitulées *Schtroumpf – Les Cahiers de la bande dessinée bis*.

77 MARTENS (Thierry), « Et les fanzines ? Schtroumpf », *Le journal de Spirou*, n° 1814, 18 janvier 1973.

78 RANNOU (Maël), « Entretien avec Numa Sadoul », *op. cit.*

79 Voir BOCQUET (José-Louis), *Franquin et les fanzines*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Patrimoine », 2013.

n'est publiée, hormis peut-être quelques bandes des auteurs étudiés. Malgré son influence, il faudra la naissance d'un autre fanzine pour transformer durablement le visage du fanzinat français pour plusieurs décennies.

**Les existences parallèles:  
la naissance des normes  
(1970-1975)**



La première décennie du fanzinat de bande dessinée français a donc eu le temps d'esquisser beaucoup de choses : clubs d'amateurs, bulletins internes devenus publics, sujets centrés sur les analyses et souvenirs de bandes dessinées anciennes puis s'ouvrant vers les contemporains, d'abord tourné vers les bandes américaines puis élargissant ses horizons, glissement des fanzines purement théoriques à une place pour la création, etc. Des grands mouvements ont eu lieu, par exemple la place laissée à la création par *Phénix*, mais malgré cela les fanzines demeurent dans leur majorité des médias de critique et de réflexion. Un état de fait qui se bouleverse en mai 1971...

## **I – L'avènement du fanzine mixte**

### 1) *Falatoff*

C'est en effet à cette date que paraît le numéro zéro de *Falatoff*, fanzine créé par Sylvain Insergueix et Jean-Pierre Mercier. Le numéro a une reproduction de mauvaise qualité, un aspect très amateur et contient beaucoup de bandes dessinées. Dès le deuxième numéro, une chronique d'autres fanzines et une interview de Marcel Gotlib font leur apparition. Interrogé, Insergueix explique qu'ils avaient de grandes ambitions :

« On a créé *Falatoff* en réaction à la présence des *Cahiers de la bande dessinée* qui étaient sortis quelques années plus tôt et qu'on trouvait très orientés vers un certain type de bande dessinée. À savoir beaucoup d'Américains et des Franco-belges très très grand public. Parce qu'on pensait qu'on ne parlait pas assez des auteurs français type Gotlib, Mandryka, tout ça... Il y avait aussi des gens très connus à l'époque comme Loro, qui ont complètement disparus... [...] »

*Phénix* ne jurait que par la BD américaine. Pour eux, il n'y avait que ça – et ce n'était pas vrai. *Schtroumpf* ne publiait que des vieux dessins de Bretécher parus dans *Spirou*, en voulant devenir *Les Cahiers du Cinéma* (mais on en était loin quand même). Tout ça était quand même un peu un entre soi. On parlait peu de trucs vraiment populaires mais intéressants, comme Gotlib qui vendait pourtant à cent mille ! On a publié la première interview de Gotlib, de Macherot, une des premières de Franquin, personne ne s'intéressait à ces gens-là.<sup>80</sup> »

On constate avec amusement que si *Phénix* s'était lancé en réaction à la tonalité trop nostalgique de *Giff-Wiff*, les jeunes éditeurs – ils sont encore au lycée – de *Falatoff* tiennent le même discours. Nous avons pourtant vu que *Les Cahiers de la bande dessinée*, contre lesquels ils se

---

80 RANNOU (Maël), « Les Éditions Artefact – Entretien », *Gorgonzola* n° 22, Laval, janvier 2017, pp. 55-57.



positionnaient mettaient malgré tout en avant des auteurs français ou plus contemporains – Franquin se trouve au sommaire du troisième numéro de *Schtroumpf*. Tous les auteurs cités par Insergueix<sup>81</sup> eurent chacun leur dossier dans les *Cahiers de la bande dessinée*, mais après que *Falatoff* l'eut réalisé.

Le numéro 2 accueille Derib, alors encore tout jeune auteur, le troisième Jean Tabary, à la carrière plus étoffée, mais aussi Thierry Martens, rédacteur-en-chef de *Spirou*, qui y inaugurera bientôt une chronique de fanzines où *Falatoff* sera en bonne place ! À compter du numéro 4 (janvier 1972), l'auteur invité est en couverture, une pratique qui devient rapidement constante. En sus du dessin, le nom de l'auteur est en gros, ce « produit d'appel » permettant d'attirer le lecteur qui découvrira autour des dizaines d'auteurs amateurs et des chroniques du fandom. *Falatoff* inaugure ainsi le modèle du « fanzine-mixte » qui fera long feu. Contrairement à *Phénix*, qui publiait beaucoup de rééditions et conservait de nombreux articles différenciés, *Falatoff* centralise quasiment tout son rédactionnel sur le dossier, le reste étant consacré aux paratextes (éditoriaux...) et aux chroniques de fanzines. Pour Philippe Morin, futur éditeur de *P.L.G.P.P.U.R.* et spécialiste du fanzine :

« Falatoff a inventé la norme des fanzines des décennies à venir. L'auteur invité en couverture, une interview, quelques articles, et des BDs amateurs autour. La recette sera reprise partout. *Falatoff* ne contenait pas forcément les meilleures bandes dessinées, mais ils ont eu une idée géniale et se sont imposés comme modèles pour nous tous.<sup>82</sup> »

Dans son article sur le fanzine, il décrit plus sobrement *Falatoff* comme « le plus emblématique » des fanzines de création. Pour compléter sa pensée, il est assez étonnant de se confronter aux premières années numéros de *Falatoff*, car le niveau global des bandes dessinées est assez faible. Rien d'anormal à cela, il s'agissait d'un petit fanzine financé en partie par des ateliers Bande Dessinée dans la Maison des Jeunes et de la Culture du quartier, pas d'une grande revue. Les bandes dessinées sont celles de jeunes auteurs en formation, cela signale la volonté de faire du fanzine non pas seulement un espace d'expression critique pour amateur testant sa plume de rédacteur mais aussi un espace de création, en parfaite symbiose avec les passions des fanéditeurs. Mais son influence se ressent dans toutes les publications de l'époque et sa postérité est sans conteste : ses créateurs fonderont les éditions Artefact et publieront des auteurs *underground* américains et hollandais majeurs.

---

81 Excepté Loro, qui est cependant un auteur très mineur comparativement aux autres.

82 Propos tenus durant le débat public « Le fanzine : vie (et mort ?) d'une critique alternative. » animé par mes soins, lors du Forum du fanzine et des éditions modestes, Paris, 30 avril 2016. Archives personnelles.

