



Écritures mélomanes

A cura di Elisa Bricco, Serena Cello, Marie Gaboriaud, Chiara Rolla

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion dans les premiers fanzines punk

Matthew Pires

Per citare l'articolo:

Matthew Pires, *La disposition textuelle comme vecteur d'émotion dans les premiers fanzines punk*, *Publifarum*, 35, pubblicato il 17/12/2021, p. 157-177.

Documento accessibile online:

URL: <https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1952>

DOI: <https://doi.org/10.15167/1824-7482/pbfrm2021.35.1952>

ISSN: 1824-7482

Resumé

En prenant comme corpus un ensemble de fanzines français et anglais de la première vague punk (1976-1980), ce chapitre explore la construction de l'émotivité à travers les dispositifs non-normatifs de mise en page et dans les diverses formes d'écrit qui se côtoient dans ces publications. Sur le plan pratique, ces spécificités renvoient au processus de production particulière de la page de fanzine, à savoir un montage d'éléments comprenant des textes dactylographiés ou écrits au feutre, découpés et ensuite photocopiés : processus peu onéreux en termes de financement et d'infrastructure. Mais la démarche est également marquée par le principe du do-it-yourself, priorisation de l'autonomie qui caractérise la scène punk plus généralement. Nous abordons dans un premier temps l'alignement non-horizontale d'éléments (blocs de textes et/ou images), avant de nous pencher sur la rature, qui va ici jusqu'à oblitérer le titre même de certains numéros des fanzines, et dans d'autres intervient sous forme de dialogue écrit, mobilisant la tension entre le manuscrit (employé pour les titres) et le tapuscrit (pour le corps des articles). De tels éléments sont porteurs de valeur à l'intérieur de l'économie symbolique du fanzine, permettant de distinguer ce dernier du titre de presse musicale commerciale, dont l'aspect soigné finit par valoir un positionnement hors du champ punk

Abstract

Using a corpus of French and English fanzines from the first wave of punk (1976-1980), this chapter explores the way emotivity may be constructed through the use of non-normative page layouts and in the way a variety of forms of writing are made to coexist in these publications. From a practical point of view, these features reflect the specific production process of the fanzine page: a montage of elements including text in typescript and felt-tip pen, which is then photocopied. This process requires little financial outlay or infrastructure. However, it is also a product of the do-it-yourself ethos characteristic of the punk scene more widely, in which autonomy is given a particular value. We look initially at the non-horizontal alignment of elements (text blocks and/or images), before considering the case of crossing-out, which is applied even to the name of the fanzine in certain issues, and occurs elsewhere in the context of written dialog, drawing on the tension between the manuscript of the article titles and the typescript of the body of the texts. Such elements are valorized within a symbolic economy, allowing a distinction to be made between the fanzine and the commercial music press title, whose comparative neatness equates to a position outside the punk field

1. Introduction

Le terme *punk* suscite, par son champ dénotatif et connotatif, un ensemble de signifiés où l'émotion occupe le premier plan. « Prostituée » chez Shakespeare, « voyou », voire « homosexuel masculin passif » dans les usages étasuniens,¹ le phénomène culturel identifié par ce nom est défini par le *Larousse* en ligne comme un « mouvement musical et culturel apparu en Grande-Bretagne vers 1975 et dont les adeptes affichent divers signes extérieurs de provocation (crâne rasé avec une seule bande de cheveux teints, chaînes, épingles de nourrice portées en pendentifs, etc.) afin de caricaturer la médiocrité de la société ». Il s'agit là de signes appartenant à une communauté et permettant de définir son rapport à l'émotion, et de la construction sociale particulière que cette émotion revêt. Le punk apparaît comme un exemple de « régime émotionnel » (REDDY 2019), caractérisé par le rejet idéologique par une communauté spécifique de valeurs émotives devenues doxiques. La définition du *Larousse* pointe une émotivité portée par la *provocation*, et servie par la caricature. La provocation suscite le choc émotionnel, spécialité du punk s'il en est (LAING 1985 : 81, 125). Pour s'en tenir à un exemple célèbre, le passage des SexPistols à la télévision londonienne en décembre 1976 (SAVAGE 2006 : 293-99), est marqué par un vocabulaire jusque-là exclu du petit écran, et plus généralement par un rejet absolu de la référence habituelle à l'égard du présentateur. La médiation de cet événement fait état d'un choc outrageant collectif : sous le titre émotif « The filth and the fury » (« grossièreté et fureur ») le *Daily Mirror* (3 décembre 1976) livre en une le récit d'un téléspectateur scandalisé au point de fracasser l'écran de son poste d'un coup de pied. Quant à la valeur de *caricature* évoquée dans la définition précitée, elle crée une forte distanciation sociale, émotive par son caractère malveillant et menaçant pour la face d'autrui : un exemple notoire en est l'utilisation punk de la croix gammée (HEBDIGE 1979 : 116-117). L'une des finalités du punk apparaît ainsi celle de choquer ce *out-group* en prenant appui sur une remotivation sémantique d'objets culturels, au service d'un projet, ou du moins d'une posture, sociale.

