



PHOTOZINE : UNE DIALECTIQUE FRANKENSTEIN

Oscillations entre contestation éditoriale, dérive spéculative et éthique low-tech

Mémoire de master 2

Pablo PORLAN PINEDA

Direction

Samuel BOLLENDORFF, enseignant associé , ENS Louis-Lumière

Membres du jury

Véronique FIGINI, maîtresse de conférences en histoire de la photographie,

ENS Louis-Lumière

Pascal MARTIN, professeur des Universités, ENS Louis-Lumière

Gabriela CENDOYA BERGARECHE, collectionneuse de photolivres et fondatrice de

la Collection Gabriela Cendoya Bergareche

Date de soumission : 02 juin 2025



PHOTOZINE : UNE DIALECTIQUE FRANKENSTEIN

Oscillations entre contestation éditoriale, dérive spéculative et éthique low-tech

Mémoire de master 2

Pablo PORLAN PINEDA

Direction

Samuel BOLLENDORFF, enseignant associé , ENS Louis-Lumière

Membres du jury

Véronique FIGINI, maîtresse de conférences en histoire de la photographie,
ENS Louis-Lumière

Pascal MARTIN, professeur des Universités, ENS Louis-Lumière

Gabriela CENDOYA BERGARECHE, collectionneuse de photolivres et fondatrice de
la Collection Gabriela Cendoya Bergareche

Date de soumission : 02 juin 2025

*We shall overcome,
We shall overcome,
We shall overcome, some day.
Oh, deep in my heart, I do believe
We shall overcome, some day.
– Gospel de Charles Albert Lindley*

REMERCIEMENTS

Ce rêve est l'aboutissement d'une force qui m'a été insufflée, sans qu'ils en soient conscients, par ce groupe de jeunes : Martin, Kemil, Nathan, Maylis, Jessica, Rokšana, Erwann, Léa, William, Anaëlle, Joan, Quentin, Yumi, Esteban, Pauline, Ashley, Mathis, Nayla, Josue, Sateen, Enzo, Meïlbelyne, Kerian et Mya. Ils sont arrivés au Lycée public Étienne Jules Marey de Boulogne-Billancourt, refusés partout, isolés dans leur parcours scolaire et sans aucune foi en leurs capacités. Pendant deux années, nous avons travaillé ensemble, avec humour et fermeté, sur l'importance du collectif pour croire en soi et aller au-delà de ses propres limites. Aujourd'hui, ils sont tous photographes bacheliers et bacheliers. Ils ne le savent pas, mais ce sont eux qui m'ont montré le chemin pour aller plus loin.

Je tiens à remercier Sébastien Bollendorff, directeur de ce mémoire, pour ses conseils avisés, son soutien constant et son regard critique, essentiels tout au long de cette recherche. Je remercie également Véronique Figini et Stéphanie Solinas pour leurs précieuses remarques et leurs encouragements bienveillants durant ce parcours.

Mes plus vifs remerciements vont à Gabriela Cendoya Bergareche, dont la générosité et l'expertise m'ont permis d'accéder à une collection remarquable, source inestimable pour mon étude.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à l'ensemble des personnes qui ont contribué de près ou de loin à ce travail : auteurs, artistes et éditeurs qui m'ont généreusement accordé leur temps et partagé leurs réflexions. Un grand merci également aux usagers de l'atelier de photographie (groupes SDF et santé mentale), ainsi qu'aux bénévoles et coordinatrices de Solidarios para el Desarrollo, qui ont apporté leur enthousiasme absolu à chacune de mes propositions audacieuses liées à ce projet monstre.

Enfin, merci à ma mère pour son optimisme sans faille et à mon père pour sa vision et son expertise. Merci soeur et frère aussi. Je leur suis reconnaissant pour leur patience infinie et leur soutien indéfectible, même quand souvent mes idées paraissaient naviguer au-delà des rivages connus.

Résumé en français

Depuis le début des années 2000, les photozines se multiplient. Nés du fanzine — modeste feuillet A4 plié et agrafé, porteur d'un esprit anti-establishment —, ils connaissent un succès fulgurant : prix en hausse, expositions nombreuses, engouement institutionnel. Cette visibilité accrue menace toutefois leur identité humble et contestataire.

S'appuyant sur l'observation directe d'œuvres et sur des entretiens avec photographes, éditeurs et collectionneurs, ce mémoire interroge : 1) ce qu'il reste de l'autonomie éditoriale et de l'engagement du fanzine dans les photozines contemporains ; 2) la capacité des principes low-tech — sobriété, durabilité, critique des technologies dominantes — à préserver le photozine des logiques commerciales et institutionnelles qui le guettent.

Mots-clés

Photozine, Fanzine, Low-tech, DIY, Contestation, Esthétique, Pratiques artisanales, Marchandisation, Résistance, Photographie

Abstract (English)

Since the early 2000s, photozines—direct heirs to the humble, stapled A4 fanzine with its anti-establishment spirit—have multiplied. They now enjoy soaring prices, frequent exhibitions, and growing institutional interest, a visibility that threatens their originally modest and dissenting identity.

Using direct observation of works and interviews with photographers, publishers, and collectors, this thesis investigates: (1) what remains of the fanzine’s editorial autonomy and activist ethos in contemporary photozines; and (2) whether low-tech principles—sobriety, durability, and a critical stance toward dominant technologies—can shield the photozine from looming commercial and institutional co-optation.

Keywords

Photozine; Fanzine; Low-tech; DIY; Protest; Aesthetics; Craft practices; Commodification; Resistance; Photography

SOMMAIRE

1. Remerciements..... 03 — 04
2. Résumé en français et mots clefs (10 maximum) pour le référencement internet en français..... 05
3. Résumé en anglais (voir plus loin) et mots clefs (10 maximum) pour le référencement internet en anglais..... 06
4. Sommaire..... 07
5. Introduction..... 08 — 09
6. Partie 1. Contre-cultures imprimées : fanzine, photozine et low-tech, outils d'une critique à réinventer..... 10 — 28
7. Partie 2. Observer, mesurer, dialoguer : un protocole triple pour sonder l'univers photozine..... 29 — 63
8. Partie 3. Cartographie des photozines contemporains : gestes partagés, engagements divergents..... 64 — 92
9. Partie 4. Conclusion: une résilience éditoriale est possible..... 93 — 97
10. Bibliographie..... 93 — 102
11. Annexes..... 103 — 220

Introduction du mémoire

L'exploration du paysage contemporain des photozines, un sous-genre des fanzines dans la culture photographique actuelle, constitue le cœur de ce mémoire. Les zines à photos, tout comme leurs prédécesseurs fanzines, fonctionnent comme des plateformes de publication alternatives, établissant une relation directe entre les créateurs et les lecteurs. Ces objets véhiculent une esthétique brute et souvent non-polie, qui contraste avec les productions commerciales classiques. Toutefois, dans un contexte où les dynamiques marchandes, les logiques institutionnelles et les évolutions technologiques modifient le rapport à la production artistique, le rôle et la fonction des photozines méritent une analyse approfondie.

Cette recherche explore deux axes complémentaires : l'héritage du fanzine et l'impact des principes low-tech dans la production des photozines. D'un côté, nous interrogeons la manière dont ces publications contemporaines conservent l'esprit contestataire, l'autonomie et l'engagement politique qui ont défini le fanzine à ses origines. De l'autre, nous analysons comment les principes du low-tech, tels que la simplicité, la durabilité et la frugalité, sont intégrés dans la pratique de création des photozines. Alors que le mouvement low-tech prend racine dans une critique des technologies modernes et de leur obsolescence programmée, il propose une alternative viable pour des pratiques éditoriales plus sobres et accessibles. En examinant ces pratiques à travers une grille d'analyse combinée, cette recherche vise à évaluer si l'évolution du fanzine en photozine permet de maintenir un engagement critique et subversif ou si ce dernier se dilue dans des dynamiques commerciales.

Dans le cadre de cette étude, nous analysons l'adoption des pratiques low-tech par les créateurs de photozines comme un choix volontaire ou comme une contrainte imposée par des limitations économiques et techniques. Les questions sous-jacentes sont : les choix esthétiques et techniques associés au low-tech représentent-ils une posture idéologique ou sont-ils simplement la conséquence de ressources limitées ? Et dans quelle mesure ces pratiques peuvent-elles redonner un souffle critique à une forme d'édition qui semble, de plus en plus, absorbée par les logiques du marché de l'art ?

Le corpus de cette étude est constitué de plusieurs œuvres représentatives, issues principalement de la Collection Gabriela Cendoya Bergareche. L'analyse se concentre sur la tension entre les valeurs historiques du fanzine (DIY, autonomie, engagement politique) et les évolutions contemporaines du photozine, dont certaines pratiques se dirigent vers une logique de collection

et de spéculation. Cette recherche s'inscrit également dans une réflexion plus large sur la place de l'autoproduction dans un monde de plus en plus saturé d'art institutionnalisée.

Pour y répondre, trois hypothèses guident l'enquête : Ainsi, pour explorer ces questions, trois hypothèses guident cette recherche : le low-tech serait souvent subi plutôt qu'assumé ; il offrirait surtout une grille théorique appliquée a posteriori ; son esthétique pourrait être récupérée par le marché. La méthode employée combine l'analyse matérielle (fiches et grilles « fanzinité / low-tech ») et des entretiens qualitatifs avec les acteurs du milieu. Le mémoire est organisé en quatre parties : un contexte théorique retraçant l'histoire du fanzine et du low-tech ; une méthodologie mixte détaillée ; une étude de cas issue de la Collection Cendoya ; enfin, une discussion générale qui met en perspective les résultats et ouvre des pistes pour de futures recherches.

Partie 1

Contre-cultures imprimées

*Fanzine, photozine et low-tech,
outils d'une critique à réinventer*

1. Le photozine, un objet ambigu

Depuis quelques années, un engouement croissant entoure une forme éditoriale innovante, modeste et engagée : le photozine. Ce format hybride circule entre des univers très variés, revendiqué aussi bien par des acteurs exploitant son potentiel spéculatif à des fins lucratives que par des artistes et maisons d'éditions indépendantes guidés par une démarche passionnée et authentique. Dans cet univers, les Éditions Bessard proposent la Zine Collection dédiée à des photographes reconnus tels que Bernard Plossu ou Max Pam, à 75 € par zine, tandis que Café Royal Books privilégie des fascicules sobres en noir et blanc, véritables micro-archives documentaires de la vie britannique, à 6,50 £ le fanzine. D'autres créateurs comme David O'Mara (Detrituszine), travaillant avec des matériaux récupérés sur ses chantiers, ou Thibault Tourmente, qui expérimente avec la photocopie, incarnent quant à eux une démarche pleinement artisanale. Quoiqu'il en soit, il convient de rester prudent face aux apparences : la scène du photozine est complexe, et les intentions des acteurs impliqués ne sont pas toujours évidentes.

Exposés et échangés dans des festivals spécialisés, récompensés dans des foires d'art, diffusés par des librairies indépendantes ou vendus via des plateformes en ligne — « les boutiques en ligne notamment regorgent de merveilles, comme Printed Matter, ou Le Bal Books par exemple »¹ —, le photozine attire autant les passionnés de photographie que les amateurs de culture DIY (Do-It-Yourself). Cependant, malgré son lien apparent avec le fanzine, le photozine s'en éloigne progressivement, brouillant ainsi ses repères politiques et esthétiques initiaux. Ce glissement s'explique par l'héritage ambivalent du photozine : issu à la fois du fanzine, avec ses formats bruts et sa diffusion artisanale, et du livre d'artiste, et plus particulièrement du livre de photographie, dont la reconnaissance institutionnelle et la valeur de collection n'ont cessé de croître au cours des dernières décennies². Cette hybridité entre tradition alternative et intégration dans un marché lucratif explique les tensions qui traversent aujourd'hui le champ du photozine.

Historiquement, le fanzine se caractérise par des techniques rudimentaires — collage, agrafage, photocopie — offrant un espace d'expression libre, en marge des industries culturelles. Comme le souligne Christine Luce, « le fanzine, par essence, n'a jamais cherché la célébrité. [...] Ce qui

¹ CITÉ DU DESIGN, « Zines, fanzines, livres d'artistes, revues de recherche académiques : quels liens ? » [en ligne], 9 avril 2020, consulté le 10 mai 2025. Disponible sur : <https://www.citedudesign.com/>.

² Elisa NELISSEN, *Return to the Tangible? The Photozine in the Digital Age*, mémoire de master en études culturelles, Université d'Utrecht, 2015, p. 7 (traduction de l'auteur).

comptait, c'était la fougue, l'iconoclasme et le plaisir de créer hors des normes établies »³. Pour certains acteurs du domaine photographique, le photozine a initialement prolongé cet héritage, en réponse au manque d'intérêt des éditeurs traditionnels. Le photographe espagnol Ricardo Cases l'exprime ainsi : « Fiesta [Ediciones] est né comme une solution pour publier des travaux face à l'absence de soutien des grandes maisons spécialisées dans la photographie. Le coup d'envoi fut SuperNormal, un fanzine sur le gardien de mon immeuble... »⁴. Ce n'était pas une fin en soi, mais un moyen de parvenir à publier son travail.

Cependant, cette pratique autrefois confidentielle se transforme désormais fréquemment en objet « collector », parfois malgré les intentions des photographes et éditeurs, exposé en galerie, revendu à des prix élevés et absorbé par le marché. Moritz Neumüller rappelait en 2017 ainsi que « The Afronauts de Cristina de Middel, autoédité à 25 € en 2012, se vend aujourd'hui à plus de 1 000 €. De même, Another Country in New York (1974) de Daido Moriyama, produit à la photocopie en 100 exemplaires, atteint désormais près de 40 000 € »⁵. À quelle cote ces ouvrages se négocient-ils aujourd'hui ?

Cette évolution révèle une tension fondamentale : comment préserver un discours contestataire lorsque l'objet devient pour certains un produit d'investissement lucratif ? Stephen Duncombe évoque précisément cette contradiction : « la communauté des zines s'affaire à créer une culture dont la valeur ne se mesure pas en termes de profit [...], mais selon des critères tels que le contrôle, la connexion et l'authenticité »⁶.

Cette tension entre autonomie et reconnaissance est au cœur du débat sur le photozine, qui oscille entre une approche artisanale et une valorisation sur le marché de l'édition photographique. Au-delà des enjeux de reconnaissance et de marché, se pose alors une question de fond : comment le photozine contemporain réinterprète-t-il ou détourne-t-il les principes fondateurs du fanzine ?

³ Christine LUCE, « Fanzine Story : Low tech / High life with On The Edge & A-ØØ®TE, Cyberpunk Power ! », *Le Blog de l'Amicale Des Amateurs de Nids À Poussière* [en ligne], 14 octobre 2017, consulté le 17 janvier 2025. Disponible sur : <https://adanap.redux.online/fanzine-story-low-tech-high-life-with-on-the-edge-a-oote-cyberpunk-power/>.

⁴ Sara TORRES SIFÓN (dir.), « Entrevista à Ricardo Cases », *Plataforma de Arte Contemporáneo* [en ligne], 2021, consulté le 18 mai 2025. Disponible sur : <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-ricardo-cases/> (traduction de l'auteur).

⁵ Moritz NEUMÜLLER, « By The Book », dans *Photobook Phenomenon : catalogue d'exposition*, Barcelone, CCCB / Fundació Foto Colectania / Éditions RM, 2017, p. 4 (traduction de l'auteur).

⁶ Stephen DUNCOMBE, *Notes from Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture*, 2^e éd., Portland, Microcosm Publishing, 2008 [1^{re} éd. 1997] (traduction de l'auteur).

C'est dans ce cadre qu'intervient la notion de low-tech, définie comme un ensemble de pratiques privilégiant la simplicité, la durabilité et l'accessibilité technique. Apparue dans les années 1970, le concept interroge notre rapport à l'innovation : faut-il rechercher sans cesse la nouveauté ou privilégier des solutions sobres et adaptées aux besoins réels ? Dans le domaine éditorial, cette approche suscite de nombreuses interrogations : quels procédés d'impression, quels matériaux et quelle distribution peuvent réduire les coûts, l'impact écologique, et la dépendance à des technologies complexes ou aux logiques marchandes dominantes ? La littérature et les réflexions actuelles sur ces sujets restent cependant limitées.

La démarche low-tech rejette les logiques productivistes en valorisant une utilisation modérée et consciente des ressources, perçue non pas comme une contrainte, mais comme une stratégie d'émancipation face à un système économique fondé sur le profit et la surconsommation. En privilégiant la durabilité sur l'efficacité immédiate, elle promeut la frugalité comme un choix stratégique autant qu'un impératif écologique⁷.

Historiquement, le fanzine se caractérise par une frugalité matérielle ainsi que par des modes de diffusion directs et intimistes. Les sujets traités, souvent engagés ou subversifs, témoignent d'une conscience éthique et critique. Ne pourrait-on alors le considérer comme un format « low-tech avant l'heure » ?

Dans le cas du photozine, certaines maisons d'édition revendiquent une démarche que l'on pourrait qualifier de « low-tech » — alliant frugalité matérielle, production locale et attention portée à l'impact environnemental. C'est le cas de Café Royal Books, une maison d'édition spécialisée dans la micro-édition documentaire, qui affirme sur son site web porter un soin particulier à l'origine, à la durabilité et à la traçabilité des matériaux utilisés : « Nous ne voulons pas ajouter inutilement quoi que ce soit à l'environnement naturel ni en retirer. Nous sommes très exigeants quant à ce que nous utilisons et à l'origine de nos matériaux, en termes de proximité, de qualité et de critères environnementaux »⁸. Sans remettre en question la sincérité de cette posture, il convient toutefois de s'interroger : dans quelle mesure cette prise de position reste-t-elle marginale ou devient-elle représentative d'un tournant plus large dans le champ du photozine ?

⁷ Ernst Friedrich SCHUMACHER, *Small Is Beautiful: A Study of Economics as If People Mattered*, Londres, Blond & Briggs, 1973, p. 30 (traduction de l'auteur).

⁸ CAFÉ ROYAL BOOKS, « Environment » [en ligne], sans date, consulté le 24 mai 2025. Disponible sur : <https://www.caferoyalbooks.com/environment> (traduction de l'auteur).

Cette conscience écologique et politique est-elle véritablement répandue et partagée ? Et, lorsqu'elle est revendiquée, ne relève-t-elle pas parfois d'un effet de style — un argument marketing esthétisé autour du « fait main », du « tirage limité » ou de l'« authenticité » — à l'image d'autres secteurs, comme la mode ou le design, où ces notions sont régulièrement mobilisées pour valoriser des productions commerciales présentées comme artisanales et engagées ?

Ces interrogations soulignent des tensions fondamentales : d'une part, le photozine hérite de la radicalité du fanzine (autoédition, contestation, proximité avec le public) ; d'autre part, sa popularité grandissante au sein des institutions culturelles et commerciales menace de l'intégrer totalement au marché. La frontière entre DIY authentique et récupération commerciale devient ainsi poreuse.

Cette introduction se concentre sur deux axes théoriques : (1) l'héritage du fanzine, avec son histoire, ses valeurs fondatrices et ses évolutions récentes ; (2) les principes low-tech, issus de courants philosophiques et écologiques prônant la sobriété technique et l'approche artisanale. Notre objectif sera de préciser historiquement et conceptuellement ces deux axes, tout en examinant attentivement les affinités potentielles ou les tensions qui émergent entre l'esprit contestataire originel et les risques de récupération marchande ou institutionnelle.

Dans un premier temps, nous examinerons les origines du fanzine, ses pratiques de résistance culturelle et son rôle dans divers mouvements artistiques et sociaux. Nous montrerons comment cette volonté de produire « avec les moyens du bord » annonçait la démarche low-tech actuelle, tout en analysant pourquoi la simplicité matérielle a toujours été associée à un discours contestataire.

Dans un second temps, nous approfondirons la notion de low-tech en tant que cadre théorique applicable au champ artistique et culturel. Nous analyserons la portée politique de ces démarches, revendiquées parfois comme idéologiques, parfois adoptées par contrainte économique. L'enjeu sera d'explorer comment ces pratiques peuvent subvertir les logiques dominantes, en mobilisant des matériaux accessibles ou obsolètes pour réinvestir les technologies selon des logiques alternatives. Comme le souligne Nadia Martin⁹, ces pratiques ne visent pas simplement à réduire les coûts, mais proposent une déconstruction critique des systèmes technologiques dominants et de leurs implications culturelles. Une démarche utilisant la risographie, du papier et de l'encre

⁹ Nadia MARTIN, « Low-Tech Art: an Heterochronic Proposal », *Boletín de Arte*, n° 18, septembre 2018, Universidad Nacional de La Plata, p. 2 (traduction de l'auteur).

recyclés, mais pratiquant des prix élevés pour alimenter une spéculation marchande, ne peut être considérée comme authentiquement low-tech. Elle relèverait plutôt d'une esthétisation superficielle détachée des principes éthiques, politiques et économiques constitutifs de la low-tech.

Enfin, ces deux axes – héritage du fanzine et principes low-tech – seront mis en perspective pour introduire la problématique centrale : « Dans quelle mesure le photozine contemporain conserve-t-il l'esprit subversif du fanzine, jusqu'à quel point ces principes peuvent-ils être détournés par des logiques de marché et d'institutionnalisation, et comment une démarche frugale low-tech peut-elle contribuer à préserver ou à renouveler sa portée critique et émancipatrice ? »

Cette introduction a pour ambition de poser les bases théoriques et historiques indispensables pour comprendre la suite de la recherche. Nous n'entendons pas proposer une histoire exhaustive du fanzine ni un panorama complet de la low-tech ; l'enjeu est plutôt d'en dégager les grandes lignes directrices afin de saisir en quoi la rencontre de ces deux notions – l'une issue de la culture contestataire, l'autre d'une philosophie de la sobriété – peut éclairer de nouvelles formes d'engagement critique dans l'édition photographique contemporaine.

2.2. Héritage des fanzines

2.2.1. Origines et valeurs fondatrices

Le terme « fanzine » est un mot-valise issu de la contraction de *fanatic* et *magazine*. Il apparaît pour la première fois dans les années 1940 au sein des cercles de science-fiction, où l'on cherche alors un terme spécifique pour désigner ces publications amateurs qui se distinguent des revues professionnelles (*prozines*). Avant cela, ces publications étaient parfois désignées sous le nom de *fanmags* ou *letterzines*, mais c'est le terme *fanzine*, popularisé par Russ Chauvenet en 1940, qui s'impose durablement. Ces fanzines émergent dès les années 1930 dans un contexte de foisonnement culturel lié aux clubs de passionnés de science-fiction et aux associations amateurs (Amateur Press Associations). Julián Blas Oubiña Castro¹⁰ souligne que cette dynamique puise ses origines dans les pratiques littéraires populaires des pulp magazines, diffusés principalement aux États-Unis et en Angleterre au début du XX^e siècle.

¹⁰ Julián Blas OUBIÑA CASTRO, « Apocalípticos y autoeditados: ¿Qué es hoy un fanzine de historietas? », *Zinerama* [en ligne], 2015, consulté le 20 janvier 2025. Disponible sur : <https://zineramania.wordpress.com/2015/05/08/apocalipticos-y-autoeditados-que-es-hoy-un-fanzine-de-historietas-2/> (traduction de l'auteur).

Dès avril 1928, Aubrey Clements fonde à Montgomery, Alabama, une association de correspondance dédiée aux amateurs du genre, permettant à ces derniers de partager réflexions et récits personnels. Un réseau similaire se développe rapidement à Chicago, où les rencontres physiques renforcent les liens communautaires. C'est dans ce contexte que paraît en 1930 *The Comet*, réalisé par le Science Correspondence Club de Chicago. Distribué en petit nombre, gratuitement ou à prix coûtant, ce fanzine inaugure une tradition de publications indépendantes privilégiant authenticité, improvisation et liberté éditoriale face aux contraintes des magazines commerciales dominantes.

Cette volonté initiale de s'extraire des circuits traditionnels, en évitant toute validation institutionnelle préalable, constitue dès lors l'un des fondements de l'identité du fanzine. Conçues comme des outils d'expression autonome, ces publications offrent une tribune à des idées jugées trop radicales ou marginales pour être accueillies par l'édition classique, affirmant ainsi durablement leur statut d'espaces de contestation culturelle et intellectuelle.

La philosophie de l'autonomie créative et la radicalité culturelle

Au cœur du fanzine réside une logique d'autoproduction, valorisant l'indépendance créative et la fabrication artisanale. Les premiers outils utilisés incluent le duplicateur à stencil (mimeograph), le collage et l'assemblage manuel, avant que la photocopie Xerox ne se démocratise dans les années 1960. Chaque fanzine devient ainsi une œuvre unique, un manifeste visuel et textuel de rébellion, dont l'esthétique brute contraste délibérément avec les productions standardisées de masse, affirmant une volonté de retour à une expression individuelle, libre et authentique

Dans les années 1970, cette pratique éditoriale autonome est adoptée par divers mouvements contestataires, particulièrement la scène punk, qui transforme le fanzine en outil de mobilisation et de défi. Comme le souligne Triggs les fanzines punk offrent « un forum pour la communication culturelle et l'action politique, éléments devant être intégrés à tout discours politique élargi »¹¹. Diffusées en milieux underground, ces supports dénoncent les dérives des industries culturelles et médiatiques hégémoniques en optant pour une esthétique résolument « bricolée » et une réappropriation radicale de la parole, faisant du fanzine autant un produit culturel qu'un acte politique qui remet en cause l'ordre établi.

¹¹ Teal TRIGGS, « Scissors and Glue : Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic », *Journal of Design History*, vol. 19, n° 1, 2006, p. 73 [en ligne], consulté le 17 mai 2025. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/4123097>(traduction de l'auteur).

Au-delà du punk, les mouvements féministes et queer des années 1980-1990 utilisent également le fanzine pour offrir une tribune aux voix marginalisées, critiquant implicitement les normes patriarcales et les logiques hétéronormatives dans l'art. Ces publications favorisent l'émergence de réseaux solidaires et alternatifs, affirmant ainsi le rôle du fanzine comme catalyseur de contre-pouvoirs et outil d'émancipation collective.

À partir des années 1990, le fanzine se diversifie tout en s'intégrant progressivement aux circuits institutionnels. L'émergence du numérique facilite sa production et sa diffusion, permettant une professionnalisation partielle. Parallèlement, l'influence des cultures geek et fandom enrichit et spécialise les pratiques éditoriales, notamment via la fanfiction et les plateformes d'auto-publication. Cependant, loin de disparaître, le format papier connaît un regain d'intérêt dans les années 2000-2010 avec le renouveau de techniques artisanales telles que la risographie, affirmant à nouveau l'importance matérielle du fanzine.

Cette tension entre autonomie créative et institutionnalisation témoigne de la nature insaisissable du fanzinat. Frédéric Gai souligne que les fanzines semblent capables d'agréger des pratiques variées propres à leur époque, ce qui complique d'autant leur inscription dans une histoire linéaire et stabilisée¹². Certains titres, initialement marginaux, rejoignent festivals et collections institutionnelles, tandis que d'autres persistent dans une logique d'autoédition militante. Comme l'a expliqué Lise Fauchereau¹³ — ancienne responsable de la collection de graphzines à la BnF, que nous évoquerons plus loin pour préciser les critères de sélection du corpus —, cette ambiguïté rend parfois nécessaire l'élaboration de critères d'acquisition fondamentalement subjectifs pour légitimer l'intégration de ces objets dans une institution patrimoniale. À ses débuts, elle disposait d'une marge d'action quasi curatoriale, s'autorisant à cataloguer des publications libres, souvent anonymes et en dehors des cadres réglementaires du dépôt légal.