Si l'accessibilité des moyens de reproduction est une donnée importante, Philippe Morin indique par ailleurs que contrairement à l'après-guerre, il y a bien plus d'auteurs qui entrent sur le marché, et le niveau demandé aux débutants est incomparable avec celui de leurs aînés aux mêmes âges :

« Le chemin pour commencer à être publié professionnellement à la fin des années 70 devient compliqué : le niveau graphique augmente par l'afflux de nouveaux auteurs de grand talent et les magazines professionnels se transforment, passant du rythme hebdomadaire au rythme mensuel, au profit des albums dont le nombre décuple. Or, en bande dessinée, pour progresser, il faut publier ses planches régulièrement, comme le permettaient auparavant les nombreux "illustrés", passer par le filtre de l'impression et être jugé par les lecteurs.

Ce besoin, vécu par les jeunes auteurs en mal de support de publication, contribuera à l'apparition et au développement des fanzines de création<sup>83</sup>. »

Et *Falatoff* comprend bien cela, en consacrant la moitié de ses numéros à la création. Beaucoup de fanzines feront de même, mettant comme eux le dossier en couverture même s'il ne compose qu'une part minime du numéro. Enfin, l'on constate d'ailleurs que les premiers numéros comportent des pages dessinées par les fanéditeurs, souvent maladroitement, qui disparaissent quand le fanzine évolue et gagne en qualité<sup>84</sup>, prouvant ainsi que ces fanéditeurs ont pris goût à la rédaction d'une revue plutôt qu'à l'autopromotion.

Preuve de l'influence de *Falatoff*, si quasiment tous les fanzines en chroniquent d'autres, celui-ci semble être le mètre étalon. Ainsi *Esquisse*, fanzine lancé en décembre 1971 et n'ayant duré que deux numéros ne contient rien de particulièrement notable, mais il est amusant de constater que si le premier numéro se compose uniquement d'articles et des bandes dessinées amateurs, le second numéro passe à la formule « Auteur invité en couverture » avec Fournier. Cela fait moins d'un an que *Falatoff* existe mais l'influence se ressent. Une chronique contenue dans le numéro confirme cette intuition, puisque les rédacteurs chroniquent *Falatoff*, ils en sont donc bien lecteurs, d'une manière plus que méliorative : « Mirific [sic], très bon !<sup>85</sup> ».

Autre signe, dans son numéro 6-7 de juin 1973, le fanzine *Haga* demande aux fanéditeurs de *Falatoff* de décrire leur revue, prouvant bien là l'importance du fanzine aîné à leurs yeux. Non

---

83 MORIN (Philippe), *op. cit.*

84 C'est le cas de Sylvain Inseguieux dans les premiers numéros de *Falatoff*, de Philippe Morin dans les premiers *P.L.G.P.P.U.R.* ou du futur théoricien majeur Thierry Groensteen, alors lycéen, qui dessine dans un style très franco-belge dans *Buck*.

85 « Esquisse bouge... suite », *Esquisse* n° 2, janvier 1972, p. 22.

signé, mais attribuable à Jean-Pierre Mercier, le texte présente *Falatoff* dans sa formule installée :

- « - 24 pages dessinées par les meilleurs amateurs du moment (et imprimées par le procédé offset de ce catalogue) : Mako, Norma, Zorin, Volny, etc.
- 12 pages aussi en imprimerie, consacrées à un professionnel du 9<sup>e</sup> Art : entrevue illustrée d'inédits ou de rééditions (permettant à l'invité de parler de son métier, ses travaux) accompagnées d'études, avis et bibliographies ;
- Enfin, 20 pages d'actualité se rapportant à tout ce qui concerne le 9<sup>e</sup> art en général : dernières parutions, avis, comptes rendus d'expositions, de manifestations sur la B.D., nouvelles et études diverses de la B.D. En France et à l'étranger avec en particulier : "Le Carnet de croquis des Criquets de la critique" consacré à toute l'édition marginale que nous recevons, la **première et seule** rubrique régulière sur le dessin animé dans un zine et nos fameuses petites annonces **gratuites**<sup>86</sup>. »

On constate dans ce descriptif que si le dossier est affiché en couverture, c'est en proportion la plus petite section du fanzine. Quant aux bandes dessinées amateurs, très présentes, elles sont finalement assez rapidement évoquées, et surtout pour parler de la qualité de la reproduction ! L'auteur met particulièrement l'accent sur la section de recensions et chroniques de fanzines et leur système d'annonce permettant l'échange entre collectionneurs. L'audience du fanzine, permettant de se connecter au réseau du fanzine international, est présentée comme un point majeur. L'auteur sait qu'il s'adresse à des lecteurs de fanzines, qui en sont souvent producteurs, et met en lumière un autre point essentiel de *Falatoff* : la mise en réseau. *Haga*, qui publie le texte, est justement l'autre grand fanzine de cette nouvelle décennie, par sa régularité et sa longévité, mais aussi pour son action pour ce « réseau », autre aspect majeur du fanzinat qui suivra.

#### b) Haga, le fanzine des fanéditeurs

Fondé plus tardivement que *Falatoff*, qui a donc déjà pu diffuser son influence, *Haga* illustre une autre des normes qui se figent à cette époque. C'est en juin 1972 que les Amis de la Bande Dessinée lancent le premier numéro d'*Haga*. L'éditorial présente le but de l'association :

- « - Favoriser l'étude de la bande dessinée comme moyen de communication, comme outil de culture et comme méthode pédagogique en organisant un INSTITUT DE RECHERCHES SUR LA BANDE DESSINÉE. [...] La promouvoir en organisant annuellement un SALON NATIONAL DE LA BANDE DESSINÉE. [...] Entretien

---

86 « Falatoff », *Haga* n° 6-7, Toulouse, juin 1973, p. 14.

entre adhérents des rapports constants de solidarité et de bonne camaraderie<sup>87</sup>. »

Fait intéressant, le texte indique que c'est pour répondre précisément à ce dernier but que le bulletin *Haga* est édité. Il n'est donc pas vu comme un outil de promotion directe, ni de financement d'un événement à venir, mais comme un vecteur de lien et d'échange, qui se tourne directement vers l'externe. Jusqu'ici les bulletins se destinaient bien à l'interne, à un réseau, mais pour *Haga* c'est le public dans son ensemble, le fandom, qui est le grand réseau.

Ce rôle s'affirme dans le numéro deux avec le slogan « *Haga* parle de tout ce qu'il reçoit ». Au cas où l'information serait mal comprise, à partir du numéro 4 un encadré en page deux insiste « *HAGA* accepte l'échange avec tout zine ou revue de bande dessinée ». De fait *Haga* concentre principalement des recensions de fanzines, albums et magazines, une rubrique étonnante parle de l'étude de la BD à l'école et à l'université (professeur qui en ont parlé, interventions d'auteurs, mémoires), principalement dans la région de Toulouse. Le numéro 3 comporte de classiques dédicaces d'auteurs glanées dans un festival... La forme est cependant extrêmement faible alors que les moyens techniques ont commencé à se perfectionner : de simples feuilles A4 mal collées, en noir et blanc, avec des dessins maladroits en couverture.

