Mémoire de recherche / Août 2026

Diplôme national de master

« Anarchive in the UK »

L'archivage numérique des fanzines punk en France : un acte complexe au prisme des conflits de mémoires et des limites de la patrimonialisation

Auteur(s)

Cordoba Lucas

Sous la direction de Geoffroy Gawin
Enseignant-Chercheur à l'Enssib– Université de Lyon

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de mémoire Geoffroy Gawin pour l'aide qu'il a pu m'apporter tout au long de cette année et pour la confiance qu'il a pu m'accorder pour ce sujet.

Je tiens également à remercier mes amis qui sont l'inspiration première du choix de ce sujet et qui m'ont beaucoup apporté tout au long de mes études.

Aussi j'exprime toute ma gratitude aux personnes qui ont acceptés de répondre à mes questions afin de pouvoir avancer sur ce travail qui me tient à cœur

Enfin je tiens à remercier sincèrement toute cette jeunesse dont je fais partie qui n'hésite pas à prendre une guitare, une basse et une batterie et à hurler dans un micro bon marché.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Résumé : Ce mémoire interroge le paradoxe de l'archivage d'un mouvement culturel fondé sur le rejet des institutions : le punk rock. A partir d'un objet central du punk qu'est le fanzine, nous proposerons d'analyser les défis matériels, juridiques et symboliques de son archivage. Une première partie retrace l'histoire du punk et des conflits de mémoire qui opposent journalistes, chercheurs et acteurs de la scène autour de la légitimité de l'archivage du punk. Une deuxième partie explorera la précarité matérielle du fanzine et les obstacles qui peuvent venir complexifier son archivage. La troisième et dernière partie sera une proposition de politique d'archivage collaborative qui permettra de préserver les fanzines punks sans les dénaturer.

Descripteurs : Punk, fanzines, archivage, mémoire collective, Do It Yourself, presse underground, contre-culture, Fanzinothèque, culture alternative

Abstract : This thesis examines the paradox of archiving a cultural movement founded on the rejection of institutions: punk rock. Using the fanzine a central element of punk as our point of departure, we will analyze the material, legal, and symbolic challenges of archiving it. The first section traces the history of punk and the conflicts over memory that pit journalists, researchers, and figures from the scene against one another regarding the legitimacy of archiving punk. The second section will explore the physical fragility of fanzines and the obstacles that can complicate their archiving. The third and final section will propose a collaborative archiving policy that will preserve punk fanzines without distorting them.

Keywords: Punk, fanzines, archiving, collective memory, Do It Yourself, underground press, counterculture, Fanzinothèque, alternative culture

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Droits d'auteur réservés.
OU
(cc) BY-NC-ND

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS 9

Utilisation de l'IA Générative 11

INTRODUCTION 12

Un mouvement né d'un désespoir social 12

De la mort proclamée à l'éternel retour : le punk et la construction d'une mémoire en conflit 14

Méthode utilisée 20

PARTIE 1 : L'OBJET PUNK : UNE ARCHIVE PLEINE DE PARADOXES 21

1.1 Le punk, un mouvement entre « no future » et revitalisation de sa mémoire 21

1.2 « No future » mais tout de même une transmission entre les générations 26

1.3 Le fanzine : un objet phare de l'identité punk 30

1.4 Etudier et comprendre les zines : les premiers pas de la bibliothéconomie 36

1.5 Fanzines Punk et bibliothèques : un « mariage » naturel 37

1.6 Théoriser la conservation des fanzines : un défi récent et en plein développement 38

1.7. Le modèle des « archives vivantes » collaboratives 39

1.8 Qu'en est-il de la France ? Entre retard académique et projets novateurs 39

PARTIE 2 : LE FANZINE : MATERIALITE PRECAIRE ET DEFIS DE CONSERVATION 46

2.1 Panorama général : diversités des initiatives amateurs et institutionnels : 46

2.2. Une accessibilité contrastée 49

2.3. Analyse sémiotique comparative : penser l'archivage et la numérisation des fanzines punk au sein d'un espace web dédié 50

2.4. Penser l'archivage des fanzines punk : des problématiques communes 53

2.5. Mais des différences évidentes 56

2.6. Des initiatives multiples dans un contexte numérique instable : une mémoire en mouvement 58

2.7 Des fanzines numérisés en constante évolution 60

2.8. La permanence de l'éphémère : liens morts et amnésie numérique 61

2.8. Éthique et consentement : le droit à l'oubli face à des productions radicales et politiquement engagées 64

PARTIE 3 : REVITALISER LA MEMOIRE DU PUNK : LA NECESSITE D'UNE POLITIQUE D'ARCHIVAGE COLLABORATIVE 68

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

3.1 Le projet PIND et la collaboration entre universitaires et acteurs . 68

3.2. Un cas à la position plus ambiguë : la Fanzinothèque de Poitiers 71

3.3 Faire revivre les archives : justice culturelle et transmission numérique sur le long terme 72

3.4 Pour une politique d'archivage tripartite..... 76

3.5. Coordination de la politique avec le cadre juridique européen..... 82

CONCLUSION 87

BIBLIOGRAPHIE..... 93

ANNEXES..... 99

ANNEXE 1 : PRESENTATION DU CORPUS WEB UTILISE 100

ANNEXE 2 : ANALYSE SEMIOTIQUE DES SITES WEB 107

ANNEXE 3 : GRILLE D'ENTRETIEN FUSIONNE 111

ANNEXE 4 : PRESENTATION DU CORPUS D'ENTRETIENS.....115

GLOSSAIRE.....117

TABLE DES MATIERES.....121

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Sigles et abréviations

DC (Punk Archive)

District of Columbia, nom donné à initiative D.C. Punk Archive Zine Library

DFPS: Digital Fanzine Preservation Society

DIY: Do It Yourself

Hi8 : Vidéo Hi8, format de cassette vidéo analogique

LOCKSS: Lots of Copies Keep Stuff Safe

MILIS: Master of Library and Information Science

PIND: Punk is Not Dead

UCLA: University of California of Los Angeles

VHS : Video Home System

VPC : Vente par correspondance

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

UTILISATION DE L'IA GENERATIVE

Dans le cadre de ce mémoire, l'IA générative a principalement été utilisé pour résumé des articles scientifiques que je n'avais pas le temps de livre ainsi que des chapitres d'ouvrages (disponible en ligne) afin de gagner du temps et de m'imprégner d'une base théorique lors de mes périodes d'alternance chargées. Je revenais ensuite sur l'article plus en détail. J'ai pu également utiliser l'IA générative afin de pouvoir avoir des conseils sur la manière dont je pouvais rédiger mes phrases. Il arrivait que je fasse parfois des phrases trop longues, je demandais donc à l'IA de voir comment je pouvais améliorer ma phrase, sans pour autant copier-coller la phrase, je me servais ainsi de ces conseils pour revoir ma manière d'écrire qui est encore à améliorer d'ailleurs

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

INTRODUCTION

"Tout l'objectif était de vous faire lever votre cul et faire les choses vous-même » Johnny Rotten

Cette phrase du célèbre chanteur des **Sex Pistols** reflète une tendance que l'on associe souvent à la culture punk : l'instantanéité de la création et le rejet des institutions. Cette injonction au « Do It Yourself » littéralement « fais le toi-même » définit l'essence même du punk : une création spontanée, hors des circuits commerciaux et institutionnels. Depuis sa naissance à la fin des années 1970, le punk a créé de nombreux objets et documents qui ont permis de poser les caractéristiques esthétiques et idéologiques de ce mouvement culturel sans précédent. CD, cassettes, vinyles ou encore fanzines, toutes ces créations interrogent aujourd'hui les chercheurs et les archivistes sur leur possible pérennisation au travers de l'archivage. Ce questionnement est d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit dans un paradoxe pour l'archiviste : comment archiver les productions d'un mouvement fondé sur l'instantanéité et le rejet de l'establishment ? En 2016, Joe Corre, fils de Malcolm MCLaren[1] a illustré cette tension en brulant publiquement ses archives pour dénoncer la muséification d'une culture née d'un contexte économique et sociale plus que tendue (France Info, 2016). Si cette action radicale souligne le refus d'une nostalgie que l'on pourrait qualifier de marchande du punk, elle occulte la volonté de nombreuses communautés de conserver ces productions comme les pièces d'une mémoire collective, culturelle et militante.

Un mouvement né d'un désespoir social

Avant de nous intéresser à l'archivage du punk et ses défis, revenons rapidement sur l'histoire de ce mouvement culturel et musicale. Le punk émerge dans les années 1970 comme une réponse d'une génération dans le mal à un monde désabusé, marqué par la fin des **Trentes Glorieuses** et le **Choc pétrolier** de 1974 (De Kergariou, 2017, p.3-5)

[1] Malcom McLaren (1946-2010) était un entrepreneur et manager britannique notamment connu pour avoir été le manager des Sex Pistols et pour son rôle dans l'explosion du punk britannique dans les années 1970

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Les deux pays de naissance du punk sont respectivement les Etats-Unis (**The Ramones**[2]**, Richard Hell**[3]) et le Royaume Uni (**Sex pistols**[4]**, The Clash**[5]). Aux Etats Unis, il nait de la rencontre entre les intellectuelles New-yorkais et la détresse industrielle de l'Ohio portée par la « Blank Generation »[6] (De Kergariou, 2017, p. 29).

Au Royaume Uni, la crise sociale et le chômage massif trouvent un écho au travers du succès des **Sex Pistols** dès 1977 au travers de l'album *God Save The Queen* et d'un slogan qui devient dès lors l'icône du punk : *No Future*. Le mouvement punk se scinde par la suite sous le règne de Thatcher entre une branche **New Wave**[7] plus propre et le **Punk Hardcore**[8], plus violent et militant. (De Kergariou, 2017, p.293)

La France n'est pas en reste en ce qui concerne le punk rock, elle suit toutefois une trajectoire singulière au travers de deux vagues principales. La première vague des années 1970 est liée aux milieux étudiants parisiens et lyonnais avec des groupes comme **Bazooka**[9] ou encore ***Metal Urbain***[10] qui viennent imposer un certain dandysme provocateur au travers de leurs compositions. La deuxième vague qui apparait dans les années 1980 est plus militante, libertaire et antifasciste. Des groupes comme **Bérurier noir**[11] ou **The Brigades**[12] viennent investir les squats et les usines désaffectées pour trainer entre punks et surtout jouer ensemble. La scène française se démarque des autres scènes dans les années 80 avec sa manière de se réapproprier l'éthique punk, notamment avec **Bérurier Noir**. Le groupe en effet

[2] Groupe et pionner du punk rock Etats-uniens formé en 1974

[3] Musicien, chanteur et poète américain. Il est une figure majeure du punk New-Yorkais et fondateur des groupes The **Voivoids** et de **Television**

[4] Groupe britannique de punk rock formée à Londres en 1975, considéré comme l'un des groupes les plus emblématiques de l'émergence du punk au Royaume Uni

[5] Groupe britannique de punk rock formé à Londres en 1975, autre groupe pionner du mouvement bien que les débuts de la formation soit marqué par le Reggae,

[6] Terme provenant de la chanson du même nom de Richard Hell sortie en 1977. Cette chanson est un titre emblématique du punk new-yorkais et fut vite associée à l'idée d'une jeunesse désabusée et en rupture avec les normes sociales de son temps

[7] Courant musical issu du punk à la fin des années 1970, caractérisé par une plus grande expérimentation sonore et par une influence de la musique pop, de l'électronique et e l'art contemporain

[8] Courant du punk rock apparu à la fin des années 1970 aux Etats-Unis marqué par des morceaux plus rapides, courts et agressifs ainsi que par une forte dimension DIY

[9] Un des premiers groupe de punk Parisien formé en 1976

[10] Groupe français de punk rock formé à Paris en 1975, pionnier du punk électronique en France qui vient mêler guitares, synthétiseurs et boîtes à rythmes

[11] Groupe français de punk formé à Paris en 1983, considéré aujourd'hui comme le groupe de punk francais le plus important de la deuxième vague

[12] Autre groupe de punk rock majeur de la deuxième vague formé à Paris en 1981

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

vient mettre en avant la notion de « Yes future »[13] afin de s'opposer à ce « No future » nihiliste. (Aboud, 2016, pp. 47-59)

De la mort proclamée à l'éternel retour : le punk et la construction d'une mémoire en conflit

Au début le mantra du punk est « No future », on pourrait penser qu'il ne s'agit que d'un cri de désespoir portée par une génération vouée à l'échec et la misère, or il n'en est rien. « No future » est un slogan également utilisé comme l'expression d'une énergie vitale, comme le souhait de de vivre intensément le présent et de peut-être construire son propre futur. Toutefois le punk est vite vu comme en train de mourir, la presse ayant déclaré prématurément que le punk était mort à la suite du succès international des premiers groupe comme **The Ramones, The Clash** ou encore **Sex Pistols** qui signent avec des majors des contrats faramineux quelques années seulement après leur formation. C'était pourtant sous-estimé la jeunesse punk qui refuse cette mort imposée par une vision journalistique de leur musique. Dès lors on voit apparaitre le slogan « Punk's not dead » qui vient marquer l'émergence de nouveaux groupes comme **The Exploited**[14] ou encore **Dead Kennedys**[15] et de nouveaux sous genres tels que la Oi ![16] (De Kergariou, 2017, p.165)

Ainsi le punk n'a pas de futur tracé mais il suit un cycle éternel de renaissance et de mort. Cela pose donc la question de la construction de sa mémoire, une mémoire en conflit. En effet, la mémoire du punk n'est pas homogène, elle est tout d'abord une construction médiatique et nostalgique souvent façonnée par la presse spécialisée comme *Rock & Folk*[17] qui a érigé l'âge d'or du punk de 1976-1978 en légende. (Robène & Serre, 2016). On observe donc aujourd'hui des conflits de légitimité entre trois acteurs : d'un côté on trouve les journalistes qui se considèrent

[13] Terme utilise par Bérurier Noir pour donner une nouvelle vision du punk plus contestataire et positive, en opposition au « No Future »

[14] Groupe écossais de punk hardcore formé à Edimbourg en 1979 considéré comme un groupe emblématique de la scène Anarcho6Punk

[15] Groupe américain de punk hardcore formé à San Fransisco en 1978, connu pour ses textes satiriques et son engagement politique antifasciste très marqué

[16]Courant du punk britannique apparu à la fin des années 1970, associé aux milieux ouvriers et prolétaires et caractérisé par des chansons courtes, des chœurs et des thématiques sociales et sportives

[17] Magazine muscial francais fondé en 1966 et consacré principalement au rock et à la pop, qui a notamment contribué à la diffusion du punk en France

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

comme de véritables acteurs de cette mémoire à l'image de Patrick Eudeline[18] (Raboud, 2020) qui revendiquent une vérité basé sur le vécu de l'époque et sur leurs expériences de terrain. D'un autre on retrouve les institutions culturelles qui tentent d'historiciser le mouvement, s'attirant parfois les foudres des journalistes et surtout des acteurs qui ont créé et façonnés pendant des décennies cette contreculture complexe qu'est le punk. Enfin on retrouve les artistes et les acteurs de cette scène qui revendiquent l'authenticité de leur engagement et donc de leur création. Cette prise en compte des dissensions est importante.

Ainsi les objets issus du punk ne sont pas des réceptacles neutres, ils sont le terrain de véritables luttes de mémoires. Le processus de patrimonialisation peut sembler incompatible aux premiers abords avec l'éthique punk car il oblige à une sélection qui peut venir mythifier un aspect précis du punk rock et ainsi effacer la diversité de ces archives mais également leur dimension idéologique et militante. (Raboud, 2020). L'autre difficulté à prendre en compte est que le punk surtout en France n'a pas une seule mémoire mais des mémoires. En outre on trouve même un conflit de légitimité entre les générations de punks en France. La première vague parisienne se heurte à la mémoire de la seconde vague et chaque acteur de sa génération tente de mettre en avant sa version du punk et de son histoire comme la seule légitime

Le fanzine : artefact du DIY et défi archivistique

Revenons à Joe Corre et la destruction de ses archives. Coup purement marketing ou véritable positionnement ? Cela n'est pas la question. Son acte révèle un élément essentiel, celui d'une tension majeure dans la volonté de revitalisation du punk par son archivage et sa muséification. En outre le mouvement punk se concentre sur l'autonomie mais aussi sur l'action immédiate. Ainsi, les volontés de conservation des objets produits par cette culture peuvent être vu d'un très mauvais œil par certains acteurs de cette scène. (Raboud, 2020) Ce passage du « No future » à la mise en mémoire créé ce que Pierre Raboud appelle un « déchainement patrimonial » paradoxal, c'est-à-dire que des objets destinés à la destruction sont désormais conservés comme des artefacts historiques. (Punk Scholar Newtork, 2023) Ce « déchainement patrimonial » et par conséquent la « muséification » sont

[18] Journaliste, écrivain et muscien francais, figure de la scène punk parisienne et ancien membre du groupe Asphalt Jungle

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

perçus comme une « mise à mort » par les acteurs de la scène et même parfois comme une tentative de récupération commerciale, d'où le geste du fils de McLaren (Raboud, 2020). L'analyse des modalités de l'archivage du punk pourrait donc être étudié dans un premier temps sous le prisme d'une contradiction symboliquement forte c'est à dire la volonté de conserver une culture qui, à ses origines se revendiquait périssable, jetable et sans postérité. (Raboud, 2020). Parmi les objets du punk les plus représentatifs de cette culture périssable et jetable, on trouve les fanzines. Contraction de *fanatic* et de *magazines*, il s'agit de productions de fans qui permettent d'échanger des informations sur l'objet de leur attachement.

Ce sont des amateurs de science-fiction qui ont popularisé la création et l'édition autonome de fanzines. Ces productions reflètent une idée particulière : chacun peut être à la fois rédacteur, imprimeur et éditeur d'une publication. Il ne faut pas longtemps pour que les punks, peu importe le pays reprennent ce média qui constitue un formidable outil d'information et de promotion artistique (Hein, 2006). Les fanzines, supports privilégiés de cette scène illustrent donc parfaitement cette matérialité de l'éphémère car ils ont été conçus comme des objets dégradables, fabriqués « à la sauvette ». Ainsi archiver ces documents revient à institutionaliser une pratique qui s'est construite contre toute forme de reconnaissance officielle et de légitimité académique. Toutefois, il ne faut pas résumer l'archivage de la culture punk uniquement à un affrontement entre institutions et punks.

Tous les punks ne sont pas *de facto* opposés à l'archivage de leur culture, il y'a simplement une demande de contextualisation et de prise en compte des valeurs du punk par les acteurs eux-mêmes. (Hein, 2006). C'est par exemple à partir de cette vision là que des projets comme **PIND (Punk is not Dead)** fonctionnent. En effet ce projet propose une approche alternative ou l'archivage permet une renaissance de l'histoire et de la culture punk grâce à la collaboration entre universitaires et acteurs de la scène ce qui évitent de transformer le punk en un objet folklorique dénaturé de son contexte. Porté par Solveig Serre, directrice de recherche au et Luc Robène, professeur à l'université de Bordeaux le but du projet est dans un premier temps d'« éclairer le sens que les acteurs de cette scène donnent à leur place et à leurs choix, confrontés au défi de la réécriture permanente du monde. » (PIND, 2014) Cette place donner aux acteurs surement ce qui fait le succès de ce projet en France d'un point de vue scientifique et collaboratif.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Parler d'archivage du punk c'est également se rendre compte que les dissensions ne sont pas seulement d'ordre idéologique, elles se retrouvent également dans les pratiques d'archivage. Le numérique est venu considérablement bousculer ces questions d'archivage en modifiant les acteurs pouvant archiver et numériser les « artefacts » du punk mais également les modalités et les conditions d'archivages.

En outre quand on parle d'archivage et de numérisation des objets du punk, on constate que les méthodes et les attentes sont différentes entre les universitaires et les acteurs de la scène punk. Des universités comme **UCLA**, **Yale** ou **Duke** ont depuis quelques années commencées à archiver et à numériser ces objets punks (issus de dons majoritairement) sans toutefois les rendre accessibles au grand public. On a donc des fanzines conservés sur le long terme sans que ceux-ci ne soient pour autant accessibles. (Punk Pedagogy, 2021). A l'inverse, les acteurs de la scène punk se sont eux aussi depuis longtemps organisés pour numériser et préserver leurs archives. On pense à des sites comme **Circulation Zero** ou **Maximum RocknRoll** qui vont privilégier l'accessibilité de leurs archives par pur motivation idéologique. L'accessibilité et l'esprit punk sont là certes, mais les compétences techniques pour préserver les archives sur le long terme elle n'est pas assez approfondie. (Raboud, 2020).

Cette réflexion sur l'archivage du punk et ses modalités est essentielle d'un point de vue de transmission de la mémoire. Il y'a en outre tout un enjeu de transmission qu'il ne faut pas négliger. Pour les jeunes punks, les archives fonctionnent comme des portes d'entrées leur permettant de s'approprier un héritage fort qu'ils n'ont pas forcément vécu. Cette transmission s'apparente à une forme de justice culturelle visant à légitimer des cultures marginalisées et à offrir une contre histoire face aux récits journalistiques. L'accès numérique aux fanzines permet une « post-mémoire narrative »[19] : les jeunes générations reconstruisent leur identité en puisant dans ces fragments du passé pour alimenter leurs propres pratiques militantes ou artistiques. Ainsi, l'enjeu majeur de ce travail réside dans une contradiction qui semble évidente : l'archivage d'une culture qui à ses débuts à érigé le « No Future » en mantra fondateur d'un mouvement contestataire. Toutefois nous l'avons bien vu, le punk refuse de mourir et cela est visible au travers de la seconde

[19] Punk Scholar Network 10th annual conference & postgraduate symposium, Punk and temporality, 15th and 16th December 2023, https://www.youtube.com/live/5sp3a9drUec

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

vague de groupes de punk qui viennent inonder les squats et les salles de concerts d'un « Punks Not Dead » à la dimension profondément anarchiste et guerrière. Il est important d'ajouter que le punk s'est paradoxalement transmis dans la jeunesse actuelle. Ces jeunes générations ont une autre vision du punk, bien éloigné du « No future » nihiliste et sans retour.

Ainsi s'intéresser à l'archivage des fanzines nécessite de ne pas seulement réfléchir par le prisme du « No future » et de penser que l'acte d'archiver est contraire à l'éthique même du punk. Il s'agit surtout de comprendre comment il est possible d'impliquer une multitude d'acteurs de différents horizons afin de réfléchir sur les méthodes à adopter pour créer une politique d'archivage adaptée. Les objets du punk ne peuvent pas être archivés de la même manière que des documents plus classiques (chartes, bulles pontificales, registres paroissiaux). Ils doivent faire l'objet d'une réflexion commune et interdisciplinaire afin de saisir leur potentiel historique et artistique.

Ainsi il convient de se demander comment l'archivage des fanzines punk en France et ailleurs peut révéler des tensions entre d'un côté des ambitions amateurs peu pérennes et de l'autre des initiatives institutionnelles peu soucieuses de l'éthique punk ? Ce questionnement a pour objectif de souligner ces tensions mais également de les dépasser en mettant en avant des initiatives d'archivage alternatifs et interdisciplinaires qui dépassent cette vision simpliste d'une culture punk « No future ». Les fanzines sont des objets de premiers choix tant ils viennent cristalliser l'essence même du punk : le DIY. Ils sont également des objets intéressants étant donné les contraintes qu'ils imposent en matière d'archivage : matériaux périssables et donc supports fragiles, diffusion à petite échelle avec peu de contextualisation possible, diversité des thématiques abordés.

Archiver le fanzine punk revient à s'interroger donc sur des questions liées à la durabilité de ces objets, leur numérisation, la pérennité de leur archivage et enfin leur accessibilité à un public large. Nous allons donc nous intéresser dans un premier temps sur la conception paradoxale de l'archivage de la culture punk en Franc et ses enjeux. L'objectif de cette partie est d'analyser les fondements théoriques et idéologiques de l'archivage des fanzines punk entre rejet de la patrimonialisation et nécessité de la sauvegarde. Ensuite nous nous intéresserons aux défis de l'archivage et de la patrimonialisation du punk en mettant en perspective les initiatives amateurs et institutionnelles afin de comprendre les obstacles rencontrés dans l'archivage des

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

fanzines mais également les solutions disponibles. Enfin dans une troisième partie nous verrons en quoi une politique d'archivage mener par une multiplicité d'acteurs à la fois institutionnels, associatives et artistiques permettrait de créer une mémoire collective du punk tout en dépassant les problématiques d'archivage actuelles. Nous proposerons également lors de cette troisième partie une politique d'archivage des fanzines punk non exhaustive avec les éléments que nous aurons préalablement analysés.

Afin de traite cette problématique, notre recherche s'articulera autour d'un cadre théorique interdisciplinaire croisant la sociologie des « mondes de l'art » de Howard Becker[20] appliquée au milieu punk comme étant un espace social de coopération, notamment autour des théories sur le Do It Yourself (DIY). L'analyse mobilisera aussi le concept de « déchainement patrimonial » et de « patrimonialisation » pour interroger le paradoxe d'un mouvement prônant le « No future » tout en devenant un objet d'étude institutionnel. Nous étudierons également les modalités d'archivage du punk comme finalité de création de lieux de mémoire collectifs, théorisé par Pierre Nora.

Nous aborderons également cet archivage du punk et la construction de sa mémoire sous l'angle de la *justice culturelle*[21] au travers du concept de « post mémoire narrative » qui s'applique aux jeunes générations n'ayant pas vécu les premières vagues du mouvement punk. Il sera également important de parler de la mémoire de la multitude et de l'hyperconnectivité numérique au travers des processus d'archivage numériques des fanzines. Cette hyperconnectivité numérique entraine une mémoire en mouvement étant donné que l'archive numérique n'est plus un stock passif mais un processus de « devenir perpétuel »[22]. Enfin, nous nous pencherons plus en détail sur le concept de revitalisation de la mémoire qui refuse de voir l'archivage comme une fin en soi mais comme l'opportunité d'une remise en contexte et d'une des fanzines en impliquant les acteurs d'origine dans le processus de collecte. Ainsi l'archivage numérique dans ce contexte ne sert plus seulement à conserver mais également à faire circuler la mémoire entre les générations, transformant les fanzines en « archives vivantes ». Pour ce qui est de

[20] Traduit du concept anglais « Art Worlds » (Becker, 1982)

[21] Comme d'autres concepts issus de sources anglophones j'ai volontairement francisé le terme ici pour coller au mémoire, traduction du concept de *cultural justice/cultural injustice* (Nancy Fraser, Long et al)

[22] Traduit du concept de continuous becoming (Ketelaar, 2012)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

notre méthode de recherche, nous avons adopté une analyse qui portent sur plusieurs aspects de l'archivage numérique des fanzines punk.

Méthode utilisée

Il convient dans un premier temps de revenir sur l'histoire du punk et sur celles des fanzines punks en eux-mêmes en définissant et contextualisant cet objet d'un point de vue historique, sociologique et symbolique. Cette définition prend en compte plusieurs concepts dont nous avons parlé auparavant notamment celui des « mondes de l'art » de Howard Becker, le concept de DIY (Do It Yourself) et le concept de patrimonialisation. Afin d'appuyer le volet théorique de notre recherche, il sera nécessaire dans un second temps de se pencher sur l'analyse d'un corpus d'une vingtaine d'initiatives d'archivage numérique des fanzines punk qu'elles soient amateurs, institutionnelles ou bien hybrides. Sur la vingtaine d'initiatives présentes nous compléterons l'analyse de l'archivage par une analyse sémiotique approfondie de 5 de ces initiatives numériques. Cette analyse sémiotique sera utile pour comprendre comment chaque modèle met en scène et légitime sa démarche d'archivage. Enfin cette approche documentaire sera complétée par un corpus de huit entretiens semi-directifs menés auprès d'un panel hétéroclite d'acteurs de la scène punk, de chercheurs universitaires ou encore de documentalistes engagés dans des projets d'archivage et de conservation de fanzines. Ce corpus hétéroclite servira a croiser les perspectives scientifiques, éthiques de l'archivage des fanzines punk tout en prenant mieux en compte les problématiques et limites liés à cet archivage. Ces entretiens nous serviront ensuite à proposer des pistes concrètes et applicables pour la définition d'une politique d'archivage collaborative des fanzines punk sur le long terme.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PARTIE 1 : L'OBJET PUNK : UNE ARCHIVE PLEINE DE PARADOXES

Avant de revenir sur ces questions de conservation et d'archivage, il est nécessaire de revenir brièvement sur l'histoire du mouvement culturel punk. Il est préférable d'utiliser en outre le terme « mouvement culturel ». S'il évoque dans un premier temps la musique, le punk vient imposer son idéologie nihiliste autour d'autres formes artistiques comme le graphisme ou tout simplement la mode qui vient donner au punk un code vestimentaire placé sous le signe de la provocation et du mauvais goût, choquer est le mot d'ordre de ce mouvement. (De Kergariou, 2017, p.5). On pourrait parler d'un certain pessimisme face au monde étant donné que le pessimisme punk semble vouloir remplacer l'optimisme du *flower power* contestataire des années 60 et du début des années 70.