La définition du *Larousse* prend pour exemple l'épingle à nourrice : objet ordinaire, pratique, plutôt féminin,² mais qui devient chez les punks un ornement du corps ou de l'habit. Mais le code vestimentaire punk est provocant notamment par son détournement d'emblèmes à caractère *national* – la croix gammée, la reine Élisabeth II,

le drapeau britannique, le tartan écossais. De telles remotivations sémiotiques sont typiques de sous-cultures, comme le montre Hebdige (1979 : 62 et suiv.) dans son analyse de la scène mod, qui fétichise des objets aussi divers que la parka, la cible du tir à l'arc, et le scooter italien, ce dernier, pour les plus fêrus, hérissé de multiples phares et rétroviseurs. Les objets caractéristiques des punks participent de provocations parfois frontales avec le régime émotionnel dominant – on pense au 45-tours des Sex Pistols « God Save the Queen » (mai 1977) sorti pour coïncider avec les fêtes des 25 années de règne d'Élisabeth II. Mais la provocation n'aboutit pas, du moins aux débuts du punk, sur une critique sociale ou politique cohérente. Une partie des signes vestimentaires et ornements de corps incontournables du punk sont par ailleurs des créations professionnelles de la styliste Vivienne Westwood et l'imprésario Malcolm McLaren, conçues pour assurer le lancement médiatique des Sex Pistols.³

En tant que genre musical, le punk-rock émerge vers 1975-76 et affiche, de manière quelque peu contre-intuitive, un certain conservatisme, rejetant vigoureusement la complexité des formes qui précèdent – le glam-rock de Bowie ou de Marc Bolan, les enregistrements multi-pistes remontant aux Beatles, les orchestrations et incorporations d'instruments inhabituels. C'est un retour aux sources musical : rock binaire, basse-guitare-batterie-chant, dénué de virtuosité, rappelant le garage rock des années 1960. La scène punk, réunissant mode et musique, se cristallise autour de différents groupes et lieux. D'abord à New York en 1975, à la salle du CBGB's (Ramones, New York Dolls, Television), puis en Angleterre, qui devient rapidement l'épicentre du phénomène : le 100 Club de Londres organise son « Punk special » les 20-21 septembre 1976, accueillant les SexPistols, The Clash, Siouxsie and the Banshees, et les Français StinkyToys (SAVAGE 2006, 253-57). En France le premier festival estampillé punk arrive un mois plus tôt, à Mont-de-Marsan le 21 août (GARDINIER 2014). Hormis The Damned, la programmation est plutôt rock, mais l'édition de 1977 se recentre sur le nouveau sous-genre.⁴

L'aspect multiforme d'un punk fait de pratiques sociales liées est succinctement exprimé dans un entretien du groupe Métal urbain paru dans l'un des fanzines qu'on va examiner, *La Punkitude* (8, 1978) : « un mouvement créé par les Pistols qui, un jour, on[t] décrété que le rock était devenu une institution, chiente comme la mort et qu'il fallait CRÉER quelque chose de nouveau, englobant forme de musique, fringues,

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion

attitudes ». « Attitude », car si on ne peut guère parler d'une « philosophie » (malgré la circulation d'éléments de lexique révolutionnaire : « anarchie », « destroy »), on a néanmoins une série de principes, et notamment la simplicité, incarnée dans le *do it yourself* (faire soi-même) qui touche non seulement le style musical mais les moyens de sa promotion et de sa publication (HEIN 2012, 2016).

La médiatisation du punk par la presse commerciale joue un rôle important dans la diffusion et la célébrité du phénomène. L'intérêt qu'y portent les médias généralistes est centré sur le potentiel provocateur du punk ; comme le démontre fort bien l'entretien télévisuel des Sex Pistols déjà évoqué,⁵ ils s'attardent peu sur son aspect musical. Du côté de la presse musicale spécialisée l'arrivée du punk inaugure une certaine réorientation, les grands titres anglais (*New Musical Express*, *Melody Maker*, *Sounds*) s'empressant de nommer des « correspondants punk » pour suivre le nouveau son (ÉTIENNE 2015 ; SAVAGE 2006 : 323). Leur couverture est néanmoins souvent en porte-à-faux du fait de la position surplombante du journaliste professionnel : « aucun de ses journalistes ne pouvait écrire sur le punk autrement que comme témoin extérieur : des personnages tels que [Mick] Farren (...) et Nick Kent représentaient précisément le genre de père que les punks voulaient tuer » (*ibid.*).

C'est cette déconnexion avec les canaux établis de médiation de la scène musicale, liée à la philosophie du *do it yourself*, qui favorise dès les débuts du phénomène punk l'émergence d'une activité nourrie de production de fanzines. Un « fanzine », mot-valise réunissant « fan » et « magazine » est défini par Atton (2002) comme une publication se démarquant du magazine ou du titre de presse habituel par une série d'absences : absence de professionnalisme (et plus généralement de toute idée d'un journalisme de métier ou de rédacteur comme emploi), d'institutions (maisons de presse ou d'édition), et enfin de capital (dans le sens large de revenus, d'argent : la circulation financière est réduite au strict minimum qui permette au fanzine de paraître).