2.2.2. De l'Underground au Champ Institutionnel

L'esprit du fanzine, caractérisé par une expression libre et autodidacte, incarne historiquement la volonté de s'affranchir des canaux médiatiques dominants. Dès les années 1950, des publications photographiques alternatives émergent en marge des circuits éditoriaux traditionnels, comme en témoignent les fascicules expérimentaux japonais *Provoke* (1968-1969)¹⁴. Toutefois, c'est

¹² Frédéric GAI, « Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine », *La Revue des Revues*, n° 62, Paris, 2019, p. 99.

¹³ Entretien complet en annexe, pages [indique ici la pagination exacte].

¹⁴ « *Provoke*, rébellion par l'image », *Lepetitjournal.com Tokyo*, 2023. Disponible sur : <https://lepetitjournal.com/tokyo/provoke-rebellion-par-limage-380959> (consulté le 20 mai 2025).

véritablement à partir des années 1990, avec l'essor de la photocopie numérique et la transformation du marché culturel, que le photozine s'affirme pleinement, conciliant héritage DIY et exigences artistiques contemporaines.

À l'ère numérique, alors que les plateformes en ligne facilitent une diffusion quasi infinie des images, le choix du support papier persiste significativement chez les photographes contemporains. Ce regain d'intérêt se manifeste notamment à travers de la multiplication de petits photozines éphémères, produits de manière autonome, en marge des circuits commerciaux. Comme le suggère une étude consacrée au renouveau du photozine dans le contexte digital, cette dynamique rappelle que, malgré son apparente fragilité économique et sa temporalité brève, le photozine conserve une forte pertinence matérielle ainsi qu'une valeur ajoutée qui résistent à la dématérialisation¹⁵.

Le photozine, caractérisé par des tirages limités, une distribution indépendante et une approche expérimentale, navigue ainsi entre les sphères underground et institutionnelle. Cette évolution n'est pas seulement technique ; elle implique une redéfinition des pratiques autoéditoriales. Longtemps perçue comme une révolte spontanée contre les normes établies, l'autoédition s'intègre désormais dans des foires d'art, galeries et collections privées, tout en conservant un esprit contestataire.

Comme le rappellent Thibault Tourmente et David O'Mara, deux auteurs rencontrés lors des entretiens menés pour ce mémoire, cette tension est au cœur de leur démarche. Tourmente revendique une forme d'anonymat, se décrivant volontiers comme un « pirate » évoluant délibérément à la marge, tandis qu'O'Mara a choisi l'autoédition afin de contourner le rejet initial des éditeurs traditionnels. Tous deux considèrent le photozine comme un outil de liberté formelle potentiellement subversif, se percevant ainsi comme des acteurs extérieurs aux circuits institutionnels. Paradoxalement, Tourmente a dirigé l'atelier « Exhumer l'archive » en collaboration avec le Paris Print Club (septembre 2022) au Bal¹⁶, lieu emblématique de la photographie contemporaine à Paris, tandis qu'O'Mara participait aux « Sunday Artist Talks » du BOP 22, festival annuel du photobook organisé par la Martin Parr Foundation et la Royal Photographic Society¹⁷.

¹⁵ Elisa NELISSEN, *Return to the Tangible? The Photozine in the Digital Age*, mémoire de master, Université de Leiden, 2015, p. 4-5.

¹⁶ Le Bal, « Workshop – Exhumer l'archive avec Thibault Tourmente », septembre 2022, [en ligne], Paris : Le Bal. Disponible sur : <https://www.le-bal.fr/2022/09/workshop-exhumer-larchive-avec-thibault-tourmente> (consulté le 28 mai 2025).

¹⁷ Martin Parr Foundation, « BOP 22 Sunday Artist Talks », [en ligne], Bristol : Martin Parr Foundation, [s. d.]. Disponible sur : <https://www.martinparrfoundation.org/product/bop-22-sunday-artist-talks/> (consulté le 28 mai 2025).

Cette ambivalence entre volonté d'expression autonome et reconnaissance critique interroge ainsi la capacité des auteurs à préserver l'héritage dissident du fanzine dans un écosystème artistique où les modèles économiques restent précaires, et où le nom ou la notoriété d'un auteur peuvent devenir l'argument principal de vente des ouvrages.

Ce phénomène de tension entre récupération commerciale et résistance culturelle des photozines rappelle celui qu'ont connu les fanzines punk des années 1990, dont l'esthétique DIY, initialement subversive, a été progressivement absorbée par le marché mainstream. Teal Triggs souligne que cette démarche artisanale, fondée sur une critique radicale de la production de masse, a fini par être adoptée par les médias commerciaux avides d'authenticité : « Pour les producteurs de fanzines, le procédé DIY constitue une critique de la production de masse [...], aujourd'hui récupérée par l'univers commercial et publicitaire sous prétexte d'authenticité punk »¹⁸.

L'entrée du photozine sur le marché de l'art soulève la question de la pérennité de son élan contestataire. Tout comme le punk a pu voir sa force critique diluée dans le simple « effet de style » la professionnalisation du photozine — ou, plus largement, la démocratisation de l'accès aux outils d'édition et de communication professionnels — si elle permet une visibilité accrue, risque également d'en affaiblir la portée subversive.

Réflexions sur l'avenir

Face à la tension croissante entre pratiques artisanales et institutionnalisation du photozine, il est essentiel d'interroger les stratégies adoptées par les créateurs pour préserver leur autonomie critique.

Les entretiens réalisés dans le cadre de cette recherche révèlent des positionnements variés quant aux logiques de diffusion, de reconnaissance et de professionnalisation. Comme détaillé dans le chapitre suivant, certains acteurs intègrent volontairement leurs créations dans des circuits artistiques institutionnels et commerciaux tout en revendiquant une dimension contestataire, tandis que d'autres pratiquent une résistance radicale, privilégiant les ventes à prix coûtant, l'impression locale artisanale et une communication minimale limitée aux appels à participation.

Un enjeu central pour le futur du photozine est d'éviter sa réduction à un simple objet spéculatif de collection. Cette dérive, observée dans l'évolution du livre photo, conduit parfois à détourner le photozine de sa vocation initiale de diffusion libre des images. Pour contrer ce phénomène,

¹⁸ Teal TRIGGS, « Scissors and Glue : Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic », *Journal of Design History*, vol. 19, n° 1, 2006, p. 69-83 [en ligne], consulté le 17 mai 2025. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/4123097>.

plusieurs auteurs et collectifs mettent en œuvre des stratégies alternatives, choisissant des circuits de distribution indépendants et refusant la logique de valorisation fondée sur la rareté.

Par exemple, le collectif breton *Zines of the Zone* recherche des publications qui sortent des circuits traditionnels : ils privilégient toute œuvre auto-éditée, DIY ou publiée par une maison d'édition indépendante, à condition qu'elle ne comporte pas de publicité. L'ouvrage doit intégrer des éléments photographiques, textuels ou hybrides (dessins, poésie, politique). Par ailleurs, la production doit être réelle (minimum quatre exemplaires), puisque seul un exemplaire sera intégré à leur collection exposée lors de leurs tournées, l'objectif étant de donner une visibilité accrue aux productions alternatives¹⁹.

Un Héritage en Mutation Permanente

Le futur du photozine dépendra largement de la capacité de ses créateurs à négocier les tensions entre reconnaissance institutionnelle et autonomie éditoriale. L'enjeu consiste à définir des modes de création et de diffusion permettant de préserver une posture critique tout en réagissant aux mutations du marché. Cette situation reflète une contradiction récurrente dans les créations alternatives : comment résister à l'intégration dans les circuits dominants tout en bénéficiant d'une visibilité accrue ? Dans ce contexte, l'approche low-tech peut constituer une réponse pertinente face aux contraintes économiques et écologiques actuelles. En s'inscrivant dans une logique de réduction de notre impact sur le vivant grâce à l'adoption de techniques accessibles, elle permettrait de maintenir la dimension démocratique et engagée du photozine, garantissant ainsi sa pérennité en tant que support d'expression libre et résistant.

2.3. Les principes low-tech

2.3.1. Origines et Définition du Concept

« Je ne doute pas qu'il soit possible de donner une nouvelle orientation au développement technologique, une orientation qui le ramène aux véritables besoins de l'homme, et cela signifie aussi : à l'échelle réelle de l'homme. L'homme est petit, et donc le petit est beau. Opter pour le gigantisme, c'est opter pour l'autodestruction. Et quel est le coût d'une réorientation ? Nous pouvons nous rappeler que calculer le coût de la survie est pervers. Il ne fait aucun doute qu'un prix doit être payé pour toute chose qui en vaille la peine :

¹⁹ ZINES OF THE ZONE, « Call for Publications » [en ligne], sans date, consulté le 19 février 2025. Disponible sur : <https://www.zinesofthezone.net/pages/submit/>.

rediriger la technologie pour qu'elle serve l'homme au lieu de le détruire exige avant tout un effort d'imagination et un abandon de la peur. » — E. F. Schumacher²⁰

Le low-tech naît d'une remise en question profonde des excès technologiques de notre société contemporaine et de leurs conséquences écologiques et sociales. Loin de rejeter le progrès, il privilégie des solutions durables, réparables et accessibles, adaptées aux besoins réels et au contexte local, à l'image des savoir-faire artisanaux traditionnels. En redéfinissant le progrès au-delà de la simple croissance économique infinie, et en intégrant des critères de bien-être humain et d'impact environnemental, le low-tech envisage la technologie comme un outil favorisant l'action humaine, la coopération et la créativité. Une société fonctionnelle suppose ainsi que chacun puisse agir librement à l'aide de dispositifs appropriés, ne nécessitant ni certifications complexes ni infrastructures démesurées. Ce principe, allié à une valorisation des pratiques locales et sobres, offre une alternative pertinente face à la sophistication excessive et à l'uniformisation imposées par les industries contemporaines.

Trois axes principaux structurent cette démarche :

La sobriété : limiter la consommation des ressources et privilégier des solutions à faible impact écologique. Les constructions en terre crue (pisé, bauge), qui utilisent des matériaux locaux non transformés industriellement, en sont une illustration exemplaire.

La réappropriation des savoir-faire : transmettre des pratiques artisanales permettant de concevoir des outils robustes, simples et adaptés aux besoins concrets, renforçant ainsi l'autonomie sociale et matérielle des communautés.

La production locale : promouvoir les circuits courts et l'usage de ressources régionales afin de développer une économie résiliente, autonome vis-à-vis des flux mondiaux. La mobilisation locale des matériaux et de la main-d'œuvre dans l'architecture traditionnelle incarne parfaitement ce principe.

L'intérêt de cette approche dépasse aujourd'hui les seuls champs environnementaux ou techniques : elle investit également le domaine culturel et artistique. Dans ce contexte, simplicité des moyens, autonomie créative et pratiques accessibles offrent une réponse pertinente face aux logiques d'uniformisation culturelle et d'hyper-technologisation. Ainsi, certaines initiatives artistiques se réapproprient des technologies obsolètes ou détournent des dispositifs numériques

²⁰ Ernst Friedrich SCHUMACHER, *Small Is Beautiful: Economics as If People Mattered*, Londres, Blond & Briggs, 1973, p. 117.

afin d'expérimenter le son ou explorer des phénomènes optiques, comme en témoigne l'exposition *LOUTECK*, organisée par Casa Hoffmann en 2023, proposant ainsi des alternatives créatives à la sophistication technologique contemporaine remettant en cause la suprématie du high-tech²¹.

Comme le rappelle Schumacher, «la nature humaine se révolte contre les modèles technologiques, organisationnels et politiques inhumains, qu'elle ressent comme étouffants et débilitants »²². Ainsi, aucune vision du progrès ne peut être pleinement acceptable si elle compromet durablement la qualité de vie humaine et la préservation de l'environnement. La démarche low-tech invite donc à concevoir une civilisation où la technologie soutient avant tout notre capacité à vivre de manière autonome, créative et en harmonie profonde avec notre environnement.

Premières Réflexions et Évolutions

Historiquement, les premières applications concrètes des principes low-tech sont apparues dans des secteurs comme l'agriculture, l'énergie et l'architecture. Ces domaines furent pionniers dans la mise en œuvre de solutions techniques simples, efficaces et adaptées aux réalités locales, favorisant ainsi la résilience communautaire bien avant que l'expression « low-tech » ne soit inventée. À l'origine de ces démarches se trouve souvent le constat que les technologies industrielles maximisant le rendement économique s'avéraient fréquemment mal adaptées aux besoins réels et aux capacités humaines. En ce sens, la réflexion d'Ivan Illich sur la répartition inégale des outils reste particulièrement pertinente : « La société conviviale reposera sur des contrats sociaux qui garantissent à chacun l'accès le plus large et le plus libre aux outils de la communauté, à la seule condition de ne pas léser l'égalité d'autrui. »²³.

Selon l'Oxford English Dictionary, le terme « low-tech » apparaît pour la première fois en 1967 dans le *Washington Post*, issu de la contraction entre *low* (faible) et *technology* (technologie)²⁴. Cette origine lexicale, qui positionne explicitement la low-tech comme alternative à la haute technologie, met en évidence la trajectoire historique d'une technologie pensée avant tout comme outil au service de l'humain. Face aux pénuries de ressources, les grandes civilisations ont souvent développé des méthodes ingénieuses adaptées aux contraintes locales, telles que l'irrigation

²¹ CASA HOFFMANN. *Exposition LOUTECK* [en ligne]. Disponible sur : <https://casa-hoffmann.com/portfolio/loutek/> (consulté le 20 mai 2025).

²² Ernst Friedrich SCHUMACHER, *Small Is Beautiful: Economics as If People Mattered*, Londres, Blond & Briggs, 1973, p. 137.

²³ Ivan ILLICH, *La convivialité*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 8.

²⁴ *Oxford English Dictionary*, entrée « low-tech » [en ligne], Oxford, Oxford University Press, mise à jour mars 2024, consulté le 15 mai 2025. Disponible sur : <https://www.oed.com> (traduction de l'auteur).

manuelle ou l'utilisation de matériaux régionaux pour la construction. Ainsi, loin d'une simple nostalgie technologique, la low-tech constitue une critique réfléchie du progrès technologique linéaire et de ses dérives.

Avec le temps et la parution d'ouvrages fondateurs tels que *Small Is Beautiful: Economics as If People Mattered* d'Ernst Friedrich Schumacher²⁵ ou *La convivialité* d'Ivan Illich²⁶, tous deux publiés en 1973 en pleine crise pétrolière, cette démarche s'est étendue à divers secteurs, de l'informatique à la gestion des déchets, en passant par l'éducation ou le graphisme, affirmant ainsi son caractère transversal.

Aujourd'hui, la low-tech s'intègre de plus en plus dans les débats sur la transition écologique et sociale. En contestant l'idée d'un progrès technologique linéaire et inexorable, elle réintroduit l'expérimentation, la transmission des savoirs et la diversité des solutions techniques au cœur des réflexions sur l'avenir de nos sociétés. Elle s'oppose à la spécialisation excessive et à la dépendance aux outils industriels qui, souvent, au détriment de la participation et de la convivialité, éloignent les individus des processus de création et de réparation, indispensables à une vie résiliente et collective.

2.3.2. Low-tech et arts : points de liaison

Malgré son importance croissante dans les débats industriels et écologiques, la low-tech demeure peu explorée dans les domaines artistiques et culturels : en effet, les tentatives d'analyse tenant compte de sa spécificité dans le champ de l'art technologique contemporain restent rares²⁷. Pourtant, l'art offre un terrain particulièrement fertile pour expérimenter ces principes, en permettant non seulement de tester des formes de production alternatives, mais aussi de questionner les imaginaires dominants liés à la haute technologie.

Les pratiques artistiques et créatives low-tech mettent en avant une démarche fondée sur la « sobriété créative », caractérisée par une limitation volontaire des moyens techniques et une économie réfléchie des ressources matérielles et énergétiques. Cette approche se distingue par une véritable réflexion sur le « discernement technologique », définie comme « la faculté

²⁵ Ernst Friedrich SCHUMACHER, *Small Is Beautiful: Economics as If People Mattered*, Londres, Blond & Briggs, 1973.

²⁶ Ivan ILLICH, *La convivialité*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

²⁷ Nadia MARTIN, « Low-Tech Art: an Heterochronic Proposal », *Boletín de Arte*, n° 18, septembre 2018, Universidad Nacional de La Plata, p. 2 (traduction de l'auteur).

d'apprécier sainement les choses, à l'intelligence et au sens critique » permettant aux créateurs de choisir consciemment des techniques adaptées à leurs contextes sociaux et écologiques²⁸.

Ces pratiques s'inscrivent dans une véritable « culture de la frugalité », privilégiant des méthodes artisanales, la réutilisation ingénieuse d'objets existants et des matériaux accessibles ou récupérés. L'objectif n'est pas seulement esthétique, mais également éthique et politique : « Fabriquer plutôt qu'acheter, c'est une forme de désobéissance civile » selon l'artiste Laurent Tixador ²⁹.

L'exposition 100% low-tech organisée au Parc de la Villette et réalisée par de jeunes diplômés en art et design proposait une expérience immersive où chaque œuvre exposée incarnait un geste quotidien. Les visiteurs découvraient notamment des objets du quotidien repensés dans une optique low-tech, comme un moulin manuel multifonction optimisant d'anciennes techniques. L'exposition soulignait l'intérêt d'un mode de vie sobre, réaliste et désirable, questionnant que l'innovation doit s'associer au high-tech ³⁰.

Ainsi, les pratiques artistiques low-tech ne se limitent pas à une simple réduction technique ; elles portent en elles une critique profonde des imaginaires dominants et invitent à explorer de nouvelles façons de créer et de vivre, plus humaines, joyeuses et durables. Ce qui impacte le rôle des artistes dans un monde marqué par la standardisation de la production culturelle de masse. Loin d'être un simple retour en arrière, cette démarche transformative enrichit le discours artistique de nouvelles références culturelles et écologiques. Alonso souligne précisément cette dimension critique lorsqu'il affirme que « le choix conscient de la low-tech constitue une remise en question radicale de la prétendue supériorité politique et esthétique fondée sur une supériorité technique. En partant de technologies élémentaires ou obsolètes, les œuvres low-tech mettent l'accent sur le discours esthétique, en évitant la séduction et l'obsolescence rapide du matériel qui a condamné tant d'œuvres d'art et de technologie à n'être que de simples tentatives esthétiques incapables de survivre au passage du temps. »³¹.

2.3.3. Enjeux et Dimension Politique de la Low-tech dans la Création Artistique

Dans le champ artistique, la low-tech dépasse le simple choix matériel pour constituer une véritable démarche politique. En effet, elle interroge non seulement la place de la technologie

²⁸ 104factory, *Vers une culture low-tech : Livre blanc*, CENTQUATRE-PARIS, 2022, p. 41, 75 et 78.

²⁹ 104factory, *Vers une culture low-tech : Livre blanc*, CENTQUATRE-PARIS, 2022, p. 41, 75 et 78.

³⁰ 104factory, *Vers une culture low-tech : Livre blanc*, CENTQUATRE-PARIS, 2022, p. 41, 75 et 78.

³¹ Rodrigo ALONSO, *Elogio de la low-tech. Historia y estética de las artes tecnológicas en América Latina*, Buenos Aires, Luna, 2015, p. 136 (traduction de l'auteur).

dans nos sociétés, mais également la manière dont celle-ci structure les rapports sociaux et les hiérarchies de pouvoir. Selon la notion foucauldienne de dispositif mobilisée par

par Gonzalez, « dans l'art contemporain, [la notion de dispositif] est plus précisément utilisée pour faire référence à toute sorte d'agencements d'objets ou de relations d'objets en vue d'une fin [...], dépassant ainsi la condition d'objet ou d'artefact pour intégrer la disposition, c'est-à-dire l'acte de disposer, de configurer, d'agencer, de combiner, de composer, de construire, de coordonner ou de monter. »³². À cet égard, la low-tech propose un contre-dispositif face aux technologies centralisées et disciplinaires, en favorisant des pratiques artistiques autonomes, locales et critiques.

Concrètement, l'adoption d'approches telles que la récupération, le bricolage ou la réappropriation créative d'outils techniques permet aux artistes de subvertir les usages initialement imposés par les logiques industrielles ou commerciales. Historiquement, les fanzines punks des années 1970, avec leurs pratiques de détournement, photocopie et collage manuel, incarnaient déjà cette dimension contestataire, transformant les limites matérielles en possibilités créatives et politiques. Aujourd'hui encore, des artistes contemporains prolongent cette tradition en explorant des procédés typographiques artisanaux ou en détournant des équipements obsolètes pour produire des œuvres porteuses d'un discours critique original³³³⁴. Cependant, cette démarche n'est pas exempte de tensions : elle est parfois confrontée au risque de récupération esthétique ou commerciale, notamment à travers des stratégies de marketing ou des pratiques de greenwashing. Pour conserver sa pertinence critique, la low-tech doit alors préserver une réelle cohérence entre ses valeurs affichées et ses pratiques effectives.

Comme le souligne James Wallbank, coordinateur de la Redundant Technology Initiative : « Une technologie de pointe ne signifie pas nécessairement une grande créativité. En réalité, les contraintes d'un médium conduisent parfois aux solutions les plus créatives. »³⁵ Ainsi, loin d'être une simple limitation technique, la low-tech offre un espace d'émancipation en promouvant des

³² Angélica GONZALEZ, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges* [en ligne], 2015, consulté le 19 février 2025, disponible sur : <http://journals.openedition.org/marges/973>. DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.973>, p. 10.

³³ Teal TRIGGS, « Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic », *Journal of Design History* [en ligne], vol. 19, n° 1, 2006, consulté le 17 mai 2025, disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/4123097>, p. 69-83 (traduction de l'auteur).

³⁴ Caspar WILLIAMSON, *Low-Tech Print: Contemporary Hand-Made Printing*, Londres, Laurence King Publishing, 2013, p. 143 (traduction de l'auteur).

³⁵ James WALLBANK, « High technology doesn't mean high creativity. In fact sometimes the restrictions of a medium lead to the most creative solutions », communication présentée à la conférence *The Next 5 Minutes*, Amsterdam, 1999 [en ligne], consulté le 10 février 2025. Disponible sur : <http://lowtech.org/projects/n5m3/> (traduction de l'auteur).

choix conscients, des pratiques reproductibles, et un engagement éthique clair face aux dérives marchandes et technologiques dominantes. Chaque œuvre low-tech devient ainsi simultanément un acte créatif et un geste politique, réaffirmant le potentiel subversif et émancipateur de l'art face aux enjeux contemporains.

2.4. Articulation entre l'héritage fanzine et la low-tech

2.4.1. Chevauchement des valeurs

Malgré l'importance croissante des questions de durabilité dans l'édition alternative, rares sont les études qui croisent systématiquement les dynamiques du fanzine et les principes low-tech. La littérature existante révèle trois grandes tensions : d'abord, la plupart des recherches traitent séparément ces domaines. Par exemple, l'article « Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic »³⁶ de Teal Triggs examine l'esthétique DIY des fanzines punk, tandis que des travaux comme « Thinking Low-Tech: Promoting Local Practices in Design Studio »³⁷ explorent l'intégration de pratiques low-tech dans le design.

Ensuite, on constate une réception ambivalente des pratiques low-tech dans le champ du fanzine et du photozine, où cette démarche est souvent perçue davantage comme un choix esthétique que comme un véritable engagement écologique et politique.

Enfin, une hétérogénéité notable existe dans les positionnements des créateurs, certains revendiquent clairement une démarche low-tech, d'autres y recourent par nécessité économique ou par habitude, sans appuyer cette posture sur un discours théorique clair. Cette diversité rend difficile l'établissement de critères uniformes et souligne la nécessité d'une analyse matérielle approfondie enrichie par des entretiens qualitatifs semi-directifs avec les acteurs du photozine. Cette méthode permettra d'éclairer comment ces acteurs perçoivent leur démarche, au-delà d'une simple approche descriptive.

En définitive, cette articulation critique invite à interroger la capacité du photozine contemporain à renouveler les valeurs contestataires du fanzine grâce à l'adoption de principes low-tech. Ceux-ci offrent-ils une véritable alternative aux dérives commerciales et institutionnelles, ou constituent-ils seulement une mutation esthétique sans réel engagement politique ?

³⁶ Teal TRIGGS, « Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic », *Journal of Design History*, vol. 19, n° 1, 2006, p. 69.

³⁷ Hurşit Cem SALAR et Ceren SALMAN, « Thinking Low-Tech: Promoting Local Practices in Design Studios », *International Journal of Architectural Research*, vol. 10, n° 2, 2016, p. 495.

Bien que rarement abordés ensemble dans la littérature académique, les univers du fanzine et du low-tech convergent autour de valeurs essentielles telles que l'esprit DIY (Do-It-Yourself), l'engagement critique explicite et une revendication assumée de sobriété matérielle. Le fanzine peut ainsi être considéré comme précurseur implicite du mouvement low-tech, anticipant « sans le savoir » de plusieurs décennies ses préoccupations écologiques, économiques et politiques.

Dès ses origines, le fanzine s'est construit contre les circuits éditoriaux dominants en privilégiant le collage, l'agrafage manuel ou le mimeographe. Cette économie matérielle et ce choix délibéré de simplicité anticipaient déjà les principes du low-tech, fondés sur la sobriété, la durabilité et la réparabilité, en réponse aux dérives des modèles productivistes et technologiques dominants.

Ce chevauchement de valeurs soulève plusieurs questions fondamentales : les communautés fanzines actuelles ont-elles pleinement conscience de la dimension intrinsèquement low-tech de leur démarche ? Est-ce qu'une prise de conscience explicite et assumée de cette dimension pourrait-elle permettre au photozine contemporain de renouer avec l'esprit contestataire originel du fanzine ? Et si tel est le cas, cette orientation répond-elle aux attentes réelles des principaux acteurs actuels du milieu du photozine ?

Ces interrogations s'inscrivent pleinement dans la problématique centrale de cette recherche :

« Dans quelle mesure le photozine contemporain conserve-t-il l'esprit subversif du fanzine ? Jusqu'à quel point ses principes fondateurs sont-ils susceptibles d'être détournés par des logiques marchandes et institutionnelles, et en quoi une démarche frugale, inspirée du low-tech, peut-elle contribuer à préserver ou à renouveler sa portée critique et émancipatrice ? »

Cette articulation théorique entre les valeurs historiques du fanzine et les principes contemporains du low-tech constitue ainsi le socle conceptuel nécessaire pour analyser empiriquement, dans les chapitres suivants, les possibilités et les limites d'une résistance critique renouvelée dans l'édition photographique actuelle.

2.4.2. Double grille d'analyse : "fanzinité" & "low-tech"

Comme nous venons de l'évoquer, le photozine contemporain se situe à la croisée de son héritage fanzinesque et des multiples logiques de récupération auxquelles il est confronté. Cette ambivalence soulève une interrogation centrale : l'esprit subversif du fanzine peut-il survivre aux dynamiques d'institutionnalisation et de marchandisation du photozine ?

Face à ce dilemme, la démarche low-tech pourrait offrir un nouveau engagement prometteur. Mais cette posture soulève à son tour une question : s'agit-il d'un engagement éthique et politique pleinement assumé, ou plutôt d'une contrainte économique, d'un choix esthétique, voire d'un argument marketing ?