1.1 Le punk, un mouvement entre « no future » et revitalisation de sa mémoire

L'émergence du mouvement punk est une réponse générationnelle à un monde usé, désabusé et trompé, marqué par une fracture aussi profonde que celle de **Mai 68** en France ou par les années Thatcher au Royaume-Uni de 1979 à 1990. (De Kergariou, 2017, p. 301). Le mouvement punk s'est construit sur les décombre du modèle économique des **Trentes Glorieuses** qui s'arrête brutalement avec le **choc pétrolier** de 1974 provoquant un chômage de masse. (De Kergariou, 2017, p.17). Il est utile de préciser que le mouvement punk ne se limite pas qu'à l'ouest de l'Europe. Le punk est un mouvement culturel international et même mondiale, là où il y'a de la contestation il y'a une scène punk.

Toutefois pour des raisons de synthèse, nous allons nous intéresser à une brève histoire du punk dans trois pays : les Etats-Unis, le Royaume-Uni et la France. Aux Etats-Unis le punk nait de la rencontre entre le renouvellement intellectuelle de New York et la détresse des villes industrielles de l'Ohio notamment Cleveland et Akron. En outre dans l'Ohio, l'économie est basée sur l'industrie lourde et le caoutchouc (fabrication de pneus) qui s'effondre dans les années 1970 et ne propose donc plus aucun future pour la nouvelle jeune génération. (De Kergariou, 2017, p.52). Cette génération que l'on qualifie alors de *Blank génération* rejette alors le schéma traditionnelle « boulot, famille, maison à crédit » (De Kergariou, 2017, p.52) de

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

leurs parents. Du côté de de New-York, ce sont les poétes et écrivains qui vont porter les premiers actes de ce mouvement avec des artistes comme **Suicide**[23], **Patti Smith**[24] ou **Richard Hell** qui vont jouer une musique rock sale et directe afin de dénoncer la mort de la littérature américaine. L'ensemble de ces éléments vont aboutir à la création des tout premiers groupes de punk rock notamment les **Ramones, The Germs**[25] et **Voidoids**[26] ou encore les **New York Dolls**[27]. *(*(De Kergariou, 2017, p. 28).

Au Royaume-Uni l'émergence du punk est liée à une crise sociale de grande ampleur. Le Royaume-Uni des années 1975-1977 est en outre frappé par une inflation galopante ainsi qu'un chômage qui explose. Le pays sombre alors dans le « Winter of Discontent »[28] entre 1978 et 1979 qui est marquée par des grèves massives dans de nombreuses professions des classes populaires (éboueurs, ouvriers, etc…) (De Kergariou, 2017, p.300). Là encore on retrouve une jeunesse perdue, incapable de penser à un avenir prospère et sain, cette jeunesse vient trouver un représentant de toute cette frustration au travers du succès inattendu des **Sex Pistols** qui en 1977 sortent leur célèbre album « God's save the Queen ». Cet album sulfureux, perçu par la couronne comme un appel à la révolte, vient faire exploser le mouvement punk au Royaume Uni et bientôt à l'international. Bientôt ce sont des dizaines de groupes qui viennent planter leur musique brutale et sans artifice dans les oreilles d'une jeunesse en colère et d'une *gentry* horrifiée. Parmi eux on retrouve **The Clash, The Damned, The Buzzcocks**[29] *et* **Siouxsie and the Banshees**.[30] L'élection de Margaret Tatcher en 1979 ne vient pas arranger les espoirs de la jeunesse. ((De Kergariou, 2017, p. 302). Libéralisme de fer et autoritarisme décomplexé viennent diviser le punk en deux branches : une branche dite « clean » dite **New Wave** ainsi qu'une branche radicale et brutale porté par le **punk hardcore**

[23] Duo américain formé à New York en 1970, pionnier du punk électronique

[24] Chanteuse, musicienne et poétesse américaine, figure majeure de la scène rock et punk new yorkaise des années 1970

[25] Groupe américain de punk formé à Los Angeles en 1976, pionnier de la scène punk californienne et influent dans le développement du punk hardcore

[26] Groupe américain de punk rock formé à New York en 1976 autour de Richard Hell

[28]Période de mouvement sociaux et de grèves massives au Royaume Uni durant l'hiver 1978-1979

[29] Groupe britannique de punk rock formé à Manchester en 1976, considéré comme l'un des pionniers de la scène punk rock de Manchester

[30] Groupe britannique formé à Londres en 1976, issu de la scène punk et pionnier également du post-punk et de la musique gothique

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

et la **Oi !** qui viennent réaffirmer les valeurs de la classe ouvrière face aux « écoles d'art » (De Kergariou, 2017, p.152)

La France ne fait pas exception quant à l'émergence du punk, toutefois l'émergence de cette culture à part entière émerge de manière assez différente par rapport aux Etats Unis et au Royaume-Uni. Revenons tout d'abord au contexte économique et sociale. La France connait également une fin de la prospérité générale sur son territoire avec la fin des Trente Glorieuse.

Le gouvernement de Raymond Barre[31] de 1976 à 1981 est caractérisé par une politique monétaire et budgétaire stricte, la France devant faire face à une hausse de la dette. Cette hausse de la dette n'empêche pourtant pas le gouvernement d'opérer une restructuration significative du paysage urbain parisien avec le « trou des halles »[32] et la démolition de Belleville. Ces travaux viennent déloger les classes populaires aux profits de familles plus fortunées. Ainsi, les premiers punks français à l'image de leurs compères britanniques et américains associent le cadre urbain dans lequel ils vivent à un environnement hostile et nihiliste qui viendront considérablement influencer leur musique. Revenons à la particularité du punk Français. Celui-ci se construit selon une évolution à la fois artistique et idéologique.

Les premiers groupes et collectifs de punk français (**Metal Urbain, Bazooka, Stinky toys**) sont liés aux lycées et universités parisiennes et lyonnaises. Ces jeunes punks viennent cultiver dans un premier temps une forme de dandysme qui loin d'être passif se veut provocateur et plein d'autodérision. Ainsi, le militantisme jugé « baba cool » est rejette au profit d'une noirceur des textes et de l'esthétique (« La rupture punk ne se réduit pas non plus à la simple arrivée d'une avant-garde dans le champ culturel ; elle se concrétise dans le refus de tout code du bon goût et dans la délectation pour le scandale ») (Aboud, 2016). Cette première vague punk hérité du dandysme va progressivement évoluer pour laisser place dans les années 1980 à des groupes et collectifs imprégnés du mouvement des squats et des usines désaffectées. Cette « deuxième vague » reprend la noirceur lyrique et esthétique des punks dandys en y ajoutant une dimension militante, libertaire et antifasciste. C'est cette deuxième vague qui donne naissance à des groupes comme **Bérurier Noir**, **Les Souris**

[31]Homme politique et économiste Français. Il fut premier ministre de 1976 à 1981 sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Déglinguées[33] ou encore **Les Garçons bouchers**[34]. (« Une partie de la scène punk française va alors se saisir d'une autre opportunité de se produire, en se déplaçant vers les squats. Ces derniers se multiplient au début des années 1980 et nombre d'entre eux sont gérés par les autonomes. (« Ces lieux se veulent être des espaces où « peut s'exprimer un refus global du système » (Péchu, 2010 : 98) (Aboud, 2016). Il n'y a donc pas d'interprétation univoque du punk étant donné que le punk oscille entre volonté d'expression individuelle et critique de la société. (Aboud, 2016) Précisons que le punk ne s'arrête pas qu'à ces trois pays-là bien évidemment, on trouve du punk partout où il y'a de l'oppression. Chaque pays à ses rebelles fétiches, la Russie à Egor Letov et son sulfureux **Гражданская Оборона**[35], l'Espagne **Kaka de Luxe**[36]. On pourrait continuer à en citer beaucoup, mais cela serait inutile pour notre réflexion actuelle. Ce qu'il est important de regarder ici, c'est que le punk a réussi à se rendre universelle, cette universalité s'explique par les deux dogmes centraux du punk qui sont les suivants : l'instantanéité de la création et le rejet de l'institution

L'instantanéité et le rejet de l'institution comme dogme central

Les objets issus de la culture punk sont des objets uniques qui témoignent d'un savoir-faire et d'une liberté de création. En effet, bien loin de reproduire les mêmes erreurs que leurs ancêtres hippies qu'ils haïssent, les punks décident de faire du moment présent et immédiat un de leur dogme central. En outre cette instantanéité se retrouve dans la brièveté de leurs compositions musicales, dépassant rarement les trois minutes. Peu leur importe également la justesse des accords et des jeux musiciens, les punks vivent dans des sociétés capitalistes et corrompues prêtes à s'effondrer, ils n'ont que le temps de déverser leur colère et leur désespoir dans un micro bon marché et saturé. (Robène & Serre, 2016). Cette instantanéité se caractérise dans de nombreux aspects de la culture punk, notamment par un concept

[33] Groupe français de punk rock et rock alternatif fondé en 1976 à Paris

[34] Groupe français de punk rock formé à Paris en 1986, mêlant punk et chanson populaire (musique à boire) et associé à la deuxième vague du punk français

[35] Groupe russe de punk rock formée en 1984 autoir d'Egor Letov, figure majeure de la scène punk underground russe et soviétique

[36] Groupe espagnol de punk rock formé à Madrid en 1977, le groupe est considéré comme l'un des pionniers de la Movida Madrilène

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

clé sur lequel nous allons revenir à de nombreuses reprises : le **DIY,** littéralement **Do It Yourself**

« Les kids ont inventé leur mode. Un ensemble qui ne doit rien aux systèmes ni à ses circuits… Vêtements faits soi-même, achetés aux marchés aux puces ou dans les stocks de l'Armée du salut pour quelques pièces de monnaie. Loin des circuits commerciaux. Loin d'une "mode" – qui ne devrait plus mériter ce nom – institutionnalisée, balancée chaque saisons » (De Kergariou, 2017, p.488)

Patrick Eudeline met en avant ici le côté « déconnecté » de la production des objets punks, ceux-ci ne s'intégreraient dans aucune logique commerciale et institutionnelle. C'est comme ça que nous pourrions définir **le** « Do It Yourself » : comme un processus de production totalement déconnecté des circuits commerciaux traditionnels, mais cela serait trop simple. Le sociologue Fabien Hein va plus loin dans la définition du DIY, il s'agit avant tout selon lui non pas d'un acte mais d'une « forme d'intelligence pratique » dont la mise en œuvre s'effectue sans perte d'énergie, ni de temps et sans l'aval d'aucune instance » (Hein, 2006). Le Do It Yourself c'est donc dans un premier temps remettre l'humain et non plus la machine au centre du processus de création. Ainsi le punk permet à tout le monde de créer de A à Z son propre disque, son propre vêtement, sa propre cassette ou comme nous allons le voir bientôt son propre fanzine.

Ainsi le mouvement punk veut démystifier la production culturelle et on démocratise l'action de création que l'on ne réserve plus seulement aux seules entreprises (Hein, 2011, p.45). Il y'a ainsi une dimension essentiellement humaniste dans ce concept de **DIY** qui vise à dépasser une vision pratiquement fataliste et élitiste de la pratique musicale comme nombres de musiciens et de fans l'imaginaient auparavant : pour créer il faut avoir au pire du talent, au mieux un don. (Zaytseva, 2008)

Le mouvement punk arrive donc au travers de son goût pour l'instantanéité à redonner une importance à la création « populaire » (Kugelberg et al., 2012). Pour que le « *Do It Yourself »* fonctionne, il fallait bien entendu que les créations qu'elles soient d'ordres musicales, vestimentaires ou graphiques respectent un certain nombre de conditions. La création punk doit être en outre facile d'accès pour que personne ne soit mis à l'écart, elle doit être également bon marché étant donné que les moyens de base sont limités si bien que ce sont les matériaux de récupération qui

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

sont privilégiés. Ce manque de moyen et ce désir d'accessibilité totale signifie que les circuits courts et la coopération entre artistes est une composante fondamentale du *DIY.* Le « *Do It Yourself* » incarne donc particulièrement une vision anticonsumériste de l'art ou l'on rejette la nécessité de remplacer ou d'acheter de nouveaux objets. On pourrait interpréter cela comme un pied de nez saisissant aux **Trentes Glorieuses** prônant une liberté de consommer pour tout le monde, chimère qui prend vite fin lors du Choc Pétrolier de 1974, privant une grande partie de la population européenne et mondiale dans une précarité brutale. Concrètement le *DIY* dans la sphère punk se traduit de plusieurs manières. Il passe par la production autonome de disque, *The Buzzcocks* étant considéré comme le groupe ayant produit le premier disque DIY avec son album « The Spiral » (Hein, 2003). Le DIY passe aussi par la création de labels 100 % gérés par les artistes, permettant de créer un réseau d'entraide assez large mais également par la création de radios pirates, d'organisation de tournées et de concerts parfois non déclarés ou non autorisés par les autorités et bien sûr la production de fanzines. (Hein, 2002). Pour pérenniser l'ensemble de ces pratiques autonomes, des guides pratiques sont édités par les artistes afin d'accompagner les débutants et les *kids* dans leur apprentissage d'une économie libre et humaniste.

Le **Do It Yourslef** s'inscrit donc dans une logique contre culturelle. Rappelons que la contre-culture désigne selon Alain Touraine *« l'ensemble des mouvements de marginalisation ou de contestation formés au moment d'une extension et d'une accélération d'une croissance organisée autour des exigences des grandes organisations ».* Ainsi on reprend le concept de production des grandes sociétés mais dans un objectif de création collective, sans recherche de profits réels (Hein, 2002).

1.2 « No future » mais tout de même une transmission entre les générations

Le punk a-t-il toujours été nihiliste jusqu'à en rejeter toutes formes d'avenir, de progrès et de changement ? Cela serait totalement contradictoire avec la réalité actuelle. On trouve du punk partout, dans les salles de concerts, dans les festivals, chez nos disquaires préférés, dans des hypermarchés. Le punk est devenu un véritable phénomène culturel qui continue de rayonner encore aujourd'hui partout autour de nous. Les nouvelles générations consomment toujours autant les albums

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

pionniers du punk tout en soutenant leur scène locale actuelle. Il y'a même une véritable nostalgie du punk qui s'est créé au fur et à mesure des décennies et des groupes émergeants. Cette nostalgie est liée de près à une logique non plus seulement d'écoute du punk mais de sa consommation dans une logique de divertissement. (Reynolds, 2012)

Le punk a donc bien eu un futur mais un futur teinté de consumérisme et de reprise marketing. Toutefois lorsqu'on aborde le punk et ses objets avec un point de vue purement archivistique, il est nécessaire de s'intéresser surtout à son éternel renouvellement idéologique et éthique qui s'est effectué au gré des décennies et qui a toujours su trouver son public. L'acte de création en lui-même est un signe d'une volonté, celle de donner vie à des émotions, des contestations et des sentiments. En 50 ans maintenant, le punk n'a fait que se réinventer, se renouveler pour ne pas tomber dans l'oubli et ne pas mourir (Humeau, 2021).

Si les premières années du punk étaient marquées par un certain nihilisme ancré par le refus du quotidien et de l'absence d'avenir et de perspectives (De Kergariou, 2012, p. 503) les mutations progressives du mouvement en plusieurs sous branches vont faire basculer les choses. En France, c'est la culture des squats qui va amener ce que l'on va appeler les « keupons »[37] à se rencontrer et à produire une pensée politique anarchiste tout en revendiquant une autonomie plus marquée. C'est cette structuration politique progressive qui va permettre au **Berurier Noir** de mettre en avant sur scène un punk prônant le « yes future » dénonçant le racisme institutionnel ainsi que les violences policières (France Culture, 2019).

Ce passage du « No » au « Yes » est également à retracer dans les réseaux de création *DIY* qui ont pu exploser au sein de la scène française, que ce soit au travers la création de labels autogérés, de disques et de fanzines sur lesquelles nous allons bientôt revenir. Comme nous pouvons donc le voir au travers de la scène française, c'est la conscience politique et la nécessité de création qui pousse le punk à devenir non plus seulement une culture du nihilisme, mais une véritable contre-culture de la contestation. Au travers de la création d'objets s'est construit une identité. Cette identité est une pratique de création de sens qui est venu maintenir la vitalité du punk jusqu'à aujourd'hui (Ketelaar, 2011) aux Etats-Unis et au Royaume-Uni, le

[37] Terme argotique désignant les punks, plus précisément les punks de la deuxième vague en France

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

punk mute lui aussi en divisant ces scènes entre **New Wave et Oi**, **Post Punk**[38] et **Rock Gothique**[39] ou encore **Punk Hardcore et Ska**[40]. (De Kergariou, 2017, p.3-5). Le punk passe dans les pays anglophones de « No future » à « Punk 's not Dead » pour illustrer une prise de conscience politique et sociale non plus seulement nihiliste. Le punk ne cesse de se réinventer également dans les années 1990 et 2000 dans un contexte au sein duquel la mondialisation a tout récupéré sur son passage, même le punk. Celui réinvente ainsi ses luttes et intègre des questions d'écologies ou encore d'antispécisme. (France Cultre, 2021) Dans le même temps, le punk devient une cible de choix pour les majors qui rachètent la plupart des maisons de disques autogérés et viennent intégrer des groupes majeurs provoquant ainsi une subdivision du punk en une multitudes de branches. La contreculture punk a donc inconsciemment produit des mémoires conflictuelles et des identités en constantes évolutions mais parfois aussi en concurrence. Philippe Humeau parle du punk et des mutations de la manière suivante :

« Reste que pour l'entomologiste du social qui se penche sur la scène contemporaine, le punk apparaît bien aujourd'hui, au-delà des idéaux rebelles et subversifs qui fondent le cœur commun et référentiel du punk, comme le fruit contrasté et parfois contradictoire ou polémique d'un tuilage mêlant les couches subversives plus ou moins accidentées des âges du punk. » (P. Humeau, 2021)

Le mouvement punk n'est donc pas seulement que nihiliste selon P. Humeau il est surtout contradictoire puisqu'il a illustré au cours de son existence une tension entre le refus du profit, l'autogestion, la création par soi-même et l'intégration forcée dans une économie du marché mondialisé qui vient casser les logiques autonomes installées. La complexité du punk réside donc dans le fait qu'il n'a pas une seule identité, mais plusieurs qui se sont formées au gré des décennies, des revendications et des enjeux politiques et sociaux du moment. Ces identités plurielles ont amené irrémédiablement à la création de multiples mémoires qui peuvent parfois cohabiter ensembles mais qui entrent souvent en conflits. Ces conflits s'observent au niveau

[38] Courant musical apparu à la fin des années 1970 dans le prolongement du punk, il est caractérisé par une plu grande expérimentation sonore et des influences issues de la musique électronique.

[39]Courant musical issu du post-punk à la fin des années 1970, il est caractérisé par des sonorités sombres, une atmosphère mélancolique et des thèmes liés à la mort, à l'aliénation et à la solitude

[40] Style musical jamaïcain apparu à la fin des années 1950, caractérisé par un rythme syncopé et des influences rhythm and blues et du jazz : il vient considérablement influencé le punk britannique dès les années 1970

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

des générations qui tendent à revendiquer chacune, une légitimité et donc une pureté du punk plus forte que les autres.

Ces conflits et l'évolution du marché économique mondial ont donc participé à faire du punk une culture reconnu dans le monde entier, au travers de circuits économiques multiples et lucratifs. Ce sont surtout les journalistes ainsi que le marché du disque qui ont inscrit une mémoire fabriquée du punk et qui ont fixé à celui-ci une histoire toute tracée. De nombreux magazines de la presse musicale notamment *Rock & Folk* se sont imposés comme de véritables opérateurs de la mémoire du punk. Une publicité agressive avec des numéros spéciaux concernant les plus grands héros du punk et la mémoire qu'ils ont laissé, une charte visuelle travaillée pour attirer le lecteur, tels étaient les moyens mis en place par ces magazines pour attirer les fans de sons saturés et de voix criardes (Robène & Serre, 2016) Au-delà de sa marchandisation pure, le punk a su donc créer une culture forte qui résonne aujourd'hui encore chez les populations les plus jeunes des pays du monde entier.

En 50 ans le punk a produit un nombre considérable de vinyles, de concerts, de cassettes, de vêtements, d'affiches ou de fanzines et s'est retrouvé naturellement confronté à des processus de patrimonialisation. Ces processus de patrimonialisation comme nous le verrons plus tard exacerbent d'autant plus les luttes des mémoires déjà présentes dans le punk. (Raboud, 2016). Cette patrimonialisation est sources de tensions étant donné qu'elle oppose l'idéal punk qui prône de vivre dans l'instant, de faire les choses soi-même à une nécessite de conserver les traces de cette contre-culture pour des raisons historiques, culturelles et patrimoniales. Le problème ne vient pas tant de la mentalité punk qu'on serait tenté de rapprocher encore et toujours de l'éthique « No future » car cette vision n'est plus d'actualité. En revanche les objets punks eux sont issus d'un contexte particulier, ce sont des objets produits avec des matériaux de mauvaises qualités souvent fragiles et qui étaient destinés à être jetés. Ainsi ces objets produits avec peu de moyens n'étaient pas vraiment au centre d'une pérennisation sur le long terme par leurs propres créateurs, malgré la significative dimension artistique. Pour comprendre cela, nous allons maintenant nous intéresser à l'objet principal de notre étude afin de contribuer à l'archivage des objets du punks : les fanzines.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

1.3 Le fanzine : un objet phare de l'identité punk

Parmi tous les objets créés par la communauté punk, le fanzine tient une place de premier choix. Véritable support de diffusion de l'actualité musicale et culturelle de la communauté punk, le fanzine est le moyen principal pour diffuser l'information entre punks. Par fanzines on entend généralement une publication imprimée et créée par des amateurs passionnés pour d'autres amateurs passionnés avec souvent peu de moyens. (Triggs, 2010). Le fanzine a eu une importance de premier plan dans le punk ; toutefois il est important de préciser que ceux-ci sont antérieurs à ce mouvement. C'est la presse de sciences fictions, qui va populariser dans un premier temps le concept de fanzines dans les années 1930 (Triggs, 2010). Les fanzines vont gagner en popularité dans les années 1950 avec l'introduction de la xérographie qui va permettre la démocratisation de la création de fanzines par le grand public et les fans de sciences fictions le plus souvent des femmes.

La popularité des fanzines coïncide avec la grande popularité de la saga *Star Trek* qui va permettre une explosion des créations de zines par la communauté de fans. On trouve dans ces documents principalement des histoires inventées par les fans de la série qui vont créer leurs propres récits en reprenant l'univers de la série à succès. (Triggs, 2010). Dans les années 1960, les zines sont reprises pour aborder des sujets plus militants et politiques (véganisme, écologie, anticapitalisme) afin de diffuser l'information plus rapidement et discrètement dans les milieux militants. La communauté punk vient intégrer le fanzine dans ses processus de création autonomes et anticapitalistes, ainsi avec le mouvement punk les fanzines deviennent comme l'affirme Jeffrey S. Debies Carl le « sang » vital de l'information et de la communication punk (Debies-Carl, 2014)

Les fanzines punks ne dérogent pas vraiment à la règle des fanzines de manière générale, ce sont des publications papiers de faible diffusion, n'empruntant pas les circuits de distribution et de créations classiques et qui sont produites et diffusées de manière non périodique au contraire des magazines spécialisés. (Fabien Hein, 2019). D'un point de vue purement technique les fanzines sont très hétérogènes dans leur agencement, forme et longueur. (Fabien Hein, 2019, p. 38). Ce qui est privilégié, c'est la diffusion d'informations utiles au sein d'une même scène par des passionnés, pour des passionnés.

Ainsi les fanzines servent un idéal contre-culturelle puisqu'ils visent à remplir un manque, celui de la presse traditionnelle qui n'accorde aucune importance ou aucun

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

crédit à cette culture émergente dans les années 1970. Afin de couvrir la création et l'effervescence de cette musique émergente, les fanzines contient une multitude de rubriques : on y retrouve des chroniques de disques, des interviews, des histoires sous formes de bd, des poèmes, des dessins, etc (Fabien Hein, 2019, p. 45). Le fanzine se doit donc d'être chez les punks un véritable terrain de jeu qui doit mettre en avant leur créativité, leurs revendications politiques mais également leur propre scène. La création des fanzines est le résultat d'une coopération constante étant donné qu'elle implique un réseau d'acteurs divers pour toutes les rubriques qu'elle inclut.

Ce travail en réseau permet de réduire considérablement les coûts de production des fanzines dont le prix varie en fonction du nombre de pages, de sa taille et de la technique utilisée. Il faut compter environ 114 euros pour une production d'une centaine de fanzines de petite taille, entre 153 et 763 pour des tirages entre 50 et 1000 exemplaires pour des fanzines de taille moyenne. Enfin il faudra compter pour les fanzines de grande taille environ 2290 euros pour une production de 1100 exemplaires en moyenne (Fabien Hein, 2019, p.45)

Les fanzines se partagent via un réseau de distributeurs divers que ce soient les dépôts ventes et les VPC, l'enjeux des créateurs de fanzines étant de maximiser le nombre de réseaux de distribution pour pouvoir écouler les exemplaires le plus rapidement. Cela est un sacré défi quand on sait que la plupart des créateurs de fanzines auto financent la production de celle-ci, le pari économique n'est donc pas le profit, c'est l'amortissement des coûts. (Fabien Hein, 2003) Plus que de simples moyens de communiquer au sein d'une même scène, les fanzines sont aussi le reflet d'un travail acharné et de l'appropriation d'un « capital sous-culturel »[41] (Fabien Hein, 2003) qui permet ainsi au fanzine d'être totalement indépendant et d'avoir une liberté de création totale. Ainsi la notion de « travail acharné »[42] que propose Grime et Walles permet de donner au fanzine une dimension particulièrement politique et culturel étant donné que les créateurs, libres de toute contrainte patronale et artistique peuvent se poser comme de véritable éditeur de leurs productions (Grimes & Wales, 2015). Les fanzines s'inscrivent donc dans une logique de réseau. (Fabien Hein, 2019, p.36) En outre le fanzine est le produit d'un réseau tout d'abord par les

[41] Traduit du concept de « Subcultural capital » proposé par Sara Thornton et repris par Fabien Hein

[42] Traduit du concept de Labour (Grimes & Wales, 2019)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

différentes étapes de production, de la création à l'ensemble de la distribution qui incluent à chaque fois des acteurs divers.

L'existence de cette multiplicité d'acteurs permet de faire de la production punk un monde à part entier, produit d'une action collective. Ce constat peut être illustré par la théorie d'Howard Becker qui définit le rock non pas comme un simple mouvement mais comme un monde où la coopération entre divers acteurs est reine. (Fabien Hein, 2003) Ainsi, le monde du rock devient un véritable espace social avec ses propres composantes au sein duquel des rapports sociaux et des pratiques collectives uniques régissent la vie de la communauté. Cette logique de réseau et de « monde punk » est synonyme d'autonomie et d'autogestion totale. En effet le fait de faire les choses soi-même mais surtout ensemble témoigne de la dimension politique de la pratique punk du *« DIY »*. En effet la pratique *« DIY »* prend une dimension militante et sociale étant donné que la production de fanzines et des autres objets punk vise symboliquement à transformer des compétences pratiques en « capitale social et militant » (P.Humeau, 2021). Ainsi ce monde punk qui est un réseau vaste et solidaire peut être considéré comme une matrice de politisation dans lequel le système D joue un rôle important de socialisation et de transmission des pratiques artistiques culturelles.