Le numéro 4 fait un bond qualitatif remarquable, mais surtout sur la forme : beau papier, couverture en bichromie, maquette composée. Il reprend la formule lancée par *Falatoff* mêlant un dossier titre sur un auteur, affiché en couverture pour attirer le lectorat, souvent accompagné d'une interview, autour duquel on retrouve des nouvelles du milieu, notes de lectures et beaucoup de bandes dessinées amateurs. Cet écrin de qualité s'avère cependant assez décevant : les bandes dessinées sont faibles mais surtout les dossiers très légers et sans grande inventivité et des interviews remarquablement courtes (une page maximum, souvent très illustrée). On notera cependant que cela varie beaucoup d'un numéro à l'autre et qu'à partir du numéro 5 arrivent des correspondants d'Italie, de Grande-Bretagne et du Canada. Les recensions du fandom gagnent donc encore en importance, et en pertinence par rapport aux autres fanzines, même si le niveau moyen du fanzine peut laisser songeur quand on lit des chroniques parfois acerbes.

Sur l'ambivalence qualitative, il est amusant de comparer deux chroniques de Thierry Martens d'un numéro à l'autre. Ainsi, à propos du numéro 5 il écrit :

« Un dossier fort intéressant présente ce dessinateur encore peu repris dans les fanzines.

[...] Quatre pages fort intéressantes sont axées sur les rapports de l'enseignement et de la bande dessinée : une innovation intéressante. Quelques séries d'amateurs (An 2000 et

---

87 *Haga* n° 1, Toulouse, juin 1972, p. 9.

l'excellente Taverne des maudits) rendent ce numéro moins aride et les pages d'échos de *Haga* deviennent de plus en plus complètes et précieuses »

Mais sur le numéro 7 tout s'effondre, ce qu'il trouvait formidable devient sans intérêt : « Est-il bon de consacrer une impression "de luxe" à ce que l'on trouve à peu près dans tous les fanzines sous forme stencillée suivant de plus ou moins près l'actualité ? En complément, [...] la rubrique "Enseignement et B.D." ressemble un peu à un somnifère, deux planches grand format de *La Taverne des Maudits* de Goux traînant en longueur [...] L'ensemble est pauvre et fait un peu *Phénix* méridional avec les multiples photos consacrées aux *events* locaux. »

Cette alternance continue à chaque numéro ! Le moins que l'on puisse dire est qu'il souffle le chaud et le froid, à raison cependant car à l'image d'une équipe très amateur la qualité varie énormément. Les rédacteurs s'affirment cependant petit à petit et s'amélioreront tout au long de la publication, notamment au prix d'une scission fin 1975. La qualité d'impression d'*Haga* chutera mais ses dossiers gagneront en consistance et le fanzine sera longtemps un pilier du milieu puisqu'il connaîtra soixante numéros jusqu'en 1986. Cette longévité et l'action très forte de l'équipe envers l'échange et la découverte des autres fanzines contribue à confirmer la solidité du modèle mixte inventé par *Falatoff* et participe grandement à la création d'un fandom se comprenant comme tel, et ce à l'échelle de tout le pays.

C'est une autre donnée importante, *Haga* est peut-être jugé « *Phénix* méridional » par Thierry Martens, avec une pointe de mépris, mais c'est un des premiers fanzines français à se créer hors de la région parisienne. À la même époque Louis Cance, dessinateur de *Pif* et contributeur de *Giff-Wiff* et *Schtroumpf*, lance *Hop !*, qui lui ne se consacre qu'à l'histoire de la BD populaire, sans création, avec par contre de nombreuses interviews. Ce fanzine est un peu à part, et le reste puisqu'il paraît toujours avec une longévité exceptionnelle, mais s'il se tourne vers l'histoire et la critique, il adopte bien la formule dossier ! En tous les cas, comme le note Philippe Morin :

« L'une des particularités de ces deux titres est qu'ils sont réalisés en province, respectivement à Toulouse et Aurillac ; ils échappent ainsi aux effets de mode parisiens et célèbrent des auteurs méconnus ou moins médiatisés.<sup>88</sup> »

---

88 MORIN (Philippe), *op. cit.*

## II – Des fanzines au monde ?

### a) L'explosion du réseau

Le fanzinat de bande dessinée se développe donc en réseau, et plusieurs manières d'y exister se dessinent. Le premier, et le plus important, est d'être cité en son sein : plus un seul fanzine ne paraît sans parler des autres, la pratique de l'échange, citée par *Haga*, se confirme. Quel que soit le fanzine de l'époque, il contient sa section de chroniques de fanzines reçus. Nous avons décrit plusieurs exemples de ces chroniques précédemment, mais des nouveautés se développent aussi, comme les collaborations directes entre plusieurs fanzines.

Ainsi de *Zounds !*, créé par le futur éditeur Jacky Goupil au quatrième trimestre 1972. Les débuts sont classiques : un premier numéro composé de textes avec quelques bandes dessinées, un numéro 2 avec un auteur invité, Walthéry. Plus étonnant, le numéro 3 revient au tout texte, est titré « Bouche trou », et est particulièrement toujours mal imprimé et relié. Mais en octobre 1973 le numéro 4 est très copieux, proprement maqueté et très dense. Le dossier sur Auclair comporte un entretien et de nombreuses analyses puis d'autres articles de fond, sans aucune bande dessinée amateur. Le fanzine ressemble alors à *Schtroumpf les Cahiers de la BD*. L'édito explique que l'équipe de *Zounds !* s'est allié pour ce numéro à celle de *Valkis*, fanzine plutôt tourné vers la science-fiction, mais plus expérimenté en rédaction et contenu. Cette collaboration se poursuit alors durant quelques numéros.