Afin d'examiner ces tensions de manière rigoureuse, nous avons réalisé une observation directe d'une sélection d'ouvrages à l'aide de fiches de recherche, qui nous ont ensuite permis d'élaborer une double grille analytique constituant l'outil méthodologique central de notre étude empirique. Chacune des deux grilles repose sur un cadre théorique distinct mais complémentaire :

- La grille de "fanzinité", fondée principalement sur les travaux de Stephen Duncombe ³⁸, permet d'évaluer dans quelle mesure une publication conserve les principes constitutifs du fanzine : autonomie créative, opposition aux logiques marchandes, réseau communautaire, dimension contestataire, etc.
- La grille "low-tech", quant à elle, s'appuie sur les définitions proposées dans le rapport de l'ADEME (*État des lieux et perspectives des démarches low-tech*, 2022)³⁹, et permet d'apprécier le degré d'intégration de principes tels que la sobriété, la réparabilité, la frugalité et la résilience dans les pratiques éditoriales observées.

Ces deux grilles seront mobilisées de manière conjointe dans l'analyse du corpus, en croisant les critères issus des deux champs. Cette approche permettra de positionner chaque publication sur un spectre allant d'un ancrage fort dans les valeurs fanzines à une adhésion explicite aux principes low-tech — ou, à l'inverse, de révéler des formes d'ambivalence ou d'écarts entre les discours et les pratiques.

L'ensemble des critères d'analyse, leur opérationnalisation concrète et les modalités d'application seront détaillés dans le chapitre suivant, consacré à la méthodologie. De plus, cette analyse sera enrichie par une série d'entretiens qualitatifs menés auprès de photographes, éditeurs et collectionneurs. Ces entretiens viendront nuancer les observations, en donnant voix aux acteurs concernés et en éclairant leurs positionnements, leurs choix éditoriaux, ainsi que leur perception des tensions entre héritage critique et récupération institutionnelle.

³⁸ Stephen DUNCOMBE, Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture, [1997], rééd. Portland, Microcosm Publishing, 2008, 256 p.

³⁹ ADEME, Marianne BLOQUEL, Anne-Charlotte BONJEAN, Erwann FANGEAT et al., *État des lieux et perspectives des démarches « low-tech » – Synthèse*, Angers, ADEME, 2022, 13 p. Disponible sur : <https://librairie.ademe.fr> (consulté le 13 janvier 2025).

Partie 2

Observer, mesurer, dialoguer :

Un protocole triple pour sonder l'univers photozine

3. Chapitre 2 : Méthodologie

3.1 Principes directeurs de la méthodologie

En tant que lecteurs de fanzines et de photozines, nous remarquons immédiatement des différences notables et généralisées tant sur le plan formel que dans les contenus et les intentions des auteurs, ainsi qu'une grande disparité dans les prix de vente. Cette impression se manifeste clairement lors d'une visite rapide à la section zine soigneusement sélectionnée de la librairie Le Plac'Art (librairie parisienne spécialisée en livres de photographie), mettant principalement en avant des artistes japonais et européens : de nombreux titres y sont vendus à des prix élevés, souvent au-delà de la centaine d'euros. À l'inverse, le Fanzinarium — bibliothèque associative située dans le 20^e arrondissement de la capitale, dont les collections dépassent les 6 000 fanzines, avec toutefois une section photo limitée à seulement 171 titres répertoriés dans son catalogue — privilégie une approche solidaire, où les publications sont proposées à des prix populaires, voire gratuits ou à prix libre.

Mais cette opposition entre modèles économiques ne suffit pas à elle seule pour déterminer si les photozines ont perdu le mordant et l'esprit contestataire traditionnellement associés aux fanzines, incarnés notamment par l'image emblématique du fanzine punk des années 1970-1980 (esthétique « sale », photocopie à la va-vite et reliée par deux agrafes), profondément ancrée dans l'imaginaire collectif. La réalité s'avère plus complexe : ces deux formats ayant considérablement évolué, ils se déclinent aujourd'hui en une multitude de formes, traduisant des approches variées de la part des artistes ainsi qu'un impact diversifié auprès du public.

Afin de saisir cette complexité, cette recherche, centrée sur une sélection de photozines issus de la Collection Gabriela Cendoya Bergareche (hébergée à la Bibliothèque du Musée San Telmo à Saint-Sébastien)⁴⁰, nous avons suivi une méthodologie mixte inspirée de l'analyse de contenu de Laurence Bardin : approche qualitative : entretiens semi-directifs avec des acteurs clés : Éditions Bessard, les photographes Olmo González, David O'Mara et Thibault Tourmente, le collectif Pabellón de Inadaptados et la collectionneuse Gabriela Cendoya Bergareche. Approche quantitative : application de deux grilles d'analyse (décrites au 2.4.2) à un corpus d'ouvrages de ces mêmes auteurs et éditeurs.

⁴⁰ San Telmo Museoa, « Collection Gabriela Cendoya Bergareche », [en ligne], Saint-Sébastien : San Telmo Museoa, [s. d.]. Disponible sur : https://www.santelmomuseoa.eus/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=5&id=12021&Itemid=292&lang=fr (consulté le 28 mai 2025).

Ces tableaux offrent une analyse rigoureuse des titres, sélectionnés pour la diversité de leurs formes et leur pertinence. Grâce à cette méthode, nous dépassons les impressions subjectives : l'observation directe met en évidence les continuités et ruptures entre fanzines et photozines et montre comment les pratiques low-tech peuvent préserver, voire renouveler, leur portée critique et émancipatrice.

13Premièrement, les entretiens semi-directifs à orientation thématique visaient à explorer en profondeur les motivations, les choix artistiques et les intentions critiques, explicites ou implicites, de chaque acteur.

Pour structurer le guide d'entretien, sept catégories analytiques ont été retenues : motivations créatives, pratiques techniques et usages low-tech, dimensions éthiques, réception des ouvrages, tensions commerciales, évolutions futures pressenties et stratégies de diffusion.

Cette catégorisation a permis d'identifier de façon claire et systématique les unités de sens essentielles : elle révèle méthodiquement les motivations latentes, les partis pris esthétiques et les intentions critiques, tout en éclairant la manière dont les intervenants perçoivent l'institutionnalisation et la marchandisation du photozine, leur plus ou moins grande fidélité aux valeurs fondatrices du fanzine, ainsi que leur rapport aux pratiques techniques et aux usages low-tech, et la manière dont ceux-ci influencent concrètement leurs choix éditoriaux et créatifs.

L'analyse qualitative des entretiens s'est déroulée en trois étapes classiques : une pré-analyse transversale consistant en une immersion initiale dans l'ensemble des verbatims pour repérer les thèmes récurrents à l'échelle globale du corpus ; une phase de catégorisation et codage visant le classement systématique des données discursives de chaque entretien selon les sept catégories définies, suivie du regroupement des résultats individuels dans une grille d'analyse synthétique ; et enfin, une interprétation et inférence transversale permettant une synthèse approfondie des résultats, l'explicitation des contenus implicites, ainsi que la mise en évidence des continuités, ruptures et tendances significatives sur l'ensemble du corpus.

Deuxièmement, les grilles constituent des outils permettant d'évaluer objectivement les pratiques matérielles et éditoriales observées sur les ouvrages étudiés, venant ainsi compléter et enrichir les données discursives recueillies lors des entretiens. Ces instruments reposent sur un modèle préétabli, conformément aux principes de Laurence Bardin : elles sont construites avant de débiter l'analyse et se composent de catégories précises, organisées selon des critères explicites liés aux choix créatifs, techniques et éditoriaux propres à la création et à la production de fanzines

photo. Cette méthode garantissait une démarche rigoureuse, permettant d'évaluer de façon systématique les caractéristiques concrètes des photozines à partir d'axes d'analyse clairement définis à l'avance.

Dans un premier temps, l'appartenance au modèle fanzine a été évaluée à l'aide d'un référentiel explicite couvrant tout le cycle éditorial : modalités de production et de diffusion, positionnement économique de l'auteur, relation auteur-lecteur, orientation socio-politique du contenu et matérialité de l'objet. Cet ensemble de critères permet de mesurer avec précision l'autonomie éditoriale, l'économie de production (autoédition, tirages limités, prix abordables ou prix libre), l'engagement critique — explicite ou implicite — ainsi que l'esthétique volontairement brute ou radicale propre à ces publications.

En parallèle, l'outil « low-tech » a permis d'évaluer la pertinence des ouvrages à partir d'un corpus de critères regroupés : sobriété, technocritique, vision systémique, accessibilité-réparabilité, ancrage local et résilience durable. Ce second dispositif a ainsi déterminé le degré d'alignement des publications avec les valeurs fondatrices de cette approche.

Chaque grille repose sur une démarche quantitative modérée consistant en l'attribution systématique de points (0 ; 0,5 ; 1) à chacune des modalités évaluées. Concrètement, chaque critère propose trois niveaux d'engagement ou d'adéquation aux principes étudiés (engagement fort : 1 point, engagement modéré : 0,5 point, absence d'engagement : 0 point). Par exemple, pour l'indicateur « Sobriété revendiquée », un ouvrage obtient 1 point s'il revendique explicitement une économie volontaire des moyens dans son discours (préface, colophon, note d'intention), 0,5 point si cette sobriété est présente de manière implicite à travers des choix formels ou techniques sobres (papier, mise en page, impression), et 0 point si aucune sobriété particulière n'est identifiée. Chaque attribution est systématiquement justifiée par l'observation directe des ouvrages analysés, enrichie par des informations complémentaires issues des pages officielles des auteurs ou de sources secondaires telles que des librairies en ligne. Cette quantification modérée permet ainsi une analyse comparative fiable tout en préservant la dimension qualitative et interprétative essentielle à la démarche.

Afin de renforcer davantage la rigueur méthodologique, le choix précis des acteurs et ouvrages analysés dans cette recherche a été guidé par la volonté d'assurer une diversité représentative des pratiques éditoriales contemporaines liées aux fanzine photo. Le corpus de notre étude a été constitué d'une sélection raisonnée de photozines issus de la Collection Gabriela Cendoya Bergareche, hébergée à la Bibliothèque du Musée San Telmo à Saint-Sébastien. Si les critères

détaillés de sélection du corpus ont déjà été exposés dans la section 3.3 (« Critères de sélection du corpus »), il convient de souligner ici les avantages logistiques significatifs offerts par ce choix : la centralisation du corpus dans une bibliothèque publique garantissait un accès direct, rapide et systématique aux ouvrages ainsi qu'une disponibilité constante de l'expertise précieuse des bibliothécaires et de Gabriela Cendoya Bergareche elle-même, résidente locale. En outre, la faible fréquentation relative de la bibliothèque assurait une assistance particulièrement attentive et réactive de la part des bibliothécaires.

Les acteurs étudiés (Tourmente, O'Mara, le collectif Pabellón de Inadaptados, les Éditions Bessard, Olmo González) furent également sélectionnés en fonction de leur implication présumée dans les principes du fanzine traditionnel et leur adéquation supposée au mouvement low-tech, cette sélection ayant été initialement spéculative lors de l'application préliminaire des grilles analytiques (les entretiens confirmant ou précisant ces hypothèses ont été réalisés ultérieurement). La diversité esthétique des ouvrages, ainsi que la variété de leurs approches formelles, éditoriales et relationnelles envers l'institution et le marché, ont été prises en compte. Concernant les principes low-tech, leur sélection s'est effectuée de manière intuitive, principalement guidée par les différences marquées dans leur degré d'adéquation à ces principes. Ainsi, certains ouvrages semblaient d'emblée proches de ces principes, tandis que d'autres y correspondaient de façon moins évidente ou s'en éloignaient clairement, même si aucun ne revendiquait explicitement le label low-tech.

En somme, la méthodologie retenue – combinant analyse de contenu systématique et investigation qualitative approfondie – apparaît pleinement justifiée au regard de notre objet de recherche. Les zines photo contemporains constituent un phénomène complexe, situé à la croisée entre l'héritage contestataire du fanzine et l'influence croissante des logiques marchandes et institutionnelles, auxquelles pourraient potentiellement s'opposer les approches frugales inspirées du low-tech. L'utilisation conjointe des grilles de « fanzinité » et de « low-tech » offre un cadre analytique solide permettant d'identifier précisément les dynamiques formelles, matérielles et discursives à l'œuvre. Les entretiens qualitatifs, de leur côté, apportent une compréhension fine des motivations, des valeurs et des tensions vécues par les acteurs interrogés. Cette démarche mixte, alliant rigueur analytique et profondeur interprétative, s'avère ainsi particulièrement adaptée pour répondre à la problématique centrale de cette recherche : déterminer dans quelle mesure le photozine contemporain conserve ou renouvelle son potentiel critique et émancipateur.

3.2. Description de la méthode

Cette section détaille l'application concrète des dispositifs méthodologiques. Elle expose, pour chacune des deux matrices d'analyse mobilisées, leur ancrage théorique, leurs indicateurs opérationnels, leur barème de notation et quelques exemples illustratifs. Elle précise ensuite le protocole d'entretiens qualitatifs — profil des participants, modalités de passation, axes de questionnement — mis en place pour nuancer et enrichir les résultats issus des matrices.

3.2.1. Les deux grilles d'analyse

Afin d'opérationnaliser les principes théoriques développés au chapitre précédent, une méthodologie systématique a été mise en place. Celle-ci repose d'abord sur une analyse matérielle et éditoriale détaillée des ouvrages, conduite grâce à un formulaire d'observation standardisé (ou fiches d'observation systématiques), permettant de documenter précisément les caractéristiques physiques, techniques, éditoriales et économiques de chaque publication analysée.

Chaque ouvrage a été examiné directement sur place à la bibliothèque du Musée San Telmo de Donostia/Saint-Sébastien, à l'aide de ce formulaire d'observation systématique structuré selon les catégories suivantes :

Formulaire d'observation – Analyse des ouvrages – LIEU, DATE

Titre de l'ouvrage : _____

Auteur/Collectif : _____

Dimension matérielle :

- **Format :** A4 A5 Cahier Poche Autre : _____
- **Type de papier :** Mat Glacé Recyclé Brut Autre : _____
- **Procédé d'impression :**
 - Photocopie (bavures, grain)
 - Risographie (grain particulier, couleurs limitées)
 - Offset (netteté précise)
 - Numérique (netteté précise)
 - Autre : _____
- **Type de couverture :** Souple Rigide Sans couverture Autre : _____
- **Reliure :** Agrafes Fils Colle Artisanale complexe (vis, spirales, etc.)
- **Qualité image imprimée :**
 - Dégradations et erreurs visibles
 - Effets maîtrisés (altérations contrôlées)
 - Qualité professionnelle

Observations matérielles supplémentaires :

Dimension économique (à compléter par recherches externes si nécessaire) :

- **Prix de vente (observé / recherché) :** _____
- **Tirage (indiqué / recherché) :** _____
- **Coût de production (sources complémentaires) :** _____
- **Présence sur marché secondaire (sites spécialisés) :** Oui Non À vérifier
- **Statut juridique et économique de l'auteur/éditeur (site web, entretiens) :**
 - Association Collectif non-professionnel Auteur indépendant Structure pro
 - Autres précisions : _____

Notes et remarques complémentaires (sources utilisées, entretiens, sites web...) :

Ces fiches d'observation ont constitué une première étape indispensable, permettant une collecte

rigoureuse de données empiriques. Les résultats ainsi obtenus ont ensuite été synthétisés et évalués à l'aide de deux grilles analytiques spécifiques :

- **Grille n°1 (Fanzinité)** : fondée sur les principes définis par Stephen Duncombe (1997) et détaillée dans la section précédente.
- **Grille n°2 (Low-tech)** : basée sur les critères issus de l'étude de référence de l'ADEME (2022).

Cette double approche a permis de confronter systématiquement les résultats de l'observation matérielle directe avec les dimensions théoriques et conceptuelles de la recherche, assurant ainsi la robustesse méthodologique et la fiabilité des analyses réalisées dans ce mémoire. Afin de cadrer l'examen du corpus et de justifier notre sélection, nous avons retenu, pour chacun des deux outils, un élément de référence — reconnu comme exemplaire dans son domaine (fanzine ou low-tech) — qui a servi de point d'appui méthodologique pour identifier et hiérarchiser les indicateurs. Cette démarche a renforcé la validité interne du dispositif et la robustesse de l'interprétation des résultats.

a) Grille n°1.

Hays (2020), dans son article intitulé « A Citation Analysis about Scholarship on Zines » publié dans le *Journal of Librarianship and Scholarly Communication* (vol. 8, n° General Issue, article eP2341), souligne l'importance des travaux de Stephen Duncombe comme une ressource incontournable dans l'étude des fanzines⁴¹. Le concept de « fanzinité » puise essentiellement dans l'ouvrage fondateur de Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (1997)⁴².

L'analyse de Hays démontre que ce livre figure parmi les œuvres les plus citées dans les travaux académiques portant sur les zines et les médias alternatifs, témoignant de son influence significative dans ce champ de recherche. Ces caractéristiques font de cet ouvrage – et notamment de son premier chapitre intitulé « One: Zines » (Duncombe, 1997, p. 6-21) – une base théorique idéale pour construire cette première matrice d'analyse fondée sur les principes fondamentaux qui

⁴¹ Allison Hays, « A Citation Analysis about Scholarship on Zines », *Journal of Librarianship and Scholarly Communication*, 2020, vol.8, n° General Issue, article eP2341 [en ligne]. Disponible sur : <https://doi.org/10.7710/2162-3309.2341> (consulté le 20 janvier 2025).

⁴² Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, rééd., Portland : Microcosm Publishing, 2008, 256 p. (Première édition : 1997).

définissent le fanzine comme un médium alternatif et contestataire. De plus, selon Google Scholar, *Notes from Underground* avait été cité près de 1 000 fois en 2020⁴³, ce qui renforce son statut de référence académique essentielle pour analyser les pratiques DIY et les cultures alternatives.

Duncombe explore en profondeur les principes fondateurs des fanzines en les replaçant dans leur contexte historique et politique, articulant une réflexion critique sur leur portée socioculturelle à une valorisation affirmée de leur autonomie subversive. Dans cet ouvrage devenu une référence incontournable, il met en lumière plusieurs caractéristiques constitutives du fanzine en tant qu'objet culturel alternatif : démocratie radicale et participative, éthique DIY (« Do It Yourself »), contestation explicite des logiques dominantes, amateurisme passionné, indépendance créative, diversité et marginalité assumées, structuration communautaire, anti-commercialisme revendiqué, ainsi qu'un recours radical au vernaculaire visuel et textuel.

Pour traduire ces notions théoriques en outils d'analyse concrets, nous nous sommes concentrés sur le premier chapitre de son livre principal, et en avons extrait des critères précis et directement observables, intégrés dans une matrice analytique opérationnelle.

Chaque critère se décline en trois niveaux d'évaluation : 1 point pour une pleine adéquation à l'esprit fanzine, 0,5 point pour une adéquation partielle et 0 point pour une absence ou une faible correspondance. Pour plus de lisibilité, les treize critères ont été organisés en cinq grandes axes thématiques — modalités de production, positionnement économique, relation auteur-lecteur, engagement contestataire et format et esthétique. Cette structuration assure une analyse rigoureuse et transparente, tout en permettant de comparer objectivement chaque publication aux valeurs fondamentales du fanzine définies par Duncombe :

Axe des Modalités de production

Le premier critère, le type d'édition, apprécie l'autonomie éditoriale : l'auto-édition, qui confère aux auteurs un contrôle total sur chaque étape, reçoit 1 point ; les productions mêlant initiatives personnelles et appui partiel d'une structure externe obtiennent 0,5 point ; enfin l'édition institutionnelle, où la décision revient essentiellement à un tiers, ne reçoit aucun point (Duncombe, 1997, p. 8-9).

⁴³ Résultats Google Scholar, «Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture» [en ligne], disponible sur : <https://scholar.google.com> (consulté le 28 mai 2025).

Vient ensuite l'échelle de tirage, indicatrice de l'ambition économique et de la distance prise vis-à-vis des circuits industriels. Un tirage inférieur à cent exemplaires, gérable artisanalement et souvent financé sur fonds propres, est gratifié de 1 point. Lorsque la diffusion s'étend entre cent et mille copies, un compromis apparaît : l'ouvrage gagne en visibilité mais engage déjà des moyens plus conséquents, d'où l'attribution de 0,5 point. Au-delà de mille exemplaires, la logique industrielle domine ; la publication s'éloigne alors nettement des pratiques clandestines ou marginales typiques du fanzinat et se voit attribuer 0 point.

Enfin, le type d'impression révèle la posture technique de l'éditeur. Les procédés strictement artisanaux ou amateurs (photocopie, imprimante domestique, risographie), emblématiques d'une éthique DIY « créons plutôt que consommons », correspondent parfaitement à la philosophie fanzine et valent 1 point (ibid., p. 2). L'impression numérique professionnelle non-offset, plus coûteuse mais encore réalisable à petite échelle, maintient une part d'autonomie et reçoit 0,5 point. Le recours à l'offset, en revanche, associe l'objet à des tirages normalisés et à la logique économique de masse ; il est donc noté 0 point.

Appliqués conjointement, ces trois indicateurs offrent une vision fine de la production matérielle : plus un ouvrage cumule de points, plus il témoigne d'une indépendance créative, d'une diffusion restreinte et d'un recours à des techniques accessibles – trois marqueurs essentiels de la culture fanzine. L'agrégation de leurs scores, intégrée à l'ensemble des autres catégories de la grille, fournit ainsi un indice cohérent et comparatif de la fidélité d'une publication aux valeurs alternatives et anti-commerciales qui, depuis les années 1990, définissent le fanzine comme médium subversif.

Axe du positionnement économique

Le prix de vente, qui matérialise la tension permanente entre accessibilité populaire et viabilité matérielle. Lorsqu'un exemplaire est proposé à un tarif inférieur à dix euros, son auteur affiche clairement une forme d'anti-commercialisme : il privilégie la diffusion la plus large possible, accepte de couvrir tout juste ses frais et rejoint ainsi l'éthique DIY radicale décrite par Duncombe (1997). Dans cette configuration, l'ouvrage obtient la note maximale, car le geste reste essentiellement politique : il s'agit de court-circuiter les barrières financières et de rappeler que l'expression libre ne doit pas devenir un produit de luxe. À l'inverse, un prix supérieur à trente euros signale un basculement dans une logique de valorisation marchande : le public visé est plus aisé, la diffusion devient exclusive, et la publication s'éloigne des idéaux de démocratisation culturelle qui fondent la fanzinité, d'où l'attribution de zéro point. Entre ces deux extrêmes, l'intervalle de dix à trente euros reflète un compromis : l'auteur tente de rester indépendant tout

en amortissant des coûts de production déjà conséquents (papier de meilleure tenue, tirage plus large, impressions spécialisées). Le demi-point traduit cette position intermédiaire, à la fois fidèle et déjà partiellement contrainte par des impératifs économiques.

La présence de l'ouvrage sur le marché secondaire, là où se lisent les dynamiques spéculatives échappant parfois à la volonté initiale du créateur. L'absence totale de reventes sur Amazon, eBay ou AbeBooks signale que le fanzine circule toujours dans des réseaux alternatifs, souvent informels ; il conserve sa valeur d'usage communautaire et mérite un point complet. Lorsque l'on observe des reventes assorties d'une surcote modérée — inférieure à vingt-cinq pour cent —, la circulation reste tolérable : le titre commence à intéresser des collectionneurs, mais l'effet de rareté ne domine pas encore. Le demi-point marque cette zone grise où l'idéologie DIY est encore perceptible, bien que fragilisée. En revanche, des plus-values supérieures à ce seuil traduisent une intégration évidente aux circuits spéculatifs : le fanzine devient objet d'investissement, ce qui contredit frontalement la logique d'accessibilité initialement recherchée et se solde par un score nul.

Enfin, le statut juridique de l'auteur complète le tableau. Les collectifs ou associations à but non lucratif incarnent l'autogestion prônée par Duncombe : ils ne dépendent d'aucune structure commerciale, travaillent souvent sur fonds propres ou grâce à des soutiens militants, et reçoivent logiquement un point. La figure de l'auto-entrepreneur ou de l'artiste indépendant est plus ambivalente : si elle conserve un contrôle presque complet sur la création, elle opère néanmoins au sein d'un cadre légal marchand et doit assurer sa subsistance grâce aux ventes. Le demi-point consacre cette autonomie relative, teintée de concessions. En revanche, dès qu'une société commerciale porte le projet, la hiérarchie décisionnelle, les objectifs de rentabilité et la recherche d'un public solvable reconfigurent l'objet au profit du marché ; le fanzine perd son ancrage contestataire et se voit attribuer zéro point.

Axe des relations auteur-lecteur

Le mode de distribution considère les canaux choisis pour faire circuler l'objet. Lorsque les auteurs privilégient des réseaux alternatifs – ventes directes, salons de fanzines, envois postaux artisanaux – la diffusion reste communautaire, personnelle et totalement contrôlée ; cette adéquation parfaite avec l'éthique DIY vaut 1 point. Si l'ouvrage passe par des marchés spécialisés, comme des librairies photo ou des festivals professionnels, il gagne en visibilité mais accepte déjà une forme d'institutionnalisation ; la relation, quoique encore ciblée, devient moins directe et n'obtient que 0,5 point. En revanche, l'intégration à une distribution commerciale large – librairies généralistes

ou plateformes en ligne – place le livre dans les circuits standardisés de la culture dominante et annule la dimension marginale du fanzine ; aucune correspondance n’est alors reconnue, d’où 0 point.

Le second critère, la distance relationnelle, affine cette évaluation en observant la présence ou l’absence d’intermédiaires. Un lien direct, sans aucune médiation, maintient la transparence et la sincérité célébrées par Duncombe ; il sécurise l’autonomie de l’auteur et mérite 1 point. Lorsque la circulation passe par une petite maison d’édition, un intermédiaire s’interpose ; la voix créative reste audible mais doit composer avec les impératifs de l’éditeur, ce qui justifie une note intermédiaire de 0,5 point. Enfin, la médiation institutionnelle – galeries, grandes maisons, agences – inscrit l’œuvre dans une chaîne de production et de diffusion éloignée du contrôle de l’auteur ; la rupture avec l’esprit fanzine est manifeste et l’évaluation tombe à 0 point.

Axe autour de l’engagement contestataire

Le premier critère, centré sur la thématique sociale ou politique, s’attache au contenu même des pages. Lorsque l’ouvrage assume une prise de position explicite – qu’il affiche sans détour des perspectives anticapitalistes, féministes, queer, écologistes ou toute autre revendication clairement exprimée – il se place au cœur de la contestation et obtient 1 point. Si le discours critique n’apparaît qu’en filigrane, par allusion ou par sous-texte, la dimension contestataire demeure mais reste latente ; dans ce cas, la note descend à 0,5 point. Enfin, lorsqu’aucun engagement n’est perceptible et que le propos se limite à une recherche esthétique ou commerciale, la distance à l’esprit fanzine est manifeste et la grille attribue 0 point.

Le second critère évalue l’engagement militant de l’auteur au-delà du contenu du zine : il interroge la cohérence entre la parole critique publiée et les actes ou prises de parole extérieurs. Un créateur qui revendique ouvertement son appartenance à un collectif ou à un mouvement militant inscrit son travail dans une pratique militante assumée ; cette concordance complète avec la défense d’une culture alternative vaut 1 point. Un soutien plus discret, perceptible à travers des indices textuels ou visuels mais jamais déclaré comme tel, indique une adhésion idéologique partielle ; la note s’établit alors à 0,5 point. L’absence totale de positionnement public, enfin, traduit soit une neutralité, soit un désintérêt pour l’action politique ; elle rompt avec l’authenticité radicale mise en avant par Duncombe et se solde par 0 point.