C'est aux États-Unis que les premiers fanzines punks voient le jour, notamment le célèbre zine *Punk* en 1975, il sera suivi d'autres types majeurs, notamment *Slash*, *Search & Destroy* et *Flipside.* Au Royaume-Uni on va avoir également de nombreux titres cultes qui influencent directement cette culture émergente. Parmi ces zines influentes on trouve *Sniffin'Glue* créé par Mark Perry en 1976 et qui devient une bible de la contreculture malgré sa courte durée d'un an seulement. Ce zine va toutefois permettre un développement des fanzines assez important au Royaume-Uni avec des titres comme *Kill your pet puppy, Zerox ou Guttersnipe*. (Guerra & Quintela, 2019, p.45)

La France n'est pas en reste pour ce qui est des fanzines, si on prend le site de la Fanzinothèque, une association qui archive ces fanzines punks en physique et en numérique, on trouve près de 4358 titres référencés sur le site entre 1982 et 1999. La production des fanzines en France a démarré plus tardivement qu'aux États-Unis ou en Angleterre, il a fallu attendre le milieu des années 80 pour voir une explosion de la

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

production de fanzines dans le pays. De nombreux titres cultes ont été produit et certains ont considérablement influencé la scène punk française et continuent de l'influencer encore aujourd'hui. On peut citer en outre *La bennes à ordures (Toulouse) ; Psychédélises (Brest), Est-ce bien raisonnable (Paris), Molodoi (Strasbourg) ; Idées noires (Paris), New wave (Paris), Kontagion (Dieppe), Wardene, Rock Alusine, Traboule rock (Lyon), Destructor Grenoble, Les héros du peuple sont immortels (Paris), Agent orange (Sarcelle)*[43]

Les fanzines sont les reflets de la culture **DIY** au sein du punk, en effet la particularité des fanzines c'est leur très grande fragilité. (Etienne, 2003). Il faut dire que les matériaux utilisés ne sont pas de la plus grande qualité. En effet, on utilise souvent des ciseaux, du papier bas de gamme et pour couronner le tout on ajoute de la colle pour la finalisation. Parfois de simples agrafes voire plus rarement des trombones suffisent (Raboud, 2020). Il arrive même parfois d'utiliser des copies de photocopies. Les acteurs de la scène punk travaillent ainsi sur leur temps libre, les week-ends ou pendant leur temps de pause dans leur travail alimentaire sur leur support et ainsi avancer le plus vite possible. (Aboud, 2016).

Les conditions économiques, sociales et techniques de la création des fanzines punk sont donc déterminantes dans la manière dont nous devons percevoir l'archivage d'un tel objet. En effet, les fanzines sont représentatifs de ce que Johan Kugelberg appelle la « culture du dégradable ». Ils sont produits sur un support fragile et bon marché en un rien de temps avec des moyens plus que limités, ainsi les créateurs eux même n'attachaient par forcément d'importance à la préservation de leur propre production.

Pourquoi ? Car le punk a mis en avant un refus de la postérité, une vie sans avenir, des institutions et donc logiquement du patrimoine. Même si le punk est passé par de nombreuses phases de mutations idéologiques profondes, le mantra « no future » est resté dans la création punk au-delà des années 1970. La création punk doit refléter la détresse morale et sociale desquelles est né ce mouvement[44] La création punk et donc les zines sont des symboles de défiances[45] comme l'affirment Matt Grimes et Tim Wall (Grime & Wales, 2015). Ainsi la patrimonialisation, la conservation et la pérennisation doivent être défiées par l'éphémère, le dégradable

[43] https://fanzinotheque.centredoc.fr/index.php?lvl=more_results&autolevel1=1

[45] Traduit du concept de « Symbols of Defiance » (Grimes & Wales, 2019)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

et parfois même la destruction si on reprend le célèbre cas du fils de Malcolm McLaren qui vient détruire les archives d'un héritage dans lequel il a grandi. (Grime & Wales, 2019)

Cette éthique du dégradable et donc ce refus d'assumer au travers de l'objet une certaine postérité place le fanzine dans une contradiction fondamentale : comment archiver un objet qui dans son essence même a été pensé pour ne pas durer. Le geste destructeur du fils de Malcom McLaren n'est pas une simple anomalie, mais bien la révélation d'une tension constitutive de l'objet punk en lui-même. Celui d'un objet éphémère revendiqué par une création autonome pour satisfaire un besoin d'information et de communication immédiate et le désir porté par d'autres acteurs de le figer dans une mémoire collective au travers des processus de muséification. Mais au-delà de cette seule question matérielle de la conservation, c'est bel et bien la logique DIY et le réseau d'acteurs qui ont présidé à la production même des fanzines. Il est important de ne pas oublier ce point-là quand on aborde leur archivage. Un fanzine n'est jamais un simple objet isolé : il est le produit d'un faire ensemble, d'une chaîne de coopération informelle (créateurs, distributeurs, dépôts ventes, etc…) qui fait de la production punk un espace social à part entière. Il faut donc avoir à l'esprit cette dimension collective quand on pense archivage des fanzines. On risquerait autrement de décontextualiser l'objet et le réduire à un simple document doté d'une certaine esthétique alors qu'il est avant tout la trace d'une pratique collective et autonome. C'est donc précisément cette tension entre la nécessité de conserver et le risque de trahir l'esprit DIY qui a fait naître un tel objet que soulève la question de la mise en archive. Cette question cristallise des rapports de force entre des acteurs aux légitimités concurrentes. C'est cette bataille pour la mémoire punk qu'il s'agit maintenant d'interroger.

1.4 : Les enjeux de la mise en archive : tensions et légitimité

Aujourd'hui, la culture punk et ses objets sont confrontés à des enjeux de conservation et d'archivage ; ces enjeux ne sont pas toujours simples à aborder étant donné que le punk est confronté depuis son existence à des luttes de mémoire et à un conflit entre les différents acteurs sur la patrimonialisation du punk. Ces différents acteurs qui souhaitent préserver chacun une mémoire différente du punk qu'ils ont eu même construit amènent à des divergences sur la définition même de patrimoine et de patrimonialisation. (Raboud, 2020) Quels objets conserver et

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

pourquoi ? Doit-on conserver les objets représentant le plus le mouvement punk, c'est-à-dire ceux sans visées commerciales (Raboud, 2020) ? Où doit-on, au contraire, conserver et élever au rang de patrimoine des disques, des vinyles ou des cassettes ayant servi un intérêt commercial et donc capitaliste ? Cette lutte de mémoire vise à montrer qui possède la vision la plus authentique et réelle du punk, ce qui amène à bien des points de divergences quand on aborde un sujet comme la patrimonialisation et l'archivage des objets punk comme le fanzine. Les journalistes ont été véritablement les premiers acteurs à vouloir construire une certaine mémoire du punk en fonction de leurs objectifs journalistiques.

Les magazines *Rock & Folk* ainsi que *Best*[46] sont les deux plus grands acteurs journalistiques à avoir construit une mémoire du punk qui leur est personnelle. Patrick Eudeline, célèbre journaliste de *Rock & Folk* ayant assisté à l'émergence du punk dans les années 1970 affirme d'ailleurs que la vision journalistique du punk ne peut être fausse étant donné que celle-ci se base sur le vécu, l'expérience du directe sur le terrain. (Robène & Serre, 2017). Patrick Eudeline s'illustrera sur cette « pureté mémorielle » prôné par les journalistes en invectivant en 2013 Eric De Chasey le Comissaire de l'Exposition Europunk sur la qualité de l'exposition et l'image qu'elle renvoyait du punk (« « le mec n'était pas là. Le mec n'a rien compris »). (Libération, 2011). Cette vision journalistique très élitiste cache cependant une réalité plus triste. Si les journalistes de *Best* et *Rock & Folk* ont bien assisté à l'émergence du punk et à leur couverture, ils n'ont donné qu'une vision qu'ils ont modelée en fonction de leurs objectifs économiques et idéologiques. Cela témoigne de l'importance des médias dans la réorganisation des savoirs, des croyances et surtout dans notre rapport à la vision du passé. Les journalistes n'ont donc fait que sélectionner dans leurs articles les éléments chronologiques sur lesquels insister. Il y a donc eu déconstruction et recomposition de l'histoire du punk afin de pouvoir construire un récit qui mettrait toutes les générations du punk d'accord. (Robène & Serre, 2017)

Face aux journalistes se dressent des institutions patrimoniales et académiques que ce soient des bibliothèques, des universités ou des musées. Ces institutions disposent de moyens matériels et financiers pour pouvoir mettre en avant l'ensemble des objets produits par le punk, notamment les fanzines. Plusieurs moyens s'offrent

[46] Magazine musical français fondé en 1968, consacré principalement au rock et au hard rock au début, vient considérablement investir le punk et contribue à sa réception et diffusion en France

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

à ces institutions pour mettre en avant le punk et en France il s'agit surtout d'expositions. Parmi les plus populaires on peut citer « Même pas Mort ! Archives des **Béruriers Noir** » qui a lieu en 2024 suite à plusieurs dons de « Fanfan » et « mastO », deux membres fondateurs du groupe. L'exposition se voulait une plongée dans la scène punk et alternative des années 80 au travers des archives des *Bérurier Noir*, l'idée était de recréer l'effervescence artistique de cette décennie et les enjeux politiques et sociaux abordé par le groupe et le punk français de manière générale. (BNF, 2024). Si cette exposition a été bien reçu et a pu faire consensus ce n'est pas le cas de l'exposition « Europunk » qui est accusé par les acteurs de la scène punk et certains médias « d'embourgeoiser » ce mouvement (Libération, 2011) et de réduire le punk qu'à une simple dimension esthétique. (Libération, 2011). Aujourd'hui plus que la muséification en elle-même, un véritable débat sur l'archivage des fanzines punk se construit.

1.4 Etudier et comprendre les zines : les premiers pas de la bibliothéconomie

Aujourd'hui, si l'archivage des fanzines punk apparaît comme un champ d'étude relativement structuré, il est nécessaire de rappeler que celui-ci est récent et qu'il s'est construit avant tout au travers de la bibliothéconomie. En effet avec la bibliothéconomie, on voit se mettre en place plusieurs initiatives fondatrices qui viennent poser les bases de la conservation des zines sur le long terme. *La* **Queer Zine Archive Project** est l'une des premières initiatives majeures consacrée à la conservation et l'archivage des fanzines. Fondée en 2003, ce projet avait comme but premier de collecter et de préserver les zines liés à la culture queer et les rendre accessibles aux universitaires mais aussi à un public plus large (militantes féministes, artistes impliqués dans les mouvements liés au Riot Grrrl, etc…). (Punk Pedagogy, 2021) L'année 2003 voit également la création de la **Barnard Zine Library** au sein de l'université **Columbia**. Le projet est déjà bien préparé puisqu'il inclut de base un fonds documentaire de plus de onze mille numéros, dont la moitié est directement consultable sur place. Le projet se veut ouvert au plus grand nombre notamment aux étudiants en sciences de l'information qui s'intéressent particulièrement au catalogage et à la conservation des publications alternatives. (Punk Pedagogy, 2021). A la même période on voit également émerger d'autres projets *comme le* **Zine Archive and Publishing Project (ZAPP)** à Seattle et *l'Independent Publishing Ressource Center (IPRC)* à Portland qui sont deux

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

structures qui partage une éthique communautaire de la conservation des fanzines. En effet ce sont le plus souvent les créateurs de zines eux-mêmes qui assurent bénévolement le catalogage et la maintenance des collections ce qui fait de ces lieux un sanctuaire « d'archives vivantes » (Woodbrook, R & Lazzaro, A, 2020).

1.5 Fanzines Punk et bibliothèques : un « mariage » naturel

Les fanzines punks n'échappent pas à ce phénomène de conservation et d'archivage puisque l'on voit également ces objets contre-culturels se frayer une place dans les archives des bibliothèques universitaires américaines et britanniques. La **Cornell University Library** par exemple conserve la collection de John Kugelberg[47] et Aaron Cometbus[48] qui rassemble des flyers, des affiches ainsi que des fanzines liés à la scène punk et alternative américaine collectés par les deux artistes eux-mêmes. (Punk Pedagogy, 2021) La **Duke University Library** de son côté a construit un fond solide à partir de dons personnels successifs de Sara Dyer[49], Dwayne Dixon[50], Lara Cohen[51] ou Terry Murray[52] pour atteindre aujourd'hui plus de 3500 zines publiés majoritairement entre 1985 et 2005. **L'UCLA Library Special Collections** a elle aussi constitué sa propre archive punk à partir de fonds donnés par des figues locales de la scène comme Max Ward[53]ou encore Darby Romeo[54]. (Punk Pedagogy, 2021). L'ambition de tels projets est la plupart du temps de de documenter la scène punk locale ou nationale en apportant un regard contemporain sur la contreculture punk. Notons que la plupart de ces grandes

[47] Collectionneur, éditeur et spécialiste américain de la culture punk, connu notamment pour ses travaux sur les archives et les publications liées au punk et aux fanzines

[48] Auteur, musicien et éditeur américain, figure majeure de la scène anarcho-punk et également connu pour voir fondé et publié le fanzine Cometbus à partir de 1981

[49] Editrice et créatrice de zines américaines, notamment à l'origine d'Action Girl Newletter et d'Action Girl Comics, lié au féminisme et au Riot Grrrrl

[50] Anthropologue américain et ancien membre de la scène punk underground, a constitué une collection importante de fanzines des années 1980-1990

[51] Autrice et éditrice de fanzines américaines tels que Runt et Oh Oh Chéri. Elle a personnellement créé une collection de zines qu'elle a donné à la Duke University, comprenant près de 280 titres et de plusieurs centaines de correspondances

[52] Collectionneur américain de bandes dessinées, il a constitué avec son frère Edwin une importante collection de comics, fanzines, magazines de science-fiction et de jeux vidéo qui constituent aujourd'hui la **Edwin and Terry Murray collection of Pop Culture**

[53] Musicien, éditeur et acteur majeur de la scène hardcore/powerviolence californienne. Batteur de groupes tels que Spazz et Plutocracy, il fonde en 1993 le label 625 Thrashcore et publie également le fanzine *Mosh of Ass*

[54] Autrice, éditrice et figure de la scène punk de Los Angeles. Elle fonde en 1988 le fanzine Ben is Dead. En 1996 elle créé la Darby Romeo Collection of Zines aujourd'hui conservé à l'UCLA Punk Archive

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

collections sont majoritairement institutionnelles et se basent la plupart du temps sur des dons plutôt que sur une politique de collecte définie. Le numérique va constituer dans les années 2010 un tournant majeur pour les projets d'archivage des fanzines punk avec la création de plusieurs initiatives aujourd'hui considérées comme parmi les plus importantes. En 2016 **Maximum Rocknroll,** le plus ancien fanzine punk encore en activité avec près de 400 numéros publiés depuis 1982 annonce la mise en place d'un projet de numérisation de son fond physique alors constitué de plus de 46 000 pièces de vinyles et d'objets punks en tout genre.

Ce projet reste cependant toujours inachevé à la suite de problèmes techniques liée à la numérisation de leurs fanzines, qui dépendaient d'une prestation d'une entreprise privée qui a maintenant fermé. A la même période, la **Digital Fanzine Preservation Society**, née comme un simple blogspot numérisant des fanzines punk et punk hardcore des années 1980 et 1990 et les mettant à la disposition de tous les utilisateurs sur leur plateforme va opérer un changement technique notable. En effet, à la suite de problèmes techniques et financiers, le projet étant bénévole, il fut impossible de garder le site web, l'entièreté du fonds numérisé a été déplacé sur **Internet Archive** plutôt que de le laisser le projet se détruire entièrement. Cette action s'est révélée comme un geste de sauvegarde volontaire et comme une preuve qu'avec ce projet la conservation n'était pas pensée comme un simple stockage de document numérisé mais comme un moyen de pérenniser un contenu fragile de base.

1.6 Théoriser la conservation des fanzines : un défi récent et en plein développement

L'archivage des fanzines punk ne se limite cependant pas à une simple chronologie d'ouverture des collections, elle doit être pensé surtout par le prisme du débat et du questionnement relatif à la pratique archivistique et bibliothéconomique elles-mêmes. C'est sur ce constat là qu'en 2015 un code d'éthique appelé le « Code of Ehtics » est créé par un collectif de bibliothécaires spécialisé dans les zines.[55] (Woodbrook, R & Lazzaro, A, 2020). Ce code formule plusieurs questionnements notamment sur la manière de concilier l'accès public de documents issus de communautés marginalisées, le traitement des droits d'auteurs puisqu'il est évident que les auteurs de fanzines n'ont pas mis de copyright sur leurs créations, celles-ci

[55] https://www.zinelibraries.info/code-of-ethics/

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

étant créées dans une logique d'éphémère propre au punk. Ce même mouvement professionnel cherche au travers de ce code à résoudre l'absence de normes de catalogage partagée, certains établissements classant les fonds de fanzines par auteur ou par thématiques, ainsi des pratiques hétérogènes existent ce qui n'est pas forcément toujours une bonne chose pour des questions de conservation sur le long terme des fanzines. Ces questionnements ont permis une réflexion et le développement d'un projet de catalogage nommé **l'Union Catalog** , projet qui a abouti sur la création d'un schéma de métadonnées spécifiquement dédié aux fanzines et que l'on appelle le « Zinecore » (Woodbrook, R & Lazzaro, A, 2020)

1.7. Le modèle des « archives vivantes » collaboratives

Les projets les plus récents de l'archivage institutionnel des fanzines punk tendant désormais à intégrer directement les acteurs de la scène dans le processus de numérisation lui-même ce qui est important. C'est le cas de **l'UCLA Library Special Collections Punk Archives** dont l'équipe composée de Briana Gonzalza et Allie da Silva Srulowitz a présenté en 2025 une communication intitulée *Preserving Punk Through Community Collaboration.* Cette communication était consacrée précisément à cette approche collaborative de la préservation des fanzines. Cette orientation s'inscrit dans un mouvement plus large de la bibliothéconomie aux Etats-Unis qui est d'ailleurs épaulé par d'autres initiatives comme le **Punk Archiving ToolKit** qui vient rappeler que « la communauté est aussi là où réside le savoir : aucun catalogue ni base de données ne peut remplacer les personnes présentes » et que le travail de numérisation, de description et de transcription peut-être également collaboratif et partagé. Cette base théorique est aujourd'hui une constante que les institutions américaines essaient de mettre en avant au travers de leurs projets d'archivage des fanzines punk.

1.8 Qu'en est-il de la France ? Entre retard académique et projets novateurs

Le point de départ le plus révélateur pour comprendre l'état de la recherche française sur le punk est à retrouver dans le numéro 13 :1 de la revue *Volume ! La Revue des musiques populaires*, parue en 2016 sous le titre « La Scène Punk en France, 1976-2016 » qui s'ouvre sur un constat sans détour « le dynamisme des études sur le punk n'a que très faiblement touché la France alors même que dans un grand nombre de pays a été produit, plus ou moins récemment un travail scientifique

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

considérable ». (Samuel Etienne, 2016). Ce constat formulé par la revue elle-même semble montrer donc un certain retard académique français sur le punk qui est le fait d'un retard culturel plus général du pays sur une culture qui est de base Anglo Saxonne. Ce numéro spécial de *Volume !* n'est pas né d'une simple initiative éditoriale isolée puisqu'il fait directement suite au colloque international et interdisciplinaire intitulé *La Scène Punk en France (1976-2016) ; quarante ans d'histoire.* Celui-ci a été organisé entre le 25 et le 26 novembre 2016 à la Philharmonie de Paris par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, l'Université François-Rabelais de Tours, et le CNRS sous la direction de Luc Robène et Solveig Serre. Ce colloque a permis de servir de socle scientifique et a permis une plus grande mise en avant du traitement universitaire et académique du punk comme sujet à part entière. Ce colloque n'est pas toutefois l'initiative qui a tout lancé, la tenue de ce colloque est directement le fruit de l'existence de projet institutionnel reconnu comme le projet **PIND (Punk is not Dead)** qui vise à collecter et conserver au travers d'une approche collaborative les objets du punk (disques, cassettes, fanzines, vêtements, photographies, etc).

Ce même projet travaille avec d'autres projets connexes lié à l'archivage des documents concernant l'histoire du punk rock. C'est le cas des **Archives du Punk de France** créé par David Euthanasie[56] qui vient se consacrer à la numérisation de ces documents pour ensuite les contextualiser et les mettre en ligne sur le site internet appelé **Mausolée des Contres-Cultures**. En plus de ces différentes initiatives concrètes, il ne faut pas minimiser le travail universitaire et scientifique produit par les chercheurs en France. À ce titre, la revue *Volume !* joue un rôle de premier plan. Fondée en 2002 par les Éditions Mélanie Séteun avant d'être reprise en 2025 par les Presses Universitaires de Rennes, il s'agit d'une revue essentielle où se construit la recherche française sur le punk.

De nombreux auteurs ont écrit des articles faisant aujourd'hui foi de références dans le domaine de la recherche consacré au punk. Samuel Etienne a largement contribué à plusieurs reprises à cette revue, notamment au travers d'articles comme « Le Fanzine DIY comme élément de structuration des réseaux punk ». On peut également citer l'article de Pierre Raboud « L'émergence du punk

[56] Acteurs de la scène punk tourangelle, fondateur et responsable du label Euthanasie Records

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

en France : entre Dandys et autonomes » ou encore celui de De Lage sur les « Politiques de l'authenticité » et bien évidemment l'article d'Hervé Zénouda « Au tout début du Punk Parisien ». Si on passe outre cette revue d'autres travaux majeurs sont à noter. On peut citer notamment l'ouvrage de référence *A Corps et à cris. Sociologie des punks français* publié par Pierig Humeau, sociologue mais également musicien et surtout maitre de conférences à l'Université de Limoges.

Cet ouvrage issu de sa thèse de doctorat mobilise entretiens et analyses statistiques et se pose comme une analyse sociologique de référence, s'intéressant particulièrement aux conditions sociales d'accès et de maintien de l'éthique et des activités punk dans un espace dédié. Précisons également que d'autres travaux notables sont à mettre en avant d'autant plus qu'ils se situent hors du cadre universitaire et académique. Ces travaux mettent en avant une histoire complète du punk à la fois esthétique, musicale, historique et idéologique. On peut citer parmi les plus importants l'ouvrage *Génération Chaos : Punk, new wave 1975-1981* de Christophe Boruseiller ou encore le très récent et complet *No Future : une histoire du punk de* Caroline De Kergariou

On a donc des acteurs multiples à la fois institutionnels et amateurs. Cette diversité ne doit pas être lue comme une simple opposition entre d'un côté un pôle « authentique » et un pôle « récupérateur » sous peine de reconstruire précisément le mythe de l'authenticité punk que ces parties ont cherché à construire. Chacun de ces modèles porte en effet ses propres risques. La voie institutionnelle expose au risque de muséification en isolant l'objet de son contexte d'usage et de circulation initial (Raboud, 2020) La vitrine d'un musée ou l'inventaire universitaire peut transformer un objet vécu comme éphémère et fonctionnel en une pièce de collection figée, coupée des réseaux sociaux et affectifs au sein de la scène punk qui lui donnait du sens. (Punk Pedagogy, 2021). Toutefois l'« archivage » amateur expose à des risques sérieux notamment avec la fragilité matérielle des supports, l'absence de compétences archivistiques propres. La dimension financière est également fragile car un manque de moyens ou de maintenance peut amener à la disparition de fonds. Enfin la mort de l'archiviste amateur peut être un autre facteur de risque surtout si la relève n'est pas assurée.

Plutôt que de trancher entre ces deux logiques, il parait plus important de chercher à dépasser cette binarité. Il existe des dispositifs hybrides qui tentent de concilier expertise scientifique et maintien de la propriété symbolique et matérielle des archives par leurs

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

producteurs originels. C'est le pari notamment des projets comme PIND qui investissent de nombreux acteurs de la scène punk dans une réflexion commune sur la préservation du patrimoine punk. Pour gagner la confiance des acteurs de la scène, le projet utilise un système de conventions signées en cas de donations d'archives pour que les détenteurs de fonds restent explicitement propriétaires de leurs archives, ainsi la patrimonialisation n'est pas ici vue comme une dépossession mais comme une association. (Raboud, 2020)

La construction d'une mémoire authentique du punk est assez complexe à satisfaire mais pas impossible. En effet ces conflits d'acteurs sont le reflet d'une volonté de reprendre l'authenticité du mouvement punk à son propre compte. On peut alors reprendre dans ce cas-là le concept de « tradition inventée »[57] (Hobsbawn, 1995 p.4) d'Eric Hobsbawn. Selon lui, en formulant le concept de « tradition inventée », il serait possible de comprendre comment un ensemble de normes et de références au passé, présentées comme anciennes sont en réalité des constructions récentes afin de fonder une cohésion et une identité de groupe (Hobsbawn, 1995, p.6). Ainsi l'archive joue dans ce processus un rôle décisif puisque c'est elle qui fournit la matière à partir de laquelle se fonde et se stabilise le récit ou l'histoire d'un groupe ou d'un mouvement et donc le récit d'une origine authentique. Loin d'être un simple support passif, il faut plutôt voir l'archive comme un élément qui participe pleinement à l'invention d'un « mouvement punk authentique » qui en fonction de comment on les sélectionne vont venir nourrir le récit d'un âge d'or ou d'une pureté originelle.

C'est ici que la distinction proposée par Pierre Nora entre mémoire et patrimoine trouve à s'appliquer à notre objet d'étude. En effet selon Pierre Nora la mémoire est vivante, collective et organique car elle est portée par des groupes en perpétuelle transformation. (Nora, 1997). La mémoire est donc plurielle, affective et parfois sujette à l'oubli comme à la déformation. Elle n'a de valeur que par sa capacité à demeurer en prise avec le présent de ceux qui la portent. (Petitier, 1989) Le patrimoine à l'inverse procède d'un geste d'institutionnalisation étant donné qu'il fige, il sélectionne, homogénéise et confère une légitimité sociale officielle à des objets ou des pratiques qui perdent donc une part de leur pluralité première. Le patrimoine est donc une construction consciente et volontaire. Cette institutionnalisation permet la création de lieux de mémoire, c'est-à-dire des objets symboliques du « patrimoine mémoriel » d'une communauté. (Petitier, 1989)

[57] Traduit du concept « invented traditions » (Hobsbawn, 1983)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Ces lieux deviennent des supports concrets ou idéaux où la mémoire est fixée, institutionnalisée, et parfois instrumentalisée pour servir une identité collective. Ainsi, ces lieux de mémoire servent à fixer une mémoire collective stable afin de pouvoir rassembler une communauté donnée. (Jaume, 2023, p. 435). Notre époque comme le rappel Pierre Nora n'a jamais été autant productrice d'archives et de mémoire que ce soit au niveau du volume ou au niveau des acteurs. (Nora, 1997). Les objets produits par le punk se retrouvent précisément dans ce cas de figure-là. Le punk a en outre produit une quantité d'objets, d'archives et donc de mémoires, or il se trouve précisément à la jonction aujourd'hui entre un régime mémoriel et un régime de patrimonialisation. D'un côté la scène demeure une mémoire vivante, cela se concrétise par un ensemble de pratiques, de sociabilités et de désaccords entre les acteurs de la scène qui continuent de s'approprier et de recomposer les codes du punk. D'un autre côté les expositions, les collections des bibliothèques universitaires et les musées participent d'un mouvement de patrimonialisation qui tend à figer cette mémoire en un récit linéaire plus ou moins officiel pour qu'il soit socialement transmissible et valide. La mise en archive du punk se joue donc précisément dans cet entre-deux puisqu'il s'agit du moment où une mémoire encore vivante commence à basculer vers le statut de patrimoine, sans ce que celui-ci ne soit ni linéaire, consensuel et définitivement acquis.

Envisagée sous cet angle conflictuel, la mise en archive du punk pourrait sembler condamnée à n'être qu'une confiscation progressive d'une mémoire par des logiques institutionnelles menaçantes car extérieures. Toutefois, cela n' est pas vraiment le cas puisqu'il existe une autre manière possible de comprendre la mise en archive des objets punks, notamment des fanzines en se concentrant sur une éthique de la légitimation. On parle alors de la mise en archive du punk sous l'angle de la justice culturelle (Long et al., 2018). Ce concept développé notamment par rapport aux enjeux des archives communautaires en ligne consacrées aux musiques populaires désigne le processus par lequel des matériaux longtemps jugés comme d'un statut culturel incertain car jugés triviaux, éphémères ou marginaux se voient reconnus comme dignes d'être conservés et transmis (Long et al., 2018). Appliquée au punk cette notion permet donc de lire non plus seulement comme un lieu de tension entre acteurs, mais comme un instrument de réparation. En outre en donnant à voir et à conserver des pratiques longtemps exclues des récits officiels d'une certaine histoire culturelle, l'archivage constitue un acte de résistance à ce que Nancy Fraser appelait « l'injustice culturelle ». (Fraser, 2014, p.54) Par injustice culturelle on entend la domination interprétative, la non-reconnaissance et

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

la disqualification symbolique d'une culture. (Fraser, 2014). De nombreuses initiatives communautaires illustrant cette « justice culturelle » ont bénéficié d'une certaine popularité notamment le **Manchester Digital Music Archive** créé en 2003 et dont les projets thématiques, consacrés à l'histoire cachée des cultures musicales queer, au rôle des femmes dans les scènes locales visent à créer une contre-histoire. Cette contre-histoire permet de contredire les récits dominants souvent construits autour de figures masculines blanches (Long et al., 2018)

Cette fonction de contre-histoire facilitée notamment par les initiatives d'archivage amateurs trouve à l'ère du numérique un prolongement qu'Andrew Hoskins désigne sous le nom de « mémoire de la multitude »[58]. (Hoskins, 2017, p. 25). Alors que la mémoire collective classique supposait des groupes relativement stables et homogènes unis par la langue, un territoire ou une génération commune, la mémoire numérique du punk se construit désormais par l'hyperconnectivité elle-même. Ainsi, aujourd'hui l'autre enjeu de la mise en archive du punk passe par cette notion d'hyperconnectivité car ce n'est plus un seul groupe qui porte la mémoire du punk au travers des initiatives militantes sur internet mais un réseau mouvant de contributeurs. Ce réseau est dispersé géographiquement et c'est l'activité de numérisation, de mise en ligne et de partage qui vient constituer la mémoire (Koçak, 2020). Cette dynamique actuelle rejoint enfin le concept « d'activation de l'archive » proposé par Eric Ketelaar pour qui les archives ne sont jamais closes. (Ketelaar, 2012) En effet, leur sens ne préexiste pas à leur consultation, il se construit et se reconstruit à chaque interaction, à chaque réappropriation par un nouvel usager ou une nouvelle communauté. (Ketelaar, 2012).