On retrouve ces croisements avec *Submarine*, créé par Marc Minoustchine à l'été 1972. Quelques années plus tard, il devient éditeur à New York et sa structure publie le premier album d'Enki Bilal. À cette époque le « Club International des Bandes Dessinées des Jeunes » (C.I.B.D.J.) a un nom ambitieux mais pas grand-chose d'autre. Dans l'édito du numéro 0 *Submarine* se pose comme le fanzine des amateurs voulant émerger :

« Pourquoi *Submarine* au juste ? Les professionnels sont représentés par les bateaux qui sont en surface. Les amateurs sont représentés par les sous-marins en profondeurs. C'est encore une raison de dire : "Il ne tient qu'à vous pour que nous fassions surface !" »<sup>89</sup>

L'amateurisme est affirmé, comme la « jeunesse » : en couverture du numéro, trois dédicaces de grands auteurs (Greg, Giraud et Franquin) sont reproduites et affirment ce côté « poulain ». Sur le contenu, les bandes dessinées croisent des dossiers, comme cela est désormais courant. On constate cependant, chose rare, que le numéro 2 fait son dossier autour

---

89 MINOUSTCHINE (Marc), « Éditorial », *Submarine* n° 0, été 1972, p. 3.

des revues de bandes dessinées professionnelles, interrogeant leurs rédacteurs-en-chef sur leur « Bilan 72 » : *Pif Gadget*, *Tintin*, *Spirou*, *Le Journal de Mickey* et... *Phénix*, pourtant pas encore repris par Dargaud, répondent aux questions. Enfin, en deuxième et quatrième de couverture, *Submarine* affiche directement des publicités pour d'autres fanzines. Cette pratique, non-rémunérée mais animée par une règle de réciprocité<sup>90</sup>, devient aussi courante que les échanges de fanzines et chroniques liées.



Publicités en quatrième de couverture du *Submarine* n°2

*Submarine* se développe ensuite classiquement, alternant dossiers assez courts, où l'on trouve cependant les signatures de Pierre Fresnault-Deruelle et Bruno Lecigne, et création. La revue se dirige au fil des numéros de plus en plus vers de la création pure. Pas excellent mais de belle facture et publiant des auteurs américains contemporains, *Submarine* dialogue beaucoup avec son environnement : dialogue avec les revues professionnelles, publicités, chroniques... Un autre aspect de collaboration du réseau se perçoit dans *Zigomar*.

<sup>90</sup> Échange personnel avec Sylvain Insergueix, par courriel, juillet 2017.

Le premier numéro de ce fanzine paraît durant le quatrième trimestre 1972, assez léger et rempli d'erreurs d'impression, il est curieusement suivi d'un « numéro promotionnel », à prix réduit pour convaincre les lecteurs de sauver le fanzine à peine né. Dans ce numéro, *Zigomar* annonce que son dossier sur Maurice Tillieux, annoncé pour le numéro 2, ne sera finalement pas publié dans le *Zigomar* à venir. Par contre, il n'est pas perdu, puisqu'il inaugure la formule un auteur/un dossier du *Submarine* numéro 3. Comme *Zounds !* Fusionnant en partie avec *Valkis*, les deux rédactions se sont croisées et ont décidé de travailler ensemble. Ces liens multiples, qui se constatent également par la masse d'auteurs à passer d'un fanzine à l'autre, témoignent que le fandom est cependant un petit monde presque consanguin. Mais ces collaborations n'empêchent pas des chroniques virulentes, puisque dans le même numéro où *Zigomar* annonce transférer son dossier dans *Submarine*, se trouve une critique au sujet du numéro 2 : « Des bandes toujours aussi médiocres pour les moyens mis en œuvre. » On notera que *Falatoff* est toujours porté au pinacle « La réputation de ce zine n'est plus à faire et pourtant l'on note une progression à chaque numéro. » *Zigomar* publie finalement un second numéro mettant Denayer en vedette, le troisième se consacre à la lutte contre l'extension du camp militaire du Larzac, tout en BD et en chanson. Le fanzine devient alors un fanzine uniquement tourné vers la création, inspiré par les idéaux contestataires.

Parallèlement à ces multiples citations et croisements intra-fanzines, des discours propres sur le fanzinat de bandes dessinées apparaissent. Au-delà des chroniques ou de l'information pure, des fanzines critiques du fandom commencent à apparaître.

#### b) Fanzines des fanzines

Si le ton des chroniques pouvait être parfois humoristique, ou ne pas être exempt de piques, deux titres paraissent coup sur coup au début des années soixante-dix et bousculent le fandom. Ils en prouvent par ailleurs l'existence incontestable, en allant le détourner, s'en moquer ou en caricaturant les traits saillants.

Le *Petit Mickey qui n'a pas peur des gros* paraît pour la première fois en décembre 1972. Ce quatre pages ronéotypé, imprimé en bleu, est tiré à moins de cent exemplaires, contient des textes fantasques signés de pseudo qui le sont tout autant et est envoyé à tous les destinataires sans qu'ils n'aient rien demandé<sup>91</sup>. Ressemblant à une blague potache, le rédactionnel délirant singe les fanzines installés : une fausse interview d'un Hergé sourd et

<sup>91</sup> RANNOU (Maël), « Le Petit Mickey qui n'a pas peur des gros n° 1 », chronique publiée sur le site 1fanzineparjour, 9 janvier 2015. En ligne <http://1fanzineparjour.tumblr.com/post/107585707875/le-petit-mickey-qui-na-pas-peur-des-gros-n-1-par>, consulté le 3 septembre 2017.



gâteaux, un courrier des lecteurs incendiant Marcel Gotlib avec mauvaise foi, etc. Une page entière est consacrée à la remise de prix décernés par le fanzine, notamment le « Dzouing » du plus grand espoir déçu remis à Druillet pour *Délirius* ou le « Beuark » de la plus mauvaise BD des dix dernières années remis à égalité à Roger Mas (*Pifou*) et Nicolaou (*Placid et Muzo*). Enfin, une page de brèves à la véracité douteuse et au ton peu respectueux complète cet envoi inattendu :

« Louis-Casimir-Pantruche FORTON est décédé dans sa 82<sup>e</sup> année à Latour-Loupette (Indre-et-Loire). Il n'avait aucun lien de parenté avec le célèbre auteur d'Astérix, M. René Goscinny, à qui nous adressons nos plus vives félicitations<sup>92</sup>. »

Le fanzine ne contient pas d'adresse, pas de dépôt légal, mais le numéro deux lève le voile et on découvre qu'Yves Frémion, alors critique pour *Charlie Mensuel*, est derrière le feuillet. Les numéros suivants continuent dans ce ton irrévérencieux, en écriture improvisée, se revendiquant volontiers de Dada. Le numéro 4 annonce en couverture « Gotlib est mort ! », sous un dessin de celui-ci. Petit à petit des auteurs, rarement amateurs, viennent illustrer le fanzine, qui passe vite sous la coupe des éditions du Fromage (qui publient notamment *L'Écho des Savanes*). Bien que cela enlève au PMQNPPDG le statut de fanzines, il s'intéresse toujours au fandom puisque dans le numéro 7 d'avril 1974, paraît un entretien avec des éditeurs de fanzines. Sans surprise, il s'agit de *Falatoff*, questionné par Gotlib dans une parodie de leurs propres interviews, notamment dans leur manie de marquer tous les rires et exclamations par des onomatopées appuyées<sup>93</sup>. En 1976, bouclant la boucle, les « éditions Falatoff » publient leur premier album avant de devenir « Artefact » : un *Best of Le petit Miquet Qui N'a Pas Peur Des Gros*, en réalité une intégrale commentée des huit premiers numéros, les éditions du Fromage stoppant la parution à ce stade. Pour l'anecdote, notons que le magazine de Frémion connaîtra encore six numéros après cette intégrale, avec des publications particulièrement chaotiques se partageant entre trois éditeurs<sup>94</sup> !