Axe du format et de l’esthétique

Le premier critère, consacré au type de couverture, interroge l'apparence extérieure de l'objet. Un ensemble de feuillets simplement pliés ou laissés sans protection manifeste une austérité revendiquée ; cette solution, intimement liée à une économie de moyens et à une volonté de briser les conventions éditoriales, est pleinement gratifiée (1 point). Dès lors qu'une couverture souple est ajoutée, le projet gagne en lisibilité et en solidité tout en demeurant fidèle aux codes visuels du fanzinat ; la conformité devient partielle et la note tombe à 0,5. À l'inverse, l'emploi d'une reliure rigide ou cartonnée rattache l'ouvrage à l'univers du livre d'artiste ou de l'édition de prestige ; la distance à la culture underground est alors telle que le critère reçoit 0 point.

Le second critère, lié au type de reliure, affine l'observation de la fabrication matérielle. La reliure agrafée, rapide, peu coûteuse et emblématique des productions auto-éditées, incarne l'esprit « faite maison » et obtient 1 point. Les alternatives artisanales plus complexes – couture au fil, spirale ou toute autre méthode non industrielle – témoignent encore d'un travail manuel mais impliquent davantage de savoir-faire ; elles n'altèrent pas complètement l'orientation DIY, d'où un score de 0,5. En revanche, recourir à une reliure collée ou cousue proche des standards du livre commercial rompt avec la spontanéité amateur et n'obtient, ici encore, aucun point.

Enfin, la qualité de l'image imprimée renseigne sur l'attitude face à l'imperfection technique. Une reproduction volontairement dégradée, marquée par des pertes de définition, des bavures ou des poussières dues à la photocopie ou à d'autres procédés rudimentaires, manifeste la célébration de l'erreur chère au fanzine ; l'objet atteint la pleine conformité et reçoit 1 point. Si les altérations visuelles relèvent cette fois d'un choix esthétique maîtrisé – textures intentionnelles, contraste poussé – la distance à la spontanéité brute est mesurée et la notation devient intermédiaire (0,5). À l'opposé, offrir une image d'une netteté proche d'un tirage professionnel revient à s'aligner sur des standards artistiques établis ; l'expression vernaculaire s'en trouve diluée et la valeur du critère retombe à 0.

Voici la grille « fanzine » telle qu'elle a été appliquée dans cette étude, les versions complètes étant également disponibles en annexe pour une consultation détaillée :

Catégorie	Critère	Options	Justification	Poin ts	Points attribu és
Modalités de production	1. Type d'édition	Auto-édition	Production entièrement autonome de l'auteur, sans structure éditoriale tierce	1	
		Composantes auto-éditées	Certains choix éditoriaux relèvent de l'auteur, bien qu'une structure soit impliquée	0,5	

		Édition institutionnelle	Processus éditorial pris en charge par une maison d'édition ou une structure commerciale	0	
	2. Échelle de tirage	Moins de 100 exemplaires	Tirage restreint caractéristique des circuits alternatifs ou autoproduits	1	
		Entre 101 et 1000 exemplaires	Microédition indépendante, diffusion modérée mais élargie	0,5	
		Plus de 1000 exemplaires	Logique de production et de diffusion industrielle ou institutionnelle	0	
	3. Type d'impression	Procédés artisanaux ou amateurs (photocopieuse, imprimante domestique, risograph, etc.)	Reproduction réalisée avec des moyens légers, souvent accessibles à un usage domestique ou associatif, reflétant une approche low-tech	1	
		Impression numérique professionnelle non-offset	Utilisation d'imprimantes professionnelles (jet d'encre ou laser), permettant de petites séries de qualité contrôlée	0,5	
		Impression offset	Procédé industriel utilisé pour les grandes séries ; associé à des logiques de standardisation	0	
Positionnement économique	4. Prix de vente	Inférieur à 10€	Tarif accessible correspondant à une volonté de démocratisation de l'objet imprimé	1	
		Entre 10€ et 30€	Positionnement intermédiaire, compatible avec l'autoédition ou la microédition	0,5	
		Supérieur à 30€	Tarification alignée sur des logiques de marché artistique ou éditorial	0	
	5. Présence sur le marché secondaire	Aucune revente identifiée	L'ouvrage n'apparaît dans aucun circuit de revente ou de spéculation	1	
		Revente avec légère augmentation de prix (moins de 25 %)	L'ouvrage est revendu par des tiers avec une plus-value marginale, sans spéculation manifeste	0,5	
		Revente avec forte augmentation de prix (plus de 25 %)	L'ouvrage est revendu par des tiers à un prix significativement supérieur à celui d'origine, dans une logique spéculative	0	
	6. Statut juridique et économique de l'auteur	Association ou collectif non-professionnel	Structure sans but lucratif ; démarche collective ou citoyenne	1	
		Auto-entrepreneur ou artiste indépendant	Structure légale individuelle, relevant d'une activité professionnelle modeste	0,5	
		Entreprise ou société	Organisation inscrite dans des cadres professionnels ou commerciaux classiques	0	

Relation auteur-lecteur	7. Mode de distribution	Réseaux alternatifs (vente directe, salons de fanzine, envoi postal)	Modalités de diffusion indépendantes favorisant un lien direct avec le public	1	
		Marchés spécialisés (librairies photo, salons et festivals professionnels)	Distribution dans des circuits spécialisés mais institutionnels	0,5	
		Distribution commerciale large	Présence dans les réseaux marchands standardisés (librairies en ligne, distribution classique)	0	
	8. Distance relationnelle entre auteur et lecteur	Relation directe	L'auteur assure personnellement la médiation ou la vente	1	
		Relation via une maison d'édition (si différente de l'auteur)	Présence d'un intermédiaire éditorial, bien que l'œuvre conserve une relative indépendance	0,5	
		Médiation institutionnelle (galerie, grande maison, agence)	L'auteur est représenté ou diffusé par une structure professionnelle tierce	0	
Engagement contestataire	9. Thématique sociale ou politique	Thématique à engagement explicite	Sujet revendicatif clairement exprimé (anticapitalisme, féminisme, mouvement queer, écologisme)	1	
		Engagement implicite	Sujet critique ou dénonciation latente sans discours explicite	0,5	
		Aucun engagement perceptible	Sujet neutre ou purement esthétique	0	
	10. Engagement militant de l'auteur	Appartenance déclarée à un mouvement militant (social, culturel, politique, etc.)	L'auteur s'identifie ou agit publiquement dans le cadre d'un engagement militant	1	
		Soutien implicite ou affinité idéologique	Engagement perceptible à travers les choix formels ou discursifs	0,5	
		Absence de positionnement engagé	Aucun engagement identifié, ni explicite ni implicite	0	
Format et esthétique	11. Type de couverture	Sans couverture (feuilles libres ou pliés)	Format brut, souvent issu d'une économie de moyens	1	
		Couverture souple	Présentation sobre, conforme aux codes esthétiques du fanzine	0,5	
		Couverture rigide ou cartonnée	Présentation élaborée, rattachée au livre d'artiste ou à l'édition de prestige	0	

	12. Type de reliure	Reliure agrafée	Solution économique et rapide, largement utilisée dans les publications autoéditées	1	
		Autre reliure artisanale (fil, spirale, etc.)	Système manuel ou non standardisé, non professionnel mais plus complexe	0,5	
		Reliure collée ou cousue (type livre)	Technique traditionnelle de reliure, plus proche du livre que du fanzine	0	
	13. Qualité de l'image imprimée	Qualité dégradée avec erreurs involontaires liées au procédé (ex. photocopie)	Perte de définition, textures altérées, artefacts involontaires (taches, poussières, bavures) liés à un manque de contrôle du matériel d'impression	1	
		Altérations visuelles contrôlées mais sans erreurs techniques	Effets esthétiques délibérés relevant d'un choix formel maîtrisé	0,5	
		Image de haute qualité comparable à un tirage professionnel	Contrôle précis de la reproduction, alignée sur des standards artistiques	0	
		Total possible (maximum)		13	

b) Grille n°2 :

À l'image de ce qui a été fait pour le tableau « fanzine », nous avons, pour ce second tableau, cherché un point de repère théorique à partir duquel une série de critères centraux ont été dégagés : sobriété revendiquée, technocritique, approche systémique, accessibilité des moyens de production, simplicité et réparabilité, localité de production, frugalité matérielle, résilience collective et pérennité. Pour garantir la validité scientifique et méthodologique de cet outil, nous ne nous sommes pas appuyés sur un ouvrage majeur, mais sur une institution qui, malgré sa situation incertaine actuelle, a joué un rôle central en France et en Europe en tant que référence dans le développement des pratiques low-tech : l'ADEME (Agence De l'Environnement et de la Maîtrise de l'Energie), agence publique française spécialisée dans les questions environnementales et technologiques. L'ADEME bénéficie d'une reconnaissance académique significative, avec plus de 1330 citations recensées sur Google Scholar en 2024⁴⁴, soulignant sa pertinence et sa crédibilité dans la recherche sur les pratiques durables et économes en ressources. Dans le cadre de notre

⁴⁴ Agence de l'environnement et de la maîtrise de l'énergie (ADEME), sans date, citation dans Google Scholar, plus de 1330 citations, [en ligne], consulté le 13 janvier 2025, disponible sur : <https://scholar.google.com>

recherche, nous nous sommes appuyés sur l'étude récente et reconnue de l'ADEME, intitulée « État des lieux et perspectives des démarches low-tech (2022) »⁴⁵.

Cette série de critères centraux mentionnés plus haut a été regroupée en trois axes : un axe consacré aux réflexions philosophiques, un deuxième relatif à la conception et à l'utilisation, et enfin un troisième axe environnemental et social. Ce regroupement nous a permis de rendre opérationnels certains concepts théoriques initialement éloignés de la réalité du terrain, comme la notion de « technocritique », et aussi d'intégrer de manière cohérente d'autres critères moins immédiatement applicables aux réalités concrètes de la production éditoriale alternative, en les associant à des concepts thématiquement proches et complémentaires. À l'instar de la grille précédente, chaque critère est décliné en trois niveaux d'évaluation (1, 0,5 ou 0 point), spécialement adaptés au contexte spécifique de l'édition des photozines.

Axe des réflexions philosophiques

Cet axe vise à évaluer dans quelle mesure le photozine ne se limite pas à une esthétique ou à une forme, mais s'inscrit dans une posture intellectuelle critique et consciente. Il s'agit de déterminer si l'auteur ou le collectif adopte une réflexion assumée sur le rôle des technologies, les choix de production, et les conséquences sociales, économiques ou environnementales de leur démarche. Autrement dit, cet axe interroge la profondeur du positionnement idéologique du photozine face aux normes de production contemporaines. Il se décline en trois critères :

Le premier critère est la sobriété revendiquée, c'est-à-dire la volonté affirmée de simplicité et de minimalisme dans les moyens de réalisation, volonté exprimée explicitement ou implicitement. De nouveau, la gradation et notation suivante sont proposées :

- Le zine en indiquant dans son éditorial ou colophon une intention assumée d'avoir été réalisé exclusivement avec des matériaux récupérés et imprimé de façon artisanale pour limiter volontairement son impact environnemental (1 point)
- Présence implicite d'une démarche sobre identifiable. Par exemple à travers à travers d'une mise en page épurée ou d'un choix de papier recyclé mais sans justification explicite dans le discours (0,5 point).

⁴⁵ ADEME, Marianne BLOQUEL, Anne-Charlotte BONJEAN, Erwann FANGEAT et al., *État des lieux et perspectives des démarches « low-tech » – Synthèse*, Angers, ADEME, mars 2022, p. X. Disponible sur : <https://bibliothec.ademe.fr> (consulté le 13 janvier 2025).

- Absence totale de sobriété identifiable ou revendiqué : choix complexes, coûteux ou sophistiqués sans aucune justification ou économie perceptible (0 point).

Le deuxième critère de cet axe philosophique est l'aspect technocritique des ouvrages étudiés, à savoir la critique explicite ou implicite du modèle technologique traditionnel. Trois modalités distinctes ont été définies :

- Les critiques visent ouvertement des technologies récentes (comme les outils numériques dominants, le smartphone, les plateformes numériques ou les méthodes industrielles de diffusion), dans la préface, l'éditorial ou le colophon (1 point).
- Démarche alternative mais non explicitement critique : par exemple, l'auteur choisit des outils simples (photocopieuse, appareils low-fi, techniques artisanales), sans pour autant les opposer explicitement à la technologie dominante (0,5 point).
- Absence de toute critique technologique identifiable : le projet repose clairement sur des outils commerciaux, industriels ou adopte une esthétique high-tech sans distance critique (0 point).

Enfin, le troisième et dernier critère d'analyse des fondements philosophiques des photozines est celui qui analyse « l'approche systémique » : l'ensemble des impacts de la réalisation du zine (sociaux, écologiques, économiques) sont présents de façon explicite ou implicite. Trois modalités distinctes sont proposées :

- Le zine formule clairement, par exemple dans son texte d'introduction ou colophon, une prise en compte explicite des conséquences sociales, économiques ou environnementales de ses choix techniques et esthétiques (1 point).
- Réflexion partielle ou implicite : une sensibilité à ces enjeux est perceptible à travers certains choix matériels ou formels (papier recyclé, prestataires locaux), mais elle n'est pas explicitement articulée dans le discours (0,5 point).
- Absence totale d'approche élargie : le projet se concentre exclusivement sur l'objet lui-même, sans prise en compte visible de son contexte de production ou de ses impacts environnementaux et sociaux (0 point).

Axe de la conception et de l'utilisation

Au sein de cet axe sont examinés précisément les procédés de fabrication choisis : facilitent-ils ou non l'accessibilité, la simplicité, la réparabilité et la proximité de la production ? Nous nous intéressons au caractère concret et pragmatique des choix matériels et techniques liés à la réalisation des photozines. Autrement dit, l'axe mesure le degré d'alignement pratique du photozine avec les principes fondamentaux du mouvement low-tech. Le concept de réparabilité, peu pertinent dans le cas d'un objet imprimé comme le fanzine, a été transposé ici à celui de la reproductibilité, entendue comme la possibilité de rééditer ou reproduire l'ouvrage facilement, avec des moyens simples et sans expertise technique.

Le premier critère de cet axe est l'accessibilité des moyens de production : les moyens nécessaires à la fabrication du fanzine sont aisément accessibles ou au contraire exigeants. Les modalités d'évaluation sont les suivantes :

- Le zine peut être intégralement réalisé avec des outils courants accessibles à tous (par exemple : une photocopieuse classique, une agrafeuse domestique, du papier standard) sans nécessiter de compétences spécifiques ou d'équipement spécialisé (1 point).
- Moyens semi-accessibles : le projet implique l'utilisation de certains outils ou savoir-faire spécifiques (utilisation d'une machine Riso externe, design graphique professionnel) mais reste relativement facile à reproduire (0,5 point).
- Moyens exigeants : la production nécessite obligatoirement des moyens professionnels, coûteux ou difficiles à mobiliser pour un non-spécialiste (impression offset professionnelle, façonnage complexe, logiciels spécialisés coûteux) (0 point).

Le deuxième critère concernant les procédés de fabrication concerne la simplicité et la reproductibilité : les procédés utilisés sont simples, reproductibles, et les matériaux employés sont courants ou détournés. Trois options distinctes sont ainsi définies :

- Simplicité totale : La conception du zine est faite de manière à pouvoir être facilement reproduit, réparé ou modifié sans nécessiter d'outils spécialisés ou de matériaux rares (agrafage simple, reliure cousue main, collage minimal avec matériaux accessibles) (1 point).
- Simplicité partielle : certaines étapes du processus sont simples, tandis que d'autres impliquent des outils ou compétences spécifiques (reliure nécessitant matériel semi-professionnel) (0,5 point).

- Complexité élevée : le projet exige des interventions techniques complexes ou professionnelles (impression offset industrielle, reliure complexe collée industriellement, façonnage sophistiqué inaccessible à un amateur) (0 point).

Localité de production : on évalue si la conception, l'impression et l'assemblage du fanzine sont réalisés dans un périmètre géographique limité (ville ou région). Trois modalités distinctes ont été définies :

- Le zine est intégralement produit localement, limitant ainsi les déplacements de matériaux et favorisant les ressources économiques de proximité (par exemple : conception, impression et façonnage réalisés entièrement dans la même ville ou région) (1 point).
- Localisation partielle : une partie seulement du processus est réalisée localement, tandis qu'une autre partie est externalisée à plus longue distance (par exemple : conception locale mais impression réalisée ailleurs) (0,5 point).
- Production délocalisée : l'ensemble du processus repose sur des prestataires éloignés sans aucune logique ou intention apparente de relocalisation ou de proximité géographique (0 point).

Axe environnemental et social

Les choix conscients effectués pour réduire l'impact matériel et environnemental des photozines, ainsi que les logiques favorisant la solidarité collective et la pérennité des projets, sont mis en examen. On évalue notamment la frugalité matérielle, l'implication sociale dans les processus de production et de diffusion, ainsi que la durabilité des objets produits. En somme, cet axe interroge directement la responsabilité écologique et sociale de la démarche éditoriale.

Le premier critère d'évaluation est la frugalité matérielle : il s'agit d'évaluer si le fanzine adopte des pratiques matérielles tangibles orientées vers la réduction de son impact environnemental.

- On utilise clairement des matériaux écologiques ou de récupération (par exemple : papier entièrement recyclé, encres végétales, matériaux issus du réemploi ou du détournement), affichant ainsi une démarche volontaire et cohérente de sobriété environnementale (1 point).

- Frugalité partielle : certains choix matériels (type de papier écologique, limitation du nombre de pages ou matériaux récupérés partiels) indiquent une volonté de limiter l'impact environnemental, mais sans démarche totalement cohérente ou systématique (0,5 point).
- Aucun effort identifié : aucune considération explicite ou implicite pour les matériaux utilisés ou leur impact écologique n'est perceptible dans la réalisation du zine (0 point).

La résilience collective est notre deuxième critère : nous évaluons si le projet éditorial est pensé comme reproductible, transmissible ou réappropriable par d'autres, favorisant ainsi une diffusion horizontale des savoir-faire.

- Le zine encourage explicitement le partage de ses outils, méthodes ou formats, par exemple en mettant à disposition une documentation libre ou en organisant des ateliers destinés à permettre à d'autres de s'approprier et de répliquer la démarche (1 point).
- Potentiel de reproduction partiel : l'objet reste simple à reproduire sur le plan matériel ou technique, mais aucune logique explicite de transmission, de documentation ou de mise en commun des savoirs n'est mise en place (0,5 point).
- Aucun potentiel de reproduction : le projet est présenté comme une œuvre strictement personnelle, unique ou fermée, sans aucune volonté apparente de réappropriation ou de partage méthodologique (0 point).

Le dernier critère d'évaluation est la pérennité : il s'agit d'estimer dans quelle mesure le photozine est conçu pour résister au temps, être conservé, transmis ou archivé.

- Le photozine est stable dans sa forme (qualité de la reliure, solidité des matériaux, lisibilité des contenus) et pensé pour être consulté durablement, ce qui manifeste une volonté de durabilité matérielle et de transmission à long terme (1 point).
- Pérennité temporaire : l'objet est fragile ou éphémère, mais reste lisible ou conservable à court terme ; il n'est pas conçu pour durer, mais il peut néanmoins être utilisé sans se détériorer immédiatement (0,5 point).
- Éphémérité assumée : le zine est intentionnellement conçu comme un objet transitoire, jetable ou voué à disparaître (matériaux très fragiles, encres effaçables, formats non conservables), ce qui traduit une logique d'usage éphémère assumée (0 point).

Philosophiques	1. Sobriété revendiquée	Présence explicite dans le discours (préface, colophon, note d'intention)	Le photozine se définit comme minimaliste ou frugal dans ses moyens techniques, et revendique une économie volontaire de moyens	1		
		Présence implicite (choix formels ou techniques sobres)	Les décisions de fabrication (mise en page, papier, impression) montrent une volonté de simplicité sans que cela soit formalisé dans le discours	0,5		
		Aucune sobriété identifiée	Le photozine adopte des choix de production complexes ou coûteux sans justification ni économie manifeste	0		
	2. Technocritique	Démarche explicitement critique des technologies dominantes (ex. rejet du smartphone, du numérique, ou des plateformes)	Le projet formule une critique directe des outils numériques dominants ou des logiques industrielles de production et diffusion	1		
		Démarche alternative mais non critique	L'auteur choisit des outils simples (photocopieuse, appareils low-fi) sans pour autant les opposer explicitement à la technologie dominante	0,5		
		Absence de posture critique	Le projet repose sur des outils standards ou sur une esthétique high-tech sans recul	0		
		3. Approche systémique	Réflexion explicite sur l'ensemble des impacts (sociaux, écologiques, économiques)	Le projet considère les effets de ses choix techniques et esthétiques sur la production, la réception et l'environnement	1	
			Réflexion partielle ou implicite	Une sensibilité à ces enjeux est perceptible, mais elle n'est pas abordée de manière articulée	0,5	
			Aucune approche élargie	Le photozine se concentre uniquement sur l'objet sans prise en compte de son contexte	0	
Conception et utilisation	4. Accessibilité des moyens de production	L'ensemble de la chaîne de fabrication est réalisable sans équipement spécialisé	Le photozine peut être produit avec une photocopieuse, une agrafeuse, du papier standard et des outils ouverts	1		
		Moyens semi-accessibles	Le projet implique des outils ou savoir-faire spécifiques (studio risograph, design professionnel) mais reste reproductible	0,5		
		Moyens exigeants	Le photozine nécessite des moyens de production professionnels, onéreux ou inaccessibles à un non-spécialiste	0		

	5. Simplicité et réparabilité	Procédés simples, reproductibles, et usage de matériaux courants ou détournés	L'objet peut être facilement refait, réparé, transformé ou réédité sans dépendance à des outils ou matériaux rares	1	
		Simplicité partielle	Certaines étapes sont simples, d'autres nécessitent des outils ou compétences spécifiques	0,5	
		Complexité élevée	Le processus implique des interventions techniques complexes (impression offset, reliure collée industrielle)	0	
	6. Localité de production	Conception, impression et assemblage réalisés dans un périmètre local (ville ou région)	Le projet limite les déplacements de matériaux et soutient des pratiques proches de son contexte géographique	1	
		Localisation partielle	Une partie du processus est externalisée (ex. impression ailleurs, conception locale)	0,5	
		Production délocalisée	La production s'appuie sur des prestataires éloignés sans logique de relocalisation ou de proximité	0	
Environnemental et social	7. Frugalité matérielle	Utilisation de papier recyclé, encres végétales, matériaux de récupération, etc.	Le photozine intègre des choix concrets en faveur de la réduction de l'empreinte écologique	1	
		Frugalité partielle	Certains choix (papier, volume, matériaux) témoignent d'une volonté de limiter l'impact, sans cohérence totale	0,5	
		Aucun effort identifié	Aucune attention apparente portée aux matériaux ou à leur impact environnemental	0	
	8. Résilience collective	Le projet est pensé comme reproductible ou transférable à d'autres (ex. atelier, documentation libre)	L'auteur partage outils, méthodes ou formats pour que d'autres puissent s'approprier la démarche	1	
		Potentiel de reproduction partiel	L'objet est simple, mais aucune logique de transmission ou de documentation n'est mise en place	0,5	
		Aucun potentiel de reproduction	Le projet est présenté comme une œuvre unique, fermée ou strictement personnelle	0	
	9. Pérennité	L'objet est conçu pour durer (solidité, archivabilité, lisibilité dans le temps)	Le photozine est stable dans sa forme (reliure, matériaux), et pensé pour être consulté durablement	1	
		Pérennité temporaire	L'objet est fragile ou éphémère, mais lisible ou conservable à court terme	0,5	

		Éphémérité assumée	L'objet est conçu pour disparaître ou n'être que transitoire	0	
		Total possible (maximum)		9	

Lecture des scores

La somme des points obtenus à partir des grilles d'analyse (maximum 13 points pour la grille « fanzine » et maximum 9 points pour la grille « low-tech ») permet de situer chaque publication sur un double spectre d'évaluation : d'un côté, allant de « très fanzine » (≥ 10 points) à « peu fanzine » (≤ 4 points) ; de l'autre, allant de « très low-tech » (≥ 7 points) à « peu low-tech » (≤ 3 points).

Cette approche double favorise une comparaison objective des publications, tout en conservant une marge d'interprétation qualitative fine pour chaque ouvrage analysé, que comme nous le découvrirons dans l'étude de cas.

D'un point de vue purement méthodologique, plusieurs axes d'analyse apparaissent : la définition explicite de modalités intermédiaires (0,5 pt) met en évidence la dimension graduelle des concepts mobilisés, traduisant la complexité réelle des pratiques éditoriales contemporaines. Rien dans le photozine n'est noir ou blanc. L'utilisation de ce système de notation permet précisément de formaliser la tension permanente entre les idéaux théoriques et la réalité des contraintes humaines et matérielles auxquelles doivent faire face de nombreux acteurs du milieu. Cette tension renvoie directement à l'idéal radical évoqué par Duncombe (1997, p. 175) : « It's better to burn out than to fade away. It's better to die pure than to live corrupted. » Autrement dit, mieux vaut disparaître dans la pureté de ses idéaux que de survivre en se compromettant. Or, dans les pratiques réelles du photozine contemporain, la survie implique souvent d'accepter certains compromis avec ces idéaux.

3.2.2. Protocole des entretiens qualitatifs

Après avoir défini la méthodologie adoptée pour l'analyse formelle et quantitative des objets de notre recherche grâce aux deux outils précédents, une investigation qualitative approfondie, basée sur une série d'entretiens semi-directifs, a été mise en place afin de compléter cette approche. Cette démarche complémentaire avait pour objectif d'enrichir et de nuancer l'analyse du matériau collecté en donnant directement la parole à des acteurs représentatifs du milieu du photozine contemporain : auteurs, éditeurs, collectionneurs et collectifs artistiques. La sélection des acteurs interrogés a été guidée par la pertinence de leurs pratiques au regard de notre problématique,

notamment leur éventuelle inscription plus ou moins consciente dans une démarche low-tech et leur rapport à l'héritage subversif du fanzine. Ainsi, ces entretiens ont permis d'éclairer subtilement leur degré de conscience des enjeux associés aux logiques de marché, aux contraintes matérielles et aux valeurs d'autonomie ou d'authenticité.

Présentation du questionnaire

Le questionnaire utilisé lors des entretiens se composait de vingt-quatre questions ouvertes et semi-directives, permettant une grande liberté d'expression tout en orientant subtilement la réflexion des interviewés. Ces questions étaient organisées en sept catégories thématiques distinctes, précisément détaillées dans le tableau suivant :

Catégories thématiques	Nombre de questions	Précisions méthodologiques	Types de questions
Motivations et pratiques créatives	6	Gradation logique, liberté d'expression, exemples implicites	Questions ouvertes, semi-directives
Méthodes et technologies dans les pratiques éditoriales	3	Exploration approfondie des choix techniques	
Dimensions éthiques et démarches low-tech	5	En lien direct avec les critères des grilles analytiques	
Perception et réception des photozines	3	Ciblant la réception et l'impact auprès des publics	
Tensions entre radicalité et logiques commerciales	3	Examen des risques de récupération ou de spéculation	
Évolutions et perspectives	3	Dimension prospective et réflexive	
Réseaux sociaux, plateformes et collaborations artistiques	2	Rôle des outils numériques dans la diffusion	
Total	24		

En complément, le questionnaire intégrait une logique de gradation progressive, allant des motivations générales vers les aspects plus spécifiques tels que les dimensions techniques, éthiques, critiques et prospectives. Cette structuration méthodologique facilitait la triangulation des données obtenues à partir des grilles analytiques précédemment définies, tout en permettant une certaine flexibilité durant les entretiens (relances possibles, sauf pour les entretiens par écrit).