Ainsi, selon Ketelaar attribuer un sens à une archive est un acte politique de la mémoire dont l'archiviste, loin de pouvoir se prétendre extérieur ou neutre est lui-même l'un des protagonistes. C'est donc précisément cet ensemble de constat qui invite à ne pas s'en tenir à une opposition stérile entre légitimité vécue, légitimité institutionnelle et légitimité militante. La mise en archive du punk doit être vue comme un processus toujours ouvert dans lequel chaque acteur (journaliste, archiviste, chercheurs fans) participe à la construction continue d'une mémoire dont la légitimité ne se décrète jamais mais se négocie.

[58] Traduit du concept anglais de « Memory of the multitude » (Hoskins, 2017)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Cette tension entre mémoire vécue et patrimoine mais également entre légitimité militante et dénaturation institutionnelle ne demeure pas un simple débat théorique. La question de la mise en archive se heurte très concrètement à la matérialité même des objets qu'il s'agit de conserver. En effet, avant même de décider de qui doit archiver le punk et au nom de quoi, encore faut-il pouvoir archiver le fanzine punk C'est là que la fragilité importante du support fanzine vient complexifier chacune des logiques précédemment décrites.

Il convient de voir maintenant les défis matériels et éthiques que pose la conservation et la communication effective de ces archives périssables. Nous pourrons donc au travers de cette analyse voir s'il n'est pas paradoxal d'archiver des objets issus d'un mouvement qui se revendiquait « No Future ». Aussi il sera intéressant de voir si des initiatives institutionnelles d'archivage du punk peuvent coopérer avec des projets amateurs ? Il s'agira d'abord d'interroger la précarité propre au fanzine comme objet et la manière dont le clivage entre le modèle institutionnel et modèle amateur, déjà identifié se rejoue très directement dans les choix de conservation matérielle et dans le traitement des questions des droits d'auteurs, d'indexation, de diffusion, de numérisation et de respect des droits d'auteurs. Il conviendra ensuite d'examiner comment le passage au numérique, loin de résoudre ces tensions en déplace la nature. On passe en outre d'un stock à préserver à un processus en perpétuel devenir (Ketelaar, 2012) exposé à ses propres formes de fragilité (liens morts, corruption des fichiers, etc) et à des questions éthiques majeures (consentement, droit à l'oubli, etc.)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PARTIE 2 : LE FANZINE : MATERIALITE PRECAIRE ET DEFIS DE CONSERVATION

Le fanzine punk est par construction un objet qui n'a jamais été pensé pour durer. Il était fabriqué à la va-vite à partir de photocopies, de papier de mauvaise qualité, de collages et de ruban adhésifs. (Raboud, 2020) Il incarne donc l'éthique du périssable déjà évoqué en première partie ; nombre de ses créateurs n'ont même pas conservé d'exemplaire de leur propre publication, considérant l'objet comme jetable au moment de sa fabrication. (Brett, 2015). C'est cette fragilité qui transforme la question de l'archivage en un problème avant tout pratique, bien avant d'être symbolique. Comment conserver ce qui a été conçu pour ne pas durer ? Deux modèles se sont progressivement imposés pour y répondre, chacun ayant une vision différente de l'archivage, mais surtout des contraintes plus ou moins importantes.

2.1 Panorama général : diversités des initiatives amateurs et institutionnels :

Afin de pouvoir appuyer plus en détail la comparaison entre modèles institutionnels et modèles amateurs, une analyse comparative a été menée sous la forme d'un tableur. Par manque de temps dû à un contexte d'alternance seulement 21 initiatives d'archivage de fanzines ont pu être analysées. Pour chaque entrée, quatre critères ont été relevés à savoir le pays d'origine du projet, son niveau d'organisation (amateur, institutionnel ou hybride lorsque deux logiques se combinent), la qualité de la numérisation observée lorsqu'il y a une vraie initiative de numérisation et enfin la quantité de fanzines conservées ou mis en ligne lorsque cela est possible. Notre corpus fait apparaitre une prédominance des initiatives amateurs étant donné que 13 des 21 entrées relèvent de ce modèle contre six institutions académiques ou patrimoniales. On remarque deux projets qui se distinguent enfin par un statut explicitement hybride à savoir **l'Archive du Punk** en France également appelé Mausolée des Contres-Cultures. Cette initiative est à la fois le fruit du travail individuel de David Euthanasie, du CNRS et des Archives Départementales d'Indre et Loire. La deuxième initiative hybride s'intitule **Punk in**

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

the East et est né de la rencontre entre Matt Worley, universitaire spécialiste du punk et ancien musicien punk à Norwich, et Jenny Caynes, conservatrice de musée.

Pour ce qui est de la répartition géographique, on constate une omniprésence des initiatives dans le monde anglo-saxon, étant donné que les États-Unis et le Royaume-Uni représentent à eux seuls environ les trois quarts des projets recensés. Il convient toutefois de prendre en compte cette proportion avec prudence. Le pays de l'initiative d'archivage ne reflète pas l'origine des fanzines conservées. Par exemple l'Université de Yale aux États-Unis conserve des fanzines punks de la scène britannique. Le tableau révèle par ailleurs deux résultats significatifs. D'une part la qualité de numérisation des initiatives amateurs et hybrides s'avère variable. En effet, la mention « dépend du fanzines » concerne en réalité 10 des 13 entrées relevant de cette logique soit plus de trois quarts d'entre elles. Cette analyse se base sur plusieurs critères. Pour chaque site proposant des numérisations nous avons retenu un échantillon de fanzines que nous avons analysé et avons évalué la qualité de numérisation en fonction de la netteté des fanzines et de la qualité des métadonnées.

De plus il est nécessaire de nuancer la mention « dépend du fanzine ». En effet, cette mention recouvre plusieurs réalités distinctes plutôt qu'une catégorie homogène. En effet, le terme peut désigner soit une numérisation réellement inachevée et progressive comme c'est le cas pour Swedish Punk Fanzines ou le créateur du site indique lui-même sur sa page d'accueil qu'il reste près de 200 fanzines à scanner encore en réserve. Le terme renvoie aussi à un choix éditorial assumé de ne pas conserver que des fragments plutôt que l'intégralité des numéros. C'est le cas de **Talkin' Bout Fanzines** qui ne propose que des couvertures scannées classées par période, ou encore de **Florida Punk Indie and Hardcore Archives**, dont chaque publication ne reproduit qu'un unique extrait du fanzine sans jamais le mettre complètement à disposition. On peut également avoir des initiatives plus extrêmes avec une primauté sur la contextualisation textuelle du fanzine plutôt qu'à la numérisation du document en lui-même. C'est le cas des initiatives **Brob Tilt's Zine Word** ou encore **Journey** où l'on va venir numériser que quelques pages des fanzines afin de mieux expliquer son contexte de création et son histoire. Cette hétérogénéité ne semble donc pas relever d'un manque de moyens des initiatives amateurs mais d'un rapport différent aux documents en fonction des créateurs. Cette première analyse donc que du côté amateur le traitement des fanzines reste tributaire

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

à la fois des moyens et du temps que les porteurs de ces initiatives peuvent dégager, et de la conception documentaire même du projet par ces créateurs. Certains exemples sortent toutefois du lot, c'est le cas notamment de la **Digital Fanzine Preservation Society**, de **Circulation Zero** ou encore **MaximumRockNRoll** qui parviennent à numériser de manière intégrale et qualitative leurs fonds documentaires.

Pour ce qui est des initiatives institutionnelles l'analyse rend compte des mêmes problématiques en fonction des cas étudiés. Il n'y a pas forcément une supériorité de numérisation mécanique des institutions sur les fanzines**. L'UCLA Punk Archives** par exemple est en train de numériser actuellement les fanzines de ses collections mais les numérisations ne sont pas accessibles à tout le monde. **L'Université de Yale** ne propose également pas de numérisation à ce jour tout comme la **Duke University** qui a elle décidé de ne pas proposer de numérisation de fanzines par prudence éthique comme nous le verrons plus tard. La **DC Punk Archive** quant à elle propose une très bonne qualité de numérisation pour les 281 documents actuellement mis en ligne, le reste du fond n'est cependant consultable que sur place. L'Archive du Punk en France constitue cependant un contre-exemple intéressant. Même s'il s'agit d'une initiative individuelle à la base, on retrouve un grand nombre de documents numérisés et contextualisés ce qui reste assez impressionnant quand on prend en compte le nombre important de documents numérisés (130 000 selon Davi Euthanasie). Cela est permis grâce à la mise à disposition de matériel de numérisation par les Archives Départementales d'Indre et Loire.

Cette analyse comparative fait émerger un premier constat : le statut institutionnel d'un projet n'est pas gage forcément d'une meilleure numérisation ou tout simplement d'une présence de numérisation. Le cas de **Cornell, de l'International Institute of Social History** ou de **l'UCLA Punk Archives** montrent que les que les grandes structures académiques, malgré des moyens matériels et financiers logiquement supérieurs produisent une numérisation soit partielle du au fonds en cours de traitement, soit parfois techniquement limité pour des raisons budgétaires ou techniques, soit indisponible, laissant la place à une consultation en présentiel. Il faut prendre en compte ici la nature même du travail archivistique institutionnel puisque ces institutions reçoivent la plupart du temps des fonds volumineux à la suite de dons multiples. Ainsi le traitement de ces fonds volumineux

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

obéit à des logiques de priorisation, de granularité des catalogages et des contraintes juridiques que nous aborderons par la suite, mais également de ressources humaines et de coût. Ces éléments ralentissent donc la numérisation de manière considérable, laissant surtout la priorité à la consultation en salle de lecture.

La situation des projets amateurs est également variable, certains projets comme la **Digital Fanzine Preservation Society**, **Circulation Zero**, ***Maximum Rock N Roll*** démontrent que des porteurs de projet individuel ou en équipe, motivés et disposant d'un minimum de compétences techniques peuvent atteindre des objectifs de numérisation et d'archivage très satisfaisants. Toutefois nous l'avons vu cela n'est pas le cas pour tous les projets amateurs, cela dépend du volume documentaire à traiter, de l'investissement personnel et de la continuité de l'engagement dans le temps. Cela ne veut pas dire pour autant que le modèle amateur est moins fiable, mais qu'il est soumis à des risques qui sont les mêmes que le modèle institutionnel c'est-à-dire les moyens déployés et le temps disponible d'une ou plusieurs personnes sur le traitement d'un même fonds ou encore la limitation technique. Bien évidemment les moyens techniques et économiques des projets institutionnels sont plus conséquents mais rappelons que les fonds sont plus volumineux et que ce ne sont pas les seuls fonds que gèrent ces institutions.

2.2. Une accessibilité contrastée

L'analyse du corpus fait également ressortir un autre contraste entre ces différentes initiatives, celle de l'accessibilité. En effet du côté amateur on a souvent un accès direct et immédiat aux fanzines lorsqu'ils sont numérisés. Par exemple *Circulation Zero* met à disposition des PDF de fanzines intégraux avec une simple proposition de contrepartie qui est celui d'un honorifique et non obligatoire. On constate la même chose pour *MaximumRockNRoll* qui dépose l'ensemble de ses numérisations sur Internet Archives afin que tout le monde puisse y avoir accès. Ces initiatives individuelles portées la plupart du temps donc par des collectionneurs ou des acteurs de la scène punk font fit des contraintes juridiques liés à l'archivage de tels médias pour offrir un accès immédiat et sans aucune contrepartie à un public large. A l'inverse on constate que les grandes institutions universitaires telles que *Cornell, Duke* ou encore *Yale* suivent une logique inverse. En outre leurs fonds sont plus volumineux et font l'objet d'un catalogage rigoureux ; les fanzines ne sont accessibles qu'au travers d'un instrument de recherche en ligne qui vient décrire les

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

collections sans donner accès aux documents. En effet, la numérisation pour ces initiatives est inexistante voir très limité ce qui exige une consultation en salle de lecture, parfois sur rendez-vous ou en présence d'un archiviste. Cela vient limiter considérablement l'ouverture des collections ce qui contraste avec le principe même du fanzine qui doit être un média accessible.

Seules certaines initiatives institutionnelles qui sont plus récentes et orientées numérique à l'image de la *DC Punk Archive* parviennent à une mise en ligne réelle d'une partie significative de leur collection. On est donc face à un certain contraste au sein de cette même catégorie d'initiatives ce qui tendrait à suggérer que l'accessibilité des fanzines punk ne dépend pas forcément de la richesse ou de la reconnaissance de l'archive, mais bien d'une certaine intention de diffusion. En effet les amateurs seraient plus motivés par la transmission directe que par la conservation patrimoniale classique de ce type de document ce qui concorde avec la mémoire punk et sa transmission en soi. Les institutions quant à elle seraient plus réticentes à un accès direct pour plusieurs raisons : il y'a des contraintes liées au droit d'auteurs que les institutions doivent respecter, les fonds sont plus volumineux et donc une numérisation prendrait plus de temps surtout que celle-ci ne pourrait pas être vu comme une priorité

2.3. Analyse sémiotique comparative : penser l'archivage et la numérisation des fanzines punk au sein d'un espace web dédié

Afin de poursuivre cette analyse comparative entre initiatives amateurs et initiatives institutionnelles, une observation de la structure sémiotique semblerait à première vue un bon moyen de mettre en avant la manière dont l'archivage et la numérisation des fanzines punk sont pensées dans un espace web dédié. Pour cela, nous avons pris 6 exemples afin de pouvoir produire une analyse détaillée. (Voir tableau analyse sémiotique). Pour les initiatives amateures nous avons choisi de porter notre analyse sur **Circulation Zero, la Digital Fanzine Preservation Society** ainsi que la ***UK Zine Library***. Pour ce qui est des initiatives institutionnelles, nous avons gardé les projets ***DC Punk Archives, University of Maryland Zine collections*** **et la *Fanzinothèque*** qui se révèle être un modèle hybride mais qui garde quand même une dimension associative. Les résultats sont multiples, du côté amateurs on constate que la dimension d'archivage des fanzines est présentée comme un acte individuel de résistance et de conservation d'une mémoire qu'on pourrait qualifier ici de

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

purement affective. On a en outre l'utilisation d'un vocabulaire familier voir argotique au travers de termes comme « packrats », « do-gooders », « Dig in ! » (Circulation Zero, 2014), la mise en page est volontairement pauvre avec peu d'images, une basse résolution et une absence de métadonnées structurées. Ainsi, au travers de ce dépouillement visuel, les sites web renvoient un message puissant, celui que la légitimité de l'archivage ne vient pas forcément d'une institution mais de l'authenticité du geste, les créateurs de ces sites sont souvent des individus ou des groupes.

On a donc des différences sémiotiques structurantes assez fortes, chez les amateurs la pauvreté de la forme est un signe visant à miner l'esthétique DIY des fanzines originaux (impression de collage, de support photocopie) alors que chez les institutionnels au contraire la forme est soignée et hiérarchisée au travers de bandeaux de colonnes et de typographie graduée. Les couleurs, cela sert à distinguer le site de son objet c'est-à-dire qu'on donne une présentation sérieuse à un contenu historiquement marginalisé produisant un effet de patrimonialisation. L'autre différence structurante vient du rapport aux droits d'accès des archives.

Les sites amateurs pratiquent un accès quasi sans condition, il est gratuit, il ne nécessite pas d'inscription. Les sites institutionnels eux mentionnent systématiquement le statut juridique des documents notamment au travers des droits d'auteurs, des contenus masqués et de plus on n'accède pas à tous les fonds, la plupart nécessitent une consultation sur place. On remarque aussi une différence majeure au niveau de l'adresse au public fréquentant le site. Les sites amateurs mettent en avant un vocabulaire de proximité en se désignant à la première personne tandis que les institutions vont mettre en avant un vocabulaire plus « neutre » pour répondre à des besoins d'image et pour mieux faire comprendre les enjeux de leurs missions.

Malgré ces quelques différences structurantes on note dans cette synthèse quelques éléments intéressants. La **DC Punk Archives** malgré son approche institutionnelle dédie une grande partie de son site à une approche collaborative entre l'institution gérant le site et les acteurs de la scène punk. Cela permet d'assumer une tension entre récupération académique d'une culture anti-establishment et participation communautaire afin d'être plus transparent. La **Fanzinothèque** vient gérer ce même paradoxe autrement et de manière intéressante étant que l'association revendique une « autonomie critique » malgré les subventions publiques de la DRAC et de la

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ville de Poitiers, ainsi l'association se pose comme un tiers lieu hybride plutôt qu'une institution pure. De l'ensemble de notre analyse de corpus documentaire et sémiotique la **Fanzinothèque** de Poitiers ressort comme un exemple à part. En effet elle est à traiter comme un cas « intermédiaire » plutôt que comme un cas purement institutionnel. Structure basée à Poitiers et association de loi 1901 hébergée dans un lieu alternatif (une ancienne friche), l'équipe de la **Fanzinothèque** vient mêler pratiques documentaires professionnelles au travers d'un catalogage normé tout en proposant des ateliers DIY de sérigraphie ou risographie. Le site privilégie également une numérisation conséquente de nombreux fanzines tout en proposant un système de consultation sur place.

On est donc ici au cœur d'un écosystème culturel et alternatif que sur une institution au sens strict. Le cas de la **Fanzinothèque** est intéressant puisque celui-ci vient brouiller les frontières d'une opposition binaire que l'on pense en général pourtant évidente. Cette association montre donc qu'une démarche collaborative entre acteurs de la scène punk et documentalistes est possible. Cette démarche collaborative permet ainsi de recontextualiser les fanzines dans un environnement ouvert et accessible tout en transmettant cette éthique DIY qui caractérise le punk. Afin de ne pas écourter totalement cette analyse sémiotique, une analyse détaillée de chaque initiative sera mise à disposition en annexe.

L'analyse croisée du corpus de sites web et de leurs fanzines numérisés et de l'analyse sémiotique nous invite à nuancer une opposition trop binaire et trop tranchée entre modèles amateurs et modèles institutionnels. Sur le plan strictement documentaire et de l'archivage numérique, aucune différence nette ne se dégage en termes de résultats. En effet le statut institutionnel des initiatives d'archivage des fanzines ne garantit ni une meilleure qualité de numérisation, ni même sa disponibilité. Le cas de **Cornell** ou de **l'UCLA Punk Archives** montrent que des moyens matériels supérieurs se heurtent à des fonds volumineux, des priorisations archivistiques et des contraintes juridiques qui ralentissent le traitement, cela est des caractéristiques courantes des initiatives d'archivage institutionnelles. (Davis, 2019) Quant aux initiatives amateures, certaines comme la **Digital Fanzine préservation Society, Circulation Zero** ou **Maximum Rocknroll** atteignent de bonnes qualités de numérisation, ce qui n'est pas toujours le cas, on est donc ici sur des cas assez exceptionnels. (Punk Pedagogy, 2021) En revanche, c'est bien au niveau sémiotique que l'on observe des différences nettes. Les sites amateurs construisent leur légitimé

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

archivistique sur l'authenticité individuelle et militante de leur démarche, un vocabulaire familier et une esthétique dépouillée qui prolongent le code des fanzines punk. Les sites institutionnels quant à eux fondent leur légitimité archivistique sur une certaine autorité scientifique, ce qui se voit au cœur des sites par une utilisation d'un vocabulaire neutre et technique et d'une mise en forme hiérarchisée qui opère une patrimonialisation du contenu.

Ces deux logiques ne s'opposent pas de façon absolue étant donné que des cas comme la **DC Punk Archive** assume pleinement une tension entre récupération institutionnelle et participation communautaire, tout comme **la Fanzinothèque**, association hybride qui laisse une place importante à l'appel aux dons et à la mise à disposition de nombreux fanzines numérisés. Ce cas en particulier montre que des formes de collaborations entre documentalistes professionnels et acteurs de la scène punk sont possibles. Ainsi, même s'il existe bien une différence dans la manière dont chaque type d'initiative met en scène et légitime l'archivage des fanzines punk celles-ci ces vont relever moins d'une opposition de résultats ou de moyens que d'une divergence de posture énonciative et de rapport symbolique à l'objet archivé. Ainsi, la simple opposition entre un modèle amateur et institutionnel d'un point de vue de la numérisation, de l'accessibilité et de la pérennisation des archives ne peut pas vraiment être soulevée par cette simple analyse. Il est nécessaire d'aller plus loin dans notre analyse pour obtenir des résultats plus poussés. Nous allons maintenant exploiter les entretiens menés avec les différents acteurs, documentalistes et passionnées de fanzines.

2.4. Penser l'archivage des fanzines punk : des problématiques communes

Afin de poursuivre notre réflexion, nous allons maintenant nous intéresser aux différents entretiens rassemblés au cours du développement de notre sujet. Le corpus d'entretiens rassemble huit « témoignages » mêlant chercheurs, artistes et acteurs de la scène punk et documentalistes. Ce corpus hétéroclite permet de croiser des points de vue à la fois académique, professionnels et amateurs sur la question de l'archivage numérique des fanzines punk.

Ces différents entretiens furent utiles pour permettre de mieux comprendre les enjeux liés à l'archivage numérique des fanzines punk. En effet si on peut penser

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

que le numérique permet un potentiel de conservation et de pérennisation illimité, force est de constater que ce n'est pas vraiment le cas, il faut également ajouter à cela les problèmes juridiques, matériels et financiers liés à l'archivage numérique de ces fanzines. A la lecture croisée des entretiens, un premier constat s'impose forcément. En effet la plupart des difficultés fondamentales ne sont pas propres à un modèle spécifique en particulier qu'il soit amateur ou institutionnel. La fragilité des fanzines est la première difficulté qui revient le plus souvent au sein de nos entretiens et dans les cas concrets de site web que nous avons pu étudier.

Que l'on soit un collectionneur isolé ou une bibliothèque universitaire, chacun fait face aux mêmes fanzines conçus sur du papier de mauvaises qualités, avec des photocopies, des collages et des colles bons marchés qui se dégradent rapidement. Il y a donc toujours cette empreinte de la culture dégradable dans les questions d'archivage de ces supports. (Raboud, 2020). Samuel Etienne fait une remarque pertinente à ce sujet-là, le fanzine est soumis à une double fragilité *: « c'est un média qui est sensible d'un double point de vue, c'est à la fois un média sensible physiquement mais aussi en termes artistiques et émotionnels, ce qu'on n'a pas dans les documents historiques plus classiques »* (Entretien, 2026). Adrien complète ce point de vue en affirmant que c'est bien l'extrême fragilité des fanzines qui nécessite leur archivage, ils constituent des *« témoins »* purs et durs d'une époque, d'un contexte et d'une *« écriture spécifique »* (Entretien, 2026).

Un autre problème récurrent de l'archivage des fanzines est sans aucun doute le manque de temps et de moyens. C'est un cas que l'on a pu déjà constater dans l'analyse comparative du corpus des 24 sites montrent que les grandes structures académiques que ce soit *Cornell ou l'UCLA Punk Archives,* malgré des moyens supérieurs produisent une numérisation partielle ou indisponible parce que leur fonds volumineux exige des priorisations et des ressources humaines qu'elles n'ont pas toujours. Dans un contexte économique où le budget alloué aux bibliothèques universitaires n'est pas toujours suffisant, ces questions de numérisation ne sont donc pas une première nécessité. (Punk Pedagogy, 2021) Mael Rannou constate exactement le même phénomène côté bibliothèques françaises au sein desquelles la pérennité d'un fond repose souvent sur une seule personne. (Rannou, 2023). On peut dresser le même constat chez les amateurs, ceux-ci travaillant parfois sur plusieurs collections et fanzines individuellement ou par petits groupes. Yannis Barreau ajoute également que ces archivistes amateurs *« manquent parfois de matériel de qualité*

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

pour une numérisation fidèle » (Entretien, 2026). Le problème juridique du droit d'auteur est un autre point de convergence entre les deux modèles. Samuel Etienne rappelle que les fanzines ne sont pas des documents historiques *« classiques »,* ils sont soumis à des absences de licences, des absences d'auteurs identifiés étant donné que beaucoup d'auteurs à l'époque utilisaient des pseudos pour s'identifier dans un fanzine. (Entretien, 2026)

C'est un problème récurrent que rencontre par exemple Gregor de la Fanzinothèque lors de son travail de catalogage, il y a un véritable *« travail d'enquêteur »* (Entretien, 2026) à fournir ce qui pose un flou juridique assez significatif, surtout quand les anciens acteurs de la scène punk sont passés à autres choses. On est donc face à des *« archives orphelines »* qui posent de nombreux problèmes de catalogage et de droits d'auteurs, cela est un fait aussi bien dans les grandes structures que nous avons étudiées (Punk Pedagogy, 2021) que pour les amateurs qui renoncent parfois à cause de ce flou juridique à numériser et publier de telles publications.

Un autre risque commun que nous avons pu identifier c'est paradoxalement le risque de la muséification. En effet, celui-ci n'est pas seulement l'apanage des grandes institutions comme les musées ou les grandes bibliothèques d'Etat notamment la **BNF** ; on peut en effet retrouver une logique similaire dans des petites bibliothèques de quartier. C'est ce que montre Mael Rannou dans les différents cas qu'elle analyse : une bibliothèque peut également venir *« formaliser »* un fond de fanzines en limitant le prêt pour le protéger. (Rannou, 2021)

Il faut ajouter à ce problème de sécurité et d'éthique la problématique des informations sensibles ou potentiellement incriminantes contenus dans les fanzines eux-mêmes. En effet, les zines documentent souvent des lieux de concerts illégaux que ce soient des salles non homologuées, des squats ainsi que des pratiques illicites telles que la consommation d'alcool ou de drogues dures. Ces problèmes liés aux informations sensibles viennent compromettre les enjeux de numérisation et donc d'accessibilité car la diffusion de ce genre de contenu pourrait compromettre le droit de ces individus à l'oubli. (Hamel, Maher, O'Dwyer & Cook, 2014) Ainsi au-delà de la peur générale d'une institutionnalisation déjà relevée par Nicolas Lahaye ou Philippe Risè, il existe une crainte plus concrète de divulgation d'informations que la communauté souhaitait garder secrètes

Une autre difficulté commune et plus technique est le manque ou parfois même l'absence de métadonnées cohérentes lors de la phase de catalogage des fanzines.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

En outre les publications indépendantes comme les zines ne fournissent souvent que des informations lacunaires et peu homogènes au niveau (titre, date, auteurs, etc.) ce qui peut fortement compliquer leur classification et leur catalogage a posteriori comme peut l'expliquer Gregor. C'est un travail qui prend un temps considérable.