Une même idée d'irrévérence semble animer le premier numéro de *Vitriol*, qui sort quelques mois plus tard, en mars 1973. Mais l'opuscule de Jean-Roger Bronniman a un ton très différent, promettant un fanzine d'info où on osera « dire des vérités crues de temps à autre », il rompt brutalement avec l'unanimité, ou en tous cas la bienveillance, ambiante.

---

92 FRÉMION (Yves), « Échos », *Le Petit Mickey qui n'a pas peur des gros* n° 1, Antony, décembre 1972, p. 4.

93 RANNOU (Maël), « Les Éditions Artefact – Entretien », *Gorgonzola* n° 22, Laval, janvier 2017, p. 57.

94 Les éditions Nialley (9-10-11), Les Humanoïdes Associés (12-13) et Le Citron Hallucinogène (14), structure éditrice d'un fanzine du même nom, une conclusion en forme de retour aux sources !

Mal fabriqué, avec des dessins moyens, mais assumé dans le foutraque, le zine descend en flèche la nouvelle formule de *Tintin*, le *Spirou* de Fournier, et possède même une section « Vitriol n'a pas du tout aimé ». Certes, leurs goûts sont discutables, mais le ton change radicalement de ce qu'on a l'habitude de lire :

« Les pénibles gags de Tillieux dans *Spirou*, gags tirés du *Moustique* où ils ont déjà paru. Tillieux reprendrait la série en fin d'année, en “new look”/ La gueule de Carlos en couverture de *Tintin-France* n° 7. Manquait plus que ça ! [...] L'esprit pénible et les incessants tiraillements de conscience de Vidal dans *Pilote*. Particulièrement dans son “scénario” (!?) de Ian Mc Donald // Les insanités graphiques et scénaristiques de Tardi dans son *Adieu Brindavoine*, ça tient du délire éthylique et de la BD de mauvais goût. // La pauvreté étonnante et indigente du scénario de Paulette dans *Charlie Hebdo* (mensuel eh pomme !) bon, dans *Charlie Mensuel*, ainsi que la navrante invasion du *Popeye* de Segar dont 1973 n'a plus rien à foutre. [...] La platitude de *Schtroumpf vert et vert schtroumpf* ; on sait que le scénario est de Delporte, mais quand même <sup>95</sup> ! ».

Le deuxième numéro (juin 1973) parle directement de la consanguinité du fandom : il dénonce « le Sadoul de service », visant le critique Numa Sadoul, présent depuis *Schtroumpf* dans de nombreux fanzines, tout comme l'omniprésence d'Yves Frémion, dont on aurait pu le penser proche vu la proximité de leurs deux productions. Il dénonce également le fait que Thierry Martens, dont les goûts sont constamment attaqués, fasse la pluie et le beau temps avec sa chronique dans *Spirou* sur les fanzines. On notera que *Falatoff* trouve grâce à leurs yeux, sauf quand ils commencent « à imiter *Phénix* et Glénat et, en plus, à se prendre pour le nombril des zines<sup>96</sup> » même si « le dernier *Haga*, de plus en plus snob et agaçant, et, avec les moyens dont ils disposent, pourraient éditer un zine cent fois meilleur si l'équipe était celle de *Falatoff*!<sup>97</sup> ». La ligne de Vitriol semble être d'attaquer le snobisme du fandom, un discours qui peut rappeler les propos de Forlani dans *Giff-Wiff*, avec un peu plus de mauvaise foi quand Bronniman encense volontairement des bandes dessinées unanimement décriées, comme *Archie Cash* dans le numéro 2, pour le plaisir de la contradiction.

Cependant, s'il dynamite le fandom, *Vitriol* s'affirme textuellement « la revue des fanéditeurs », et l'auteur explique que tout fanéditeur ou ancien fanéditeur qui le souhaite peut

---

95 « Échos », *Vitriol* n° 1, mars 1973, p. 6.

96 « Échos », *Vitriol* n° 2, juin 1973, p. 7.

97 « Vitriol n'a pas du tout aimé », *Vitriol* n° 3, juin 1973, p. 1

demander à recevoir *Vitriol* gratuitement. Un paradoxe qui s'affirme avec des chroniques certes toujours très violentes, mais indiquant une lecture assidue de tout ce qui se fait autour du fanzine. Les têtes de Turcs favorites de Bronniman s'affirment et il va jusqu'à les recevoir en entretien. Yves Frémion, Guy Vidal, Thierry Martens et Numa Sadoul passent chacun leur tour au « vitrioloscope<sup>98</sup> ». Ils tentent de répondre aux questions de leur adversaire avec humour, et plus ou moins de succès, mais ce dialogue confirme encore cet espace clef du fandom. À travers ses piques Bronniman donne cependant une caisse de résonance à quelque chose qui transparait alors, à savoir une prétendue « crise du fanzine ».

### 3) La « crise »

Nous avons déjà beaucoup cité la chronique « Et les fanzines ? », qui apparaît pour la première fois dans le *Spirou* numéro 1809 du 14 février 1972. La page, illustrée d'un chapeau de Franquin et signée Terence, est rédigée par Thierry Martens, rédacteur-en-chef du magazine. Il y présente de nombreux fanzines avec des synthèses parfois dures, mais publiant toujours les adresses et apportant à ces petits tirages une visibilité sans égale. *Spirou* est en effet le magazine majeur de l'école franco-belge, et tire à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. C'est l'entrée et la validation d'une presse marginale par le média dominant, la figure tutélaire qu'on allait analyser et dont on interviewe les auteurs. La chronique de Martens paraît de manière irrégulière jusqu'en 1978, avec un pic de régularité entre 1973 et 1974. Cela montre plusieurs choses, outre la curiosité du rédacteur et une idée assez intelligente puisqu'il acquiert ainsi une sympathie forte du fandom, qui regarde donc les auteurs de Marcinelle avec bienveillance. Tout d'abord que le fanzine de bande dessinée est vu comme une publication digne d'intérêt pour quelqu'un dirigeant un grand magazine, ensuite que l'époque 1972-1974 est bien marquante par la masse de sa production et, aussi important, de son influence. Aussi surprenant que cela puisse paraître, car de nombreux fanzines se créent ensuite, 1974 semble être vécu comme la première crise du fanzinat de bande dessinée.