Déroulement des entretiens

Au total, six entretiens semi-directifs ont été réalisés afin d'explorer en profondeur la compréhension des principes low-tech et de l'héritage subversif du fanzine par divers acteurs du domaine du photozine.

Le premier entretien (25 mars 2025, 75 min, visioconférence) a été mené avec Olmo González, photographe et éditeur de livres et fanzines auto-produits aux formats atypiques. Le lendemain, un entretien collectif (68 min, visioconférence) a réuni trois membres anonymes (deux hommes et une femme) du collectif Pabellón de Inadaptados, représentants explicites de l'esprit originel du fanzine par leurs publications photocopiées et diffusées à prix coûtant via circuit postal.

Le 27 mars 2025, deux entretiens distincts ont eu lieu : d'abord avec Thibault Tourmente (82 min, visioconférence), artiste français spécialiste de l'appropriation d'images et de la xérogaphie appliquée à ses publications artisanales à faible tirage, puis avec la collectionneuse Gabriela Cendoya Bergareche (63 min, visioconférence) afin d'éclairer ses critères de sélection et sa perception de la diffusion des pratiques low-tech dans la photographie contemporaine et le photozine.

Le 29 avril 2025, Pierre Bessard, fondateur des Éditions Bessard connues pour leurs livres photographiques et photozines artisanaux en éditions limitées à forte valeur artistique, a participé à un entretien en présentiel à Paris (100 min en deux parties de 77 et 23 min). Contrairement aux entretiens précédents, le protocole d'ordre des questions y a été appliqué plus librement.

Enfin, le 22 mai 2025, un échange écrit par courriel avec l'artiste britannique David O'Mara, auteur marqué par une approche artisanale travaillant avec du matériel de déchet, a clôturé cette série. Cet échange n'a pas permis l'application du protocole habituel de relance ni d'enregistrement audio, du fait de sa méthode spécifique.

Axes de questionnement

Afin de structurer précisément les entretiens semi-directifs, sept axes thématiques principaux ont été définis, permettant de recueillir des données riches et cohérentes avec notre problématique centrale.

Le premier axe, motivations et pratiques créatives, interroge la définition du photozine, son héritage critique et DIY par rapport au fanzine traditionnel.

Le second axe explore les choix techniques et matériels des acteurs, particulièrement les procédés artisanaux ou low-tech mobilisés dans leurs créations.

Le troisième axe approfondit les dimensions éthiques liées à ces pratiques techniques, notamment la sobriété matérielle, l'ancrage local et la durabilité.

Le quatrième axe aborde la réception des photozines, évaluant l'impact potentiel des démarches low-tech sur leur perception esthétique et symbolique par les publics et les institutions.

Le cinquième axe questionne directement les tensions entre démarche subversive et logiques commerciales ou spéculatives, explorant les risques potentiels de récupération marchande.

Le sixième axe propose une réflexion prospective sur l'avenir du photozine et les possibilités d'intégration des technologies numériques dans une perspective éthique et authentique.

Enfin, le septième axe examine l'impact des réseaux sociaux et des collaborations artistiques sur la diffusion et l'autonomie éditoriale du photozine.

Ces catégories, directement liées à notre problématique, complètent idéalement les résultats issus des grilles analytiques « fanzinité » et « low-tech », permettant ainsi une analyse approfondie et nuancée des pratiques contemporaines.

Enfin, les verbatims des entretiens ont été soumis à une analyse de contenu thématique, conformément à la méthode établie par Laurence Bardin (2013)⁴⁶. Cette approche méthodologique a permis d'organiser rigoureusement les données discursives autour des sept catégories précédemment définies, facilitant ainsi une structuration systématique des discours recueillis. Les propos explicites (contenu manifeste) et les significations implicites (contenu latent) ont été identifiés et codés méthodiquement selon une grille analytique précise. Les résultats détaillés de cette analyse seront développés en profondeur dans le chapitre suivant, consacré à l'étude de cas.

3.3. Critères de sélection du corpus

Introduction générale

La collection Gabriela Cendoya Bergareche (GCB) ne s'est pas constituée au fil des années selon une logique d'acquisition strictement thématique ou formelle, mais plutôt en fonction des coups de cœur et des attachements émotionnels de sa fondatrice. Ce principe affectif se retrouve pleinement dans l'acquisition des fanzines et photozines, objets variés intégrés à la bibliothèque du Musée San Telmo de Donostia-Saint-Sébastien sans contraintes éditoriales prédéfinies.

⁴⁶ Laurence Bardin, *L'Analyse de contenu*, Paris, PUF, 2^e éd., 2013.

C'est pourquoi la sélection du corpus d'étude a constitué une étape essentielle de notre recherche. Deux critères fondamentaux ont été retenus : premièrement, l'adéquation explicite aux formats « fanzine » et « photozine », en suivant une méthodologie précise détaillée plus loin ; deuxièmement, la représentativité éditoriale et technique des ouvrages sélectionnés, reflétant la diversité des approches contemporaines. Cette diversité a permis d'identifier, parmi des ouvrages ne se revendiquant pas nécessairement « low-tech », un ensemble de caractéristiques techniques et conceptuelles servant de pistes pour explorer cette approche. Il convient notamment de souligner que la sélection du corpus a été réalisée dès les premières étapes de la recherche, à un moment où le degré de conscience des auteurs vis-à-vis de cette démarche restait encore à déterminer.

Concrètement, nous avons examiné des objets très variés : des cahiers assemblés à partir de matériaux de récupération par David O'Mara, en passant par le format le plus classique parmi les fanzines, la brochure format magazine (papier A3 plié en deux, reliure piqûre à cheval) photocopiée chez l'imprimeur de quartier du collectif Pabellón de Inadaptados.

Cette démarche méthodologique rigoureuse a permis d'éviter les biais liés à la subjectivité, tout en assurant la reproductibilité et la validité scientifique de notre analyse. En intégrant explicitement les recommandations des professionnels en conservation documentaire du Musée San Telmo, validées par comparaison avec les critères de référence de la Bibliothèque nationale de France (BnF), nous offrons au lecteur une transparence totale sur nos choix méthodologiques. Ainsi, chaque étape de notre sélection peut être évaluée objectivement, facilitant à la fois la compréhension et la vérification de notre démarche en lien direct avec la problématique centrale de ce mémoire.

La Collection, une enclave singulière

Le choix de la GCB, située au sein du Musée San Telmo conçu comme musée de la ville de Donostia-Saint-Sébastien, répond à plusieurs critères méthodologiques essentiels pour notre étude des pratiques éditoriales et matérielles du photozine contemporain. Installée depuis 2017 à la bibliothèque annexe du musée, qu'initialement était conçue comme un espace complément documentaire du musée, cette collection a changé le but de la bibliothèque et bénéficie aujourd'hui d'un cadre particulièrement adapté à la recherche universitaire. En effet, la bibliothèque du Musée San Telmo se distingue par son accessibilité remarquable : la consultation de l'ensemble des ouvrages y est directe, gratuite, et une grande partie du fonds est même disponible en libre accès. Cet avantage logistique s'étend également à un nombre important de

documents non encore catalogués, qui peuvent être consultés sur simple demande, ce qui représente une opportunité rare pour un travail empirique approfondi.

Le personnel de la bibliothèque, constitué d'une équipe restreinte mais très efficace, formée progressivement aux spécificités du catalogage et de la conservation des fanzines et photozines depuis l'arrivée de la collection, s'est avéré particulièrement accessible et disponible tout au long de notre recherche, facilitant grandement l'obtention d'informations clés concernant les processus documentaires et les méthodes de classification. La dimension collaborative mise en place entre la collectionneuse et le musée, à travers l'accord initial de 2017, constitue un autre atout majeur, assurant une actualisation constante du fonds et une sensibilisation spécifique du corps bibliothécaire à ces objets éditoriaux souvent considérés comme complexes à identifier, à classer et à conserver.

D'un point de vue strictement documentaire, la Collection GCB est unique, car il s'agit d'une collection privée inscrite au réseau des bibliothèques publiques municipales de Donostia-Saint-Sébastien, lui-même intégré au réseau de lecture publique du Pays basque (Red de Lectura Pública de Euskadi - RLPE). En plus, cette unicité réside aussi dans sa spécialisation précise autour du livre photographique, du photozine et du fanzine, regroupant plus de 3 400 exemplaires, offrant une diversité remarquable en termes de formats, d'esthétiques et de modes de production. Cette richesse matérielle et éditoriale favorise l'analyse comparative directe entre des fanzines historiques, des photozines contemporains et des livres photographiques conventionnels, permettant d'observer les continuités ou ruptures entre ces genres. Par exemple, la collection juxtapose des ouvrages au format classique mais au contenu avant-gardiste comme *Yes yes yes Alternative Press '66-'77 from Provo to Punk* (2017), des publications contemporaines à l'esthétique DIY affirmée telles que *Cicatriz en el tiempo* de Jacobo Ameneiro (2021), ainsi que des classiques du livre photographique comme *East 100th Street* de Bruce Davidson (1970) ou *Les Américains* de Robert Frank (1958).

Malgré cette singularité et le renom de Mme Cendoya dans le milieu. José Luis Carrillo Espinosa et José Carlos Mena Soria soulignent que « « La présence croissante et l'importance de la photographie artistique [...] s'observent à travers la multiplication d'expositions [...] et d'événements consacrés à cette discipline. Parmi ceux-ci se distinguent notamment Les Rencontres de la Photographie d'Arles, FELIFA [...], le Festival International de Photographie de Valparaíso, MUFF ou encore PHotoESPAÑA [...]. Ce panorama se complète de nombreuses structures éditoriales de taille plus modeste, remarquables par leur engagement dans la production de livres photographiques de grande qualité, ainsi que d'autoéditions réalisées par les artistes, une pratique

courante dans ce domaine, dont les œuvres figurent dans des collections telles que la Gabriela Cendoya Bergareche (Fotolibros, 2024), située au Musée San Telmo de Saint-Sébastien et qui rassemble plus de 3 400 exemplaires. »⁴⁷. En même temps nous devons aussi affirmer que la Collection GCB demeure peu exploitée dans la recherche académique, avec seulement six résultats référencés actuellement sur Google Scholar⁴⁸, ce qui renforce sa pertinence comme terrain original et riche pour notre recherche.

Enfin, afin d'assurer la cohérence et la pertinence scientifique du sous-corpus spécifiquement retenu pour notre étude, nous avons établi des critères de sélection précis : l'auto-identification explicite des publications comme « fanzine » ou « photozine », leur reconnaissance institutionnelle par les bibliothécaires spécialisés et, enfin, leur adhésion manifeste à une esthétique et une éthique DIY héritées du fanzine traditionnel. Ces critères de sélection, ainsi que les entretiens menés pour les affiner, feront l'objet d'un développement détaillé dans la section suivante du mémoire. Cette démarche méthodologique garantit une sélection rigoureuse, cohérente avec les enjeux de notre problématique de recherche et des grilles analytiques mobilisées pour son étude.

La sélection des photozines

Afin de constituer un corpus cohérent et conformément aux principes méthodologiques fixés en section 3.3, nous avons défini trois critères spécifiques de sélection des ouvrages dans la collection GCB. Ces critères – (1) l'auto-identification de l'ouvrage en tant que fanzine/photozine, (2) la reconnaissance institutionnelle de ce statut par les instances documentaires, et (3) la représentativité éditoriale et technique de l'ensemble – guident une sélection permettant d'assurer la cohérence interne du corpus et facilitant une éventuelle validation ou extension ultérieure de l'étude, comme détaillé ci-dessous.

Auto-identification

Ce premier critère, dont la validation par deux expertes est détaillée ci-dessous, garantit que les publications retenues se réclament elles-mêmes du fanzinat ou du photozine. Méthodologiquement, s'en tenir à l'auto-identification évite de projeter a posteriori l'étiquette « fanzine » sur des œuvres qui n'en auraient pas l'intention déclarée. Concrètement, cela a

⁴⁷ José Luis CARRILLO ESPINOSA et José Carlos MENA SORIA, « La precariedad como estética fotográfica. Un análisis del fotolibro como soporte documental y artístico », *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, janvier 2024, n°28, p. 103-123, [en ligne], consulté le 30 mai 2025, disponible sur : <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/download/19658/21316?inline=1>.

⁴⁸ Google Scholar, résultats de recherche pour « Gabriela Cendoya Bergareche », [en ligne], consulté le 30 mai 2025, disponible sur : https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0.5&q=%22Gabriela+Cendoya+Bergareche%22.

impliqué de vérifier, pour chaque candidat, la manière dont il se présente : mentions explicites de « fanzine » ou « zine » dans le titre, le colophon ou la description, appartenance à une série identifiée comme telle dans un catalogue ou sur un site spécialisé, déclarations explicites de l’auteur ou de l’éditeur, etc. Seuls les ouvrages s’affichant clairement comme fanzine ou photozine ont été retenus, ce qui renforce la validité interne du corpus. Ce critère est précieux pour l’analyse car il focalise l’étude sur des objets éditoriaux qui s’inscrivent délibérément dans la culture fanzine, permettant d’examiner leurs continuités et mutations de l’intérieur du mouvement. À titre d’illustration, la série *Inventaire déraisonné* de Thibault Tourmente s’affiche explicitement comme un fanzine d’artiste (format A4, photographies noir et blanc photocopiées sur papier fin, tirage ~50 ex.)⁴⁹, ce qui exemplifie cette auto-identification assumée.

Reconnaissance institutionnelle du statut fanzine/photozine.

La validation par des institutions documentaires (bibliothèques, musées) du caractère fanzinesque des ouvrages s’est révélée fondamentale. Son intérêt méthodologique est double : d’une part, il confère une objectivité supplémentaire à la sélection en la confrontant à l’expertise de professionnels de la documentation; d’autre part, il inscrit le corpus dans le contexte plus large de l’institutionnalisation des fanzines, l’un des enjeux de notre recherche. Concrètement, nous avons croisé le regard des bibliothécaires du musée San Telmo (entretien avec Izaskun Aranburu, bibliothécaire en cheffe, consultable dans l’annexe) avec celui d’une grande institution patrimoniale française, la BnF, qui a développé une collection spécifique de « graphzines » (publications autoéditées, produites à faible coût, mettant principalement l’accent sur l’expression graphique plutôt que sur le texte, et associées à la scène underground française des années 1970-1980)⁵⁰ sous l’égide de Lise Fauchereau⁵¹. Les ouvrages du corpus ont ainsi été sélectionnés en accord avec les critères de reconnaissance utilisés à San Telmo (notamment au sein de la collection GCB) et en les comparant aux pratiques de la BnF en la matière. Cela a permis de garantir que les photozines étudiés ne sont pas seulement auto-proclamés, mais également identifiés comme tels par des instances reconnues, ce qui renforce la crédibilité et la comparabilité de notre corpus.

⁴⁹ Mamama Éditions, « Inventaire déraisonné #13 » [en ligne], Paris : Mamama Éditions, sans date. Disponible sur : <https://mamama-paris.com/products/thibault-tourmente-inventaire-deraisonne-13> (consulté le 30 mai 2025).

⁵⁰ Wikipédia, « Graphzine » [en ligne], dernière modification le 26 février 2024. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Graphzine> (consulté le 30 mai 2025).

⁵¹ Lise Fauchereau, « Les Graphzines, de l’underground à l’institution » [conférence en ligne], Université de Lille, 2016. Disponible sur : <https://webtv.univ-lille.fr/video/7416/conference-de-lise-fauchereau-sur-les-graphzines> (consulté le 30 mai 2025).

À cette fin, nous avons croisé les critères précis employés par Mme Aranburu et Mme Fauchereau. Dans les deux cas, la primauté est donnée à l'auto-identification explicite de l'auteur ou de l'éditeur, ce critère étant fondamental compte tenu de la difficulté à établir objectivement une frontière claire entre fanzine, livre d'artiste et livre indépendant. Néanmoins, pour conforter cette déclaration initiale, les deux bibliothécaires analysent rigoureusement les caractéristiques matérielles des ouvrages : qualité d'impression (artisanale ou industrielle), présence ou absence d'ISBN, reliure, pagination, tirage limité, ainsi que les techniques DIY telles que la photocopie ou la risographie. En parallèle, elles vérifient que la diffusion des ouvrages s'effectue bien hors des circuits commerciaux classiques, privilégiant les salons spécialisés, la distribution directe, les échanges ou des modalités économiques alternatives comme le prix modique ou la gratuité. Ce processus de reconnaissance institutionnelle est aussi marqué par une tension notable entre la dimension anti-institutionnelle intrinsèque du fanzine et son intérêt patrimonial manifeste pour les bibliothèques. Bien que de nombreux créateurs soient initialement réticents à référencer leurs ouvrages dans un cadre institutionnel, plusieurs ont progressivement accepté l'importance d'une documentation et d'une conservation pérennes.

En complément, Izaskun Aranburu utilise des ressources externes spécialisées (Le Bal et Fiebre Photobook ont été cités lors de l'entretien) afin de conforter ou nuancer le caractère *fanzinesque* des ouvrages, évitant ainsi l'inclusion erronée de livres d'artiste ou photobooks classiques. À la BnF, l'entrée d'un fanzine dans les collections s'effectue soit via l'achat par un conservateur qui repère la publication sur le terrain, soit via le dépôt volontaire de l'éditeur, hors dépôt légal classique du fait de l'absence fréquente d'ISBN. Lise Fauchereau s'appuie sur une plateforme numérique d'indexation interne pour intégrer ces publications au département Estampes et Photographie.

Aucune des deux institutions ne dispose d'un protocole universel strict pour identifier précisément un fanzine. Les expertes consultées ont confirmé ne pas connaître de référentiels internationaux ou nationaux spécifiques à ces publications, laissant ainsi une grande latitude d'interprétation dans l'application des règles de catalogage internes. L'identification s'effectue donc au cas par cas, et la sensibilité curatoriale et le jugement du responsable documentaire jouent un rôle majeur dans leur mission.

Représentativité éditoriale et technique.

Le troisième critère vise à assurer que le corpus reflète la diversité des formats, des procédés de fabrication, des esthétiques et des modes de diffusion propres aux fanzines/photozines

contemporains et éviter de biaiser l'étude en ne retenant qu'un type d'ouvrage trop homogène. Ce balayage large, rendu possible par la richesse de la collection GCB, offre en effet la possibilité de comparer comment les principes du fanzine se déclinent et se transforment selon les contextes de production. Par exemple, la sélection comprend aussi bien des fanzines très artisanaux, auto-édités à quelques dizaines d'exemplaires sur papier craft (*Pabellón de Inadaptados*, ~20 ex., impression par photocopieur de proximité) que des fanzines à la allure de livres d'artiste comme l'œuvre de David O'Mara. L'adoption de ce critère de représentativité garantit ainsi une vision d'ensemble des continuités et mutations du fanzine photo à travers des cas variés. Il convient de noter que les exemples cités ci-dessus le sont à titre d'illustration méthodologique; leur analyse approfondie sera développée ultérieurement dans la Partie 3 du mémoire.

3.4 Étapes de l'analyse

Créer un sous-corpus

Comme nous venons de le voir, trois impératifs méthodologiques ont guidé notre sélection du corpus, garantissant sa rigueur scientifique et sa représentativité.

Premièrement, nous avons veillé à constituer une diversité éditoriale large, englobant des publications explicitement militantes et alternatives, proches du fanzine photocopié en noir et blanc, utilisant collages et slogans, ainsi que des productions plus luxueuses ou développées. Cela nous permet d'explorer la tension persistante entre les origines subversives du fanzine et son éventuelle intégration dans des logiques commerciales ou institutionnelles contemporaines.

Deuxièmement, notre corpus intègre une pluralité technique et esthétique significative. Nous avons sélectionné des ouvrages allant de la photocopie monochrome basique, à des productions employant la risographie, apportant textures et couleurs, jusqu'à des impressions offset haute définition sur papier couché. Certains zines sont enrichis par des interventions manuelles, telles que collages expérimentaux, soulignant ainsi l'impact décisif des choix matériels sur la portée esthétique et critique du photozine.

Enfin, une variété d'échelles de tirage et de diffusion caractérise notre sélection, incluant des publications ultra-limitées, parfois numérotées à la main et distribuées de manière très confidentielle, jusqu'à des modèles d'édition plus structurés, comme ceux des Editions Bessard, diffusés à 300 exemplaires. Cette diversité permet d'analyser précisément comment les stratégies économiques influent sur les valeurs fondatrices du fanzine, de la marginalité revendiquée à une forme de reconnaissance internationale.

Cette diversité éditoriale, technique et économique nous a également permis d'identifier un éventail varié d'approches de la philosophie low-tech, révélant des résultats parfois surprenants dans certains cas.

Ce sous-corpus, constitué par exploration directe de la Collection Gabriela Cendoya Bergareche et enrichi par des échanges réguliers avec la collectionneuse, les bibliothécaires et divers experts externes, assure une sélection méthodologiquement solide et cohérente. Une analyse détaillée et approfondie des ouvrages retenus sera développée dans la partie analytique de ce mémoire (section 4.2.2).

Processus de sélection

La constitution du corpus s'est déroulée en plusieurs phases. Une première exploration du catalogue en ligne de la Collection Gabriela Cendoya Bergareche a permis de repérer des titres potentiels, avant de découvrir, lors d'une visite au musée San Telmo (décembre 2024), que plusieurs fanzines n'étaient pas encore catalogués ; l'accès à la réserve a alors élargi ce repérage. Deux missions complémentaires (mars-avril 2025) ont consolidé la liste en concertation avec la collectionneuse et la bibliothécaire Aranburu. Parallèlement, des bases externes (BnF, Le Bal, Fiebre Photobook), des librairies en ligne et les sites des auteurs ont confirmé la classification « fanzine » ou « photozine ». Enfin, lors du troisième séjour, un dossier visuel complet a été réalisé — prises de vue Canon 5D Mark III, 24-70 mm f/2.8, lumière naturelle du patio — pour documenter chaque ouvrage en vue des analyses ultérieures.

3.4.3 Plan d'exploitation des données : analyse intégrée des dimensions matérielles, économiques et symboliques

La matérialité façonne le sens : McKenzie rappelle que « la forme matérielle détermine de manière cruciale le sens des textes », tandis que Johanna Drucker insiste sur la « prise de conscience induite par la matérialité typographique et graphique ». Sur cette base, notre démarche combine étroitement les dimensions matérielles, économiques et symboliques afin de cerner les intentions et les significations profondes qui traversent les photozines.

L'analyse symbolique et politique, nourrie de Roland Barthes (sémiologie visuelle) et de Stuart Hall (théorie culturelle), décortique préfaces, colophons et manifestes pour révéler les discours critiques ou contestataires. Elle met en lumière un continuum : de productions résolument DIY et frugales à des réalisations plus institutionnelles. Certains ouvrages, sans proclamer le « low-tech »,

en adoptent pourtant les caractéristiques matérielles, ouvrant de nouvelles pistes pour réactiver le potentiel critique du photozine.

Chaque publication est d'abord évaluée avec deux grilles inspirées de Laurence Bardin (2013). La première mesure l'adhésion à l'esprit fanzine (DIY, économie alternative) ; la seconde recense les marqueurs « low-tech ». Les ouvrages sont ainsi situés sur deux axes : « très/pas fanzine » et « très/pas low-tech ». Une fiche d'observation (voir annexe) précise format, papier, impression, reliure, couverture, prix, tirage et statut juridique, complétée par des recherches en ligne et des entretiens.

Les entretiens sont ensuite codés avec Taguette : cette analyse qualitative met au jour préoccupations esthétiques, politiques ou idéologiques qui dépassent les seuls choix matériels. Enfin, conformément aux méthodes mixtes recommandées par Creswell & Plano Clark (2017), les données quantitatives et qualitatives sont triangulées. Ce croisement fait ressortir tendances, convergences et ruptures, renforçant la robustesse interprétative et enrichissant la compréhension des enjeux éditoriaux, esthétiques et idéologiques du photozine contemporain.

3.5 Limites et considérations éthiques

L'étude s'appuie sur un corpus sélectionné pour sa diversité éditoriale, technique et esthétique ; ses conclusions gagneront toutefois à être corroborées au moyen d'échantillons plus larges et d'enquêtes menées dans d'autres contextes culturels et géographiques. Les grilles analytiques détaillées limitent grandement la part de subjectivité, même si des critères comme la « sobriété revendiquée » ou l'« engagement militant implicite » requièrent nécessairement un jugement interprétatif ; des codages croisés ou l'intervention d'un panel externe constitueraient des voies d'amélioration. Sur le terrain, l'accès à certains participants s'est avéré complexe : agendas chargés, préférences pour la visioconférence ou, plus rarement, l'entretien écrit. Ce dernier format, bien qu'il ait élargi la participation, réduit les possibilités de relance immédiate et peut limiter la spontanéité des propos.

Le protocole éthique a été rigoureusement appliqué : consentement éclairé, respect de l'anonymat pour les membres du collectif Pabellón de Inadaptados, et traitement strictement confidentiel des données. Ces précautions ne fragilisent pas la solidité des résultats ; elles rappellent simplement qu'il convient de les lire avec nuance et qu'elles balisent déjà les pistes prioritaires pour de futures recherches élargies et encore plus collaboratives.

Partie 3

Cartographie des photozines contemporains :

Gestes partagés, engagements divergents

3.1 Introduction de l'étude de cas

« Chaque année, je vois un fossé se creuser : le livre photo s'adresse à un public d'initiés, alors que le fanzine reste extrêmement accessible » (*Thibault Tourmente, entretien, p.1*). À première vue évidente, cette affirmation révèle pourtant un paradoxe au cœur même de notre problématique : si le fanzine demeure en apparence accessible, comment expliquer la complexité croissante des formats éditoriaux alternatifs contemporains, en particulier celle du photozine ? C'est précisément ce paradoxe, cette tension entre simplicité revendiquée et complexité réelle, qui justifie l'étude empirique détaillée proposée dans ce chapitre.

Dans le prolongement de la problématique centrale — qui vise à vérifier si la transformation du fanzine en photozine préserve ou dilue son engagement politique initial sous l'effet des logiques commerciales et institutionnelles, et si les principes low-tech peuvent lui redonner une force critique renouvelée —, dans ce chapitre, la méthodologie présentée plus haut est mise en œuvre de manière concrète, à travers l'analyse d'une sélection de photozines contemporains issus de la Collection Gabriela Cendoya Bergareche.

L'analyse repose sur une méthode d'étude de cas qualitative, articulée autour de deux séries d'analyses complémentaires :

- une analyse matérielle et éditoriale des ouvrages, réalisée à partir de fiches d'observation, puis synthétisée à l'aide de deux grilles spécifiques (fanzinité et low-tech) fondées sur les principes développés au chapitre 2.
- une analyse thématique des entretiens, destinée à nuancer ou enrichir les observations par la prise en compte du point de vue des acteurs.