2.5. Mais des différences évidentes

Toutefois au-delà de ce « socle commun » de problématiques, nos deux corpus d'études font apparaître des difficultés bien distinctes selon le modèle. Du côté amateur, le problème central est celui de la précarité et de la dispersion, Philippe Roizès parle d'initiatives autonomes qui *« s'épuisent souvent par manque de financement et d'outils techniques adaptés »* (Entretien, 2026) Samuel Etienne illustre également cette précarité avec l'exemple de *ZineWiki.* Il s'agissait d'un site web participatif dont le concept ressemblait de près à Wikipédia mais uniquement pour les fanzines. Chaque utilisateur pouvait contribuer librement via des systèmes de fiches afin de donner au site une dimension communautaire importante. Malgré sa popularité le site à fermé du jour au lendemain sans en informer aucun utilisateur, de plus aucune copie du site n'est disponible et celui n'a jamais été relancé. (Entretien, 2026) Samuel Etienne évoque une non reprise du site par les participants par manque de motivation, beaucoup ayant investi un temps et une énergie conséquente à faire grandir *ZineWiki* et sa communauté : *« aujourd'hui il y'en a qui disent, bon, ben je n'ai pas envie (..) j'ai passé un temps fou à alimenter ce wiki »* (Entretien, 2026)

Au-delà de la précarité des moyens, un problème plus spécifique apparait pour le modèle amateur, celui de la sécurité physique des fonds. En outre lorsqu'une collection est hébergée dans un lieu non institutionnel, communautaire et ouvert à tous, celle-ci est plus facilement soumise au vol ou à la dégradation lors d'évènements que ce genre de structures autogérées peuvent proposer, notamment des concerts ou encore des ateliers. C'est ce que l'initiative des membres de la *Forgotten Zine Archive*, un centre social autogéré et anticapitaliste hébergé à Dublin montre. En effet le lieu applique une politique d'accès libre cohérente avec l'éthique de l'autogestion, mais cela expose à de nombreux risques qu'il faut savoir anticiper (Hamel, Maher, O'Dwyer & Cook, 2014).

Un autre problème que l'on rencontre souvent dans le monde amateur c'est le manque de recul de la part de l'archiviste amateur. Rappelons-le, les acteurs de la

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

scène punk font partie d'un réseau auquel ils contribuent à la fois artistiquement et idéologiquement. Ce réseau amène à une création de codes propres à celui-ci. (Hein, 2006 On retrouve cet usage de codes uniques dans les fanzines qui comme le mentionne Philippe Roizès les fanzines sont *« truffés d'erreurs, de mensonges volontaires et de second degré »* (Entretien, 2026). Ainsi l'archiviste amateur souvent issu du milieu qu'il documente peut manquer de distance la distance critique nécessaire pour croiser et vérifier ces informations. Ce biais est en général mieux abordé par des archivistes professionnels en théorie car dotés de compétences académiques plus solides malgré leur manque de proximité avec le mouvement.

Du côté institutionnel à l'inverse, le problème dominant est en général celui de l'accès restreint et de la barrière sociale. Yanis Barreau par exemple juge paradoxal le choix des universités américaines de ne laisser l'accès à des fanzines mêmes numérisés aux seuls chercheurs sur présentation d'un titre universitaire, il juge cela *« paradoxal pour un mouvement qui se veut inclusif » (*Entretien, 2026) Philippe Rozès va plus loin, pour lui ce choix délibéré d'accès restreint est révélateur d'un *« entre soi institutionnel »* (Entretien, 2026) qui vient ainsi exclure une partie du public naturellement concerné par cette culture. Un autre risque du modèle institutionnel est le risque d'une sélection idéologique trop biaisée et faussée de la mémoire punk. Philippe Roizès interroge par exemple les motivations de la Fanzinothèque de ne pas cataloguer les fanzines produits par le mouvement skinhead avec les fanzines du mouvement punk, sachant que les deux cultures sont liées, ce qui pour lui fausse la réalité historique du mouvement punk : *« que ça plaise ou non on reste dans une histoire satellite au punk, dans toutes les bandes de skins il y'a quand même eu des punks qui trainaient avec eux »* (Entretien, 2026)

Un deuxième problème, plus organisationnel tient à la lourdeur et à la rigidité des normes que les institutions doivent respecter. Abderrazeak Mdkami rappelle en outre que l'archivage numérique doit répondre à des exigences normatives complexes que ce soit au niveau de l'intégrité, de la sécurité et de la traçabilité des documents. Cela demande des compétences techniques spécialisées couplé avec un manque d'informations contextuelles des fanzines elle-même peut venir ralentir l'initiative d'archivage des documents. (Abderrazak, 2021, p. 64)

Cette analyse globale montre que l'archivage numérique des fanzines punk, loin de résoudre les fragilités du support papier en révèle de nouvelles communes aux deux modèles : dégradation matérielle, manque de moyens humains et financiers, flou

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

juridique, risque de muséification et absence de métadonnées cohérentes touchent aussi bien les collectionneurs amateurs que les grandes institutions académiques. Au-delà de ce socle partagé, chaque modèle affronte cependant des difficultés qui lui sont propres : la précarité, la dispersion et le manque de recul critique tendent à caractériser le monde amateur, tandis que l'accès restreint le risque de sélection biaisée caractérisent et la lourdeur des normes archivistiques pèsent davantage sur les institutions. Nous allons maintenant voir comment ces problématiques d'archivage doivent être incluses dans une logique numérique de mémoire en mouvement.

2.6. Des initiatives multiples dans un contexte numérique instable : une mémoire en mouvement

Dans un contexte où le numérique est omniprésent, celui-ci tend à faire repenser aujourd'hui l'archivage des fanzines punk qui est déjà bien complexe. Avant même d'aborder les mutations propres au numérique, il faut rappeler que le fanzine n'a jamais été dans notre corpus un simple objet isolé mais toujours le produit d'un collectif. Rappelons que la création de fanzines s'inscrit dans un acte de création propre qui est lui-même comme le rappel Howard Backer le produit d'une « action collective, de la coopération de nombreux agents dans le cadre d'activités variées sans lesquelles des œuvres particulières ne pourraient voir le jour ou continuer d'exister » (Hein, 2006, p. 86)

Il est nécessaire d'appliquer ce principe aux fanzines étant donné que leur archivage ne se réduit pas seulement à la conservation d'un support matériel : ce que l'on cherche en outre à sauvegarder également c'est un contexte, une pensée, une idéologie que l'on retrouve à travers ce réseau de coopération qui s'est créé hors des circuits de légitimité. On retrouve cette dimension collective au travers des propos de Gregor de la **Fanzinothèque** qui refuse explicitement de présenter la structure comme « une institution patrimoniale classique chargée de muséifier le punk ». Il décrit plutôt la **Fanzinothèque** comme un *« détournement »* (Entretien 2026) voire comme un outil documentaire utilisé pour produire de l'activité culturelle et communautaire. Cela constitue selon lui *« un geste profondément punk ».* (Entretien, 2026) L'idée de coopération dans l'archivage du punk est également reprise par Marin Schaefer qui préconise « un archivage qui se veut communautaire mais évidemment avec une approche scientifique » (Entretien, 2026). Matt Grimes et Tim

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Wall ajoutent également que l'authenticité du fanzine réside précisément dans le travail investi de ce collectif et par l'ensemble de ce réseau. (Grime & Wales, 2015) Leur étude de cas sur les fanzines *Lights Go out* et No Front Teeth montre ainsi que la migration du fanzine vers le web et son archivage sur des sites dédiés peut venir toucher au contexte original de production du fanzine et donc dénaturer l'essence même de l'objet. (Grime & Wales, 2015) Ainsi il est important dans un contexte d'archivage numérique de repenser les modalités d'archivage des fanzines en associant les avantages mais aussi les contraintes du numérique avec cette logique de production issue d'un collectif et d'un contexte artistique propre.

La notion de réseau est décisive pour penser l'archivage numérique puisque lorsque l'on vient archiver un fanzine, on vient le détacher indirectement de l'ensemble de ce réseau dans lequel il était inclus. Ainsi archiver un fanzine sans un travail de recontextualisation total du réseau revient si on reprend les théories de Hein et de Becker à archiver une pièce d'un immense puzzle. Le numérique et le web offrent un espace nouveau et intéressant pour penser l'archivage du fanzine. En effet les initiatives amateurs et institutionnels ont la possibilité de reconstituer au travers de l'archivage numérique des fanzines tout un réseau de coopération numérique. Ce travail collaboratif est mis en place au travers de plateformes participatives qui peuvent à posteriori recréer les relations de base entre les différents acteurs de la scène punk, pour des questions d'archivage et de pérennisation.

Toutefois, si ces initiatives peuvent sembler « salvatrices » au premier abord, elles ne sont pas sans limites et sans dangers. Le numérique reste un espace fragile et le cas de *Zine Wiki* mis en lumière par Samuel Etienne est révélateur de cette fragilité (Entretien, 2026).

Ce site participatif d'archivage de fanzines construit sur le modèle de Wikipédia permettait à chaque utilisateur de contribuer librement à l'archivage des fanzines, de leur numérisation à leur mise en ligne. Ainsi, le « faire ensemble » et le réseau punk que Hein décrit comme le principe même du monde du rock et du punk rock sont remis au goût du jour grâce à cette initiative. La disparition brutale du site n'a donc pas seulement fait perdre un stock de données considérables mais elle a également provoqué la perte de ce réseau de coopération, ce même réseau qui n'a pas eu forcément envie de reprendre cette mission d'archivage après la disparition du site.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

2.7 Des fanzines numérisés en constante évolution

Penser l'archivage numérique des fanzines au travers de ce prisme artistique et collectif doit aussi s'accompagner d'un abandon : celui d'une image de l'archive comme un stock figé. Avec le numérique, les archives sont soumises à des processus de traitement continu. (Bachimont, 2017, p. 9) En effet la mémoire traditionnelle collective autrefois liée à des éléments stables tels que la langue, le territoire ou la religion est aujourd'hui remplacée par une « mémoire de la multitude »[59] qui ne se construit plus autour d'une communauté fixe, mais autour de l'hyperconnectivité elle-même que le web et le numérique impliquent (Koçak, 2017). La dimension collective de la mémoire n'est donc plus seulement les groupes mais la connectivité en tant que telle dont la valeur réside dans un « devenir perpétuel » (Koçak, 2017)

Cette même idée est reprise par Eric Ketelaar pour qui les archives ne sont jamais figées mais elles sont reconstruites par chaque interaction et « activation ». Ainsi leur sens n'est jamais définitivement fixé mais plutôt toujours redéfini justement par les communautés qui les font vivre (Ketelaar, 2011).

Ainsi l'hyperconnectivité qu'implique le numérique doit davantage impliquer un travail collectif autour des fanzines, il ne s'agit plus seulement de devoir archiver et numériser les fanzines, mais de les recontextualiser et de les faire vivre perpétuellement. On peut observer cette tendance dans quelques sites de notre corpus, notamment **Circulation Zero** ou encore la **Fanzinothèque** qui ne se contentent pas de numériser et d'archiver les fanzines, ils les mettent en valeur en les recontextualisant, les commentant mais également en les mettant à disposition d'un public. **Le Mausolée des Contres Cultures**, même s'il n'archive pas des fanzines au sens propre effectue tout de même un travail de recontextualisation, de commentaire et de pédagogie très important. Ainsi David Euthanisie inscrit au travers de cette initiative remet au goût du jour pour un public varié des archives complexes. Ces différentes initiatives participent ainsi à « ce devenir perpétuel » des archives plutôt qu'à un simple stockage passif. Toutefois trop peu de sites ou d'éléments de notre corpus effectuent ce travail d'enrichissement et de réactualisation de ces archives. Ce manque de réactualisation et d'enrichissement des corpus de fanzines archivé peut s'expliquer par le manque de temps et de moyen déjà évoqué mais également par un manque de travail collaboratif que ce soit pour

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

les amateurs ou les institutions. Ainsi la priorité est plus pour ces initiatives est plus d'archiver pour tout d'abord stocker et pour ensuite diffuser. Il faut juste être vigilant sur cet aspect de l'archivage, les institutions patrimoniales comme l'affirme Matteo Treleani ont tendance à vouloir stocker pour prévenir les documents concernés d'une destruction future par leur environnement actuel.

Cette logique de vouloir tout stocker sur le web peut parfois occulter ce qui devrait être le fondement de l'archivage du punk sur le web : la transmission de compétences et la circulation des contenus archivés (Monjour, 2018) En effet cette transmission des compétences est primordiale car le numérique ne cesse de réactualiser l'archive tout comme le punk n'a cessé de s'actualiser au cours des décennies.

Samuel Etienne affirme qu'il est impossible de définir le punk de manière homogène, le punk est un mouvement de la rupture que ce soit d'un point de vue musical ou générationnel. (Entretien, 2026) Ainsi le slogan « no future » ne doit pas être lu comme un refus absolu de l'avenir, mais comme « le refus de l'avenir proposé par la société dominante ». Cela vient relativiser la potentielle impossibilité d'un archivage du punk du fait de son origine nihiliste et « anti-future » étant donné que le punk ne cesse de se réinventer et de se réactiver notamment au travers de l'archivage de leurs objets. Yanis Barreau confirme cette dynamique de réactivation permanente lorsqu'il explique que le slogan « No future » bien que daté *« redevient d'actualité face à l'état actuel du monde, marqué par la crise économique et la perte de droits »*. (Entretien, 2026) Archiver le fanzine punk c'est contribuer à traiter les objets de ce mouvement comme un contenu divers qui se réactive à chaque contexte social nouveau et à considérer ces objets non plus que d'un seul point de vue.

2.8. La permanence de l'éphémère : liens morts et amnésie numérique

L'optimisme de circulation lié à l'archivage numérique des fanzines doit toutefois être nuancé par un paradoxe central du support numérique que Wendy Hui Kyong Chun a nommé l' « éphémère permanent »[60]. En outre, bien que les données numériques soient en apparence durables, elles sont plutôt fragiles en réalité. Le contenu peut être facilement modifié, supprimé ou perdu en raison de défaillances technologiques ou bien de décisions politiques et éthiques, ce qui vient créer un

[60] Traduit à partir du texte original « The enduring ephemeral » (Chun, 2008)

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

risque d'amnésie numérique. (Rossaak 2010) Ce constat rejoint frontalement l'analyse de Bruno Bachimont pour qui le numérique constitue paradoxalement « le pire des supports » pour la mémoire, celui-ci évoluant très voire trop rapidement, rendant les anciennes conventions de lecture, d'accès ou de numérisation obsolètes en quelques années seulement. (Bachimont, 2017, p.65).

À cet éphémère numérique, il faut en plus rajouter la nature éphémère des fanzines. Samuel Etienne rappelle que les créateurs de fanzines agissent dans *« l'urgence et dans l'action immédiate sans penser à la conservation future »* (Entretien, 2026) Cela rend donc la question de l'archivage particulièrement complexe. Philippe Roizès nuance cependant, cet éphémère n'empêche pas et ne doit pas empêcher des initiatives d'archivage numériques des fanzines punk. En l'absence d'archivage, il rappelle que « de nombreux documents finissent « au feu » ou restent isolés chez des particuliers sans que personne n'en profite » (Entretien, 2026).

Ainsi malgré les limites que peut offrir le numérique pour l'archivage des fanzines, il est tout de même important d'encourager les initiatives d'archivage numérique pour éviter une perte culturelle sur le plan physique. **ZineWiki** est encore une fois un exemple parfait pour illustrer la fragilité du numérique : le site a en effet disparu du jour au lendemain tout comme son contenu archivé sans qu'aucune sauvegarde n'ait été faite ce qui illustre parfaitement la rapidité avec laquelle nous pouvons créer et échanger grâce au web mais également voir cette création être supprimée en quelques secondes seulement.

Notre corpus de sites est révélateur des thèses développées par Bachimont et Wendy Hui Kyong Chun. Le cas de la **Digital Fanzine preservation society** est révélateur de la fragilité du numérique. La *DFPS* est à la base un blog alimenté par un utilisateur nommé entre 2009 et 2011. L'utilisateur numérisait lui-même des fanzines de punk et de punk hardcore des années 1980 et 1990. Le site en tant que telle n'existe plus aujourd'hui puisque l'ensemble des fanzines et autres références archivés aujourd'hui sont disponible sur Internet Archives[61]. Toutefois pour des raisons personnelles le créateur du site a décidé en 2011 d'arrêter la numérisation des fanzines. Conscient du danger de laisser tout ce travail sur un site web qu'il n'allait plus utiliser et un serveur qu'il n'allait plus payer, il a décidé de transférer les copies de ses numérisations sur *Internet Archives* étant donné que c'était la seule

[61] archive.org/details/digitalfanzinepreservationsociety

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

manière pour lui de rendre accessible et de conserver ses archives de manière « permanente ». On a également pu observer d'autres cas intéressants dans notre corpus. Plusieurs sites amateurs par exemple ne sont pas totalement indépendants dans leur démarche de mise en ligne ou de numérisation des fanzines.

A titre d'exemple, **Circulation Zero** qui est toujours actif et régulièrement mis à jour ne stocke en réalité aucun fichier fanzine sur son propre site web. Tous les téléchargements renvoient vers des liens Mediafire externes. Il y a donc utilisation d'un tiers gratuit sur lequel le créateur du site n'a aucun contrôle. L'hébergeur de fichiers peut être soumis à des risques techniques, économiques ou politiques qui pourraient aboutir à une suppression des fichiers ou à la disparition totale du service. On observe un cas similaire au travers de la *UK Zine Library* qui fonctionne exactement sur le même principe de liens de téléchargement Mediafire. Dans les deux cas donc, le site « survit » au sens strict étant donné que les fanzines reposent sur une infrastructure tierce totalement indépendante de la volonté de préservation du porteur du projet.

Ainsi, on est face à cette idée de fausse permanence du numérique théorisé par Chun, dans le sens où ici le site et le projet peuvent continuer d'exister, mais ce qu'ils sont censés sauvegarder et diffuser peut disparaître à tout moment pour des raisons multiples. Autre cas intéressant même s'il ne concerne que les couvertures de zines, celui de *Weed*. Consacré aux fanzines punks et post punks britanniques de 1980 à 1986, le site est un autre exemple du numérique comme support éphémère. En effet, la dernière mise à jour a été faite en 2005, cela est indiqué sur la page même du site web. Ainsi on est face à un site web qui est resté figé depuis plus de 20 ans sans la moindre mise à jour. Le site n'est donc pas mort au sens propre du terme étant donné que les liens continuent de fonctionner correctement et que son accès reste possible, il a toutefois cessé d'exister comme processus vivant. C'est un phénomène qui est suffisamment répandu chez les sites amateurs pour que le répertoire **Sites for Sore Eyes** qui recense plusieurs sites amateurs de fanzines punks, signale lui-même les sites qui n'ont pas été mis ç jour depuis longtemps au travers de la mention « Not been updates for a while »[62]

A l'inverse, plusieurs sites de notre corpus semblent aujourd'hui encore bien préservés et activement maintenus. La **Fanzinothèque** de Poitiers est régulièrement

[62] https://punkrocker.org.uk/sitesbands.html

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

mise à jour (la dernière date d'il y a un mois) tout comme les collections de **l'University of Mayland** qui sont actualisées au travers du guide de recherche dont la dernière mise à jour a été effectuée en 2026 par une étudiante en MLIS. Les *Archives du Punk en France* sont quant à elles mises à jour toutes les semaines, pratiquement par David Euthanasie. On constate donc que les sites de notre corpus sont soumis à des situations différentes en fonction de situations techniques, économiques et personnelles qui leur sont propres. Les projets échappant le mieux à cet « éphémère permanent sont les structures institutionnelles dotées de continuités budgétaires et humaines (*Maryland, DC Punk Archive, Archive du Punk en France*, etc...) Ou les amateurs dotés de savoirs techniques plus poussés et surtout d'un engagement actif sur le long terme (**Circulation Zero, Bored Teenagers**).

2.8. Éthique et consentement : le droit à l'oubli face à des productions radicales et politiquement engagées

Le troisième axe de mutation que produit le numérique touche directement à la dimension éthique de l'archivage numérique des fanzines. En outre archiver des productions aussi explicites que le fanzine peut se révéler compliqué notamment lorsqu'elles contiennent des informations ou propos jugés « choquants ». Abderrazak Mkdami vient formaliser cette tension de l'archivage numérique comme un conflit entre « le droit au souvenir » porté par les institutions archivistiques et le « droit à l'oubli » qui garantit à un individu la possibilité de voir disparaître des informations le concernant pour protéger sa personne et sa vie privée. Samuel Etienne évoque clairement la sensibilité éthique d'un tel média : « c'est un média qui est sensible d'un double point de vue, c'est à la fois un média sensible physiquement mais aussi en termes artistiques et émotionnels, vu que c'est très artistique il y a une émotion qui s'en dégage ». (Entretien, 2026) Il insiste également sur le fait que beaucoup d'auteurs de fanzines des années 1980 et 1990 sont encore vivants et qu'ils ont principalement écrit leur fanzine pour un cercle restreint. Ainsi un accès public ou trop ouvert de ces fanzines sur le web peut porter atteinte à leur droit à l'oubli, ce qui a poussé d'ailleurs Samuel Etienne à lui-même interrompre ses propres projets de mise en ligne systématiques de fanzines. Il est ainsi nécessaire selon lui de bien faire la différence entre numérisation à des fins de conservation et diffusion publique sur le web.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Ce même souci de consentement et de respect du droit à l'oubli est soutenu par Gregor de la *Fanzinothèque* qui reconnait la difficulté de numériser certains documents idéologiquement sensibles et politiques « de manière totalement froide » car aucune politique d'archivage n'est neutre. (Entretien, 2026) Philippe Roizès pousse cette logique de consentement jusqu'à sa dimension la plus politique en rapportant une position qu'il a régulièrement entendue dans le milieu punk face aux institutions : « Ce n'est pas à toi de le faire, c'est à nous ». Cette formule revendique une souveraineté sur l'archivage des fanzines et des autres objets produits par le mouvement punk, on peut même y voir un refus collectif au travers de cette phrase du droit au souvenir porté par les institutions, lorsque celui-ci n'est pas accompagné du consentement des acteurs concernés.

On pourrait même aller plus loin dans cette réflexion éthique de l'archivage du punk, Matteo Treleani par exemple invite à considérer plus sérieusement dans les questions d'archivage le concept « d'éloge de l'oubli ». (Treleani, 2017). Pour lui cet éloge de l'oubli est important étant donné que la mémoire collective n'a de sens que si elle est accompagnée d'un tri puisqu'une mémoire totale et exhaustive est de facto impossible et ininterprétable. On en revient ainsi encore une fois à repenser les politiques d'archivage des fanzines non pas comme une seule accumulation de documents mais comme une sélection d'objets culturels importants qu'il est importé de réintégrer dans un contexte, et ce droit à l'oubli fait partie du contexte.

L'étude de notre corpus de sites permet de mettre en avant les enjeux de droits à l'oubli qu'implique l'archivage numérique des fanzines. Chacun de ces sites ne gère pas cette problématique de la même manière. Par exemple la **Bingham Center Zine Collection** de la **Duke University** a publié sur son propre blog un billet explicite intitulé « Why we're not Digitizing Zines »[63]. Ce billet explique que l'obstacle principal à la mise en ligne n'est ni technique ni financier mais relève du consentement des auteurs des fanzines. En effet il est nécessaire d'obtenir la permission des auteurs pour pouvoir en théorie publier les fanzines archivés sur le web, or cela peut être une mission compliquée étant donné que les auteurs sont dans de nombreux cas introuvables ces derniers écrivant sous pseudonymes ce qui rend les recherches complexes comme pouvait le mentionner Samuel Etienne. (Entretien, 2026). D'autres initiatives d'archivage numérique, notamment des initiatives

[63] https://blogs.library.duke.edu/digital-collections/2009/09/21/why-were-not-digitizing-zines/

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

institutionnelles vont formaliser une option de droit à l'oubli au sein de leur politique d'archivage. C'est le lac de la collection de fanzines Ian Mackaye Digital Collection gérée par *l'University of Maryland*.

Il est en outre explicitement écrit sur la page de description de la collection que si les créateurs d'un ou plusieurs fanzines de cette collection souhaitent voir leur travail retiré des collections, cela est possible. Aucun justificatif en particulier hormis l'identité de la personne souhaitant exercer son droit de retrait n'est demandé pour pouvoir retirer le ou les fanzines concernés. La **DC Punk Archive** de son côté ne propose pas de clause de retrait aussi explicite mais adopte une politique d'accès restreint qui produit un effet équivalent. En effet, les collections numérisées ne sont pas consultables en ligne mais seulement sur rendez-vous à la **Peabody Room** de la **Georgetown Library**. De plus la notice de la collection précise que le statut de droit d'auteurs de nombreux fanzines reste « inconnu ou indéterminable ». On retrouve donc ici ce concept *« d'archives orphelines »* identifié par Grégor. (Entretien, 2026). Du côté amateur on constate un fonctionnement sensiblement différent.

A titre d'exemple **Circulation Zero** ne propose aucune clause de retrait formelle ni aucun mécanisme de contact dédié à la protection des auteurs. La UK Zine Library ou encore le blog **Essential Ephemera** ne comportent strictement aucune mention légale ou encore aucune clause de copyright et aucun formulaire de contact dédié à une demande de retrait. On remarque toutefois que certains sites amateurs comme *Punk in the East*, *Talkin about zines*, **Weed ou Bored** teenagers ne numérise qu'une partie des zines ou simplement leur première de couverture. Ce choix n'est pas toujours justifié mais on peut penser à plusieurs facteurs notamment le manque de moyen et de temps pour tout numériser ou peut être une volonté de protéger justement les auteurs et leur droit à l'oubli.

Toutefois étant donné que chacun de ces sites ne propose aucun moyen de contact dédié à ces demandes spécifiques autres qu'une rubrique « contact » on ne peut pas prouver cela. On pourrait penser que le manque de structuration technique de sites amateurs que ce soit au niveau des métadonnées ou de la contextualisation générale des fanzines numérisés permet implicitement de protéger les auteurs mais là encore c'est ube hypothèse peu sûre

Toutefois, cette quasi-absence d'un cadre juridique et éthique chez les amateurs ne signifie pas que le problème du consentement ne se pose pas, il se règle en amont par l'autocensure individuelle du porteur de projet plutôt qu'en aval par une

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

procédure institutionnelle formalisée. Duke choisit de ne pas numériser par prudence juridique tandis que Samuel Etienne choisit personnellement de ne pas publier certains contenus par prudence éthique.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PARTIE 3 : REVITALISER LA MEMOIRE DU PUNK : LA NECESSITE D'UNE POLITIQUE D'ARCHIVAGE COLLABORATIVE

Comme nous l'avons vu, le numérique est un support d'archivage et de diffusion intéressant pour ce qui concerne les fanzines punks, toutefois celui-ci se révèle très fragile si bien que des initiatives extérieures ou pas assez pro peuvent venir aggraver les dangers que le numérique entretient avec le monde des archives.

3.1 Le projet PIND et la collaboration entre universitaires et acteurs

Le Projet *PIND* propose une alternative explicite au modèle de la muséification classique en replaçant les acteurs eux-mêmes au centre du processus de collecte et de conservation pour précisément éviter que le punk ne devienne un « objet folklorique » (Assion, 2002) c'est-à-dire une culture figée, transformée en « contre-monde » déconnecté de l'environnement social et économique qui l'a produit.

La démarche du projet consiste lors de chaque manifestation ou communication publique à appeler directement les individus à confier leurs propres archives plutôt que de venir les collecter de manière descendante et anonyme ce qui est une méthode qui vient inverser totalement le rapport entre institution et objet/culture archivé. Philippe Roizès le précise bien, la « recette miracle » de l'archivage n'existe pas si bien que la collaboration entre institutions et acteurs de terrain se révèle primordiale pour éviter les dangers liés à la perte d'information que peut revêtir le numérique. De tels projets permettent à des non universitaires d'apporter un vécu et un regard profond sur l'objet, ce qui permet aux fanzines de bénéficier d'une « expertise hybride » qui combine rigueur archivistique et expérience punk de l'objet. On casse ainsi tout code de hiérarchisation et volonté de subordination.