De fait, si la chronique de Martens perd en récurrence, c'est aussi que moins de titres paraissent. En 1973 il entreprend d'ailleurs une histoire du fanzinat franco-belge dans sa chronique, mettant certes en avant certains titres actuels, mais semblant considérer que le meilleur est passé. De fait, les grands titres ont réalisé leur transformation : *Giff-Wiff* est mort,

---

98 *Vitriol* n°6, Paris, été 1975. Numa Sadoul sera interrogé dans le numéro suivant, en juin 1976.

*Phénix* passe chez un grand éditeur, *Schtroumpf* a pris son rythme de croisière et tire à plus de 5000 exemplaires avec une diffusion professionnelle<sup>99</sup>...

Parallèlement, plusieurs grandes figures quittent le milieu. Si *Phénix* garde une grande influence, la Socerlid cesse ses activités de médiation en 1974 et le « malaise dans le milieu des fanzines<sup>100</sup> » diagnostiqué par Claude Moliterni dans *Alfred* à la fin de l'année correspond aussi à cela. Lui-même quitte d'ailleurs ses fonctions au sein de *Phénix* pour devenir éditeur chez Dargaud, Pierre Couperie retourne vers le milieu universitaire en créant un séminaire de bande dessinée au sein de l'EHESS<sup>101</sup>, tandis que Jacques Glénat Guttin stoppe ses études pour créer la SARL Éditions Glénat, ouvrir des bureaux parisiens et créer un réseau de distribution<sup>102</sup>... Numa Sadoul publie l'année suivante le premier livre d'entretien avec un auteur de bande dessinée, *Tintin et moi, Entretiens avec Hergé*, qui devient un best-seller et confirme une certaine place hors du fanzine pour la critique de bande dessinée. Une certaine ironie quand on constate que lui aussi considérait que les fanzines mourraient à cette époque et l'expliquait ainsi à *Vitriol* :

« - Les fanzines crèvent, pourquoi ?

- Primo, il faut bien le dire, ils sont dans l'ensemble d'une médiocrité souveraine. Il ne suffit plus d'avoir de bons sentiments et le goût de l'amateurisme ronéotypique pour tenir le coup. C'était bon il y a quatre ans, maintenant il faut avoir vraiment quelque chose à dire. Secundo, ils donnent souvent dans l'un des deux travers dont je parle plus haut, tantôt ils lèchent des culs, tantôt ils jouent les méchants. Rien de sérieux, quoi. Rien d'amusant non plus car ils se prennent presque tous au sérieux<sup>103</sup>. »

Crise du fanzine ? Le constat est partagé par les acteurs du fandom. Avec le recul actuel on peut en douter : *Hop !*, créé à l'époque, paraît encore, des centaines de fanzines naîtront ensuite, le festival d'Angoulême créera même un prix spécifique en 1981, qui ira à *P.L.G.P.P.U.R*, héritier proclamé des fanzines des années 70. Mais en près de quinze ans le fanzinat a évolué rapidement, les cercles de bédéphiles se sont transformés en un véritable fandom, de plus en plus jeunes, les moyens de reproductions se sont démocratisés et les fanéditeurs les plus acharnés se sont vus proposer des postes dans l'édition conventionnelle, s'ils n'ont pas créé leurs structures. Plus qu'une

99 MARTENS (Thierry), « Et les fanzines ? Schtroumpf », *Spirou* n° 1814, Marcinelle, 18 janvier 1973, p. 51.

100MOLITERNI (Claude), « Éditorial », *Alfred* n° 47, Paris, décembre 1974, p.

101DEMANGE (Julie), *op. cit.*

102 « Biographie de Jacques Glénat », site officiel de Glénat. En ligne : <http://www.glenat.com/espacepro/jacques-glenat.asp>, consulté le 05 septembre 2017.

103SADOUL (Numa), « Numa Sadoul au vitrioloscope », *Vitriol* n° 7, Paris, juin 1976, p. 6.

« crise » les années 74-75 sont un tournant pour le fanzinat de bande dessinée français, désormais armé d'une histoire, et possédant ses normes et repères. Le fanzinat mixte, tel que décrit auparavant, s'est affirmé, le réseau se vide de ses initiateurs mais est construit et bien vivant, la crise du fanzinat de bande dessinée ressemble tout simplement à une adolescence, avec ses pics de maturité et son passage vers une autre époque.

# Conclusion

À son issue, notre étude apparaît avoir été aussi intéressante à mener que frustrante. La recherche sur le fanzinat, très peu étudié en France, ouvre des portes passionnantes de réflexion sur l'objet culturel en tant que tel, réflexion esquissée en première partie mais pouvant être largement prolongée.

Pour ce qui touche directement au cœur du sujet, soit le fanzinat de bande dessinée, cette recherche a permis de poser de manière précise les origines et l'héritage des fanzines, tout comme la manière dont le glissement d'un média entièrement historique et critique s'est opéré vers du fanzinat mixte, mêlant critique et création, laissant deviner les fanzines entièrement consacrés à la création qui se développent après 1975 et sont aujourd'hui la quasi-totalité de l'offre. Comme l'indique Philippe Morin dans son article largement cité : « Au début des années 2010, il ne reste plus guère qu'un seul fanzine qui propose des entretiens et des bandes dessinées amateurs, prolongeant la tradition d'un contenu mixte disparu, *Gorgonzola*<sup>104</sup>. » Il serait intéressant de poursuivre logiquement la suite de l'étude pour mettre en lumière le basculement du fanzinat-mixte au fanzine de création, au moins jusqu'à l'avènement d'Internet, autre bouleversement majeur pour le fanzinat.

Par ailleurs, reprendre l'histoire du fandom tel que nous l'avons fait permet de constater que beaucoup se joue à cette époque, sans nécessairement qu'ils en aient conscience les fanéditeurs créent ex-nihilo un discours autour d'un média qui avait alors peu de spécialistes. Nous avons pu constater que même dans les années quatre-vingt plusieurs fanzines se réfèrent directement à ceux des années soixante-dix, et en prolongent les normes constituées. Une étude chronologique plus large permettrait sans nul doute d'appréhender la constitution du discours critique et médiatique autour de la bande dessinée en partie sur la base de ce que nous avons retracer.

Nous pouvons cependant déjà constater que de nombreux noms que nous avons croisés de manière centrale dans nos recherches constituent les fondements de la critique comme de l'édition de bande dessinée en France pour les décennies suivantes, la plupart étant encore actifs et influents : Jacques Glénat dirige une des plus grosses structures indépendante d'édition en France, Numa Sadoul publie régulièrement des ouvrages d'entretiens, Claude Moliterni a été éditeur et co-organisateur du festival d'Angoulême, Jean-Pierre Mercier et Thierry Groensteen sont employés de la Cité de la Bande Dessinée, où ils publient des ouvrages et organisent des expositions qui forgent encore la perception de la bande dessinée actuelle, Sylvain Insergueix a créé le réseau des libraires spécialisés Canal BD, etc.