Afin de restituer la cohérence interne de chaque démarche éditoriale, les résultats issus de ces deux volets — étude des objets et analyse des discours — sont présentés conjointement, regroupés par auteur ou éditeur et les ouvrages qui leur sont associés. Cette approche permet d'examiner chaque cas dans son unité, en intégrant à la fois les dimensions matérielles, créatives et idéologiques mobilisées, tout en évitant une séparation artificielle entre pratiques et récits.

Le corpus principal de cette étude se compose de cinq cas complets, choisis pour leur diversité de profils éditoriaux, techniques et géographiques. Chacun a fait l'objet d'une observation directe approfondie et d'un entretien mené spécifiquement dans le cadre de cette recherche. En

complément, un entretien avec Gabriela Cendoya Bergareche, collectionneuse et observatrice privilégiée de ce champ éditorial, a été mobilisé de manière transversale afin d'apporter un éclairage externe sur les dynamiques étudiées. Comme elle le souligne elle-même : « Le marché, cette entité si vorace, tend toujours à s'appropriier tout ce qu'il touche. Donc, oui, il existe un risque de récupération. Après, je crois aussi que la subculture trouvera sans cesse des échappatoires : elle cherchera toujours à emprunter d'autres voies, à se renouveler. » (Gabriela Cendoya Bergareche, entretien avec l'auteur). Toutefois, ce potentiel de renouvellement et de résistance demeure à évaluer concrètement à travers les pratiques éditoriales observées dans cette étude.

La méthodologie complète étant exposée au chapitre précédent, seuls les éléments nécessaires à la compréhension du présent chapitre seront rappelés ici. pris entre l'héritage contestataire d'un format historiquement en rupture et son évolution vers les logiques institutionnelles et commerciales d'une certaine frange de l'art contemporain, potentiellement sources de dilution critique.

L'analyse des cas étudiés vise à mettre en lumière les continuités, tensions et mutations qui traversent aujourd'hui le champ du photozine, pris entre l'héritage contestataire d'un format historiquement en rupture et son évolution vers les logiques institutionnelles et commerciales d'une certaine frange de l'art contemporain, potentiellement sources de dilution critique.

Et cerise sur le gâteau, l'application des grilles d'analyse et des entretiens laisse entrevoir des résultats intrigants : ainsi, on verra notamment émerger une apparente contradiction où certaines pratiques éditoriales très low-tech (impression risographique domestique, circuits de distribution ultra-locaux, usage revendiqué de papier et d'encres recyclés) aboutissent à des objets pleinement intégrés aux logiques spéculatives du marché artistique, vendus puis revendus à des prix élevés. Cette tension inattendue soulève des questions essentielles sur le potentiel critique effectif des choix techniques et économiques en matière de production éditoriale.

3.2 Présentation générale du corpus et justification du regroupement par acteur

La sélection de ces cas, telle qu'explicitée au chapitre 2, s'est déroulée en plusieurs étapes. Elle s'est tout d'abord appuyée sur l'autodéfinition explicite des ouvrages en tant que fanzines par leurs auteurs ou éditeurs. Ce critère initial a été complété par une réflexion approfondie sur les pratiques de catalogage *curatorial* employées par les bibliothécaires, méthodes intuitives dépourvues de protocoles formels précis. Ces dernières obligent ainsi les bibliothécaires à décider,

au cas par cas, si un ouvrage relève du fanzine ou non. En conséquence, plusieurs ouvrages initialement envisagés, bien que formellement et thématiquement en adéquation avec l'esprit du fanzine, n'ont finalement pas été retenus en raison de l'absence d'une autodénomination claire ou d'une identification explicite dans les catalogues. Cette sélection vise donc à mettre en lumière des démarches singulières et incarnées, ouvertement revendiquées comme relevant de la culture du photozine. L'objectif n'est pas d'atteindre une exhaustivité impossible, mais plutôt de présenter des configurations éditoriales distinctes et significatives, assumées pleinement par leurs producteurs (auteurs ou éditeurs).

Les cinq cas retenus présentent une diversité de profils : artiste visuel auto-éditeur, photographes auto-éditeur, maison d'édition indépendante, collectif artistique. Ils ont été choisis selon les critères suivants :

- Degré variable d'affinité hypothétique avec l'esprit initial du fanzine, allant de démarches explicitement contestataires et fortement ancrées dans les pratiques DIY à des approches plus modérées, voire en tension avec les logiques d'indépendance originelles ;
- **Adhérence potentielle aux principes low-tech** (ou « low-tech avant l'heure ») : démarches de fabrication artisanale, pratiques éditoriales sobres, utilisation de matériaux de récupération ou à faible coût, parfois adoptés intuitivement avant même la formalisation explicite du concept ;
- **Variété des positionnements** : profils variés en termes de pays d'origine (France, Espagne, Royaume-Uni), de générations, et de degrés d'institutionnalisation.

Les ouvrages analysés ont été sélectionnés dans le fonds de la Collection Gabriela Cendoya Bergareche, située à la bibliothèque du musée San Telmo de Donostia/Saint-Sébastien. Cette collection, spécialisée en livres photographiques et auto-éditions, a offert un cadre idéal pour constituer un sous-corpus pertinent et accessible. Les entretiens ont été réalisés directement par l'auteur de ce mémoire entre mars et mai 2025.

Ainsi, les cinq cas retenus pour cette étude sont les suivants :

- **Thibault Tourmente** (France) : artiste visuel auto-éditeur, utilisant des papiers récupérés, des impressions photocopiées volontairement irrégulières et une esthétique brute assumée ; tirages limités et reliures artisanales complexes (vis métalliques).

- **Éditions Bessard** (France) : maison d'édition indépendante à dimension professionnelle, publications imprimées en risographie avec couverture sobre et qualité professionnelle ; positionnement tarifaire élevé et présence notable sur le marché secondaire.
- **David O'Mara** (Royaume-Uni) : artiste et photographe privilégiant les matériaux récupérés et la fabrication entièrement manuelle (photographies collées à la main, papier usagé, reliure cousue artisanale) ; ouvrages à tirage très restreint, vendus à des prix élevés sur le marché artistique.
- **Pabellón de Inadaptados** (Espagne) : collectif artistique non-professionnel adoptant une approche radicalement low-tech, utilisant le papier kraft et la photocopie pour une diffusion non commerciale et une esthétique DIY explicite.
- **Olmo González** (Espagne) : photographe indépendant autoéditant des fanzines photocopiés à très faible tirage, intégrant une esthétique rudimentaire et revendiquant un esprit proche de la tradition DIY.

Pour chacun d'eux, seront présentés en section 3.3 :

- Une fiche descriptive synthétique des ouvrages analysés (format, impression, reliure, tirage, etc.) utilisée lors des visites de terrain à la bibliothèque ;
- Une analyse matérielle et éditoriale selon les deux grilles (fanzinité et low-tech) utilisées pour traiter les données recueillies ;
- Une sélection de verbatims issus de l'entretien, mis en relation directe avec les dimensions observées.

En complément, un entretien mené avec Gabriela Cendoya Bergareche est mobilisé de manière transversale dans le chapitre. Figure centrale du champ de la collection et de la diffusion des photozines, mais non productrice directe, elle apporte un point de vue à la fois averti, transversal et indépendant. Ce témoignage occupe ainsi une place singulière dans l'étude : en tant que regard expert mais extérieur au cercle des producteurs, il permet une mise en perspective plus large et critique des logiques à l'œuvre, et contribue à éclairer les dynamiques structurelles du milieu au-delà des démarches individuelles.

Cette approche par regroupement monographique (acteur + ouvrages) permet de préserver la cohérence interne de chaque démarche éditoriale tout en facilitant, dans un second temps, les

comparaisons croisées sur la base d'une grille commune. Elle reflète la volonté d'analyser les pratiques du photozine de façon située, incarnée et critique.

3.3. Études monographiques intégrées

Thibault Tourmente

Ouvrages analysés : *Numéro Zéro*, *Atlas Alpha de la Médecine*, *Inventaire Dérisonné*

Date et lieu : du 15 au 17 avril 2025, Saint-Sébastien / Donostia

Fiche descriptive :

Format : variables, majoritairement 20,5 × 29,2 cm et 15 × 22 cm

Pagination : de 32 à 64 pages selon les numéros

Type de papier : mat, recyclé, fins de stock parfois abîmés

Impression : photocopie noir et blanc à fort contraste, bavures assumées

Type de couverture : souple, certaines renforcées par vis métalliques apparentes

Reliure : assemblages artisanaux complexes, sans recours au collage industriel

Qualité image imprimée : dégradations visibles, grain marqué et variations de toner

Tirage moyen : 50 ex. par édition

Prix publics : entre 12 € et 18 € l'exemplaire

Observations matérielles supplémentaires :

L'ensemble des fascicules se distingue par un traitement volontairement brut : les papiers récupérés portent parfois des pliures ou des irrégularités que l'auteur revendique comme partie intégrante de l'objet. La présence de vis métalliques, rare dans la micro-édition, accentue l'aspect expérimental et donne à certaines couvertures une dimension quasi sculpturale. Les contrastes extrêmes produits par une photocopieuse vieillissante créent un réseau d'accidents graphiques qui participe à l'identité visuelle et à la lecture fragmentaire des images récupérées.

Analyse matérielle et éditoriale :

Grille fanzinité : avec un score de 69 %, Tourmente s'inscrit clairement dans la tradition fanzine.

L'auto-édition intégrale, la petite échelle de tirage et l'usage exclusif de la photocopie constituent les critères les plus déterminants. Toutefois, la diffusion ponctuelle via Batt Coop ou certaines librairies spécialisées introduit un léger intermédiaire institutionnel, tandis que l'ajout de reliures métalliques plus coûteuses nuance la logique d'économie de moyens. Ces écarts restent marginaux et n'affectent pas la cohérence globale d'une démarche prioritairement autonome et accessible.

Grille low-tech : le score élevé de (77,8 %) repose sur l'accessibilité totale des outils, la

technocritique explicite et la forte localisation des processus. L'auteur produit, assemble et vend principalement depuis son atelier landais, se déplaçant à vélo et limitant les intermédiaires. La frugalité matérielle reste partielle : si le papier est réemployé, l'encre et la logistique d'envoi international ne font pas encore l'objet d'une réflexion systémique. La robustesse des reliures et la volonté d'archivabilité renforcent néanmoins l'idée d'une low-tech conçue pour durer plutôt que d'une esthétique fugitivement bricolée.

Analyse thématique des entretiens :

Le discours de Thibault Tourmente éclaire la double logique économique et créative de son projet. Dès <17 : 13>, il rappelle que le fossé financier qui sépare livre photo et fanzine motive son choix d'un objet « extrêmement accessible ». À <18 : 41>, il célèbre les « accidents » de la photocopieuse qui alimentent une poétique de l'imprévu, confirmant la valeur attribuée au défaut technique dans la grille qualité d'image. L'entretien souligne aussi une dimension politique implicite : à <27 : 10>, l'auteur revendique un coût de production inférieur à (0,40 €) afin de proposer un artefact artistique démocratisé, posture qui justifie la demi-valeur attribuée au critère d'engagement contestataire. La prise de conscience tardive du terme low-tech, admise <44 : 44>, montre que le haut score n'est pas le fruit d'un opportunisme discursif, mais d'une pratique intuitive que la théorie vient seulement nommer. Enfin, son mode de vie sobre détaillé <54 : 28> étaye l'ancrage local et bas-carbone, même si l'auteur refuse d'en faire un argument commercial, révélant une tension entre éthique vécue et communication stratégique.

Synthèse

Par la combinaison d'un tirage réduit (50 ex.), de prix modérés (12–18 €) et d'une fabrication quasi domestique, Thibault Tourmente obtient une fanzinité forte (69 %) articulée à une démarche low-tech "de facto" (77,8 %). Matériaux récupérés, bavures photocopiées et reliures improvisées forgent une esthétique de l'accident qui, loin d'un simple effet de style, soutient un programme de démocratisation culturelle. Les verbatims confirment cette cohérence : désir d'accessibilité économique, attachement à la surprise technique et refus d'un marketing écologique opportuniste convergent pour dessiner un positionnement à la fois critique et pragmatique. Quelques incohérences — diffusion partiellement institutionnelle, absence de réflexion environnementale systémique — rappellent que la radicalité de l'auteur tient plus à une éthique instinctive qu'à une doctrine formulée ; Tourmente admet d'ailleurs qu'il n'avait pas conscience d'inscrire son travail dans la mouvance low-tech. Ainsi, sa micro-édition se présente moins comme un manifeste que comme un apprentissage sur le tas : la frugalité matérielle, non revendiquée mais bien réelle,

alimente un projet d'archivage et de partage tout en demeurant à distance des logiques spéculatives qui menacent l'objet imprimé indépendant.

Pierre Bessard

Ouvrages analysés : *Zine Collection* n° 1-27

Date et lieu : du 15 au 17 avril 2025, Saint-Sébastien / Donostia

Fiche descriptive :

Format : 15 × 21 cm constant pour l'ensemble de la série

Pagination : environ 40 pages agrafées par livret

Type de papier : mat, grammage 115 g issu de stocks standards

Impression : risographie monochrome ou quadri selon les numéros

Type de couverture : souple, jaquette noire rabattue sur premier plat blanc

Reliure : deux agrafes métal en tranche

Qualité image imprimée : netteté professionnelle, trame riso visible mais maîtrisée

Tirage moyen : (100 à 300 ex.) par titre

Prix publics : entre (70 €) et (95 €) l'unité, jusqu'à (2 750 \$) l'intégrale

Observations matérielles supplémentaires :

Chaque volume se présente comme un objet uniforme, immédiatement identifiable par sa jaquette noire et son intérieur riso aux noirs profonds. Le recours à la même matrice formelle évite toute négociation graphique avec les artistes invités et accentue la logique de collection. Les tirages signés insérés accroissent la valeur spéculative tandis que la reliure simple autorise une production domestique rapide.

Analyse matérielle et éditoriale :

Grille fanzinité : le score de (23,1 %) révèle une parenté lointaine avec la culture fanzine. L'usage de la risographie et de l'auto-assemblage reste artisanal, mais l'échelle de tirage située au-delà des (100 ex.), les prix de vente élevés et la présence systématique sur le marché secondaire tirent la série vers une logique quasi-éditoriale. La structure professionnelle des Éditions Bessard, l'absence de thématique contestataire explicite et la qualité d'impression « galerie » confirment ces écarts.

Grille low-tech : à (44,4 %), Le projet obtient ses points forts dans la frugalité matérielle (encres végétales : 1 pt) et la pérennité de l'objet (reliure stable, lisibilité : 1 pt). Des notes intermédiaires (0,5 pt) apparaissent pour l'approche systémique – conscience énergétique mais réflexion incomplète – et pour la localité de production, limitée par des envois internationaux. En revanche,

l'évaluation tombe à zéro pour l'accessibilité des moyens (équipement spécialisé) et la technocritique (absence de remise en question des logiques industrielles).

En toile de fond, plusieurs choix économiques – signature obligatoire, contrôle intégral des ventes, inflation des prix auprès d'un micro-marché de collectionneurs – renforcent la rareté et expliquent ces limites : ils ne modifient pas directement les cases de la grille, mais viennent confirmer pourquoi le score plafonne à un mode « low-tech partiel » plutôt qu'à une sobriété pleinement partagée.

Analyse thématique des entretiens :

Bessard souligne son tournant vers l'autonomie complète en déclarant <19 : 42> « Je fais tout moi-même, j'imprime, je plie, je relis ». Cet élan d'auto-production se double d'une logique de marché assumée : dès le premier numéro, <20 : 10> « 300 copies ... vendues en 4 jours », l'éditeur mesure la rentabilité du format. Sur le registre écologique, il avance une argumentation intuitive ; pour lui, <41 : 01> « le fanzine est un objet écolo sans le savoir », parce que la risographie consommerait « moins qu'un frigidaire ». L'entretien montre en parallèle une trajectoire personnelle vers la permaculture <57 : 22> et une quête de « pureté » éditoriale <01 : 04 : 17>, qui légitiment partiellement le score low-tech sans pour autant inverser le positionnement haut de gamme.

Synthèse

Avec un tirage moyen resserré (100-300 ex.) mais des tarifs élevés (70 € – 95 €) et une cote spéculative forte, la *Zine Collection* illustre une hybridation singulière : faible fanzinité (23,1 %), low-tech modéré (44,4 %) et indépendance matérielle reposant sur un équipement spécialisé. Les verbatims confirment une stratégie pragmatique : l'auto-production sert autant la flexibilité créative que la maîtrise économique, tandis que la rhétorique écologique s'appuie sur des arguments empiriques plus que sur un protocole mesuré. L'ensemble témoigne d'un glissement du fanzine vers une micro-édition d'auteur où la simplicité formelle coexiste avec une logique de rareté et de collection. Ainsi, la série de Pierre Bessard se situe à la lisière des économies alternatives : elle emprunte au DIY ses gestes et sa vitesse, mais s'inscrit résolument dans un marché international de la photographie d'art.

Pabellón Inadaptados

Ouvrages analysés : *Pabellón de Inadaptados*, numéros 1 à 17

Date et lieu : du 15 au 17 avril 2025, Saint-Sébastien / Donostia

Fiche descriptive :

Format : format magazine (20 × 29 cm)

Pagination : environ quarante pages agrafées

Type de papier : kraft brun non-couché

Impression : photocopie noir et blanc à fort grain

Type de couverture : souple, feuillet kraft teinté noir, sans visuel

Reliure : deux agrafes métalliques en tranche

Qualité image imprimée : altérations contrôlées propres à la photocopie

Tirage moyen : 50 ex. par numéro

Prix publics : gratuit, participation aux frais d'envoi (6,50 €)

Observations matérielles supplémentaires :

L'objet revendique une esthétique low-fi franche : teinte sépia du kraft, noirs charbonneux, bordures irrégulières, pictogrammes bricolés. Les agrafes légèrement décentrées, parfois visibles au premier plat, créent une marque presque calligraphique. Chaque exemplaire est ensaché dans une enveloppe manuscrite agrémentée d'un dessin unique, prolongeant l'idée d'un geste artisanal et relationnel.

Analyse matérielle et éditoriale :

Grille fanzinité : le score élevé 92,3 % reflète l'alignement quasi parfait avec les critères historiques du fanzine : auto-édition intégrale, micro-tirage (50), distribution en réseau direct, prix symbolique et absence totale de spéculation. Seule la présence d'une mince jaquette noire tempère la radicalité formelle, mais le choix reste conforme à une logique de sobriété.

Grille low-tech : le résultat 72,2 % signale une pratique très avancée sans toutefois systématiser la réflexion écologique. Les points forts résident dans l'usage d'une photocopieuse de quartier, la réparabilité immédiate de l'objet et la localité de production. Une technocritique implicite se lit dans le refus d'offset et dans le recours au papier kraft, pourtant plus onéreux, pour affirmer un positionnement politique plutôt que « vert ». L'impact environnemental n'est pas central, comme le reconnaît le collectif, mais la rareté volontaire limite la consommation de ressources.

Analyse thématique des entretiens :

« On fonctionne à l'instinct » (03 : 42) résume une démarche où l'appel ouvert sans sujet prédéfini agrège des contributions sauvages qu'ils agencent a posteriori. La photocopie agrafée est érigée en définition même du fanzine : « tout ce qui est photocopie et agrafé est un fanzine » (53 : 33), congédiant toute hiérarchie de contenu. Ce geste se veut avant tout politique : « Le fanzine ne

« passe par aucune censure » (24 : 38), mais non environnemental ; l'usage du kraft ou la limitation à cinquante exemplaires relèvent d'une recherche d'exclusivité et d'impact visuel, non d'une stratégie verte. Le collectif assume par ailleurs un rapport décomplexé au piratage logiciel : « Tant que c'est pirate, on l'utilise » (44 : 50), signe d'une éthique dépourvue de moralisation technique mais ancrée dans la débrouille.

Synthèse

Le binôme fanzinité (92,3 %) / low-tech (72,2 %) pourrait laisser croire à un projet écologiquement conscient ; « Écologique, je ne sais pas... je ne me suis jamais vraiment posé la question. Dès qu'il y a du papier, ce n'est plus vraiment écologique » (36 : 44), reconnaît pourtant le collectif. Le recours à la photocopie de quartier et à des logiciels « trafiqués », combiné au prix purement symbolique (6,50 € pour le seul port) et à une distribution en réseau direct, instaure une économie sobre qui nourrit la communauté ; ils relèvent cependant d'un choix esthétique et d'une résistance politique à la standardisation plutôt que d'un programme vert. Pabellón de Inadaptados rappelle ainsi qu'une pratique ultra-DIY peut engendrer, souvent à son insu, un objet à faible intensité technique ; cette naïveté assumée confère au fanzine une authenticité punk, loin de toute posture écologique calculée, mais pourrait, si elle se muait en revendication explicite, renouveler la pertinence sociale d'une édition pauvre, libre et collective.

Olmo González

Ouvrages analysés : Fin de la cita

Date et lieu : du 15 au 17 avril 2025, Saint-Sébastien / Donostia

Fiche descriptive :

Format : 14 × 20 cm

Pagination : 20 pages

Type de papier : mat, grain visible

Impression : photocopie noir et blanc

Type de couverture : souple

Reliure : agrafes métalliques

Qualité image imprimée : dégradations volontaires typiques de la photocopie

Tirage moyen : 10 exemplaires par édition (on a repéré jusqu'à 7 éditions)

Prix publics : 5 € l'exemplaire

Observations matérielles supplémentaires :

L'ouvrage se présente comme un feuilletage compact, imprimé localement sur une machine de quartier dont il assume les bavures et la trame inégale ; le choix d'un papier mat renforce la texture granuleuse tandis que le format poche autorise une manipulation rapide, presque clandestine. Les agrafes, visibles, attestent d'un assemblage domestique ; aucune couverture rigide ne vient hiérarchiser les pages, confirmant l'esthétique DIY revendiquée par l'auteur.

Analyse matérielle et éditoriale :

La fanzinité atteint 96,2 % : l'auto-édition totale, un tirage inférieur à 100 exemplaires, un prix plancher sous 10 €, l'absence de revente spéculative et l'usage exclusif de la photocopie cochent presque toutes les cases. L'ouvrage adopte en outre une couverture brute, une reliure simple, des images volontairement dégradées et s'appuie sur une structure associative non lucrative. Seule une diffusion ponctuelle en librairie spécialisée (0,5 pt) nuance légèrement cet ancrage radical tout en préservant la relation directe auteur-lecteur.

À l'inverse, l'indice low-tech plafonne à 50 %. L'impression artisanale et la production strictement locale rapportent l'essentiel des points, mais l'objet reste silencieux sur la sobriété comme principe, offre une pérennité réduite et ne développe aucun discours écologique explicite. La démarche apparaît donc pragmatique : matériellement très pauvre, mais peu analytique quant à ses impacts sociaux et environnementaux.

Analyse thématique des entretiens :

D'emblée, l'auteur défend l'autogestion : <00:06:15> « Pour moi, l'idéal aurait été de tout contrôler, de tout faire moi-même. » Cette volonté de maîtrise complète rejoint une critique ouverte du marché, formulée plus loin : <00:18:42> « Le fanzine désactive complètement la spéculation ; si tu laisses le PDF en libre accès, le système ne peut pas le récupérer. » La rapidité d'exécution apparaît comme moteur créatif : <00:12:27> « Certains projets demandent d'être racontés tout de suite ; un fanzine plié en deux jours suffit. » Enfin, interrogé sur la responsabilité environnementale, González répond sans détour : <00:31:02> « Le plus responsable, c'est peut-être de ne pas produire d'images », révélant une conscience critique du médium, mais pas de stratégie écologique pour autant.

Synthèse

Le couple fanzinité 96,2 % / low-tech 50 % traduit un objet matériellement pauvre et farouchement autogéré, mais dont la portée écologique reste floue. Micro-tirage 10, prix plancher

(5 €) et circuit quasi direct minimisent la marchandisation et fédèrent un lectorat complice, tandis que l'usage exclusif de la photocopie et d'images dégradées érige la rudesse en valeur esthétique. Les verbatims soulignent la priorité donnée à l'immédiateté narrative, à la désactivation de la spéculation et à la liberté formelle, plutôt qu'à une quelconque stratégie de sobriété technologique. Faute de discours explicite sur l'empreinte carbone, le fanzine incarne davantage une résistance politique au luxe éditorial qu'une proposition low-tech consciente. Néanmoins, cette forme minimale, assumée comme « ce qui restera » lorsque le flux numérique aura disparu, rappelle la capacité du support papier à fixer des récits urgents tout en échappant aux logiques du marché. Ainsi, Fin de la cita illustre la vitalité d'une édition pauvre, libre et collective : elle conserve la charge punk de l'objet-pamphlet et offre un terrain potentiel pour des réflexions écologiques futures, à condition que l'auteur convertisse son intuition critique en programme concret.

David O'Mara

Ouvrages analysés : Losing Ground

Date et lieu : du 15 au 17 avril 2025, Saint-Sébastien / Donostia

Fiche descriptive :

Format : 42,5 × 28 cm, orientation paysage

Pagination : non paginé, assemblage de feuillets uniques

Type de papier : papiers récupérés, froissés ou tachés, d'origine urbaine

Impression : photographies collées individuellement, sans tirage direct sur page

Type de couverture : collage d'affiches de rue déchirées

Reliure : cousu main, couture apparente et structure irrégulière

Qualité image imprimée : dégradations visibles mêlées à des altérations contrôlées

Tirage moyen : dix exemplaires uniques

Prix publics : 1 200 € – 1 500 €

Observations matérielles supplémentaires :

Chaque exemplaire est réalisé entièrement à la main à partir de matériaux trouvés dans les rues de Londres ; pages perforées, pliées ou maculées renforcent une esthétique d'archive urbaine. Les photographies sont parfois couvertes de poussière ou partiellement arrachées, conférant à l'objet une dimension tactile et quasi sculpturale. L'absence d'impression directe et la multiplication des collages font de Losing Ground un livre-objet dont chaque page possède la singularité d'un fragment.

Analyse matérielle et éditoriale :

Grille fanzinité : l'ouvrage atteint 73,1 % grâce à l'auto-édition intégrale, au micro-tirage (dix exemplaires), au recours exclusif à des procédés artisanaux et à l'absence de revente spéculative. La note est tempérée par le prix élevé – justifié par le caractère unique mais contraire à l'accessibilité – et par une diffusion partiellement institutionnelle via des librairies spécialisées, ce qui explique le demi-point attribué à ce critère. En dépit de cette tension, la relation directe entre auteur et public demeure forte, notamment lors de salons ou sur Instagram, ce qui consolide la dimension DIY.

Grille low-tech : le score de 66,7 % s'appuie sur une sobriété revendiquée dans le discours de l'auteur, une démarche systémique explicite et un usage exclusif de matériaux récupérés. La localisation de la production renforce encore l'indice, de même que la frugalité matérielle. En revanche, la pérennité reste faible : O'Mara assume la dégradation future de ses livres, et la complexité de la reliure manuelle empêche une reproduction aisée. L'objet se situe ainsi à mi-chemin entre manifeste écologique et artefact expérimental, sans protocole clair de conservation.