Le projet **PIND** permet ainsi une sauvegarde de la mémoire punk sans dépossession propre. Concrètement cela se traduit au sein du projet par les signatures de conventions qui maintiennent les contributeurs punks comme propriétaires légaux de leurs archives. Ainsi le projet permet de patrimonialiser sans « mettre à mort » mais en « revitalisant » l'objet punk. Ce choix méthodologique a permis au projet PIND de pouvoir rallier de nombreux acteurs à une cause commune, comme le mentionnait Philippe Roizès, une position fréquente du punk en ce qui concerne

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

l'archivage et la création d'une mémoire est la suivante : *« Ce n'est pas à toi de le faire, c'est à nous »*. (Entretien, 2026) La collaboration permet de contrer cette position, ce que l'on peut voir au travers du cas David Beruet. Ce dernier, plus connu sous le nom de David Euthanasie a longtemps été réticent de participer à un tel projet mais a fini par accepter.[64] (Entretien, 2026). Ainsi c'est en orientant les stratégies d'archivage sur l'idée d'une mise en circulation et d'une conservation encadrée par l'acteur punk que David Euthanasie a fini par accepter de collaborer avec le Projet PIND. Soulignons toutefois que cette démarche ne fonctionne pas toujours et que des acteurs seront toujours hostiles à la *« récupération »* de leurs propres archives comme a pu le préciser Grégor. (Entretien, 2026)

C'est précisément parce que le projet ne réclame pas la propriété des archives, mais seulement leur mise en circulation encadrée, qu'un acteur initialement hostile comme David Euthanasie a fini par y adhérer. Un dispositif comme le projet PIND permet de plus d'éclairer le sens de l'archivage numérique des fanzines puisqu'au-delà de la simple conservation matérielle il s'agit d'utiliser l'archivage comme un outil de compréhension du mouvement punk et de comment les acteurs ont construit celle-ci. Marin Schaefer précise cette dimension herméneutique et sa nécessité avec une analogie de l'archéologie : *« les tout premiers archéologues, c'étaient pas du tout des scientifiques. C'étaient des gens qui étaient fans d'histoire, qui allaient, enfin, qui allaient sur des sites et qui fouillaient un peu de manière archaïque, vraiment spartiate, mais qui ont petit à petit, même sans être dans le milieu scientifique, ont développé une approche scientifique en s'inspirant des historiens, des géographes, etc. Et on est arrivé à ce qu'on a aujourd'hui, donc quelque chose de très scientifique, bon, aujourd'hui, institutionnalisé, mais, évidemment, on a besoin d'une approche scientifique. »*

Le **Mausolée des Contre-cultures** aussi appelé **l'Archive du Punk en France** constitue aujourd'hui en France le résultat le plus abouti de cette nécessité collaborative. Initié d'abord par David Euthanasie à titre individuel, le projet est actuellement rattaché au programme **Contrecultours** à l'échelle régionale et **PIND** à une échelle nationale. Le projet est porté d'un point de vue technique par le CNRS plus précisément par les laboratoires **CESRM** et **THALIM** en lien avec **l'Université de Tours.** On est donc passé d'une initiative amateur individuelle vers un partenariat

[64] Une proposition d'entretien lui a été faite pour l'avancée de ce sujet, mais ce dernier à décliné la demande

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

institutionnel structuré sans jamais que celui-ci ne change de porteur historique. Il n'y a donc pas vraiment de dépossession des archives, l'institution vient ici seulement renforcer et pérenniser une démarche communautaire préexistante plutôt que de s'y substituer. Le site se présente comme une base d'archive en ligne consacrée à la scène punk et aux contreculture graphiques, musicales et politique en France depuis la fin des années 1970. Nous ne sommes pas sûrs uniquement là non plus une base d'archive dédiée uniquement aux fanzines mais sur l'ensemble des objets liés au punk et aux contres-cultures.

L'ambition de David Euthanasie est de sauvegarder l'ensemble de ces objets en collection et numérisant un maximum de documents que ce soient des fanzines, des articles de presse, des enregistrements sonores ou bien des vidéos selon une logique archivistique bien implantée à savoir conserver, préserver, transmettre. Le site propose actuellement plus de 130 000 archives numérisées ce qui est un travail considérable. Pour ce qui est du site ce dernier est alimenté et mis à jour par David Euthanasie tandis que sa création revient au CNRS. On voit donc bien ici la dimension collaborative entre nécessités techniques et stockage documentaire important. Le projet fonctionne car il repose sur une organisation matérielle fournie, David Euthanasie disposant de quatre ordinateurs pour le traitement des audios sur K7 et minidiscs mais également des vidéos pour supports VHS et HI8.

Des scanners spécialisés dans la numérisation de masse sont également utilisés tels qu'un scanner Epson Perfection V750 Pro pour les négatifs et les diapositives, un Epson Expression 13000 XL pour le format A3, un ScanSnap SV6000 sans contact pour les livres et une table de travail équipé d'un Nikon D810 pour la photographie des affiches. Cette organisation matérielle permet au blog d'être très actif puisqu'on recense en moyenne plus de 900 pages de publications organisées par années, la plupart des contenus numérisés étant issue des années 1975 à 1989 et par catégories thématiques (concerts, affiches, disques, presse, groupes, etc…)[65]. Le site fonctionne ainsi sur un système d'articles que le lecteur peut facilement lire, chacun de ces articles retrace l'histoire d'un évènement ou d'un document lié à la culture punk et autre tout en étant accompagné par un document numérisé illustrant l'évènement.

[65] http://euthanasie.records.free.fr/PresentationAffiches.pdf et https://archivesdupunkenfrance.univ-tours.fr/

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

3.2. Un cas à la position plus ambiguë : la Fanzinothèque de Poitiers

Un autre projet à dimension collaborative qu'il est pertinent d'évoquer est celui de la **Fanzinothèque** de Poitiers qui a une position plus ambiguë mais tout aussi intéressante dans son fonctionnement. Association de loi 1901 créée en 1989 à l'initiative du premier Conseil Municipal de Jeunes de Poitiers, la **Fanzinothèque** est aujourd'hui une institution reconnue lorsque l'on s'intéresse à la préservation des fanzines et à leur potentielle numérisation. Son fonds ne compte aujourd'hui pas moins de 50 000 documents avec une moyenne de 1840 publications entrant dans la collection chaque année (Mouquet, 2024). La plupart des fanzines sont acquis au travers de dépôt volontaire de la part des créateurs de fanzines, de systèmes de dépôts ventes, d'achat ou pour les fanzines les plus récents des systèmes d'abonnements. (Mouquet, 2024) Le catalogage des fanzines sur internet a commencé en 2007 grâce au logiciel libre PMB qui a permis ainsi de réaliser un travail d'inventaire et de mise en avant des collections plus importantes. Aujourd'hui plus de la moitié du fonds est inventorié sur internet dont l'intégralité du fond français depuis 2011. C'est également en 2011 qu'une politique de numérisation a débuté au sein de la **Fanzinothèque** et qui se caractérise par une numérisation de plusieurs milliers de pages toujours en respectant les droits d'auteurs. L'ensemble des collections physiques sont conservés dans des locaux modestes composés de deux salles organisées par une signalétique que l'on peut totalement qualifier de DIY.

L'ensemble de ces caractéristiques font qu'aujourd'hui la **Fanzinothèque** est reconnue dans le monde artistique comme institutionnel, de nombreux partenariats sont créés notamment avec la Médiathèque François Mitterrand qui a permis la mise en place d'un Kioskazine (Mouquet, 2014) ou encore la Maison des Sciences de L'Homme de Poitiers. La **Fanzinothèque** n'est pas qu'un lieu où l'on conserve des zines, c'est également une initiative visant à mettre en place des activités culturelles diverses grâce à des ateliers de sérigraphie ou de risographie. Ainsi cette approche à la fois documentaire et culturelle permet de faire de la **Fanzinothèque** un lieu interdisciplinaire et ouvert qui permet également un dialogue et un travail collaboratif sur le catalogage et la conservation de fanzines. Il convient toutefois de

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

poser quelques limites quant à ce projet, même si celui-ci reste intéressant étant donné sa position hybride, celui-ci peut être plus fragile qu'on ne le pense. En effet, l'efficacité et la durabilité d'un tel modèle reposent comme le remarque Mael Rannou sur la continuité du travail de quelques individus clés au sein d'une petite structure qui reste associative. (Rannou, 2023). Cette fragilité structurelle n'est pas la même pour le Projet PIND qui travaille avec des institutions de recherches plus larges, dotés de plus de moyens même si on ne peut pas prouver que PIND serait un meilleur moyen de pérenniser les fanzines sur le long terme

Ces deux initiatives sont très importantes car elles permettent en quelqu sortes de casser le mythe d'un affrontement direct entre modèles militant et institutionnel ; les deux peuvent par leur coopération résoudre de nombreux défis techniques liés à l'archivage numérique des fanzines.

3.3 Faire revivre les archives : justice culturelle et transmission numérique sur le long terme

Le mouvement punk est souvent associé à la marginalité tout comme les objets qu'il a pu produire, toutefois l'acte d'archiver permet de passer outre cette marginalité et de développer une forme de justice culturelle. Développé au sein de l'article *Popular Music, community archives and public history online*, le concept de « justice culturel » désigne le processus de légitimation de matériau au statut culturel incertain jugés dignes d'être préservés alors que même les institutions classiques les avaient historiquement rejetés. (Long et al., 2018b). Par injustice culturelle on entend un phénomène ancré dans des schémas sociaux de représentation et de communication, celui de la domination culturelle voire de la non-reconnaissance d'un mouvement, d'une culture et donc de la production culturelle qui en résulte (Long et al., 2018b)

C'est donc pour cela que les archives communautaires que l'on trouve à l'image des sites amateurs que nous avons pu analyser relèvent d'une grande importance.

Ces sites ne sont pas que de simples collections nostalgiques d'archives mais ils sont de véritables sites de résistance et de justice culturelle permettant aux acteurs d'un mouvement de décider eux-mêmes ce qui constitue leur patrimoine plutôt que de subir un récit imposé par une autorité. Nicolas Lahaye confirme cette dimension « judiciaire » puisque pour lui un archivage des cultures alternatives sert à « légitimer des cultures marginalisées ». Philippe Roizès inscrit cette exigence de

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

justice culturelle en développant un point de vue plus politique ; il présente l'archivage des fanzines comme une arme contre la réappropriation idéologique du punk par l'extrême droite. En effet, sans contre-récit et sans archivage sur le long terme, le récit des cultures marginalisées serait selon lui récupéré pour de « mauvaises interprétations »

Poste mémoire narrative[66] : la construction d'un héritage intergénérationnel

Même si l'archivage permet de préserver les fanzines d'une instrumentalisation politique à l'opposé des valeurs punk, il ne peut empêcher une reconstruction symbolique d'un passé par les nouvelles générations punks. Cette constatation permet d'aborder ici le concept de « post-mémoire narrative » (Grimes, 2024) Il est définit comme le processus par lequel un individu reconstruit a passé pour qu'il s'adapte à son identité présente. (Grimes, 2024) Cette mémoire post narrative fonctionne donc comme une lentille psychologique assurant la continuité des acteurs d'un mouvement dans une temporalité présente, ainsi il est nécessaire de penser l'archivage des fanzines punk du point de vue de la transmission générationnelle. En effet, une archive ne restitue jamais un passé brut mais ne propose qu'une version recomposée à la suite d'un travail de contextualisation, de catalogage et de rationalisation que les générations suivantes vont s'approprier à leur tour pour reconstruire leur rapport au mouvement.

Yanis Barreau quand il évoque Les Archives du Punk de France montre à quel point le site lui a permis de découvrir les origines obscures des premiers groupes de punk français comme **Asphalt Jungle** tout en se renseignant sur la dimension parfois bourgeoise de ces premiers groupes de punk. On est ici face un une appropriation d'un héritage qui a permis à notre interlocuteur de poser un regard critique et de « déconstruire les mythes » du punk français. Adrien pousse cette logique encore plus loin puisque pour lui refuser d'archiver ou de partager des documents sous prétexte qu'ils appartiennent au passé pourrait constituer « une firme d'égoïsme générationnel » envers les générations futures qui cherchent à se documenter.

Dans un contexte numérique fragile, ces deux aspects se renforcent de manière efficace pour des projets tels que **PIND***, le* **Mausolée des Contre Cultures** ou encore la **Fanzinothèque**. En effet, le principe de sauvegarde sans dépossession de

66

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

l'archive que nous avons précédemment analysé constitue en lui-même une forme de justice culturelle appliquée étant donné qu'en laissant les acteurs propriétaires de leurs archives même après les dons, on évite de mettre en place une logique de « domination culturelle » qui est une composante de l'injustice culturelle selon Fraser. (Long et al., 2018b)

Au travers de ces projets il n'y a aucune appropriation du récit mais seulement une mise en circulation au nom des propriétaires d'origines. A titre d'exemple le *Mausolée des Contres Cultures* vient illustrer l'avantage numérique de la revitalisation puisque sa mise à jour hebdomadaire vérifiée précédemment permet une circulation continue de contenus plutôt qu'un simple dépôt figé tout en restant libre et accessible. Ainsi l'initiative touche un public large et potentiellement jeune ou néophyte qui permet de découvrir l'étendue de ces ressources. Notons que la **Fanzinothèque** permet également de concrétiser la transmission de ressources et donc d'assurer une certaine justice culturelle au travers de ses ateliers DIY de sérigraphie et de risographie qui permet de créer une transmission à la fois théorique et physique du savoir lié au fanzines.

Le numérique peut toutefois poser certaines contraintes dans ces objectifs de transmission et de revitalisation des fanzines punk. On constate tout d'abord une certaine contradiction entre l'ambition de justice culturelle et le principe de droit à l'oubli que nous avons déjà évoqué précédemment qui peut venir directement heurter le consentement des auteurs de fanzines. Cela explique par exemple le choix de *Duke* de renoncer à la numérisation plutôt que de trancher ces dilemmes qui renvoient au dilemme formulé par Samuel Etienne, celui de ne pas confondre conservation, accès et diffusion publique.

La seconde limite que l'on pourrait identifier quant à l'archivage numérique des fanzines par rapport aux points théoriques abordés serait directement la pérennité de cette post-mémoire narrative. En effet si l'archive sert de « miroir tendu aux jeunes générations » (Grimes, 2024) et que celle-ci disparaît à l'image d'autres projets comme *Zinewiki* cité par Samuel Etienne ou sur d'autres sites que nous avons pu analyser, il ne restera plus rien de cet héritage culturel. L'idée même d'appropriation par les générations futures s'effondrera, engendra ainsi un risque « d'amnésie numérique » (Rossaak 2010). L'autre risque enfin serait plus structurel, nous l'avons déjà dit mais l'ensemble de ces projets reposent sur des équipes restreintes ou sur des porteurs individuels.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

A titre d'exemple la Fanzinothèque repose sur une petite équipe associative aux moyens limités, la plupart des sites amateurs précédemment identifiés reposent sur une seule personne ou sur un groupe restreint de volontaires. Ainsi ce risque mais en avant la fragilité d'une pérennisation des fanzines punk sur le long terme et donc d'une transmission du mouvement punk sur un temps long. Enfin le concept même de numérisation peut être une limite de cet archivage numérique car elle viendrait appauvrir la dimension de « labour » développé par Grimes et Wall qui selon eux fondent l'authenticité même du fanzine et donc la dimension de justice culturelle. En outre un fanzine que l'on peut consulter facilement en ligne perd une part de sa logique de réseau et son authenticité étant donné que la texture et le contexte de production qui constituaient la preuve de son authenticité ne sera plus vraiment là. Un travail conséquent de recontextualisation et d'enrichissement des archives doit donc être fourni en plus de la conservation et de la numérisation

Des limites techniques sont également présentes avec de tels projets en plus des limites éthiques et organisationnelles. Ces risques techniques pèsent toutefois différemment sur l'ensemble des projets analysés mais le point commun est que celles-ci peuvent menacer à terme les notions de justice culturelle, de post-mémoire narrative et de revitalisation que nous avons développées précédemment et que ces projets cherchent à porter.

Le premier risque qui est le plus évident est celui de l'obsolescence des supports techniques et du matériel utilisé ou encore des formats. Rappelons que le numérique défini par Bachimont comme le « pire des supports » pour la mémoire est soumis à de nombreuses contraintes. En outre un fichier numérique dépend de logiciels de lecture, de conventions techniques qui deviennent vite obsolètes en quelques années seulement. Les supports, les formats et les réglementations sont soumis à des changements perpétuels ce qui implique de devoir toujours être rigoureux dans la sauvegarde des données, leur conservation sur des supports sécurisés et interopérables en cas de changement, ce qui implique une remise en question perpétuelle et une certaine gouvernance de l'information. Des structures comme la **Fanzinothèque** donc de dimension associative peuvent face à ces défis éprouver plus de difficultés sur le long terme contrairement au projet **PIND** qui est adossé à des laboratoires du CNRS et qui dispose donc de moyens plus importants pour mettre en place une gestion pérenne des archives.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Le deuxième risque est celui de la dépendance technique à des infrastructures tierces ou extérieures non maitrisées que l'on a déjà pu identifier au sein de notre corpus. En effet, on a par exemple constaté que des sites amateurs comme **Circulation Zero** ou encre **UK Zine Library** hébergent leurs fichiers sur des services externes comme MediaFire plutôt que sur leurs propres serveurs pour des raisons économiques ou tout simplement de compétence. Ce cas peut être dangereux car les documents peuvent être exposés à une surpression sans préavis et sans qu'aucune possibilité de sauvegarde ne soit mise en place. L'exemple de la ***Digital Fanzine Preservation*** **Society** peut être un cas intéressant, le site de base ayant totalement disparu pour laisser place à une copie hébergée sur internet archives pour des raisons de sécurité. Le cas est intéressant car certes les fanzines sont archivés sur un site dédié à ces missions d'archivage et accessible à tout le monde, cependant la disparition du site d'origine a entrainé la perte d'une partie de ce qui faisait l'identité de ce projet. De plus il faut prendre conscience qu'un hébergement sur Internet Archive n'est pas une solution 100% fiable, le site pouvant être exposé aux mêmes risques techniques et humains

Un troisième risque qui peut peser également sur des initiatives collaboratives notamment futures est la lourdeur technique des standards liés à l'intégrité, la sécurité et la traçabilité des archives. Un projet comme **PIND** par exemple qui souhaite concilier acteurs institutionnels et acteurs de la scène punk peut et qui a eu regard très universitaire et scientifique sur l'archivage des objets punk pourraient produire un discours qui est en décalage avec les aspirations des acteurs en imposant des exigences techniques comme les formats de fichiers, la structure des métadonnées, les procédures de dépôts, qui peuvent décourager les acteurs du terrain les moins équipés techniquement et surtout les moins conscients de ces enjeux. On serait donc face à une situation de blocage concret, une barrière pourrait se former réduisant la collaboration entre acteurs, ce qui peut venir contredire le souhait de sauvegarde sans dépossession.

3.4 Pour une politique d'archivage tripartite

Les résultats croisés de notre corpus de site, des initiatives collaboratives (PIND, **Fanziothèque**, **Mausolée des Contres Cultures**) convergent tous vers un même constat : ni une institution, ni un amateur ou un universitaire ne peut théoriser et mener seul un archivage efficace des fanzines punk. En effet un archivage isolé par

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

une institution ne pourrait permettre de saisir le potentiel artistique du fanzine et son contexte tandis qu'un archivage amateur seul serait trop risqué à cause du manque de moyen technique et de connaissances archivistique. Le fanzine n'est pas un objet isolé comme le rappel Howard Becker, il est le produit d'un réseau hétérogène de plusieurs acteurs humains et techniques. (Fabien Hein, 2003) Ainsi, confier l'archivage de ces médias au seul archiviste professionnel risque de reproduire ce que Grimes et Wall redoutent c'est-à-dire de seulement capturer l'esthétique fanzine sans restituer toute la dimension sociologique et technique de son créateur ce qui viderait donc le document de sa véritable signification symbolique. A l'inverse si on laisse l'archivage aux seuls acteurs de la scène, on s'expose à un manque de recul critique ce que confirme Philippe Roisèz lorsqu'il affirme que la principale caractéristique des fanzines c'est son humour caché, son autodérision qui font que les fanzines sont « truffés d'erreurs, de mensonges volontaires et de second degrés* ». Archiver d'un point de vue intérieur ces documents serait donc le meilleur moyen d'occulter un travail méthodologique de distanciation avec l'objet

C'est précisément pour dépasser cette impasse que le projet PIND mène une politique de collaboration multipartite d'un point de vue archivistique, documentaire et intellectuel. Le projet selon Philoppe Roizès et malgré sa distanciation avec celui-ci permet de créer un « savoir hybride » en acceptant les contributions de personnes sans expérience ou diplôme universitaires mais doté d'une expérience de terrain tout en incluant des chercheurs formés à une méthodologie documentaire et archivistique structurée. Marin le rappelle lorsqu'il évoque les débuts de l'archéologie, passion et méthode ne sont pas incompatibles, à condition d'organiser leur rencontre plutôt que de les opposer. (Entretien, 2025). Une politique d'archivage cohérente devrait donc formaliser cette répartition sur plusieurs niveaux, l'archiviste serait là pour apporter une rigueur méthodologique au travers d'une connaissance de l'intégrité des fonds, des procédures de collectes, de classement, de numérisation et de pérennisation qui pourrait se traduire par l'utilisation de formats non-propriétaires, de métadonnées structurées avec le standard Dublin Core par exemple évoqué par Jeanne Swadosh dans son article. L'archiviste pourrait également apporter son expertise sur la gestion des questions juridiques notamment en mettant en place des procédures de droits de rétractation ou de refus de diffusion des fanzines archivés pour mieux gérer la question des droits d'auteurs et des archives orphelines. Il peut également effectuer aux côtés d'universitaires un travail de contextualisation afin de replacer les fanzines

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

dans leur réseau de création et de diffusion d'origines. L'acteur punk qui détient les archives ou non enfin peut apporter sur ce travail archivistique une contextualisation plus profonde ce qui permet de légitimer son expérience tout en donnant son consentement à la diffusion des archives s'il en est le détenteur. Il est ainsi nécessaire de laisser aux acteurs une marge de manœuvre et un droit de regard total sur les questions liées à la collecte, la numérisation et la diffusion des fanzines si elles leur appartiennent.

Le cas de la **Fanzinothèque** de Poitiers qui combine catalogage professionnel des fanzines, ateliers DIY montre qu'un ancrage physique et communautaire et réguliers protège et est nécessaire à la vitalité d'un projet numérique plutôt que la seule mise en place de contenu tout en évitant de décontextualiser l'archive ce qui est important. On pourrait combiner l'approche de la **Fanzinothèque** et du **Mausolée des Contres Cultures** pour avoir une approche complète, technique et éthique de l'archivage des fanzines. A l'image du *Mausolée des Contres Cultures* il serait judicieux d'aider les amateurs souhaitant archiver sur le web ou physiquement à mettre en place leur projet d'archivage numérique. En effet, à l'image du projet de David Euthanasie, il serait par exemple judicieux que les institutions locales puissent appuyer les initiatives d'acteurs punk lorsqu'il y en a, notamment en leur apportant une expertise technique, juridique et financière.

Pour ce qui est des moyens techniques, les archives départementales, municipales ou autres structures pourraient par exemple accompagner les démarches d'archivage des acteurs punks en prêtant du matériel plus poussé, notamment des scanners pros pour la numérisation. En contrepartie les acteurs pourraient donner des copies de numérisation de leurs archives et une partie ou la totalité des fonds physiques qu'ils possèdent afin de minimiser les pertes de documents et mieux sauvegarder ce patrimoine. C'est exactement la méthode qui est adoptée par les Archives Départementales d'Indre-et-Loire, celles-ci prêtent du matériel de numérisation à David Euthanasie qui en échange fournit les copies de numérisation des documents numérisés. Les institutions pourraient également accompagner en cas de souhait de diffusion plus large les acteurs punks dans la création d'un site web, le site web du Mausolée des Contres Cultures ayant été créé par le CNRS. Cela permettrait par exemple de disposer d'une infrastructure numérique solide et sécurisée tout en laissant les acteurs gérer eux-mêmes la diffusion des archives numérisées sur leur site. Cette méthode d'accompagnement permettrait ainsi de laisser les acteurs

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

maitres de leur archivage tout en les sensibilisant aux aspects techniques et juridiques qu'inclut l'archivage numérique de tels supports. Cette méthode permettrait à l'institution d'effectuer un travail d'arrière-plan indispensable sans que les acteurs ne se sentent dépossédés de leurs initiatives.

Cet accompagnement doit être également doublé d'une vigilance non négligeable sur les dangers et les fragilités liés au support numérique dans le cas de la création d'un site dédié à l'archivage des fanzines. La disparition de **Zine Wiki** et du transfert de la collection de la **Digital Fanzine Préservation Society** montre que le numérique est vulnérable et n'est jamais acquis. Il est donc important de proposer une initiative numérique légère mais pérenne pour accompagner le plus efficacement possible les projets d'archivage numérique des fanzines. Cette initiative numérique qui se veut cohérente avec la philosophie du projet **PIND** pourrait se structurer autour de plusieurs principes simples menés pour rester légers afin de ne pas décourager ni institutions ni amateurs.

3.4.1 Pour une politique d'archivage numérique légère et pérenne : stratégies et bonnes pratiques

A partir de notre tableur, des risques identifiés tout au long de notre analyse, il est nécessaire de mettre en place lors d'un projet d'archivage numérique de fanzine collaboratif une politique cohérente avec la philosophie du projet *PIND*. Un projet d'archivage numérique des fanzines pourrait ainsi se structurer autour de plusieurs principes pensés pour que le projet soit faisable et n'inclut pas de lourdeur technique ce qui peut parfois être contreproductif

Ainsi, s'il y a une volonté lors d'un projet d'archivage numérique collaboratif de créer un site web, celui-ci devrait être pensé comme un socle technique minimaliste. En effet, plutôt que de développer un site qui se veut trop complexe et trop chargé visuellement, il est nécessaire de privilégier une esthétique minimaliste avec des pages statiques qui incluent des documents téléchargeables directement depuis le site web, sans avoir à passer par un hébergeur de fichier tiers si possible. Les fichiers téléchargeables devraient pouvoir être accessibles sans aucune difficulté, il est donc nécessaire comme le préconise le « Guide to D.I.Y. Archiving » **de l'UCLA Punk Archive** de privilégier les formats PDF/A pour les documents textuels, TIFF non compressé pour les images destinées à être conservées aux Archives ou dans les

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

bibliothèques, JPEG pour les versions de diffusion. Ces premières recommandations ne nécessitent donc pas de compétences informatiques avancées, elles se calent sur la simplicité numérique d'initiatives comme *Circulation Zero* ou de *Bacteria* tout en permettant de réduire les risques d'obsolescence technique.

Il faudra toutefois veiller à accompagner cette sobriété structurelle et technique d'une politique de migration des données en cas de problèmes rencontrés. Cette politique peut prendre la forme d'un contrôle périodique (annuel par exemple) afin de vérifier la lisibilité des fichiers ou encore l'intégrité des liens[67] et des certificats ce qui est une pratique que nous n'avons pas pu rencontrer dans l'ensemble des sites amateurs analysés. Il est donc primordial de ne pas négliger les métadonnées des documents archivés, cela passe par un cycle de vérification, de correction et par conséquent de contextualisation

Il est aussi important de se concentrer sur la préservation sur le long terme des archives numérisées afin d'éviter le sort de **ZineWiki**. On pourrait par exemple proposer une sauvegarde des fichiers sur une plateforme tierce afin d'avoir une possibilité de restauration ou de récupération des données archivées. Une autre solution envisageable serait d'héberger des copies des documents archivés sur internet archives mais également sur des serveurs appartenant aux institutions partenaires du projet. Cette démarche permettrait ainsi d'appliquer le principe du « LOCKSS » (Lots of Copies Keep Stuff Safe) plutôt que de faire reposer la survie d'un fond sur un serveur unique, ce qui augmenterait la fragilité du projet. Les initiatives comme **Circulation Zero** ou encore celle de la **UK Zine Library** dont tous les fichiers reposent sur des liens Mediafire externes restent plus exposées par exemple à ce risque de perte.[68]

Afin également de respecter le principe de « sauvegarde sans dépossession » du projet **PIND** on pourrait généraliser dans la mesure du possible le système de

---

[67] Le contrôle périodique de l'intégrité des liens comme nous l'avons vu précédemment peut être utile mais il ne suffit toutefois pas à prévenir le risque de lien mort en cas de changement d'hébergeur ou de restructuration du site. Il serait donc pertinent d'intégrer dès la conception du projet un système d'identifiants tels que *l'Archival Ressource Key* porté par la BNF. Ces identifiants pourraient garantir ainsi qu'un fanzine numérisé reste citable et retrouvable indépendamment de l'évolution de l'URL du site, cela est particulièrement dans une logique de sauvegarde de type LOCKSS par exemple.

[68] Si la politique proposée souhaite privilégier une infrastructure numérique légère, il y'a plusieurs points de vigilances à prendre en compte. En effet il est nécessaire de penser un modèle de financement à long terme, faute de quoi le souhait de pérennisation ne pourrait être réalisé. En effet l'hébergement, le renouvellement du matériel de numérisation, les migrations de formats, tout cela à un coût qu'il est nécessaire de prévoir afin de ne pas être confronté à des imprévus qui viendrait affecter la bonne continuation du projet. Une solution envisageable serait d'inscrire une ligne budgétaire dédié au sein du fonctionnement du projet plutôt que de reposer sur des financements pontuels si cela est possible bien entendu.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

convention porté par le projet **PIND**, conventions qui permettront de garantir aux acteurs donateurs la propriété de leur document. Cette première action permettrait de mettre en place une gouvernance multipartite formalisée, documentée et ancrée sur le long terme. Cette gouvernance pourrait se prolonger au travers d'autres mesures, notamment avec un système de comité consultatif de la **DC Punk Archive**[69]. Chaque rôle clé du projet d'archivage serait ainsi assumé collégialement par au moins deux personnes formées et un système d'accès administrateur pour la contribution au site afin d'éviter des risques de sécurité.