---

104 MORIN (Philippe), *op. cit.*

Enfin, au chapitre des frustrations, l'incapacité d'aller consulter des fonds de fanzines Suisses et Belges francophones reste un angle aveugle problématique. Beaucoup se passait en France mais, nous l'avons vu, le réseau d'échange dépassait largement ces frontières. Une étude plus poussée de ce fandom devrait pouvoir englober les zones francophones européennes. Le Québec a bien eu un fandom mais il a très peu communiqué avec l'Europe avant les années deux mille.

D'une manière générale, ce mémoire pose des bases de réflexion sur plusieurs sujets extrêmement vastes, qu'il s'agisse de l'objet culturel et médiatique « fanzine » ou du développement du discours théorique et de la structuration éditoriale de la bande dessinée en France, mais à une échelle modeste ne demandant qu'à être prolongée. La complexité principale reste une base documentaire dont la conservation est loin d'être exhaustive, le dépôt légal n'y étant pas du tout une habitude, mais pouvant être largement sollicitée en cherchant au sein de différentes bibliothèques publiques et collections privées.



# **Bibliographie**

# Sur le fanzine et le mouvement D.I.Y.

**ÉTIENNE Samuel**, *Bricolage radical* volume 1, Saint-Malo, Auto-édition, 2016, 118 p.

**DUNCOMBE Stephen**, *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Portland, Microcosm Publishing, 2008, 220 p.

**GRAHAME Noreen**, *Beware Books by Artists*, Brisbane, Grahame Galleries and Editions, 1994, 75 p.

**HABRAND Tanguy**, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites », *Mémoires du livre*, volume 8, numéro 1, automne 2016.

En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038028ar>

**HEIN Fabien**, *Do it yourself ! - Autodétermination et culture punk*, Le Mans, Le Passager clandestin, 2012, 128 p.

**JEANTICOU Romain**, « Du punk à l'art contemporain, "le fanzine s'inscrit toujours dans la contestation" », sur Télérama.fr, dernière version publiée le 22 août 2017.

En ligne : <http://www.telerama.fr/sortir/du-punk-a-l-art-contemporain-le-fanzine-s-inscri-toujours-dans-la-contestation,159882.php>

**KERGARIOU (DE) Caroline**, *No Future, une histoire du punk*, Paris, Perrin, 2017, 450 p.

**LE MAREC Joëlle & PUCCIARELLI Mimmo** (dir.), *La Presse Alternative : entre la culture de l'émancipation et les chemins de l'utopie*, Lyon, Atelier de Création Libertaire, 2013, 400 p.

**MOUQUET Émilie**, « F comme Fanzines... Faites-les vous-mêmes, lisez-les avec les autres ! », *Bulletin des bibliothèques de France*, Lyon, n° 6, juillet 2015, pp. 38-53.

**PRUCHER Jeff**, « Fanzine » dans *Brave New Words : The Oxford Dictionary of Science Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 60.

## Sur le fanzine de bande dessinée (ouvrages)

- AMRAM David** (dir.), *Oxymore n°1 : L'auto-édition*, Nîmes, Myxoxymore, 2007, 46 p.
- AUFFRAY Nicolas**, *Une scène dans l'ombre*, Rennes, Goatter, 2013, 224 p.
- BOCQUET Jean-Louis**, *Franquin et les fanzines*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Patrimoine », 2013, 480 p.
- COLLECTIF**, *La Fabrique de fanzines par ses ouvriers mêmes*, Genève, Atrabile, 2011, 100 p.
- CRUCIFIX Benoît** et **MOURA Pedro**, « Bertoyas dans la jungle. Bande dessinée et édition sauvage », *Mémoires du livre*, volume 8, numéro 1, automne 2016.
- En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/1038027ar>
- DELOIGNON Olivier & DÉGÉ Guillaume** (dir.), *Pas vu pas pris, acte du colloque international*, Strasbourg, Éditions de la Hear, 2017.
- VADILLO Francis**, *Undergronde*, DVD + livre collectif, Genève, Hécatombe, 2015, 68 p.

## **Sur le fanzine de bande dessinée (Articles)**

**BAETENS Jan**, « Of Graphic Novels and Minor Cultures: The Fréon Collective », dans Jan Baetens et Ari J. Blatt (dir.), *Writing the Image Today*, Yale French Studies n°114, 2008, pp. 95-115.

**GUILBERT Xavier**, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, 17 mai 2011.

En ligne : <http://comicalites.revues.org/181>

**MARTENS Thierry**, sous le pseudonyme de **TERENCE**, « Et les fanzines ? », chronique dans les *Spirou*, 1972-1978 (régulier uniquement en 1973).

**MORIN Philippe**, « Fanzine », dans le *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* du site neuvième art 2.0. (dir. Thierry Groensteen), juillet 2017.

En ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1168>.

**RANNOU Maël**, « Aux fanzineux disparus », dossier dans *Gorgonzola* n°20, Laval, janvier 2015, pp. 78-82.

**RANNOU Maël**, « De la pertinence du fanzinat », *Bévue* n°8, Rennes, octobre 2009, pp. 38-43.

**STRINATI Pierre**, « Bandes dessinées et science-fiction, l'âge d'or en France (1934-1940) », *Fiction* n° 92, Paris, juillet 1961, pp.

# **Annexes**

Document n° 1 : « Le Club des bandes dessinées va-t-il prendre naissance ? », *Fiction* n° 98, janvier 1962, pp. 143-144.

## Le club des bandes dessinées va-t-il prendre naissance ?

A la suite de la présentation dans « *Fiction* » du sujet des bandes dessinées d'avant-guerre (voir numéros 92, 93 et 94), plusieurs lecteurs avaient émis le désir de voir se constituer un club, réunissant les amateurs de ces bandes.

Cette idée a fait du chemin, et nous sommes aujourd'hui en mesure d'annoncer que ce club est prêt à se former, *pourvu toutefois qu'il puisse compter sur un nombre suffisant d'adhérents.*

Précisons qu'il ne s'agit pas d'une entreprise organisée par « *Fiction* », mais d'une initiative privée, due à certains de ces amateurs. C'est toutefois bien volontiers que nous ouvrons largement nos colonnes à la publicité de leur projet.

Le but principal du club serait, d'une part, la réédition photocopiée des intégrales des meilleures bandes, et de l'autre, le tirage de diapositives 24 x 36 en couleurs, destinées à l'agrandissement par projection des planches les plus intéressantes.