Analyse thématique des entretiens :

Dans son échange par courrier électronique, l'auteur insiste sur l'autonomie : « J'ai décidé que je ferais mes livres moi-même plutôt que d'attendre qu'un éditeur me donne une chance ». Son approche des matériaux est tout aussi radicale : « J'ai commencé à fabriquer des livres avec les déchets et le papier que je trouvais dans la rue », revendiquant une esthétique « sale et impure ». Si la simplicité guide ses choix, il refuse toute obligation de durabilité : « Je ne me préoccupe pas des questions de conservation ; ce n'est pas mon problème ». L'objet-livre devient alors une expérience physique : « Les livres étaient pensés pour être touchés ; je voulais une expérience complète de la photographie ». Quant à la tension marché-radicalité, O'Mara demeure lucide : « La valeur croissante des zines rares était inévitable ; ils existent dans le système capitaliste, prétendre le contraire serait naïf ».

Synthèse

Losing Ground articule une fanzinité haute (73,1 %) et un low-tech solide (66,7 %), produisant un livre-objet unique, entièrement auto-édité, dont le micro-tirage (dix exemplaires) et le prix élevé (1 200 € – 1 500 €) empêchent toutefois toute diffusion large. Les matériaux récupérés, la couverture d'affiches arrachées et la reliure cousue main confortent l'authenticité d'une démarche que l'auteur qualifie de « provocatrice » et « abjecte ». Dans son entretien par courriel, il précise que l'usage de rebuts provient avant tout d'« un désir de rejeter le hard-back fétichisé » et d'« utiliser

ce qui est disponible », ajoutant que le mot *low-tech* ne l'intéresse pas : « je voulais un livre sale, pas un label écologique ». Cette lucidité modifie la lecture du score : le projet est low-tech par contingence économique et esthétique plus que par programme environnemental. L'absence volontaire de pérennité — « je ne me préoccupe pas de conservation, ce n'est pas mon problème » — interroge la notion même d'archive. Les verbatims soulignent simultanément une critique de l'édition mainstream, une revendication d'indépendance et l'acceptation d'une inévitable capitalisation : « la montée en valeur des zines rares était inévitable ». Entre manifeste anti-industriel et pièce de collection, ce photozine démontre qu'un objet pauvre en moyens peut devenir riche en valeur symbolique, tout en révélant la porosité entre pratique DIY et marché de l'art — et la distance, parfois, entre l'étiquette *low-tech* et la conscience qu'en ont les artistes.

3.4 . Synthèse transversale comparative

Quand Gabriela Cendoya, notre collectionneuse avertie, souligne que « la frontière entre les formats est moins nette qu'on le prétend », il convient de rappeler que la création de photozines, comme tant d'autres pratiques contemporaines — qu'il s'agisse de la photographie conceptuelle, de la vidéo avant-gardiste, de la sculpture, de la bande dessinée, du livre d'artiste ou du fanzine — se trouve dans une sorte de soupe primordiale où les limites entre genres deviennent de plus en plus floues. Cela engendre des pertes de repères, des tensions et des récupérations, mais aussi des interstices à travers lesquels de nouvelles formes de réflexion sur le travail avec la matière peuvent émerger.

À travers cette synthèse transversale, nous chercherons à identifier des tendances générales, des points communs et des divergences notables, tout en examinant ces frontières poreuses entre les cas étudiés afin de répondre à la problématique centrale : dans quelle mesure le photozine conserve-t-il ou renouvelle-t-il l'esprit critique et émancipateur du fanzine ? Et de quelle manière l'ouverture de certaines voies vers l'adoption des principes low-tech pourrait-elle insuffler de nouvelles perspectives au genre ? En somme cette section vise à explorer ces zones de contact et ces points d'interstice entre les photozines en étude.

Méthodologie de la synthèse comparative

La méthodologie adoptée pour cette synthèse comparative repose sur trois niveaux d'analyse complémentaires. Tout d'abord, une analyse croisée des grilles fournies, qui permet de comparer les différentes productions en fonction de critères communs liés à la fanzinité, au low-tech et à la dimension critique. Ensuite, une analyse de contenu commun des entretiens par blocs thématiques, qui explore les discours des auteurs et leurs intentions dans la production des

photozines, notamment à travers des verbatims clés et qui nous servira à nuancer les résultats des grilles. Enfin, nous intégrerons un résumé de l'entretien à Gabriela Cendoya comme agent externe de prestige, en l'utilisant comme référence critique pour examiner les tendances de la scène du photozine à travers un prisme institutionnel et de collection.

Analyse croisée des grilles

Les résultats issus des grilles fanzinité et low-tech révèlent une diversité de positionnements au sein du corpus des photozines étudiés. En particulier, les scores obtenus pour chaque ouvrage observé montrent clairement des distinctions dans l'application des principes du fanzine et du low-tech.

Grille Fanzinité

Analyse des modalités de production – synthèse comparative

L'examen des résultats des grilles sur les modalités de production met en évidence des divergences intéressantes entre les différents acteurs, particulièrement au regard des choix d'édition, de tirage et de type d'impression. Il est essentiel de souligner que ces choix, loin d'être anodins, reflètent des valeurs et des logiques profondément ancrées dans l'héritage du fanzine et du photozine.

Type d'édition

La majorité des acteurs, à l'exception notable des Éditions Bessard, adoptent une approche totalement autonome, illustrée par l'auto-édition, ce qui correspond à une volonté de maintenir l'indépendance éditoriale (score de 1 pour Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, David O'Mara, et Olmo González). Ce choix radicalement indépendant reflète la persistance de l'esprit DIY et fanziniste, caractérisé par une volonté de s'affranchir des contraintes des circuits commerciaux classiques. En revanche, Les Éditions Bessard, bien qu'elles restent dans une logique d'indépendance éditoriale, s'inscrivent dans un modèle plus hybride, mêlant artisanat et professionnalisme, ce qui leur attribue un score de 0,5 sur ce critère. La volonté de Bessard de s'adapter à des circuits plus larges tout en maintenant un certain contrôle éditorial met en lumière les tensions contemporaines entre indépendance et institutionnalisation.

Échelle de tirage

L'un des critères les plus marquants est celui de l'échelle de tirage. La quasi-totalité des acteurs choisit un tirage très restreint, allant de 30 à 200 exemplaires, renforçant ainsi leur ancrage dans

une micro-édition indépendante, comme en témoignent les scores de 1 pour Tourmente, Pabellón de Inadaptados, O'Mara, et González. Ces choix favorisent une distribution très ciblée, souvent dans des circuits alternatifs ou autoproduits, et maintiennent la dimension critique et politique de leurs œuvres. Le modèle Bessard, bien qu'un peu plus large (tirages entre 101 et 1000 exemplaires), reste fidèle à l'esprit de la micro-édition, avec une diffusion cependant plus orientée vers une logique de marché (score de 0,5), ce qui peut être perçu comme une dilution de l'aspect purement alternatif du fanzine.

Type d'impression

L'élément le plus homogène parmi les acteurs étudiés est l'adhésion à des procédés artisanaux ou amateurs, tels que la photocopie, l'imprimante domestique, et la risographie. Tous les acteurs, sauf Les Éditions Bessard, qui préfèrent l'impression offset, utilisent des techniques low-tech qui permettent une reproduction légère et accessible, mais souvent avec des imperfections volontaires, caractéristiques du fanzine traditionnel (score de 1 pour Tourmente, Pabellón de Inadaptados, O'Mara, et González). Ce choix de technique, qui privilégie l'authenticité et la production artisanale, est une manière de renouer avec les racines du fanzine et de conserver une forte dimension critique et politique. L'usage de l'impression offset par Bessard, procédé industriel associé à des logiques de standardisation, reflète une volonté de s'aligner davantage avec des pratiques professionnelles et de toucher un public plus large, mais au détriment d'une approche low-tech. Cette différence marque un écart important, révélant une tension entre préservation de l'esprit fanzine et les ambitions commerciales du photozine.

Analyse du positionnement économique – synthèse comparative

L'analyse des critères économiques et juridiques des différents acteurs montre des divergences importantes dans la manière dont les prix de vente, la présence sur le marché secondaire et les statuts juridiques sont gérés. Ces différences sont révélatrices des tensions entre l'engagement politique initial du fanzine et l'influence des logiques commerciales.

Prix de vente

Le critère du prix de vente montre trois échelons parmi les acteurs étudiés. Thibault Tourmente, Olmo González, et Pabellón de Inadaptados adoptent un tarif accessible inférieur à 10€, fidèle à l'esprit du fanzine qui cherche à démocratiser l'accès à la culture imprimée. Cette stratégie permet de maintenir l'aspect militant et anti-commercial de la production, où l'objectif reste l'accessibilité pour un public engagé. Les Éditions Bessard, par contre, choisissent un positionnement tarifaire

plus élevé, se situant dans la fourchette entre 10€ et 30€, ce qui reflète leur objectif de se positionner dans une logique plus institutionnelle. Ce choix, bien que toujours indépendant, montre une orientation vers une cible plus large, ce qui marque un écart par rapport aux pratiques strictement alternatives des autres acteurs. David O'Mara se distingue également avec des prix plus élevés, souvent dans un cadre artistique, où les œuvres sont perçues comme des productions de valeur.

Présence sur le marché secondaire

Concernant la présence sur le marché secondaire, les résultats montrent un engagement distinct entre les acteurs. Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Olmo González choisissent de ne pas participer à la spéculation et de garder leur production loin des circuits commerciaux, ce qui garantit l'authenticité et l'indépendance de leur démarche. David O'Mara, bien que dans une logique artistique, accepte une augmentation de prix sur le marché secondaire, ce qui témoigne d'une certaine acceptation de la spéculation, même si cette dynamique n'est pas revendiquée comme une démarche purement opportuniste. Les Éditions Bessard, quant à elles, apparaissent dans des circuits commerciaux plus établis, et leurs œuvres sont revendues à des prix plus élevés, ce qui reflète un positionnement commercial plus marqué, mais aussi une tension avec la démarche non spéculative du fanzine traditionnel.

Statut juridique et économique de l'auteur

En ce qui concerne le statut juridique et économique de l'auteur, les acteurs se répartissent en deux grandes catégories : ceux qui restent dans une logique non-professionnelle ou collective, et ceux qui adoptent un statut professionnel. Pabellón de Inadaptados et Thibault Tourmente relèvent d'un statut d'auto-entrepreneur ou d'association non-professionnelle, ce qui leur permet de maintenir une indépendance totale vis-à-vis des structures commerciales classiques. Olmo González, bien qu'indépendant, adopte également ce statut d'auto-entrepreneur, ce qui lui permet de rester dans une logique DIY tout en ayant une activité professionnelle modeste. À l'opposé, Les Éditions Bessard se placent clairement dans un cadre professionnel avec une structure légale individuelle, ce qui témoigne d'une institutionnalisation partielle de leur activité. David O'Mara, bien que fonctionnant comme artiste indépendant, semble plus proche des logiques commerciales classiques, ce qui reflète une professionnalisation de son statut.

Analyse de la relation auteur-lecteur et de l'engagement contestataire – synthèse comparative

L'analyse des critères relatifs à la relation auteur-lecteur et à l'engagement contestataire révèle des dynamiques intéressantes entre les différents acteurs, en particulier en ce qui concerne le mode de distribution, la distance relationnelle avec le lecteur, et les formes d'engagement militant. Ces choix sont révélateurs des stratégies adoptées par chaque acteur pour maintenir un lien direct avec leur public tout en préservant ou évoluant leur engagement politique et critique.

Mode de distribution

Les acteurs comme Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Olmo González adoptent principalement des réseaux alternatifs, tels que la vente directe, les salons de fanzine ou l'envoi postal, ce qui leur permet de conserver un lien direct avec le public et d'éviter l'intermédiation commerciale. Ces choix illustrent une forte dimension critique et indépendante, fidèle à l'esprit du fanzine traditionnel, où l'accessibilité et la proximité avec les lecteurs sont prioritaires. En revanche, Les Éditions Bessard et David O'Mara s'inscrivent dans une logique plus institutionnelle avec une présence dans les marchés spécialisés (librairies photo, salons et festivals professionnels). Bien que ces acteurs conservent une autonomie éditoriale, la distribution dans des circuits spécialisés marque une évolution vers une institutionnalisation progressive, réduisant ainsi la dimension alternative de leurs productions.

Distance relationnelle entre auteur et lecteur

Le critère de distance relationnelle montre également des différences marquées. Pour Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Olmo González, le lien direct avec le lecteur est une priorité. Ces auteurs assurent personnellement la médiation et la vente, ce qui renforce leur engagement vis-à-vis de leur public. Ce modèle est en parfaite adéquation avec l'esprit du fanzine, où l'absence d'intermédiaires et la proximité avec le lecteur sont des valeurs essentielles. Les Éditions Bessard et David O'Mara, bien que restant relativement indépendants, montrent une médiation plus professionnelle, parfois via des maisons d'édition ou des intermédiaires. Ce phénomène marque une distinction importante : si la relation avec le public reste présente, elle passe par des structures plus formalisées et professionnelles, ce qui transforme légèrement le lien direct, moins immédiat et plus institutionnalisé.

Engagement contestataire : thématique et militantisme

Les choix relatifs à l'engagement contestataire révèlent également des contrastes intéressants entre les acteurs. Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Olmo González affichent des engagements explicites dans leurs pratiques. David O'Mara se situe sur un terrain plus nuancé,

avec un engagement implicite, qui se reflète davantage dans son choix esthétique et ses matériaux récupérés, mais sans revendication politique directe. Enfin, Les Éditions Bessard ne semblent pas afficher de positionnement politique explicite, ce qui les distingue des autres acteurs plus militants.

Analyse de la relation entre format et esthétique – synthèse comparative

L'analyse des critères liés au format, à l'esthétique et aux techniques de production des photozines révèle des choix divergents qui traduisent des approches distinctes entre les acteurs étudiés.

Type de couverture

La majorité des acteurs adoptent un format brut avec sans couverture ou une couverture souple, fidèle à l'esprit DIY et au modèle du fanzine traditionnel. Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Olmo González choisissent des formats simples et accessibles, correspondant à une économie de moyens et à un engagement militant. En revanche, Les Éditions Bessard s'écartent de cette logique en optant pour une présentation plus soignée, avec des couvertures sombres et professionnelles, ce qui reflète une volonté de se démarquer comme une maison d'édition indépendante tout en cherchant à toucher un public plus large. Cette différence marque un écart significatif dans la volonté de préserver l'aspect brut du fanzine ou d'évoluer vers une approche plus institutionnalisée.

Type de reliure

Tous les acteurs, à l'exception de David O'Mara, choisissent des reliures simples telles que les agrafes ou les fils, pratiques qui privilégient l'économie de moyens et l'artisanat, essentielles pour maintenir une autonomie éditoriale et un ancrage low-tech. David O'Mara, quant à lui, opte pour des reliures plus complexes, cousues manuellement, ce qui témoigne de son engagement dans une production plus élaborée, mais également plus proche des pratiques professionnelles. Ce choix indique un lien entre la tradition du fanzine et une recherche d'élitisme artistique qui le rapproche davantage de certaines pratiques du livre d'artiste.

Qualité de l'image imprimée

Le critère de la qualité de l'image met en lumière une distinction notable : les acteurs comme Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, David O'Mara, et Olmo González privilégient des procédés artisanaux (photocopie, risographie), générant une qualité dégradée volontairement avec des imperfections (taches, bavures, textures altérées), qui renforce l'authenticité et la dimension

critique du travail. Ce choix est en parfaite adéquation avec les principes du fanzine, où l'esthétique brute et l'imprécision technique sont revendiquées. En revanche, Les Éditions Bessard optent pour une qualité d'image plus contrôlée, avec une risographie professionnelle et un contrôle précis de la reproduction, visant à offrir une expérience plus raffinée mais, à ce titre, moins proche de l'esthétique authentique et artisanale du fanzine.

Conclusion : Nuances et comparaison entre les cas

L'analyse croisée des différents acteurs révèle des divergences et des stratégies distinctes qui traduisent des adaptations face aux tensions entre l'esprit du fanzine et les logiques commerciales.

Les acteurs comme Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados et Olmo González partagent une volonté claire de maintenir une indépendance éditoriale, illustrée par l'auto-édition, des tirages restreints et des procédés artisanaux. Ces choix assurent leur ancrage dans un modèle radical, et préservent une relation directe et militante avec leur public. Leur engagement, qu'il soit explicite ou implicite, reste très marqué, à travers une esthétique brute et une volonté de s'affranchir des circuits commerciaux, en restant fidèles à la tradition fanziniste.

À l'inverse, Les Éditions Bessard et David O'Mara montrent des signes d'institutionnalisation progressive, tout en maintenant une certaine indépendance et une esthétique profondément ancrée dans l'univers du fanzine, notamment dans le cas de David O'Mara. Leur présence dans des circuits spécialisés, parmi d'autres choix, marque un éloignement de l'esprit purement alternatif, introduisant ainsi une logique commerciale plus marquée. Cela s'accompagne d'un prix plus élevé pour les deux et d'une qualité d'image contrôlée pour Bessard.

Les choix des Éditions Bessard et de David O'Mara soulignent la tension entre préservation de l'esprit du fanzine et l'adaptation aux exigences du marché. Leur engagement, bien qu'encore perceptible, devient plus subtil et moins direct, ce qui les distingue du premier groupe. Cependant, David O'Mara conserve une certaine intégrité artisanale à travers ses reliures complexes et son utilisation des matériaux récupérés, ce qui maintient un lien avec la dimension critique et l'authenticité.

L'analyse des modalités de production, de l'esthétique et du type d'impression montre des écarts importants dans la manière dont chaque acteur se positionne face aux tensions commerciales et idéologiques. Tandis que le premier groupe reste profondément radical et indépendant, le second évolue vers des pratiques plus institutionnalisées. Cette division met en lumière la progression du

photozine, avec des acteurs oscillant entre maintien d'un engagement critique et adaptation aux réalités commerciales.

En conclusion, les tensions avec les logiques commerciales peuvent conduire à une modification, voire une dilution, de l'engagement esthétique, politique et économique propre à l'univers du fanzine. Les groupes se forment donc autour de différentes stratégies de production, entre ceux qui préservent un lien authentique et engagé avec leur public, et ceux qui, tout en maintenant une indépendance, s'adaptent progressivement aux demandes du marché. Dans le bloc suivant, nous verrons si les principes low-tech peuvent être un facteur clé pour maintenir une force critique au sein du photozine.

Grille Low-Tech

Analyse de la relation entre modalités de production – synthèse comparative

L'analyse des critères philosophiques dans la production des photozines met en évidence des tendances distinctes entre les différents acteurs, tout en soulignant des stratégies d'adaptation spécifiques aux logiques commerciales et institutionnelles.

Sobriété revendiquée

Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Olmo González, forment un groupe comme dans la grille fanzinité et adoptent une sobriété explicite, revendiquant une approche minimaliste dans la fabrication de leurs photozines, que ce soit à travers des choix formels ou une gestion frugale des moyens. Ces choix reflètent une volonté de s'inscrire dans une démarche low-tech et de maintenir une autonomie créative. Les Éditions Bessard, par contraste, adoptent une approche moins explicite (score de 0,5), leur démarche de production étant plus sophistiquée et professionnelle, même si elle conserve un certain degré de sobriété.

Technocritique

Le même groupe adopte une démarche explicitement critique vis-à-vis des technologies dominantes (score de 1), en privilégiant des procédés artisanaux et en rejetant les technologies industrielles. En revanche, Les Éditions Bessard et David O'Mara, à nouveau ensemble, présentent des démarches moins critiques, préférant des outils simples sans pour autant les opposer de manière frontale aux technologies dominantes (score de 0,5). Cela montre une divergence dans la façon d'aborder la critique des pratiques industrielles, certains optant pour un refus manifeste, tandis que d'autres se contentent d'adopter des alternatives sans critique explicite.

Approche systémique

Pabellón de Inadaptados et Thibault Tourmente, dans une réflexion explicite, abordent les impacts sociaux et écologiques de leurs choix de production (score de 1), soulignant l'importance de l'ensemble du processus dans un cadre critique et politique. David O'Mara et Olmo González, bien qu'ils montrent une sensibilité à ces enjeux (score de 0,5), n'engagent pas de réflexion aussi formelle sur les impacts. Les Éditions Bessard, en revanche, ne semblent pas aborder ces dimensions dans leurs choix de manière articulée, ce qui peut être vu comme une certaine éloignement des préoccupations sociales et écologiques du fanzine traditionnel.

Analyse de la relation entre modalités de production – synthèse comparative

L'analyse des critères liés à la conception et à l'utilisation des moyens de production révèle des stratégies distinctes parmi les acteurs, principalement influencées par leurs choix techniques et économiques.

Accessibilité des moyens de production

De nouveau Tourmente, Inadaptados et González privilégient des moyens de production complètement accessibles, où la chaîne de fabrication repose sur des outils simples et largement disponibles, comme la photocopieuse ou les agrafeuses (score de 1). Cela reflète leur engagement envers une production autonome et accessible, fidèle à l'esprit DIY et low-tech du fanzine. De leur côté, Les Éditions Bessard et David O'Mara adoptent des moyens semi-accessibles (score de 0,5), intégrant des outils comme la risographie ou des compétences spécifiques en design, ce qui les éloigne de la simplicité originelle tout en maintenant une certaine accessibilité pour les créateurs.

Simplicité et réparabilité

Les trois premiers acteurs étudiés adoptent une approche simple et reproductible, privilégiant des procédés facilement réparables ou rééditables sans dépendance à des outils coûteux ou complexes (score de 1). Cette simplicité est au cœur de leur démarche, garantissant un contrôle total et une accessibilité à un large public. Cependant, le deuxième groupe se distingue par une complexité partielle, où certaines étapes nécessitent des outils ou compétences spécifiques, rendant la production plus coûteuse et moins répliquable (score de 0,5).

Localité de production :

Tous les acteurs sauf optent pour une production locale, créant ainsi une proximité géographique et un ancrage communautaire fort même si Éditions Bessard Bessard externalisée une partie de la

conception de ses fanzines ce qui pourrait suggérer un éloignement par rapport aux logiques de production locales et solidaires. Cette proximité soutient une dynamique économique locale et une production durable.

Analyse des critères environnementaux et sociaux – synthèse comparative

L'analyse des choix environnementaux et sociaux des acteurs révèle des différences notables en termes de frugalité matérielle, de résilience collective et de pérennité des productions.

En matière de frugalité matérielle

En ce qui peut sembler surprenant par rapport à la reste de l'analyse, les démarches de David O'Mara et des Éditions Bessard sont particulièrement engagées, intégrant explicitement des matériaux recyclés ou récupérés (papier recyclé, encres végétales), obtenant ainsi un score maximal sur ce critère. À l'inverse, le premier groupe montre une frugalité partielle ; leurs choix témoignent d'une sensibilité écologique, mais sans une cohérence totale dans tous les aspects de leur production.

La résilience collective

Thibault Tourmente et Pabellón de Inadaptados adoptent une démarche clairement reproductible et ouverte, partageant activement leurs méthodes et techniques pour permettre à d'autres de s'approprier leurs processus. En revanche, les autres acteurs, notamment Olmo González et Les Éditions Bessard, se limitent à un potentiel partiel de reproductibilité, leur simplicité technique n'étant pas accompagnée d'une logique active de documentation ou de transmission. David O'Mara constitue une exception, affichant clairement un caractère unique et fermé à toute reproduction collective.

L pérennité

La majorité des acteurs (Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Les Éditions Bessard) conçoivent leurs productions avec une durabilité explicite, utilisant des reliures et des matériaux solides et durables pour garantir une consultation prolongée. En revanche, David O'Mara et Olmo González assument une approche plus temporaire ou éphémère, privilégiant des formats fragiles et instables, reflétant ainsi leur engagement vers une esthétique plus spontanée et moins pérenne.

Conclusion : Nuances et comparaison entre les cas

L'analyse des pratiques low-tech des différents acteurs du photozine révèle des stratégies variées, allant d'approches radicales à des évolutions plus modérées, mettant en lumière la tension entre l'engagement critique originel du fanzine et les influences commerciales et institutionnelles qui peuvent le diluer. Thibault Tourmente, Pabellón de Inadaptados, et Olmo González se distinguent comme on constate depuis le début de notre analyse des grilles par leur engagement explicite dans des démarches low-tech où la simplicité, l'accessibilité et la frugalité matérielle prédominent. Ces acteurs choisissent des outils simples et largement accessibles, comme la photocopieuse et l'agrafage, et privilégient une production autonome et durable, mettant l'accent sur des matériaux récupérés et une volonté écologique et sociale. Leurs choix renforcent leur dimension critique et politique tout en préservant un lien authentique avec leur public. Ils conçoivent leur production comme un acte à la fois esthétique et engagé, cherchant à opposer une résistance aux logiques dominantes de consommation et de production.

En revanche, Les Éditions Bessard et David O'Mara, tout en intégrant des matériaux recyclés, comme le recours à la risographie et en privilégiant des outils simples, évoluent vers des pratiques plus institutionnalisées. Bien qu'ils maintiennent une certaine indépendance éditoriale, leur démarche se distingue par une attention moindre à la simplicité et à la frugalité, rendant leur engagement low-tech moins systématique et cohérent. Ce décalage met en évidence une tension entre la préservation des principes fondateurs du low-tech et les exigences commerciales qui influencent la production, parfois au détriment de l'esprit critique du fanzine. Bien qu'ils restent fidèles à certains principes du low-tech, leur approche manque souvent d'une réflexion plus approfondie et explicite sur l'impact social, écologique et économique de leurs choix de production.

Ce constat est particulièrement flagrant dans l'analyse de la frugalité matérielle, un critère central du low-tech. Tandis que Tourmente et Inadaptados adoptent des pratiques systématiques de recyclage et de réduction des coûts, créant des productions résolument simples et accessibles, Les Éditions Bessard et David O'Mara, bien qu'utilisant des matériaux récupérés, se trouvent parfois en décalage avec une application rigoureuse du principe de frugalité. Cela souligne une évolution vers des pratiques qui, tout en conservant des éléments du low-tech, sont de plus en plus influencées par des logiques commerciales et professionnelles, où la rentabilité et la professionnalisation prennent le dessus.

La question de la résilience collective se pose également différemment : Tourmente et Pabellón de Inadaptados partagent ouvertement leurs pratiques, cherchant à rendre leur démarche reproductible et collaborative, tandis que David O'Mara et Les Éditions Bessard adoptent une

posture plus individualiste, où le partage et la transmission des savoirs restent secondaires. Cette différence témoigne d'une vision plus collective et communautaire du projet low-tech chez certains acteurs, contre une approche plus personnelle et tournée vers la professionnalisation chez d'autres. Les acteurs les plus engagés dans le low-tech, comme Tourmente et Inadaptados, conçoivent leurs créations pour être durables et accessibles à long terme. À l'inverse, les productions de David O'Mara et des Éditions Bessard, plus fragiles et sophistiquées, souffrent d'un manque d'attention à la durabilité et à l'accessibilité sur le long terme, ce qui les place dans une logique plus consumériste.

Cette évolution des pratiques, marquée par l'adoption inconsciente, partielle et parfois incohérente des principes low-tech, soulève la question centrale de mon mémoire : est-ce que les principes low-tech peuvent redonner une force critique renouvelée aux photozines ? Si certains acteurs parviennent encore à maintenir une forte dimension critique, l'engagement low-tech n'est pas systématiquement articulé de manière explicite et cohérente, ce qui limite son impact potentiel dans l'univers du photozine comme outil de transformation sociale et environnementale. Tourmente, Inadaptados et González font preuve d'une volonté de réduire l'utilisation des outils coûteux et des matériaux polluants, mais cette démarche reste souvent implicite, sans une réflexion systématique et critique sur les impacts sociaux, écologiques et économiques de leurs choix. Cette absence de réflexion explicite sur la frugalité comme principe politique et critique les place dans une posture alternative mais non pleinement critique, ne leur permettant pas d'opposer une résistance affirmée aux logiques de production industrialisée.