Ces précautions permettraient ainsi de réduire la fragilité organisationnelle qu'a identifiée Mael Rannou au travers de son analyse du rapport entre bibliothèques et conservation des fanzines, montrant que la pérennité d'un fond repose trop souvent sur une seule personne. Sur un plan technique, cela se traduit par un risque de perte du savoir-faire lors du départ du porteur du projet. Pour lutter contre ce risque de perte de savoir, il serait également vital dans ces projets d'archivage numérique de mettre en place une documentation technique et pratique partagée à l'ensemble des acteurs concernés, notamment sur les procédures de sauvegarde de fichiers, d'hébergements, de récupération et de numérisation des fanzines et sur tous aspects techniques et juridiques[70]. Enfin, à l'image de la **Fanzinothèque**, l'initiative d'archivage numérique pourrait prévoir la mise en place d'actions de médiation culturelle en partenariat avec les institutions qui participent au projet. Cela peut se faire au travers d'ateliers, de projections ou d'expositions au sein des archives départementales. Cette initiative permettrait un contact direct avec les acteurs de la scène si cela est possible, ainsi l'archive ne deviendrait pas une simple « lettre morte » comme pouvait l'anticiper Bachimont (Bachimont, 2017, p.208)

Enfin, il serait important de donner à chaque initiative d'archivage de ce type une dimension éthique et juridique claire ; cette dimension éthique passe directement par une inclusion obligatoire du droit à l'oubli dans la politique d'archivage, comme a pu le théoriser Mkdami. On pourrait par exemple s'inspirer directement du modèle

[69] Celui-ci fonctionne sur un système de représentation multiple : font partie de ce comité des collectionneurs, des musiciens de la scène punk, des propriétaires de labels et des archivistes

[70] Si la documentions technique partagée constitue un moyen de contrer le risque de perte de savoir-faire , elle est à elle seule insuffisante si elle n'est pas supportée par un dispositif de transmission active des compétences De formations sont donc à prévoir avec la différente partie pourrait permettre de sécuriser la continuité du projet fac au renouvellement inévitable des porteurs du projets et de leurs acteurs.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

de **l'Université du Maryland** avec la mise en place d'un formulaire de contact dédié et visible sur le site web afin que chaque personne concernée par le fanzine archivé puisse demander le retrait du document archivé ou bien l'anonymisation de certaines informations sensibles.

Il est important de préciser également que même si les créateurs de fanzines n'ont pas mentionné sur bien des fanzines punk un copyright ou une propriété définie, cela ne veut pas dire qu'il est libre de droit. Comme le rappelle le cas de la numérisation de **HeartattaCk**, « la loi crée un droit d'auteur sur tout contenu intellectuel et toute publication qu'on le veuille ou non ». On est donc face à un vide contractuel et juridique que l'on pourrait pallier avec la mise en place d'un système de fiche lors de la collecte des fanzines avant numérisation et conservation.[71] Cette fiche permettrait de mentionner explicitement pour chaque fonds ou pour des fanzines en particulier un régime de diffusion (autorisation nominative, « archive orpheline » ou non autorisation de diffusion). Le documentaliste de la **Fanzinothèque** que nous avons interrogé revient sur l'importance du droit d'auteur et de la diffusion numérique des fanzines sur internet : archiver un fanzine est un véritable « travail d'enquêteur » (Entretien, 2026) qu'il ne faut pas négliger et qu'il faut donc formaliser.

3.5. Coordination de la politique avec le cadre juridique européen

Enfin, pour un projet français, Maël Rannou signale deux contraintes administratives à anticiper spécifiquement : l'absence de dépôt légal pour la plupart des fanzines, qui complique toute veille documentaire officielle et renforce d'autant la responsabilité du projet lui-même dans la constitution d'un état des lieux fiable des fonds existants ; et l'inadaptation de la comptabilité publique à l'achat direct auprès de créateurs sans statut juridique leur permettant d'émettre une facture, ce qui pousse à privilégier, chaque fois que possible, le régime du don assorti d'une convention

[71] En ce qui concerne la politique de collecte, celle-ci gagnerait à formaliser des critères explicites de sélection en amont même des questions de numérisation et de diffusion. En effet en l'absence de dépôt légal pour les fanzines, le projet ne peut pas prétendre à l'exhaustivité et doit donc assumer des choix de collecte qui seraient fondés sur des critères toujours documentés (rareté des fonds, scène locale, état de conservation physique justifiant d'une urgence de numérisation, existence ou non de duplicata). Cette politique de sélection devra être élaboré conjointement entre les archivistes, les acteurs de la scène

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

plutôt que celui de l'acquisition onéreuse, afin d'éviter un blocage purement administratif sur des acquisitions par ailleurs légitimes.

Un autre axe important à préciser pour mener à bien un projet d'archivage collaboratif et en partenaire avec une institution est celle des contraintes administratives qu'il ne faut pas oublier : il n y a pas de systèmes de dépôt légal qui existe pour la plupart des fanzines ce qui renforce tout de même la responsabilité du projet mener par les acteurs dans la constitution d'un état des lieux fiables des fonds existants. De plus, dans le cas des bibliothèques, il n'y a pas encore vraiment d'adaptation de système d'achats direct de fanzines auprès des créateurs sans statut juridique (surtout pour les fanzines récents), ce qui pousse les bibliothèques le plus souvent à privilégier plutôt le système de don assorti d'une convention comme le signal Mael Rannou (Rannou, 2023).

La politique d'archivage proposé ici doit également s'articuler avec le Règlement Général sur la Protection des Données (Règlement UE 2016/679) étant donné le nombre de données sensibles que comporte les fanzines que ce soient les noms, les pseudonymes, les photographies de concerts, les adresses de contact (valable surtout pour les fanzines récentes) ou encore lorsque des correspondances sont reproduites au sein du document. Rappelons par ailleurs que la CNIL stipule que la conservation à des fins d'archivage dans le cadre de l'intérêt public bénéficie d'un régime dérogatoire prévu par l'article 89 du RGPD ce qui n'exonère d'autant pas les porteurs de projet de définir une base légale de traitement ou une durée de conservation proportionnée ou encore de mesures d'anonymisation lorsque cela est possible sans dénaturer les fanzines. Dans le cas d'un partenariat avec une institution publiques que ce soient les archives départementales ou le CNRS un travail collaboratif entre les acteurs de la scène punk, les archivistes et le DPO serait bienvenue. On se rapprocherait grâce à ce travail collaboratif de l'initiative de l'Université du Maryland tout en respectant le cadre juridique. De plus la notion d'archives orphelines doit être articulée avec le régime juridique européen et français. En outre la directive 2012/28/UE qui est transposée en droit français au travers de l'article L.135-1 du Code de la propriété intellectuelle impose la réalisation d'une recherche documentée des ayants droits avant qu'une œuvre puisse être qualifiée d'orpheline et donc diffusée sous ce statut. La politique d'archivage proposée ici doit donc prévoir ce type de recherche documentée.

Internet Archive comme socle d'une politique d'archivage ?

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Notre corpus de site montre deux collections hébergées respectivement sur Internet Archive, celle de la **Digital Fanzine Preservation Society** et une collection hébergée sur Internet Archive intitulée **Miscellaneous Punk Zines**. Ce ne sont pas les seules collections à être présentes sur ce site, si on prend seulement en compte la page principale « Zines » d'Internet Archives sur laquelle les utilisateurs viennent ajouter leurs zines archivés, on atteint le nombre de 99 445 items ce qui est assez considérable. Ces zines sont classés par sous-collections ou sont archivés par numéro à l'unité, cela dépend des contributeurs. Le nombre considérable de zines présent sur Internet Archives et le nombre varié de contributeurs permet de montrer que c'est une initiative assez populaire que de numériser les fanzines et de les publier sur ce site. Ainsi, on pourrait se dire qu'Internet Archive serait une bonne solution pour mener une politique d'archivage numérique.

En outre, si on consulte les différentes collections, on constate que pour chaque document déposé plusieurs formats de fichiers sont disponibles (PDF, PDF avec texte cerise, EPUB, fichier texte intégral, etc…) ce qui permet d'appliquer le principe « LOCKSS » que nous avons vu précédemment. On a également un catalogage précis avec un ensemble de métadonnées renseigné (date de publication, auteurs, langue, identifiants externes multiples). De plus le fait que les différentes collections du site agrègent des contributions de plusieurs utilisateurs distincts permet de créer une logique de collecte en communauté ce qui est une dimension qu'on retrouve par exemple chez **PIND**. On a donc une initiative gratuite qui permet de diffuser à un large public des zines punk du monde entier que chaque utilisateur a pu numériser et recontextualiser. Toutefois malgré les nombreuses qualités d'Internet Archive, celui-ci ne permet pas vraiment de développer sur le long terme une politique d'archivage suffisamment pérenne, du moins si on utilise seulement ce moyen-là. La plateforme fonctionne surtout en effet sur un régime qui n'est pas proactif puisque n'importe qui peut déposer un document sur cette plateforme ce qui pose un problème sur les logiques de consultation de droits à l'oubli et donc de droits d'auteurs. On ne sait pas si les utilisateurs ayant publié les fanzines ont recueilli le consentement des auteurs (si ceux-ci sont trouvables) et si cette démarche a pris la peine d'être faite.

L'autre problème d'Internet Archive est plus structure, il ne propose en outre aucune gouvernance claire et répartie ni aucune contextualisation poussée. Les documents sont déposés bruts accompagnés certes de métadonnées techniques mais sans le

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

travail complet de contextualisation (histoire de la scène, du fanzine et de son réseau de production). De plus la diversité des utilisateurs ne permet pas une uniformisation des pratiques d'archivage que ce soit au niveau de la curation de métadonnées ou de la qualité de numérisation. A ce flou juridique et technique s'ajoute également un flou sur la pérennité de la collection, on ne sait pas si des copies ont été faites par les utilisateurs à l'origine des uploads sur d'autres plateformes, peu de visibilité nous est offerte à ce sujet-là.

Ainsi Internet Archive constitue un excellent moyen pour un archivage personnel et une mise à disposition du public de nombreuses archives qui permet d'effectuer un travail de curation détaillée mais plutôt basique pour ce genre de documents. Ainsi Internet Archive pourrait être utilisé comme un moyen de sauvegarde et de copie des documents numérisés par des initiatives d'archivage collaborative mais elle ne peut en aucun cas se substituer à la dimension éthique et collaborative qu'inclut une politique d'archivage complète. En effet le recueil de consentement, la notion de sauvegarde sans dépossession ou encore la contextualisation des archives par un travail conjoint d'archivistes, d'universitaires et d'acteurs de la scène punk doivent être portés par une structure ou une institution dédiée. Ces institutions pourraient totalement comme mentionné auparavant utiliser *Internet Archive* comme une zone de stockage secondaire et de sauvegarde en cas de problèmes techniques majeurs.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Droits d'auteur réservés.
OU
(cc) BY-NC-ND

CONCLUSION

Au terme de cette analyse il serait judicieux de revenir sur le geste de Joe Corre évoqué au tout début de notre travail. L'action de brûler des archives pour dénoncer la muséification marchande du punk était un message fort : soit le punk restait fidèle à son « No future » et refuse toute conservation par des institutions, soit il se laisse archiver et trahit son éthique première. Notre analyse a permis de montrer que ce choix binaire s'il s'avère efficace pour ouvrir notre sujet, est totalement obsolète après notre analyse étant donné qu'il ne compte dans aucun cas de la complexité des pratiques que nous avons pu analyser. En effet, la première partie de notre analyse nous a permis d'établir que le paradoxe entre instantanéité du punk et une volonté de conservation n'est pas tant une contradiction insurmontable. Il s'agit surtout d'une tension qui est propre au fanzine et même aux autres objets du punk. Ces derniers sont à la base des objets éphémères conçus pour être périssable, jetable certes mais finalement ils se révèlent le produit d'un réseau, d'une volonté de faire les choses soit même.

Les fanzines comme autres objets issus de la culture punk est devenu un objet de luttes entre des mémoires plurielles que chacun voulait légitimer. Or ces disputes de mémoire tendant à masquer une réalité plus complexe étant donné que les fanzines et leur archivage relèvent à la fois de la notion de mémoire vivante, le punk construisant toujours encore aujourd'hui au travers des nouvelles générations, et de celle du patrimoine institutionalisé, les objets punks comme les fanzines punk étant soumis à un déchainement patrimonial.

Notre deuxième partie a ensuite montré à travers l'analyse de notre large corpus d'initiatives que le clivage entre modèle amateur et modèle institutionnel ne doit pas être analysé comme une simple entre opposition entre authenticité. En effet chaque modèle est porteur de ses propres fragilités, la voie institutionnelle s'expose au risque de muséification et de décontextualisation tandis que la voie amateure expose à la précarité matérielle, technique et paradoxalement humaine. Il faut ajouter à cela une nécessité de se méfier du numérique comme voie miracle à l'archivage des fanzines, le numérique et ses nombreuses limites amenant à redoubler de réflexion et de prudence dans la mise en place d'un projet d'archivage numérique. En plus de ces questions proprement numériques il reste de nombreuses

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

zones d'ombres sur l'archivage des fanzines punk : les questions de droit d'auteur, de consentement et d'archives orphelines traversent nos deux modèles sans qu'aucun n'ait trouvé de solution pleinement satisfaisante. Peut-être que la meilleure solution serait de devoir admettre cette limite comme définitive ?

Notre troisième partie a mis en évidence l'existence de dispositifs hybrides au travers de projets comme PIND, La **Fanzinothèque** ou encore le Mausolée des Contres Cultures qui refusent précisément de trancher entre ces deux logiques binaires. Ainsi en articulant expertise archivistique, recherche universitaire et collaboration directe avesc les acteurs de la scène ces initiative donne à voir une troisième voie, celle d'une patrimonialisation que l'on pourrait penser non comme une mise à mort mais comme une renaissance de l'archive. Ainsi, peut-on concilier l'archivage des fanzines punk et cadre institutionnel ? Notre analyse permet de répondre affirmativement, mais il faut cependant déplacer le sens même du mot institutionnel. Il ne s'agit pas en outre de reproduire un archivage ou l'institution capterait et figerait un objet qui pourrait lui échapper, mais de penser l'institution comme partenaire technique et juridique d'un processus dont la maitrise principale reste aux mains des acteurs de la scène ce que nous avons pu voir au travers des projets hybrides analysés.

Ainsi il ne s'agit pas de savoir si les objets d'un mouvement dont le slogan, est « No future » peuvent-ils être archivé étant donné que le slogan n'est pas à prendre au pieds de la lettre. Le « No future » des Sex Pistols n'a jamais été un rejet absolu de toute trace et de toute mémoire mais il exprimait avant tout une énergie tournée vers l'instant présent, le futur n'est pas ici une question de mémoire mais une question d'avenir tout tracé. La communauté punk ne refuse donc pas l'archivage mais une certaine forme d'archive figé, désincarnée, coupe du réseau de production qui donnait sens à l'objet ce qui trahirait l'éthique même du punk. L'enjeu n'est donc pas d'archiver malgré le « No future » mais de penser des formes d'archivage capable d'en respecter l'esprit, des « archives vivantes » qui font circule la mémoire punk plutôt que de simplement la stocker afin que les générations futures se réapproprie l'héritage punk enfin d'en faire un usage critique plutôt que nostalgique.

Toutefois, il serait réducteur également d'en rester à un simple constat de conciliation réussie et 100% fiable. Notre travail a en effet mis au jour des limites qui dépassent la seule question de la compatibilité entre punk et institutions. En

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

effet, la fragilité intrinsèque du support numérique lui-même, l'absence de dépôt légal pour les fanzines ou encore l'impossibilité chronique de retrouver à tous les coups les auteurs des fanzines ou encore le risque de décontextualisation de numérisation sont à prendre en compte. Ces limites relèvent de contraintes multiples à la fois matérielles, juridique et techniques communes à quiconque prétend archiver un tel objet fragile sur un temps long. C'est peut-être là que nous pouvons voir une possibilité de véritablement dépasser notre problématique initial. En effet, loin de se réduire à un simple dialogue entre des mémoires concurrentes, l'archivage des fanzines punk interroge notre rapport contemporain à la mémoire numérique : comment transmettre sans figer, comment conserver sans déposséder ? Comment faire vivre une trace sans la trahir ? Face à ces questions le fanzine punk avec sa fragilité matérielle et sa charge symbolique importante agit comme un exemple particulièrement pertinent de tensions au sein des pratiques d'archivages communautaires et participatives. Ce travail n'a aucune prétention à être une solution à l'archivage du punk mais plutôt un moyen de voir les limites propres à l'archivage des fanzines punk en France. Un travail considérable reste à produire que ce soit par l'ensemble des acteurs concernés par l'archivage des fanzines, une ouverture d'esprit et une compréhension plus large est indispensable au niveau de tous les partis sans quoi un archivage sur le long terme est impossible.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

Becker, H. S. (1988). Les mondes de l'art. Flammarion

Bourseiller, C. (2008). *Génération chaos : Punk, new wave 1975-1981*. Denoël

Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Hermes Science Publications.

Edwards, N. (2025). *La petite histoire du rock*. Deux Coqs d'or

Grimes, M., & Wall, T. (n.d.). Punk zines: 'Symbols of defiance' from the print to the digital age. In T. Subcultures Network (Ed.), *Fight back: Punk, politics and resistance* (pp. 287–303), Manchester University Press.

Halbwachs, M. (1976). *Les cadres sociaux de la mémoire*. De Gruyter Mouton

Hein, F (2003). *Ma petite entreprise punk : sociologie du système* D. Ethnologie Francaise/ Le Passager Clandestin

Hein, F. (2012). *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk.* Le Passager Clandestin

Hobsbawn, E.& ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition.* Cambridge University Press

Hoskins, A, (2017). *Memory of the multitude: The end of collective memory,* Taylor & Francis

Humeau, P. (2021). *A Corps et à cris : Sociologie des punks français*. CNRS Editions

Jezzo-Vanier, S(2011). Presse Parallèles : la contre-culture en France dans les années 1970. Le mot et le reste

Kergariou, C. de. (2020). *No Future : une histoire du punk*. Perrin

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Marcil, E. (1997), *Bérurier Noir, conte cruel de la jeunesse*. Camion Blanc

Mkadmi, A. (2021). *Les archives à l'ère du numérique*. ISTE Group.

Musiani, F., Paloque-Bergès, C., Schafer, V., & Thierry, B. G. (2019). *Qu'est-ce qu'une archive du web ?*

Nora, P. (Dir.) (1997). *Les lieux de mémoire.* Gallimard

Reynolds, S. (2012). *Retromania : Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*. Le mot et le reste

Rombes, N. (2009). *A Cultural Dictionary of Punk 1974-1982.* Continuum

Savage, J (Dir.) (2012). *Punk: An Aesthetic*. Rizzoli

Severine, C., & Severo, M. (2017). *Le patrimoine culturel immatériel et numérique*. Editions L' Harmattan.

Treleani, M. (2017). *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*, Le Bord de l'eau

Triggs, T. (2010). *Fanzines: The DIY revolution*. Chronicle Books

Articles scientifiques et académiques

Altinay, R.E., & Jokic, O. (2020). Archiving Popular culture: editor's introduction. *Archives and Records*, 41(3), pp. 209-214

Assion, P. (2003). Histoire, tradition et folklorisme : À propos de la muséification comme tendance culturelle de notre temps. *L' Homme Et La Société*, *n° 146*(4), pp. 101–117. https://doi.org/10.3917/lhs.146.0101

Bandier, N (1987), L'espace Social du Rock. *Economie et Humanisme* (n 297), pp. 53-64

Belin, O. (2020). Au pays des fanzines : de la presse alternative à l'archive instituée. *Sociétés & Représentations*, *N°50*(2), pp. 165–173. https://doi.org/10.3917/sr.050.0165

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Brett, J. (2013). Fandom digitised: Establishing a digital collection of media fanzines at Texas A&M University. *RePEc: Research Papers in Economics*. https://hstalks.com/article/2073/download/

Brett, J. (2015). Deep in the Heart of Texzines: Developing an archival Zine collection. *Technical Services Quarterly*, *32*(4), pp. 390–401. https://doi.org/10.1080/07317131.2015.1059679

Chun, W. H. K (2008). The enduring ephemeral, or the future is a memory. Critical Inquiry, 35(1), pp. 148-171

Da Lage, É. (2009). Politiques de l'authenticité. Volume ! 6:1-2(1), pp. 17-32. https://doi.org/10.4000/volume.179.

Davis, J. R., Grimmer, J. H., & Novara, V. J. (2023). Digitising the Ian MacKaye digital collection of punk fanzines at the University of Maryland. *Journal of Digital Media Management*, *12*(2), 176. https://doi.org/10.69554/tzwz9696

Debies-Carl, J.S. (2014). Print is dead : The promise and peril of online media for subcultural resistance. The Sociological Quarterly, 55(2), pp. 294-318.

Étienne, S. (2003). « First & Last & Always » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative. *Volume !*, *2 : 1*. https://doi.org/10.4000/volume.2303

Fraser, N. (1995). From redistribution to recognition ? Dilemmas of justice in a "post-socialist" age. New left Review, (212)

Hickam, B. (2010). Crypts of Eternity: The archival preservation of heavy metal and hardcore punk music & culture. Self-Published.

Ketelaar, E. (2011). Cultivating archives: meanings and identities. Archives and Museum Informatics, 12(1), pp. 19-33, https://doi.org/10.1007/s10502-011-9142-5

Latour, B. (2008). Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. *Equal Opportunities International*, *27*(3), pp. 307–309.

Mandolessi, S. (2023). The digital turn in memory studies. *Memory Studies*, *16*(6), 1513-1528.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Merzeau, L. (2008). Guerres de mémoires on line : un nouvel enjeu stratégique ? In *HAL (Le Centre pour la Communication Scientifique Directe)* (pp. 287–298). https://shs.hal.science/halshs-00488408

Merzeau, L. (2009). Du signe à la trace : l'information sur mesure. *Hermès*, *n° 53*(1), 21. https://doi.org/10.4267/2042/31471

Merzeau, L. (2012). Faire mémoire de nos traces numériques. HAL Open Science, https://shs.hal.science/halshs-00727308

Monjour, S (2018). La réinvention du passé : une lecture de Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? de Matteo Trelani. *Sens public*

Petitier, P. (1989). Les lieux de mémoire, sous la direction de P. Nora. *Romantisme*, 19(63), pp. 103-110

Raboud, P. (2016). L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981). *Volume !*, *13 : 1*, pp. 47–59. https://doi.org/10.4000/volume.5076

Rannou, M. (2022). Fanzines et bibliothèques en France : une relation contradictoire. *HAL (Le Centre Pour La Communication Scientifique Directe)*. https://hal.science/hal-04002299

Rannou, M. (2024). « Et les fanzines ? », quand un journal à grande diffusion nous parle des marges. *Comicalités*. https://doi.org/10.4000/comicalites.9081

Robène, L., & Serre, S. (2017). Le punk est mort. Vive le punk ! La construction médiatique de l'âge d'or du punk dans la presse musicale spécialisée en France. *Le Temps Des Médias*, *n° 27*(2), pp. 124-138. https://doi.org/10.3917/tdm.027.0124

Salaün, J. (2007). La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information. *Etudes De Communication/Études De Communication*, *30*, pp. 13-23. https://doi.org/10.4000/edc.428

Stark, D., Law, J., & Hassard, J. (2001). Actor Network Theory and After. *Contemporary Sociology a Journal of Reviews*, *30*(1), 96.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Stoddart, R. A., & Kiser, T. (2013). Zines and the Library. *Library Resources and Technical Services*, *48*(3), pp. 191-198. https://doi.org/10.5860/lrts.48n3.191-198

Woodbrook, R., & Lazzaro, A. (2020). The Bonds of Organization: Zine Archives and the Archival Tradition. *Digital Commons - USU (Utah State University)*, *4*(1), 6. https://doi.org/10.26077/e5d9-dec6

Zaytseva, A. (2008). « A la scène comme à la ville » : engagements multiples des musiciens underground. Ethnologie française,. 38(1), pp. 129-137

Zénouda, H (2016) Au tout début du punk parisien : du lycée Charlemagne au Club 100, *Volume !*, 13 (1) pp. 17-29.

Articles de presse :

Le punk s'expose et s'embourgeoise. (2011, 21 janvier). *Libération*. *https://www.liberation.fr/arts/2011/01/21/le-punk-s-expose-et-s-embourgeoise_709024/*

Narlian, L. (2024, 4 mars). Archives du groupe punk Bérurier Noir à la BnF : focus sur quelques détails passionnants repérés à l'exposition. *France Info*. https://www.franceinfo.fr/culture/musique/rock/archives-du-groupe-punk-berurier-noir-a-la-bnf-focus-sur-quelques-details-passionnants-reperes-a-l-exposition_6394000.html

Mémoires et thèses :

Mouquet, E (2014). Bibliothèques et Fanzines [Mémoire de fin d'études du diplôme de Conservateur, Enssib]

Liens sites du corpus :

https://www.bacteria.nl/bacteria-2/

https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/11816

https://www.library.ucla.edu/collections/library-special-collections-punk-archive/

https://www.library.cornell.edu/

https://archives.lib.umd.edu/repositories/4/resources/1748

https://digdc.dclibrary.org/do/2b8435ca-71ba-4674-b3a4-7da2ed280c5e

https://www.wussu.com/zines/punk.htm

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

https://ukzinelibrary.blogspot.com/

https://archive.org/details/digitalfanzinepreservationsociety?lang=en&sort=-addeddate

https://circulationzero.com/

https://www.maximumrocknroll.com/magazine/

https://si-site-nogsy.blogspot.com/

https://brobtiltszineworld2.wordpress.com/

https://floridapunk.wordpress.com/about/

https://archive.org/details/misczinespunk?sort=date

http://www.swedishpunkfanzines.com/

https://www.punkjourney.com/

https://punkintheeast.co.uk/

https://www.southendpunk.com/

https://guides.library.duke.edu/zines/collections

https://archivesdupunkenfrance.univ-tours.fr/category/punk/

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ANNEXES

Table des annexes

Annexe 1……..100

Annexe 2……107

Annexe 3……111

Annexe 4……115

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ANNEXE 1 : PRESENTATION DU CORPUS WEB UTILISE

Bactéria

Présentation : Bacteria est un site consacré à l'histoire de la scène punk et punk hardcore néerlandais avec une attention particulière portée à la ville de Groningen. Le site est géré par Michael « Bacteria » qui est un membre actif de la scène punk néerlandaise depuis les années 1970. Le site rassemblé plusieurs types de ressources : des discographies, des biographies de punk, des interviews, des flyers mais également des fanzines. Il s'agit avant tout d'un projet documentaire personnel sur une scène musicale précise que d'une simple bibliothèque de fanzines

Type d'initiative : Amateur

British Punk Archive: Yale University:

La British Punk Archive est une collection appartenant à l'Université de Yale. Elle rassemble 95,2 pieds linéaires (79 boîtes + 5 affiches) d'archives comprenant de la correspondance, des écrits, des œuvres d'art, des photographies, des vêtements, des fanzines, des pochoirs, des affiches, des documents éphémères imprimés ainsi que des supports informatiques et audiovisuels qui viennent témoigner de la culture punk au Royaume-Uni.

Type d'initiative : Institutionnel

Punk Archive de la Library Special Collections de l'UCLA

LA Punk Archive est conservée par les Library Special Collections de l'UCLA. Son objectif est de documenter le développement et les différentes expressions du punk à Los Angeles en dépassant le récit traditionnel centré uniquement sur Hollywood et les groupes les plus connus

L'archive collecte des documents produits par une très grande variété d'acteurs de la scène que ce soit des musiciens, des producteurs, des promoteurs, des managers, des fans ou des critiques. En termes de documents on retrouve des photographies, des enregistrements sonores, des témoignages oraux, des flyers et bien évidemment des fanzines.

Type d'initiative : Institutionnelle / universitaire.

Cornell University Libraries

Cornell possède un ensemble particulièrement important de collections liées aux zines punk, punk hardcore, Riot Grrrl ou encre queercore et d'autres cultures underground. Le catalogue actuel recense pas moins de 14 collections. Parmi ces collections on retrouve :

-Aaron Cometbus Punk and Underground Press Collection

-Crass Punk Band Collection

-Czech Anarcho Punk Zines

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

- Hank Thigpen Xerox Revolutionaries collection

-Hardcore punk zines and flyers

-Jeremy Braddock music and culture zine collection

-Lawrence Livermore papers

-Metal zines and flyers

-Mexico City punk zines and books

-Riot Grrl zine and music collection

- Tracy Dodgson Punk and New Wave collection

Type d'initiatives : Institutionnelle/ Universitaire

Special Collections in Performing Arts de l'University of Maryland

Les Special Collections in Performing Arts de cette université regroupe 21 collections de fanzines punk dont une entièrement numérisé dans le cadre d'une exposition intitulé Persistent Vision. Les collections regroupent plusieurs typologies de documents notamment des fanzines, des flyers, des affiches, des photographies, des enregistrements ou encore des archives personnelles. Cette collection cherche à mettre en valeur l'histoire de la scène punk de Washington DC à travers les voix de ses participants et les objets qu'ils ont produits ou conservés.