Un projet accessoire, celui d'une bibliothèque circulante mettant en circuit des collections complètes, a été provisoirement abandonné parce que trop aléatoire. Les dites collections sont en effet rares et fragiles et le risque de destruction apparaît trop grand pour le moment.

Aucun droit d'entrée ne serait à verser. Les adhérents paieraient simplement par souscription les rééditions photocopiées qui les intéresseraient. Un prix de revient est difficile à chiffrer pour le moment, puisqu'il sera essentiellement fonction du nombre de souscripteurs intéressés par chaque série. Soulignons cependant que le club n'aurait aucun but lucratif, et qu'il ne serait pas question pour ses animateurs d'envisager le moindre bénéfice sur le prix de ces tirages.

A tous les lecteurs que ce projet intéresserait, il est demandé d'écrire *sans aucun engagement* (d'autant moins que le club n'existe pas encore !) aux bons soins de « *Fiction* ». Cela à seule fin de donner une première estimation du nombre éventuel d'adhérents.

Toutes suggestions, toutes précisions, seront les bienvenues. Ainsi que des réponses aussi complètes que possible au questionnaire que l'on trouvera au verso. D'avance merci.



## Questionnaire

1. Seriez-vous intéressé par des tirages photocopiés en noir et blanc ?

2. Seriez-vous intéressé par des diapositives couleur ?

3. Préférez-vous la réédition de séries très connues ou moins connues ?

4. Parmi les bandes citées ci-dessous, quelles sont celles dont une réédition vous intéresserait le plus ? (Indiquez-les par une croix.)

\_\_\_ Mandrake

\_\_\_ Diane détective (épisode à travers le système solaire)

\_\_\_ Luc Bradefer (voyage dans la pièce de monnaie)

\_\_\_ Guy l'Eclair

\_\_\_ Korgan le magicien de la forêt morte

\_\_\_ Tarzan (série de Hogarth)

\_\_\_ Futuropolis

\_\_\_ Les prodigieuses inventions du professeur Picric

\_\_\_ Popeye et les Harpies

\_\_\_ » en Démonie

\_\_\_ » et les sources de jus d'épinards

\_\_\_ » et la mélodie mystérieuse

5. Pouvez-vous citer d'autres bandes qui vous intéresseraient particulièrement ?

6. Auriez-vous des documents originaux à prêter pour reproduction ?  
Si oui, lesquels ?

7. Quelles seraient vos suggestions ?

*(A détacher et à nous retourner)*

Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1961. — Imprimerie Ricca

Document n° 2 : Dépouillement de plusieurs fanzines par contenu/pages. Les récits illustrant des articles, quand ils ne sont pas des créations directes, comptent comme un tout de l'article.

*Giff-Wiff* (juillet 62)

N°	R/ Vie du club	R/ Histoire (dont bibliographie)	R/Actualités/ Recensions	R/ Analyse (biblio/filmo)	BDs (autre création)
1	6				
2	2				
3&4	12,5	12 (4)	8	7	
5&6	10	18 (6,5)	7	10,5	10 (roman)
7	10		7	6	
8		49 (12)	8	3	
9	8	48 (3)	6	16	1 (souvenirs)
10	10	15 (15 commentée)	3	22	
11	11	23 (2)	4	24	
12	3	X	3,5	13	
13	1	X	6	49 (2)	
14	X	18	6	15 (1,5)	
17	X	X	X	27 (13)	63
19	X	X	X	23 (6	26

*Phénix* (octobre 66)

N°	R/ Actualités et recensions	R/ Analyses, articles de fond	R/ Actions de l'association	R/ Interview	BDs réed.	Bds inédite
2	3	21	X	X	7	4
3	4	49	2	X	36	X
4	3	39	6	1	41	X
5	10	26	2	X	48	1
6	X	44	4	10	26	X
7	6	21	1	2	59	3
8	17	30	3	5	16	20
9	6	47	X	5	32	X
10	6	36	4	4	21	19
11	X	33	6	15	16	21
12	12	26	10	1	20	10



13	10	29	10	6	22	2
14	6	36	2	18	14	4
15	12	26			52	
16	21	56	1	5	7	1
17	25	29				38
18	15	10		33	8	12
19	19	4	1	24	10	20
20	25	34				4
21	2	41			13	7
22	5	14		19	17	1
23	11	34	1	9		3
24	5	22			30	32

*Haga (juin 72)*

N°	R/ Actualités et recensions	R/ Vie asso	R/ Articles	R/ Interview	Bandes dessinées
1	4	3	X	2	3
2	7	2	X	2	7
3	6	3	2	X	8
4	9	1	9	1	3
5	12	X	9	3,5	7
6&7	6	X	8	1	6
8	16,5	0.5	7	1	6
9	6,5	X	11,5	X	9
10 11	14	1	23		11
12 13	X	5	2	4	28
13 15	12	2	6	4	22
16 17	10	X	23	3	13
18 19	13	2	0,5	0,5	2
20/ 21	X	X	32	23	37

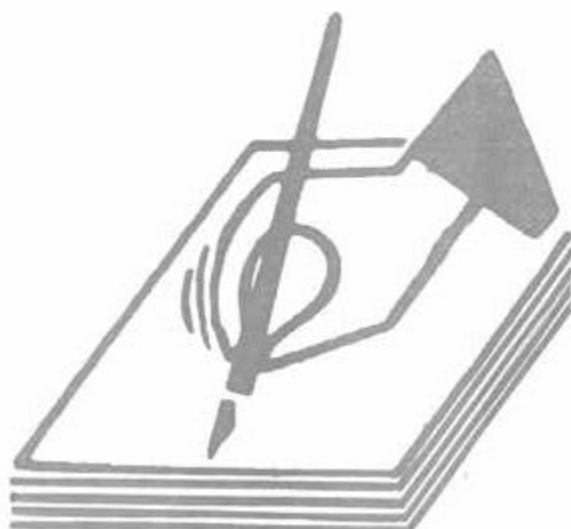
*Submarine (été 72)*

N°	R/ Actualité	R/Dossier	R/Autres R	R/ Création
0	1	4	4	15 (1 nouvelle)
1	3	4	4	20
2	4	7	3 (ITW HS)	17
7		3	X	26 (dont 5 dossier)
8	X	X	8	31
9	2	3	1,5	38 (nouvelle 4 pages)

*Zounds ! (Décembre 72)*

N°	R/ Actualités	R/ Dossier (ITW/Biblio)	R/Bandes dessinées	R/ Autres articles (biblio)
1	6		2	X
2	3	8 (4/1)	2	1
3	8	X	X	X
4		15 (6)		20

heres a pen,



and

some

paper,

and a typewriter,



Now start your zine