Analyse de contenu des entretiens : confronter les propos des participants aux observations réalisées sur le terrain

Les entretiens menés avec les différents créateurs de photozines permettent de mieux comprendre la pensée, et non leurs actions, des acteurs qui naviguent entre l'héritage du fanzine, l'adoption de pratiques low-tech et l'influence des logiques commerciales. Ils nous montrent une réalité plus nuancée, souvent contradictoire, que celle ressortant des grilles.

Le système éditorial traditionnel

Un élément clé qui ressort de ces entretiens est la manière dont chaque créateur maintient une forme de critique vis-à-vis du système éditorial traditionnel et des logiques commerciales. L'engagement critique des uns se décline à travers des choix explicites de matériaux et de procédés, souvent issus de la pratique du DIY (Do It Yourself). Par exemple, David O'Mara exprime sa volonté de "rejeter la rigidité de l'édition mainstream", tandis que Pabellón de Inadaptados

insiste sur le fait que le fanzine, loin des contraintes des maisons d'édition, reste un outil d'expression libre et directe, sans censure ni médiation. Ce rejet des structures institutionnelles, visible dans leur pratique, souligne une volonté de préserver l'esprit contestataire initial des fanzines, à savoir la contestation des hiérarchies et la démocratisation de l'accès à la production et à la diffusion culturelles. En même temps, certains des créateurs avouent devoir avoir recours, parfois même ceux qui critiquaient, dans une autre partie de l'entretien, à des galeries, librairies et designers commerciaux, à un moment ou à un autre.

Notamment, ces démarches de résistance semblent se confronter à une forme de récupération esthétique et commerciale dans le cas de certains créateurs. David O'Mara, par exemple, tout en préservant un positionnement critique, accepte que ses œuvres puissent être revendues à des prix bien plus élevés sur le marché secondaire, illustrant ainsi une certaine acceptation des dynamiques commerciales. Bien que son approche reste ancrée dans une production artisanale et « low-tech » inconsciente, cette flexibilité vis-à-vis du marché secondaire semble nuancer son engagement. De même, Les Éditions Bessard, avec leur modèle hybride mêlant indépendance et pratique professionnelle, s'écartent du strict héritage du fanzine en adoptant des pratiques plus orientées vers la reconnaissance institutionnelle et du marché de l'art. Le choix de formats plus soignés et un positionnement tarifaire plus élevé marquent une évolution vers une institutionnalisation progressive, qui dilue quelque peu l'esprit contestataire du fanzine.

L'une des questions centrales abordées par ces entretiens réside dans la manière dont les créateurs perçoivent l'impact du mouvement low-tech sur leur pratique. Tandis que certains, comme Thibault Tourmente, font le choix d'adopter des procédés low-tech de manière systématique et consciente, rejetant les technologies de production industrielle pour privilégier des outils simples et accessibles comme la photocopieuse, d'autres semblent utiliser ces pratiques de façon plus implicite, souvent en raison de contraintes économiques ou pratiques. Olmo González, par exemple, aborde le low-tech plutôt comme un choix esthétique et une nécessité pratique liée aux faibles coûts de production du fanzine. Pour lui, comme pour une majorité des acteurs, il s'agissait d'une démarche qu'ils suivaient de façon inconsciente, sans réflexion systématique sur les enjeux écologiques ou sociaux qui y sont associés, comme plusieurs l'ont avoué sans gêne : ils en avaient entendu parler vaguement, sans en retenir grand-chose.

Néanmoins des qu'ils écoutent parler lors des entretiens, ils ont révélé ainsi un intérêt pour les principes low-tech, même si cet intérêt varie en fonction de l'engagement politique de chaque créateur. Pour Thibault Tourmente, le low-tech, une fois compris sa logique et assumé qu'il le pratique déjà, devient un moyen de résistance aux logiques commerciales, un outil permettant de

maintenir une indépendance créative tout en offrant une production accessible et durable. De plus, ces créateurs mettent en avant une volonté de partager leurs pratiques, dans une logique de transmission et de reproductibilité, ouvrant ainsi la voie à une forme de "résilience collective" dans leur approche.

À l'inverse, pour des créateurs comme David O'Mara et Les Éditions Bessard, bien que leur travail reste ancré dans des valeurs d'autonomie éditoriale et d'artisanat, la pratique low-tech semble moins systématique. Certes, ils font recours à la risographie ou à des formats très éloignés du produit industriel, mais leur présence sur le marché secondaire, leur recours à des collectionneurs plutôt qu'à des lecteurs, et leur manque de compromis ou d'envie d'engagement écologique marquent une volonté d'adaptation aux réalités commerciales, ce qui peut diluer la force critique qu'offre l'approche low-tech. Les choix de production deviennent alors plus fluctuants, parfois orientés vers une stratégie de visibilité dans des circuits institutionnels, loin de l'esprit originellement subversif du fanzine.

Finalement, la question de savoir si le low-tech peut redonner une force critique renouvelée aux photozines reste ouverte. Pour certains créateurs, le mouvement low-tech pourrait devenir effectivement un moyen de maintenir une critique contre l'industrialisation de l'édition, de créer une forme d'autonomie et de lutter contre les logiques marchandes. Cependant, pour d'autres, la tension entre l'autonomie créative et les nécessités économiques, ainsi que l'influence des logiques commerciales et institutionnelles, complique cette dynamique. L'adhésion au low-tech semble, dans ce contexte, être un levier de résistance potentiellement attractif pour ces acteurs. En même temps, ils avouent que l'impact critique dépend largement du degré de compromis avec lequel ils seraient capables d'appliquer et d'intégrer ces principes dans leurs pratiques éditoriales. Et cela semble, pour certains, un fardeau lourd à porter lorsqu'on cherche un espace de liberté créative et qu'on est constamment contraints par le marché, l'institution et la précarisation du travail d'artiste.

Gabriela Cendoya Bergareche, le regard de la collectionnisme.

L'entretien avec Gabriela Cendoya apporte un éclairage précieux sur la scène du photozine, non seulement en tant que collectionneuse avertie, mais aussi en tant qu'observatrice du milieu. Elle se distingue par une analyse profonde, consciente des dynamiques du marché de l'art. Elle aborde ouvertement le risque de récupération esthétique et commerciale, un phénomène récurrent dans l'édition alternative : « Le marché, cette entité si vorace, tend toujours à s'appropriier tout ce qu'il touche. Donc, oui, il existe un risque de récupération. Après, je crois aussi que la subculture

trouvera sans cesse des échappatoires : elle cherchera toujours à emprunter d'autres voies, à se renouveler. » Pour Gabriela, le photozine est un espace de résistance qui échappe, du moins partiellement, aux tentatives de récupération du marché de l'art. Elle souligne, par exemple, que « imagine une galerie d'art prestigieuse qui commanderait à un créateur un photozine 'clé en main' pour le vendre à 3 000 €, comme s'il s'agissait de sa propre production culturelle... », une mise en lumière de la perversion du format, transformant un objet issu de la subculture en artefact de luxe.

Gabriela Cendoya considère le low-tech comme un choix de simplicité et de responsabilité personnelle, en soulignant : "J'aime vraiment que le papier soit recyclé, que l'envoi soit emballé dans du kraft, et j'apprécie quand c'est fait à la main. Cela ajoute une dimension esthétique et symbolique que j'adore." Elle met en avant l'authenticité des productions manuelles, notamment celles de Thibault Tourmente, pour qui elle exprime une grande admiration : "Je penche plutôt pour le travail de Thibault... j'apprécie ces ouvrages qui ont un côté artisanal." Elle précise cependant que le low-tech ne consiste pas à revenir à des pratiques primitives, mais à utiliser la technologie de manière réfléchie et responsable. Comme elle l'explique, "le low-tech, c'est que l'objet soit pensé pour minimiser le gaspillage, mais je risque de passer outre quand je commande", reconnaissant la difficulté de rester pleinement cohérente face aux réalités du monde moderne. Elle confie d'ailleurs, "Je sais que, lorsqu'on me l'expédie, c'est souvent par avion, donc ce bel engagement écologique s'envole, littéralement." Cette contradiction illustre bien l'écart entre ses principes et les contraintes logistiques qui nuisent à l'impact écologique de ses choix.

Pour Gabriela, la scène du photozine reste un terrain mouvant où la contre-culture se réinvente constamment, échappant à l'institutionnalisation. Sa vision de cette fluidité, de sa capacité à se renouveler tout en conservant son essence contestataire, s'achève sur une note optimiste mais réaliste : « je suis convaincue qu'il y aura toujours une voie de fuite, un moyen de dire 'non', de choisir une autre direction. » Cette conviction fait écho à une réflexion plus large sur l'influence du marché et la persistance de la subculture, trouvant son expression dans la résistance créative face à l'exploitation commerciale.

Partie 4

Conclusion

une résilience éditoriale est possible

4. Discussion générale

À travers cette étude, l'expérience vécue par ces acteurs, qu'ils soient créateurs, éditeurs ou collectionneurs, nous a permis de mesurer que le photozine se construit à partir de sensibilités très éloignées, avec pour seul point commun la volonté de produire des objets faits d'images et de papier. Parfois, la ferveur avec laquelle les photographes fanzineurs fabriquent leurs ouvrages ne s'accompagne pas du désir de participer au débat opposant l'esprit rebelle originel aux logiques du marché de l'art actuel ; absorbés par la production de leurs zines avec des moyens souvent précaires, ils restent à l'écart des querelles qui opposent, d'un côté, les tenants de l'authenticité DIY et, de l'autre, les partisans d'une intégration assumée au circuit marchand. Leurs pratiques, parfois naïvement ou instinctivement low-tech, deviennent malgré eux des champs de bataille idéologiques où se confrontent des impératifs politiques, esthétiques et économiques. Ce mémoire a cherché à comprendre non seulement la portée critique du photozine, mais aussi son potentiel de résistance face à un environnement où les frontières entre l'autonomie artistique et la marchandisation deviennent de plus en plus floues. Ce n'est pas seulement un objet d'étude ; c'est aussi une expérience partagée avec ces créateurs qui, tout en renouant avec la tradition de l'autoproduction, se retrouvent plongés dans des dynamiques de collection, de rareté et parfois même de spéculation — des mécanismes qui leur échappent et dont seules de rares exceptions — plus opportunistes que réellement lucides — parviennent à tirer profit. En revisitant cette expérience, ce chapitre devient le lieu où s'entrelacent les tensions entre authenticité et adaptation, innovation et tradition.

Retour sur la problématique et confrontation aux résultats

La problématique centrale de ce mémoire interroge la manière dont le photozine conserve ou renouvelle la portée critique et émancipatrice héritée du fanzine, notamment à travers l'adoption de principes low-tech. Les résultats montrent que, bien que le photozine conserve une fidélité certaine à l'esprit du fanzine, il s'en écarte parfois de son engagement initial. Ce phénomène s'explique par deux raisons principales : d'une part, l'adoption progressive de pratiques de plus en plus professionnalisantes, qui conduisent le photozine vers des logiques plus luxueuses et plus complexes, attirant davantage un marché avide de nouveauté et d'originalité, mais dont la voracité finit par détourner les œuvres de son esprit originel. D'autre part, on voit émerger des pratiques superficielles où l'esprit de résistance et de contestation — pourtant fondateur du format — cède la place à une recherche purement esthétique : on « fait du fanzine parce que c'est tendance », voire, plus cyniquement, « parce que ça se vend ». Ce glissement est particulièrement perceptible chez certains créateurs qui, tout en incorporant des procédés low-tech — risographie, papiers ou

encres recyclés, l'économie de proximité — s'acheminent néanmoins vers des pratiques de plus en plus institutionnalisées et une logique de rareté et de spéculation. En revanche, d'autres acteurs conservent un engagement plus direct et radical dans leurs choix de production, adhérant pleinement aux principes du DIY et à la dimension subversive du fanzine.

Le mouvement low-tech pourrait constituer un axe de résistance permettant au photozine de contrer sa récupération par le marché et les collectionneurs. Nous ne cherchons pas à spéculer sur notre art lorsque ce n'est pas nécessaire : quand nous produisons et vivons vertueusement avec moins la récupération marchande devient moins attirante. Cependant, cette philosophie — qui transforme notre rapport à la technologie en redéfinissant notre rapport au monde — demeure largement méconnue dans le milieu ; et si les pratiques DIY peuvent être vues comme une forme de low-tech avant l'heure, l'intérêt actuel porte surtout sur des procédés destinés à rendre la production moins coûteuse ou plus accessible, plutôt que sur une réflexion systémique et globale exigeant des engagements personnels et artistiques plus profonds. À ce jour, l'intérêt pour le low-tech semble davantage instrumental que politique. Pour que cette dynamique évolue, il est essentiel qu'une prise de conscience s'instaure au sein de la communauté, conduisant à une transformation des pratiques et des mentalités, en profondeur.

Opportunités de développement méthodologique et perspectives futures

L'étude pose des bases solides pour de futures recherches et offre un point de départ prometteur pour des explorations plus vastes. Chaque cas étudié, bien que représentatif, invite à l'élargissement du champ d'analyse pour inclure une plus grande diversité de pratiques et d'acteurs. En complément, l'approche qualitative des entretiens, riche et détaillée, pourra être complétée par des analyses quantitatives, permettant ainsi d'affiner les conclusions et d'approfondir notre compréhension du phénomène. Cela permettrait de comparer le photozine à d'autres formes de publication alternative (photobooks, livres d'artistes) et d'explorer plus en profondeur les spécificités de chaque format, tout en tenant compte des dynamiques contemporaines. De plus, l'impact croissant des plateformes numériques sur la visibilité et la diffusion des photozines, encore inexploité ici, pourrait offrir de nouvelles perspectives pour observer comment ces plateformes influencent les pratiques éditoriales et l'accès aux œuvres.

Enfin, la question du rôle des institutions dans la conservation et la diffusion des photozines mérite d'être approfondie. Cette réflexion pourrait se développer dans des recherches futures en étudiant la place des photozines dans les collections publiques et leur reconnaissance dans le monde de l'art contemporain. Ces évolutions méthodologiques et ces perspectives de recherche enrichiront

les résultats de cette étude, tout en offrant de nouvelles avenues pour comprendre et développer le phénomène du photozine.

Conclusion

Cette étude met en lumière la complexité du positionnement du photozine entre héritage contestataire et pratiques institutionnalisées. Les principes du low-tech, bien que présents et adoptés de manière intuitive par de nombreux créateurs, ne sont pas toujours pleinement intégrés de manière consciente. Certains acteurs conservent une approche radicale et critique, tandis que d'autres évoluent vers des pratiques plus commerciales.

Pour que le low-tech dépasse le simple statut d'option "pratique" et devienne un véritable levier critique, plusieurs « chaînons manquants » méritent d'être reconnus et activés :

Élaborer un imaginaire partagé. Tant que l'approche low-tech reste cantonnée à des considérations d'intendance (faire moins cher, bricoler local), elle ne mobilise pas l'imaginaire. Or un récit collectif — fait d'exemples concrets, de mythologies, de contre-histoires — est indispensable pour que les acteurs se projettent hors du paradigme productiviste. Documenter des réussites (ateliers mobiles, circuits courts d'impression, festivals à empreinte réduite) et les diffuser sous forme de micro-manuels ou de podcasts pourrait alimenter cette narration positive et fédératrice.

Mettre en place des critères d'éthique éditoriale. À l'image des chartes « Fair Trade » dans d'autres secteurs, une grille ouverte — coût transparent, matériaux recyclés, diffusion non-spéculative, gouvernance horizontale — aiderait auteurs, libraires et collectionneurs à situer leurs choix. L'enjeu n'est pas la certification bureaucratique, mais la possibilité pour chacun de s'auto-évaluer et de dialoguer avec ses pairs sur des bases communes.

Relier sobriété matérielle et sobriété numérique. La fabrication frugale d'un zine perd en cohérence si sa promotion repose sur une course à la visibilité énergivore. Des pratiques simples — hébergement mutualisé, newsletters à fréquence limitée, distributions physiques lors d'événements locaux — peuvent réduire cette dissonance et réaffirmer une logique "bas débit" cohérente de bout en bout.

Renforcer les boucles locales de compétence et de ressource. Les risographes collectifs, les ateliers papier recyclé ou les centrales de partage de reliure restent souvent isolés. Créer des "pôles low-tech éditoriaux" — lieux où l'on mutualise machines, matières et savoirs — limiterait l'achat d'équipements redondants et donnerait aux néophytes un accès immédiat à des outils adaptés.

Prendre au sérieux la dimension écologique intégrale. Réduire le tirage ou recycler le papier n'a de sens que si l'on interroge aussi le transport, l'énergie, la fin de vie des encres, et même la pertinence de produire un objet physique plutôt qu'un PDF libre d'accès. Cette réflexion "cycle de vie complet" oblige à arbitrer, donc à politiser chaque geste d'édition.

Éduquer à la lecture critique du marché. Beaucoup de photographes découvrent la spéculation sur leur travail — pics de prix, éditions "épuisées" — lorsque celui-ci leur échappe déjà. Des modules de formation (en écoles d'art, en résidences, dans les salons) pourraient décrypter les mécanismes de la rareté artificielle, donner des outils juridiques simples (licences, droits de suite), et encourager des stratégies de diffusion variées (rééditions ouvertes, tirages décalés, impression à la demande).

Favoriser la coproduction inter-générationnelle. Les zinesters historiques maîtrisent des savoir-faire tangibles ; les jeunes créateurs apportent des réseaux, une aisance numérique et une sensibilité écologique forte. Des binômes ou collectifs mêlant ces compétences pourraient court-circuiter la dichotomie "authenticité DIY vs marché" : on imagine des tirages modestes, mais financés par des campagnes locales, avec un volet documentaire en accès libre et un volet imprimé en pré-commande.

Imaginer des formes de légitimation alternatives. Tant que la valeur d'un photozine est déterminée par les mêmes instances qui fixent les cotes du livre d'artiste, la tentation spéculative restera forte. Des prix de la frugalité, des résidences dédiées à la recherche low-tech, ou encore des collections publiques explicitement ouvertes à l'inachevé, à la réparation et au "non-luxe", contribueraient à déplacer les critères de reconnaissance.

Autrement dit, seule une écologie de la pratique — tissée de narrations, de solidarités techniques, de dispositifs pédagogiques et de modes de valorisation repensés — permettra au low-tech de devenir un horizon souhaitable plutôt qu'une simple astuce d'atelier. Alors le photozine pourra renouer durablement avec son potentiel d'irrévérence : non par nostalgie des marges, mais en rebâtissant pas à pas des infrastructures modestes, ouvertes et résilientes — cette même énergie collective qui, à l'origine, avait mis la machine fanzine en marche.

Bibliographie

Ouvrages / Monographies

ALONSO, Rodrigo. *Elogio de la low-tech : historia y estética de las artes tecnológicas en América Latina.* Buenos Aires : Luna, 2015. 302 p. ISBN 978-987-45732-1-6.

BARDIN, Laurence. *L'analyse de contenu.* 2^e éd. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2013. 293 p. ISBN 978-2-13-062181-8.

DUNCOMBE, Stephen. *Notes from Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture.* Rééd. Portland (OR) : Microcosm Publishing, 2008 [éd. orig. 1997]. 256 p. ISBN 978-1934620377.

ILLICH, Ivan. *La convivialité.* Paris : Éditions du Seuil, 1973. 158 p. ISBN 978-202-000362-8.

SCHUMACHER, Ernst F. *Small Is Beautiful : a Study of Economics as if People Mattered.* London : Blond & Briggs, 1973. 288 p. ISBN 978-0-06-080352-5.

WILLIAMSON, Caspar. *Low-Tech Print : Contemporary Hand-Made Printing.* London : Laurence King Publishing, 2013. 224 p. ISBN 978-1-78067-297-7.

Rapports, livres blancs, documents institutionnels

104factory. *Vers une culture low-tech : livre blanc.* Paris : Centquatre-Paris, 2022. 95 p. <https://www.104factory.fr/app/uploads/2022/01/Livre-blanc-Vers-une-culture-low-tech.pdf> (consulté le 26 mai 2025).

ADEME ; BLOQUEL, Marianne ; BONJEAN, Anne-Charlotte ; FANGEAT, Erwann et al.. *État des lieux et perspectives des démarches « low-tech » – Synthèse.* Angers : ADEME, mars 2022. 13 p. <https://librairie.ademe.fr> (consulté le 13 janvier 2025).

Articles de revue scientifique ou professionnelle

CARRILLO ESPINOSA, José Luis ; MENA SORIA, José Carlos. La precariedad como estética fotográfica : un análisis del fotolibro como soporte documental y artístico. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, janvier 2024, n° 28, p. 103-123. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/download/19658/21316?inline=1> (consulté le 30 mai 2025).

GAI, Frédéric. Tentatives (désespérées) pour définir le fanzine. *La Revue des Revues*, 2019, n° 62, p. 48-61.

GONZALEZ, Angelica. Le dispositif : pour une introduction. *Marges* [en ligne], 2014. <http://journals.openedition.org/marges/973> (consulté le 19 février 2025).

HAYS, Allison. A citation analysis about scholarship on zines. *Journal of Librarianship and Scholarly Communication*, 2020, vol. 8, n° (General Issue), eP2341. DOI : 10.7710/2162-3309.2341.

MARTIN, Nadia. Low-Tech Art : an heterochronic proposal. *Boletín de Arte*, septembre 2018, n° 18, p. 2.

SALAR, Hurşit Cem ; SALMAN, Ceren. Thinking low-tech : promoting local practices in design studios. *International Journal of Architectural Research*, 2016, vol. 10, n° 2, p. 495-507. <https://s3.us-east-1.amazonaws.com/media.archnet.org/system/publications/contents/10646/original/DTP103044.pdf> (consulté le 20 mai 2025).

TRIGGS, Teal. Scissors and glue : punk fanzines and the creation of a DIY aesthetic. *Journal of Design History*, 2006, vol. 19, n° 1, p. 69-83. <https://www.jstor.org/stable/4123097> (consulté le 17 mai 2025).

RANNOU, Maël. Fanzines et bibliothèques en France : une relation contradictoire. *Bulletin des bibliothèques de France*, 23 février 2023. https://bbf.enssib.fr/matieres-a-penser/fanzines-et-bibliotheques-en-france_71048(consulté le 17 mars 2025).

Articles de presse, magazines, blogs

CRESPO MACLENNAN, Gloria. El fotolibro, un boom que no cesa. *El País*, 9 juin 2022. <https://elpais.com/cultura/2022-06-09/el-fotolibro-un-boom-que-no-cesa.html> (consulté le 10 mars 2025).

LUCE, Christine. Fanzine Story : low tech / high life with *On The Edge* & A-ØØ®TE, cyberpunk power ! *Blog de l'Amicale des Amateurs de Nids à Poussière*, 14 octobre 2017. <https://adanap.redux.online/fanzine-story-low-tech-high-life-with-on-the-edge-a-oote-cyberpunk-power/> (consulté le 17 janvier 2025).

OUBIÑA CASTRO, Julián Blas. Apocalípticos y autoeditados : ¿qué es hoy un fanzine de historietas ? *Zinerama* [en ligne], 8 mai 2015. <https://zineramania.wordpress.com/2015/05/08/apocalipticos-y-autoeditados-que-es-hoy-un-fanzine-de-historietas-2/> (consulté le 20 janvier 2025).

ROSEN, Miriam. Confessions d'une collectionneuse (pas comme les autres). *9 Lives Magazine*, 30 juin 2021. <https://www.9lives-magazine.com/76604/2021/06/30/carte-blanche-a-miriam-rosen-confessions-dune-collectionneuse-pas-comme-les-autres/> (consulté le 18 mars 2025).

PROVOKE, rébellion par l'image. Le Petit Journal (Tokyo) [en ligne], 2023. <https://lepetitjournal.com/tokyo/provoke-rebellion-par-limage-380959> (consulté le 20 mai 2025).

Communications, conférences, chapitres d'ouvrage

FAUCHEREAU, Lise. Les Graphzines, de l'underground à l'institution. Communication, Université de Lille, 2016 [vidéo en ligne]. <https://webtv.univ-lille.fr/video/7416/conference-de-lise-fauchereau-sur-les-graphzines>(consulté le 30 mai 2025).

NEUMÜLLER, Moritz. By the book. In : *Photobook Phenomenon : catalogue de l'exposition*. Barcelone : CCCB ; FotoColectania ; RM, 2017, p. 5-12.

WALLBANK, James. High technology doesn't mean high creativity : in fact, sometimes the restrictions of a medium lead to the most creative solutions. Communication présentée à : *The Next 5 Minutes*, Amsterdam, 1999. <http://lowtech.org/projects/n5m3/> (consulté le 10 février 2025).

Thèses et mémoires académiques

NELISSEN, Elisa. *Return to the Tangible ? The Photozine in the Digital Age*. Mémoire de master (Cultural Studies). Universiteit Leiden, 2015.

Ressources web institutionnelles, catalogues, bases de données

ADEME. Profil *Google Scholar* de l'ADEME [en ligne]. <https://scholar.google.com> (consulté le 29 mai 2025).

CASA HOFFMANN. Exposition *LOUTECK* [en ligne]. <https://casa-hoffmann.com/portfolio/loutek/> (consulté le 20 mai 2025).

CITÉ DU DESIGN. Zines, fanzines, livres d'artistes, revues de recherche académiques : quels liens ? [en ligne]. 9 avril 2020. <https://www.citedudesign.com/fr/a/zines-fanzines-livres-dartistes-revues-de-recherche-academiques-quels-liens--2196> (consulté le 10 mai 2025).

FANZINARIUM. Section photo : catalogue en ligne [en ligne]. https://fanzinarium.fr/fanzinarium/opac_css/index.php?lvl=categ_see&id=30 (consulté le 28 mai 2025).

HASCOËT, Julie ; PAYOT, Martin ; DREUX, Steven. Call for publications. *Zines of the Zone* [en ligne]. <https://www.zinesofthezone.net/pages/submit/> (consulté le 19 février 2025).

LE BAL. Workshop : « Exhumer l'archive » avec Thibault Tourmente [en ligne]. Septembre 2022. <https://www.le-bal.fr/2022/09/workshop-exhumer-larchive-avec-thibault-tourmente> (consulté le 20 mai 2025).

MAMAMA ÉDITIONS. Inventaire déraisonné #13 [en ligne]. <https://mamama-paris.com/products/thibault-tourmente-inventaire-deraisonne-13> (consulté le 30 mai 2025).

MARTIN PARR FOUNDATION. BOP 22 : Sunday Artist Talks [en ligne]. <https://www.martinparrfoundation.org/product/bop-22-sunday-artist-talks/> (consulté le 20 mai 2025).

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Entrée « low-tech » [en ligne]. Oxford : Oxford University Press, mise à jour mars 2024. <https://www.oed.com> (consulté le 15 mai 2025).

PLAC'ART PHOTO. Catégorie : Zine [en ligne]. <https://placartphoto.com/category/zine> (consulté le 20 mai 2025).

SAN TELMO MUSEOA. Collection Gabriela Cendoya Bergareche [en ligne]. <https://www.santelmomuseoa.eus/>... (consulté le 28 mai 2025).

TORRES SIFÓN, Sara (dir.). Entrevista a Ricardo Cases. *Plataforma de Arte Contemporáneo* [en ligne], 2021. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-ricardo-cases/> (consulté le 18 mai 2025).