Type d'initiative : Institutionnelle / Universitaire

D.C. Punk Collection

La D.C. Punk Collection rassemble des documents relatifs à la scène punk de Washington D.C. et des environs. La collection couvre une période très large allant de 1976 à 2025 même si son cœur de collection se situe entre 1983 et 1987. La collection comprend notamment des flyers, des affiches, des photographies, des enregistrements, des correspondances. La collection vise à retracer et à mettre en valeur l'histoire de la scène punk de Washington D.C. Les collections sont actuellement conservées par la Michelle Smith Performing Arts Library.

Type d'initiative : Institutionnelle/ Universitaire

Wussu: UK Punk and Post Punk Fanzines (1980-1986)

Ce projet est assez différent de la UK Zine Library puisqu'il s'agit d'avantage d'un répertoire personnel de couverture et de références de fanzines que d'une bibliothèque numérique proposant des numéros complets. Le projet « UK punk and post-punk fanzines 1980-1986 » est consacré aux fanzines britanniques punj et post punk de la période 1980 à 1986. Le projet est ancien puisque la page indique une révision au 24 Novembre 2005 et il n'y a pas eu de mise à jour depuis. Le fonctionnement est très proche d'une collection virtuelle de couvertures puisque les images sont généralement cliquables.

Type d'initiative : Amateur

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

UK Zine Library

La UK Zine Library est un blog consacré principalement aux fanzines britanniques surtout issus des scènes punk, anarcho-punk, hardcore et post punk. Le site est présenté comme une archive des « 100's of (mostly) UK Zines from late 70's to early 90 's ». De nombreuses fanzines sont numérisés sur le site via un système de lien renvoyant à des fichiers PDF à télécharger via un prestataire externe (MédiaFire).

Type d'initiative : amateur

Taille : On trouve près de 143 zines numérisés sur ce site

Digital Fanzine Preservation Society (DFPS)

La Digital Fanzine Preservation Society est un projet indépendant qui est consacré à la numérisation et à la mise à en ligne de fanzines liés aux scènes punk et hardcore, principalement aux Etats-Unis. Le projet apparait initialement sous la forme d'un blog hébergé sur blogspot avant que les documents ne soient transférés sur Internet Archive, archive en ligne au sein de laquelle ils sont intégralement consultable. La collection de la DFPS a été constitué principalement entre 2009 et 2011 et compte n particulier des zines des années 2000, même si on trouve également des fanzines issus des années 1980 ou 1990. Le projet est lié à David Koening, ancien acteur de la scène hardcore new yorkaise et éditeur de fanzines. Aujourd'hui la DFPS est un projet d'archivage communautaire puisque chaque utilisateur peut contribuer à la construction de la collection sur Internet Archive.

Type d'initiative : Amateur/communautaire

Circulation Zero

Circulation Zero est un projet indépendant créé par Ryan Richardson, basé à Austin au Texas. L'objectif est simple : numériser et diffuser des fanzines historiques de la scène punk américaine, en particulier les fanzines dure à trouver aujourd'hui. Le projet part d'un constat alarmant puisque le créateur du projet s'est rend compte que de nombreux fanzines punks historiques n'existaient plus qu'en seulement quelques exemplaires conservés par des collectionneurs ou que certains avaient même disparu. Ainsi pour Ryan Richardson la numérisation était considérée comme le seul moyen capable de conserver ces fanzines en train de disparaitre afin de permettre à un public plus contemporain, plus jeune d'y accéder. Le projet repose donc sur une logique de collection et de préservation. Ryan décrit d'ailleurs Circulation Zero comme une expérimentation visant à transformer la préservation de fanzines en une action caritative, le site fonctionnement sur un système de dons que le créateur reverse ensuite à des associations caritatives.

Type d'initiative : Amateur

Maximum Rocknroll (MRR)

A la base Maximum Rocknroll (MRR) est une publication punk américaine fondée à San Fransisco. Récemment un « archive project » à été lancé afin de préserver, numériser et rendre accessibles les anciens numéros du magazine qui

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

constitue une source importe pour l'histoire de la scène punk, hardcore et des autres scènes alternatives américaines. Le site explique cet « Archive project » lancé en 2016 avait deux objectifs : d'une part préserver les collections physiques conservées au siège du magazine et numériser les anciens numéros afin d'éviter des pertes immenses d'informations. En 2016, MRR avait confié la numérisation des fanzines à une entreprise appelé NA Publishing qui devait fournir les PDF interactifs accompagnés de métadonnées détaillés. Cependant l'entreprise a cessé ses activités avant d'avoir pu livrer l'ensemble de la collection, le magazine a pu tout de même récupérer 161 numéros auprès de la société mais la numérisation comportait de nombreuses lacunes au niveau de la netteté et de la mise en page.

Type d'initiative : amateur

Essential Ephemera

Essential Ephemera est un blog consacré à la collecte, la numérisation et à la diffusion de documents éphémères lies à la scène punk britannique, principalement produit entre 1976 et 1984. Le projet rassemble principalement des fanzines punks mais également des affiches, photographies, textes, poèmes liés à la scène anarcho-punk britannique. Le projet repos à la fois sur la collecte personnelle, les échanges avec d'autres collectionneurs, la mise à disposition gratuite de fichiers pdf mais également sur la contribution des lecteurs. Le blog fonctionne comme une sorte de catalogue éditorial à l'image d'un fanzine, les fanzines sont disponibles en téléchargement via des liens externes et ils sont hébergés par MédiaFire.

Type initiative: Amateur

Brob Tilts' zine-world

Il s'agit d'un site web consacré aux fanzines punk et hardcore du monde entier, particulier aux publications issues des scènes européennes. Le projet est animé par Brob Tilt qui présente et documente des fanzines issus de sa propre collection et de ses échanges avec d'autres personnes de la scène punk et hardcore. Le site fonctionne comme un répertoire documentaire puisque chaque entrée correspond généralement à un fanzine, à un numéro ou à un document apparaissant dans un fanzine. Le site est organisé géographiquement et ne semble ainsi pas fonctionner comme une bibliothèque numérique mais comme un projet personnel de collection, de mémoire et de documentation. Les documents sont collectés via des systèmes d'échanges entre collectionneurs, d'achats auprès de distributeurs, de dons par d'anciens producteurs de fanzines.

Type d'initiative : amateur

Florida Punk, Indie and Hardcore Archive

Le Florida Punk, Indie and Hardcore Archive est un projet numérique consacré à la préservation de la mémoire documentaire des scènes punk, indie et hardcore de la Floride. Le corpus ne se limite donc pas aux fanzines mais il en contient un certain nombre. Le projet rassemble en outre des flyers de concerts, affiches, photographies et autres documents issus de la scène. Le site est actuellement hébergé sur Wordpress et son fonctionnement ressemble davantage à une archive numérique communautaire

Type d'initiative : Amateur /Communautaire

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Miscellaneous Punk Zines

Il s'agit d'une collection hébergée sur Internet Archive, le but est de regrouper le plus grand nombre de zines numérisé sans direction archivistique claire. La collection rassemble des fanzines punk et hardcore de différentes périodes allant des années 1980 à 2010n de différentes scènes et surtout de différents pays. Chaque zine numérisé est consultable librement par n'importe quel utilisateur. Ainsi, la collection fonctionne comme une archive communautaire transversale. Chaque utilisateur peut ajouter un fanzine à la collection.

Elle fonctionne donc comme une **collection documentaire transversale**, plutôt que comme l'archive d'un titre ou d'une scène unique.

Type d'initiative : Amateur/communautaire

Punk Journey

Punk Journey est un projet consacré à l'histoire de la scène punk, post punk et hardcore punk de Melbourne avec une attention particulière portée à la période allant de la fin des années 1970 aux années 1980. Le site ne regroupe pas que des fanzines, il vise à développer une histoire totale de la scène alternative de Melbourne en mettant en avant des publications sur des salles de concerts locales, des cassettes, des photographies, des affiches, etc…

Type d'initiative: Amateur

Punk in the East

Punk in the East est un projet consacré à l'histoire de la scène punk de Norwich, du Norfolk et plus largement de l'Est de l'Angleterre, principalement pour la période allant de 1976 à 1984. Le projet rassemble et numérise des photographies, des fanzines, des affiches, des billets de concerts, des vêtements ou encore des disques et des cassettes. Ce projet est à voir comme une archive numérique communautaire de l'histoire du punk dans l'est de l'Angleterre. Le projet est né autour de Matthew Worley, historien spécialiste de l'histoire politique et culturelle du punk britannique et professeur d'histoire moderne à l'Université de Reading. Ce projet est né d'entretiens que Worley a pu entreprendre en 2015 avec des acteurs de la scène punk de Norwich. L'une des caractéristiques essentielles de Punk in the East est le fonctionnement que l'on pourrait qualifier « par le bas » puisque les anciens punks de Norwich sont invités à fournir leurs propres photographies et objets. Le site indique d'ailleurs que les personnes possédant des photographies ou des memorabilia peuvent contacter le projet afin de les intégrer à la collection

Type d'initiative : Semi-amateur/communautaire

Swedish Punk Fanzines

Il s'agit d'un site consacré à la collecte, au recensement ainsi qu'à la numérisation et à la mise à disposition en ligne de fanzines punk suédois. Le site a été lancé au début du mois de juin 2012 et se présente comme une initiative consacrée aux personnes souhaitant lire ou mieux connaitre les fanzines punks suédois. Les créateurs expliquent également que le projet constitue un hommage

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ayant produit ces publications. Le site ne se consacre pas qu'uniquement aux fanzines, on y retrouve des vinyles mais également des cassettes. Actuellement le site est géré par trois personnes originaires du nord de la Suède qui se présentent respectivement sous les pseudonymes *the editor, Z, Emil.* Le projet est décrit comme un projet DIY voulant rendre hommage aux fondateurs de la scène punk en suède et se revendique non lucratif.

Type d'initiative : Amateur

Southend Punk Rock History

Southend Punk Rock History est un projet qui vise à documenter toute l'histoire de la scène punk du sud est de l'ESSEX et de Southend-on-sea en utilisant des fanzines comme sources historiques. Il s'agit donc d'un véritable archivage en ligne qui rassemble des reproductions et des références de nombreux fanzines locaux ou britanniques de manière générale produite entre 1976 et 1980. Le projet est donc à la fois une archive numérique, une vitrine sur l'histoire punk d'une scène locale importante et une collection numérique importante

Type d'initiatives : Amateur

Duke University Zine collection

Le réseau des bibliothèques de l'université Duke conserve plusieurs collections de zines. Il comprend des archives personnelles données par Sara Dyer, Dwayne Dixon, Lara Cohen, Edwin et Terry Murray, ainsi que des collections thématiques. Le fond principal est conservé au Bingham Center spécialisé dans l'histoire des femmes et des cultures féministes. La collection a commencé en 2000 avec le don de plus de 1000 zines de Sarah Dyer, collectionneuse et éditrice de Action Girl Newsletter. A l'origine le fond avec une orientation claire : documenter les voix, expériences et mobilisations des femmes et des filles dans les années 1990 au sein des scène Riot Grrrl Anglo saxonnes. Le fonds s'est ensuite diversifié et est devenu plus inclusif notamment concernant les questions de genre et les productions des personnes transgenres

Type d'initiative : Institutionnelle

Archives du Punk en France

Le projet « Archives du punk en France » est porté par David Euthanasie et est associé au programme de recherche Punk is Not Dead (PIND) de l'Université de Tours et du CNRS. Il vise à collecter, documenter, numériser, et valoriser les traces de la scène punk et des contres cultures françaises depuis la fin des années 1970. Le site rassemble une grande diversité de documents que ce soient des affiches, des photographies, des disques, des vidéos et bien sur des fanzines. L'objectif est de reconstituer l'histoire des scènes punk à l'échelle nationale et locale. Le projet repose sur une démarche collaborative puisqu'il associe chercheurs institutions et acteurs des scènes punk, notamment par la collecte d'archives privées. Ce projet est donc un exemple de patrimonialisation institutionnelle inclusif et collaboratif.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Type d'initative : Hybride/collaboratif

Droits d'auteur réservés.

OU

(cc) BY-NC-ND

ANNEXE 2 : ANALYSE SEMIOTIQUE DES SITES WEB

Catégorie	Circulation Zero	Digital Fanzine Preservation Society	La Fanzinothèque de Poitiers	DC Punk Archive	UK Zine Library
Contextes et positionnement	Archivage et partage de fanzines punk (1970-1980). Forte dimension caritative avec systèmes de dons reversé à associations (Médecins Sans Frontières, Electronic Frontier Foundation)	Ex blogspot (2009-2011) qui est devenu en partie une archive hébergé sur Internet Archive	Association de loi 1901 créé en 1989, actuellement hébergée au Confort Moderne (Poitiers), fonds de 60 000 documents	Projet de la DC Public Library démarré en 2014, documente la scène punk et indie de Washington D.C. apparu en 1976	Blogspot rassemblant des centaines de fanzines britanniques numérisés et téléchargeables gratuitement en hommage à Lance Hahn
Signes clés	"Circulation Zero" en référence à la rareté des fanzines conservés, dimension de nouveau départ et de pérennisation (« archiving earlly punk publication for good »)	Le terme « Digital Fanzine Préservation Society » évoque une institution informelle et collective	« Fanzinothèque » donc néologisme de fanzine et de bibliothèque, le projet veut donc s'inscrire dans un aspect institutionnel reconnu	« DC Punk Archive/ The People's Archive" on a donc une dimension communautaire mise en avant et aussi une dimension historique	« Uk Zine Library » détourne le terme « library » pour désigner une collection militante
Navigation et structure sur le site	Accueil structuré avec plusieurs sections : About, Downloads, Doing your part (dons) et liste des fanzines	Accès libre sur internet avec plus de 100 fanzines punk et hardcore des années	Navigation classique et construites avec sections distinctes (Association, Zine library, Ateliers, Evènements,	Accès en ligne des documents seulement partiel, certains documents sont consultables uniquement	Présence d'une page web unique, liste alphabétique pour rechercher les fanzines,

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

		2000 et antérieurs.	Catalogue en ligne)	sur place pour le respect des droits d'auteurs et de la vie privée)	miniatures des fanzines présente avec un lien (MediaFire), pas de moteur de recherche avancée
Signes visuels et esthétique distincts	Présence d'une mise en page sobre, le texte est prédominant et le rendu visuel est sobre, insultes et jargon punk utilisé en pied de page.	Minimalisme accru car intégration d'une collection sur une plateforme sobre et plus pratique que visuel	Design sobre et fonctionnel avec photos d'archives et d'ateliers, on reste tout de même sur une éthique à la fois sobre et « artisanale » proche du DIY	Interface sobre et professionnelle type base de données archivistique et universitaire, présence d'avertissements sur le contenu sensibles	Esthétique brute, miniature basse résolution, absence de publicité également
Valeur symbolique et/ou éthique	Mise en avant d'un système d'honneur (accès gratuit et proposition de dons), nostalgie personnelle du créateur du site (ne pas perdre l'histoire du punk à Los Angeles)	Respect de l'éthique DIY (tout le monde peut uploader et partage sans but lucratif) qui pose la question de la propriété intellectuel	Mise en avant des mémoires de cultures alternatives, numérisation des fanzines depuis 2012. Engagement militant assumé avec positionnement féministe, queer et écologiste. Prône une autonomie critique malgré les subventions	Documents des récits marginalisés avec une approche inclusive (documentation des lieux, des mouvements sociaux), transparence des droits d'utilisation des fanzines = clarté institutionnelle	Préservation et partage d'une mémoire librement et gratuitement, véritable acte de résistance à l'oubli
Publics	Collectionneurs, chercheurs et	Public très	Public large : étudiants,	Public large :	En priorité

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

	bien sûr fans, utilisation d'un ton personnel et communautaire avec emploi d'un ton familier (« packrat » et « do-gooders »	large : chercheurs, historiens, fans et passionnés mais également archivistes	chercheurs, artistes, militants. Public à la fois local, national et international. Utilisation d'un ton militant, et pédagogique	chercheurs, historiens, anciens membres de la scène, ton neutre et professionnel.	les fans de punk mais peut convenir aux chercheurs, collectionneurs également. Le ton est direct et sans fioritures, on voit donc que le projet s'adresse à une communauté de passionnés
Eléments distinctifs du site	Dimension caritative forte (auteur indique que « reading is giving ») liens web vers MSF et EFF	Aucun système de dons, accès totalement libre sans contrepartie = approche pratiquement « anarchiste »	Hybridation de espaces car présence côte à côte d'une bibliothèque et d'ateliers pour la sérigraphie et risographie	Archive participative avec appel de dons auprès de la communauté punk : paradoxe d'une institution publique archivant une culture anti-establishment	Forte dimension politique marquée (anarchisme, féminisme, antifasciste)
Limites du site	Archives hébergées sur un site tiers donc accès compliqué, modèle économique fragile (dons volontaires)	Absence de site dédié actif ce qui peut donc freiner les non-initiés de Internet Archive à comprend	Visibilité perfectible notamment sur un moteur de recherche, numérisation partielle des archives, le reste n'est consultable sur place	Accès restreint, nécessité de faire partie de l'université ou d'avoir une carte de lecteur pour consulter le site. Numérisatio	Pérennité du site fragile car plateforme de type blogspot, qualité variable des scans et absence de

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

		re le fonctionnement du site et donc de se rendre sur la collection		n accessible avec carte étudiante/ de lecteur et partiel	métadonnées dans les fichiers

Droits d'auteur réservés.
OU
(cc) BY-NC-ND

ANNEXE 3 : GRILLE D'ENTRETIEN FUSIONNE

Questions	Commentaires
Partie I : Présentation et parcours	
Peux-tu te présenter et te décrire brièvement ?	
Comment as-tu découvert le punk ? Est-ce qu'il y a eu un évènement ou bien une rencontre en particulier ?	
Quelles sont tes motivations derrières ton engagement pour le punk (question à adapter selon profil)	
Comment la structure à-t-elle été créé ? Quels étaient ses objectifs initiaux et comment ont-ils évolués ? (Questions spécifiques aux projets d'archivages/doc)	
Partie II : Le DIY, pratique et éthique	
Est-ce que l'on peut considérer le punk comme un art « total » ou l'artiste à le contrôle sur tout (question spécifique aux artistes)	
Les fanzines sont des objets éphémères, concu pour être de base jetable. Est-ce que l'on peut concilier cette caractéristique des fanzines avec la volonté de les archiver ? Ne serai-se pas une trahison en soi ?	
As-tu été confronté à des refus en ce qui concerne des propositions de collecter des archives des acteurs de la scène punk (question spécifique aux projets d'	
Comment avez-vous impliqué les artistes punks dans les actions de sélection, conservation et valorisation de leurs fanzines ? Quels avantages et quels freins en tirez-vous	

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Partie III : Sélection et critères	
Quels critères utilisez-vous lorsqu'il s'agit de classer de prioriser les fanzines ? (Question spécifique aux artistes)	
Comment votre statut (institution, association, amateur) peut-il influencer vos actions concernant la diffusion de ces archives ?	
Partie IV : Valeur personnelle de l'archive et patrimonialisation	
Comment perçois-tu les institutions culturelles qui exposent et archivent le punk ?	
Est-il possible d'eviter une « muséification » du punk au travers de ces projets d'archivages institutionnel ? Si oui comment ?	
Partie V : défis concrets de la conservation des fanzines	
Quels sont les défis spécifiques liés à la conservation des fanzines ?	
Quels sont les avantages mais également les limites de la numérisation des fanzines ?	
Comment financez-vous la conservation des fanzines dans votre structures ? Avez-vous des partenariats spécifiques ? (Question spécifiques aux projets d'archivages)	
Comment gérez-vous l'absence de droit d'auteur formel au niveau des fanzines ? Avez-vous déjà été confronté à ce genre de problème ? (Question spécifiques aux projets d'archivages)	
Quelle est votre politique d'accès du public à ces archives ? (Question spécifiques aux projets d'archivages)	

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Partie VI : Ethique de l'archivage numérique et droit à l'oubli	
Comment prenez-vous en compte la question du droit à l'oubli, en particulier pour les contenus choquants, provocateurs ?	
Peut-on réellement archiver des fanzines comme un document historique classique dans ce cas ?	

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

ANNEXE 4 : PRESENTATION DU CORPUS D'ENTRETIENS

Nicolas Lahaye : est docteur en histoire des mondes et contemporains. Il est l'auteur d'une thèse consacré au cinéma de série B intitulé « Le « Nanar » : Cinéma de genre et Cinéma Populaire des années 1960 à nos jours. Il a également participé à plusieurs reprises avec le projet *Punk is Not Dead (PIND)* à des colloques et séminaires autour de la construction d'une mémoire du punk. Il est également un collectionneur assidu de fanzines et un passionné de concerts punk et hardcore qui lui ont permis d'étailler sa connaissance de cet univers musical

Samuel Etienne : il est directeur d'études à l'Ecole Pratiques des Hautes Etudes et artiste plasticien. Il a lui-même édité des fanzines dans le milieu des années 1980 et fondé la structure éditoriale Mélanie Séteun en 1998. Il a rédigé plusieurs articles scientifiques sur les fanzines punk et sur la presse musicale alternative en France. Il a également participé aux débuts du projet de recherche PIND avant de s'en retirer pour des raisons personnelles.

Gregor : il est documentaliste à la Fanzinothèque de Poitiers depuis 2017 et chargé notamment de l'inventaire des collections depuis trois ans.

Vincent Granier : Travaille actuellement au Conseil Départemental du Puy de Dôme, il a participé activement dans les années 1980 et 1990 à la scène punk local de Toulouse en étant musicien et animateur d'une émission sur la Radio FMR, radio locale consacré à l'actualité des musiques alternatives. Il a également créé le fanzine *Fluorescence* et le webzine *Soit Dit en passant*.

-Marin Schaefer : musicien actif de la scène punk clermontoise contemporaine, il est batteur actuellement pour le groupe de punk hardcore *NO.V.D* (*No Violent Dancing*) et anciennement pour le groupe de punk rock *Pondérale*

-Philippe Roisèz : est réalisateur documentaire, auteur et membre du groupe de recherche universitaire. Il participe au projet sous la forme d'interventions orales, petites conférences, tables rondes et contributions écrites. Il a également réalisé plusieurs documentaires sonores pour Arte Radio et France Culture. Il a également réalisé des documentaires vidéos touchant à l'Histoire, au politique, au social et à la culture, notamment *Je rap donc je Suis* ou encore *Les Quatres fragement de Kery James*

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

-Adrien Meig, alias « Dadou » est un musicien actif de la scène punk de Clermont-Ferrand, il est guitariste chanteur pour le groupe de punk *Foxhole* et bassiste pour le groupe *The Plastic Invaders.*

-Yanis Barreau : il est étudiant en cinéma d'animation à Clermont-Ferrand. Dans le cadre de son mémoire de fin d'étude, il travaille sur un film d'animation au sein duquel il applique l'esthétique et la musique punk qui l'accompagne depuis les débuts de son adolescence.

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

GLOSSAIRE

Amnésie Numérique

Risque de perte ou d'altération de données numériques causé par des défaillances technologiques ou des choix politiques menaçant ainsi la conservation à long terme des archives numérisées

Archives vivantes

Conception de l'archive numérique non plus comme un simple stock de conservation passive mais comme un dispositif qui fait circuler la mémoire entre générations en impliquant les acteurs d'origines dans la collecte d'archives

Capital sous culturel

Forme de reconnaissance et de légitimité acquise au sein de la scène punk par le travail de création indépendante de logiques commerciales classiques (Fabien Hein, 2003)

Contreculture

Ensemble des mouvements culturels et contestataires qui se forment en réacton à l'extension et à l'accélération d'une croissance organisée autour des exigences des grandes organisations

Do It Yourself (DIY)

Ethique et pratique d'autoproduction placé au centre du mouvement punk se caractérisant par la création de musique, de vêtements ou de fanzines en dehors des circuits commerciaux et institutiionnels, définie par Fabien Hein comme une « forme d'intelligence pratique »

Fanzine

Contraction de « fanatic » et « magazine ». Ce sont à l'origine des publications imprimées, autproduites et à faible diffusion, créée par des amateurs passionnés pour d'autres amateurs tout en boycottant les circuits éditoriaux classiques

Lieux de mémoire

Concept désignant les objets, les lieux ou pratiques autour desquels se crstallise la mémoire collective d'un groupe ou d'une culture

No future

Slogan fondateur de l'éthique punk des années 1970, exprimant à la fois le désespoir générationnel et une énergie vitale de vivre l'instant présent.

Punk is not Dead

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Slogan apparu à la fin des années 1970 après la mort annoncé du punk par les journalistes spécialistes du mouvement, il est créé en même temps que les groupes de punk de la deuxième vague, en réponse au slogan « Punk is Dead »

Risographie

Technique d'impression économique à tirage moyen utilisée par certaines initiatives pour concilier reproduction fidèle des fanzines.

Risographie

Technique d'impression économique à tirage moyen, utilisée par certaines initiatives (amateurs et institutionnelles) pour concilier reproduction fidèle des fanzines et esthétique DIY.

Xérographie

Technique de photocopies ayant permis dès les années 1950 la démocratisation de la production de fanzines pour un public amateur

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS 9

Utilisation de l'IA Générative 11

INTRODUCTION 12

Un mouvement né d'un désespoir social 12

De la mort proclamée à l'éternel retour : le punk et la construction d'une mémoire en conflit 14

Méthode utilisée 20

PARTIE 1 : L'OBJET PUNK : UNE ARCHIVE PLEINE DE PARADOXES 21

1.1 Le punk, un mouvement entre « no future » et revitalisation de sa mémoire 21

L'instantanéité et le rejet de l'institution comme dogme central 24

1.2 « No future » mais tout de même une transmission entre les générations 26

1.3 Le fanzine : un objet phare de l'identité punk 30

1.4 Etudier et comprendre les zines : les premiers pas de la bibliothéconomie 36

1.5 Fanzines Punk et bibliothèques : un « mariage » naturel 37

1.6 Théoriser la conservation des fanzines : un défi récent et en plein développement 38

1.7. Le modèle des « archives vivantes » collaboratives 39

1.8 Qu'en est-il de la France ? Entre retard académique et projets novateurs 39

PARTIE 2 : LE FANZINE : MATERIALITE PRECAIRE ET DEFIS DE CONSERVATION 46

2.1 Panorama général : diversités des initiatives amateurs et institutionnels : 46

2.2. Une accessibilité contrastée 49

2.3. Analyse sémiotique comparative : penser l'archivage et la numérisation des fanzines punk au sein d'un espace web dédié 50

2.4. Penser l'archivage des fanzines punk : des problématiques communes 53

2.5. Mais des différences évidentes 56

2.6. Des initiatives multiples dans un contexte numérique instable : une mémoire en mouvement 58

2.7 Des fanzines numérisés en constante évolution 60

2.8. La permanence de l'éphémère : liens morts et amnésie numérique 61

2.8. Éthique et consentement : le droit à l'oubli face à des productions radicales et politiquement engagées 64

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND

PARTIE 3 : REVITALISER LA MEMOIRE DU PUNK : LA NECESSITE D'UNE POLITIQUE D'ARCHIVAGE COLLABORATIVE 68

3.1 Le projet PIND et la collaboration entre universitaires et acteurs . 68

3.2. Un cas à la position plus ambiguë : la Fanzinothèque de Poitiers 71

3.3 Faire revivre les archives : justice culturelle et transmission numérique sur le long terme 72

3.4 Pour une politique d'archivage tripartite 76

3.4.1 Pour une politique d'archivage numérique légère et pérenne : stratégies et bonnes pratiques 79

3.5. Coordination de la politique avec le cadre juridique européen 82

CONCLUSION 87

BIBLIOGRAPHIE 93

ANNEXES 99

ANNEXE 1 : PRESENTATION DU CORPUS WEB UTILISE 100

ANNEXE 2 : ANALYSE SEMIOTIQUE DES SITES WEB 107

ANNEXE 3 : GRILLE D'ENTRETIEN FUSIONNE 111

ANNEXE 4 : PRESENTATION DU CORPUS D'ENTRETIENS 115

GLOSSAIRE 117

TABLE DES MATIERES 121

Droits d'auteur réservés. OU (cc) BY-NC-ND