Dans le contexte du punk, le fanzine apparaît non seulement comme une médiation « passive » de la scène punk, une réaction écrite face au « vrai » phénomène musical, mais, tout comme la mode que nous avons évoquée, une composante à part entière d'une « scène » plus large. Cette perspective s'impose surtout dans la mesure où l'autonomie qu'appellent de leurs vœux les punks – le fameux *do it yourself* – est

sans doute mieux représentée par le fanzinat, dont la production est moins onéreuse techniquement, que par la diffusion des chansons enregistrées (HEIN 2016).

Le DIY préconise une simplicité formelle sans virtuosité, une production par les moyens de bord, et un contournement du capital que représentent les maisons d'édition et de disque (HEIN 2012). Mais dans le domaine des fanzines la démarche DIY inaugure un véritable langage graphique, fondé sur le copié-collé ou « *cut'n'paste* » (TRIGGS 2006). D'un certain point de vue, l'adoption de ce procédé correspond tout autant à une nécessité qu'à un positionnement idéologique, compte tenu des moyens modestes dont disposaient les journalistes des fanzines. La maquette est construite par simple collage d'éléments, et l'outil de production principale est la photocopieuse de bureau d'un parent ou d'un ami ; son appropriation relève d'un abus décomplexé de biens sociaux. Evan Jones, qui a consacré une thèse à cet objet ronronnant et plutôt lourdaud, affirme qu'aux mains des producteurs de fanzines, la photocopieuse « n'est plus une machine à créer des documents commerciaux éphémères ; elle revêt un rôle actif dans la promotion d'une sous-culture » (2018 : 308). Les journalistes punks autoproclamés s'approprient un moyen de production, contournant les médias de communication établis (presse musicale commerciale) afin de pouvoir créer et diffuser leurs propres médiations. La photocopieuse est *détournée* au sens de Debord : là où l'acte de photocopier évoque spontanément la répétitivité, les démarches administratives ou le salariat, entre les mains des punks elle devient un outil de créativité débridée voire révolutionnaire (*ibid.*).

Cette manière de faire se constitue en mode d'expression emblématique : « les fanzines [punk] bricolés, agrafés et photocopiés sur des feuilles A4, ont permis l'émergence d'une esthétique graphique reconnaissable fondée sur les techniques de production DIY : collages constitués de lettrages découpés, d'images photocopiées, de textes dactylographiés et manuscrits gribouillés » (TRIGGS 2006 : 69). Esthétique qui s'oppose diamétralement à la maquette « soignée » et le papier glacé de la presse commerciale. Ces aspects extérieurs sont aptes à être lus comme significatifs pour le champ : opposition entre le rédacteur de fanzine authentique, situé à l'intérieur de la scène punk, et le journaliste musical professionnel « vendu », extérieur à cette même scène.

2. Corpus

Pour explorer la manière dont le fanzinate punk traduit, tout en y participant, l'émotion du punk, nous avons constitué et dépouillé un corpus de fanzines anglais et français produit durant la première vague punk, dans la seconde moitié des années 1970. L'étude des fanzines est souvent entravée par le difficile accès aux documents, ces derniers n'étant pas soumis au dépôt légal, et relevant d'une diffusion très restreinte (disquaires et abonnements). Heureusement, il existe des recueils d'extraits de fanzines (DE CHASSEY 2013, ÉTIENNE 2016, 2019) ; certains des plus célèbres fanzines punk britanniques ont même bénéficié de publications *in extenso* en fac-simile, comme le glaswégien *Ripped and Torn* (DRAYTON 2018), ou le pionnier londonien *Sniffin' Glue* (PERRY 2006), que nous avons analysé dans cette étude. En France le foisonnement de fanzines est moindre, les disquaires indépendants n'ayant pas un réseau tel qu'il en existe en Grande-Bretagne (ÉTIENNE 2003) ; toutefois la diffusion de la presse indépendante y doit beaucoup à certains acteurs, comme à Paris Marc Zermati et son Open Market (1972-77), ou plus tard la boutique Parallèles. Les chercheurs peuvent consulter un fonds considérable de fanzines français à la Fanzinothèque de Poitiers,⁶ dont une partie numérisée et consultable en ligne. Parmi ces derniers documents nous avons retenu les publications datées d'entre 1976 et 1980, centrées sur la musique et relevant clairement de la définition de fanzine citée plus haut. Ainsi, nous avons dépouillé des numéros de *La Punkitude* et *Leitmotiv*, deux fanzines narbonnais produits par Vincent Berlandier, de *Invitation* (Toulouse), et de *On est pas des sauvages* (Pau). La liste des numéros consultés est en annexe.

3. Vecteurs d'émotivité dans le discours du fanzine punk

Le discours du fanzine se caractérise par une provocation iconoclaste qui puise dans l'émotif. Cette émotion repose bien entendu sur le contenu discursif : Jon Savage, contributeur des premiers fanzines et plus tard historien du punk (2006), résume les textes du pionnier *Sniffin' Glue* comme un « mélange mordant d'émotion et d'engagement » (2000⁷) ; Dick Hebdige parle d'une prose « rauque et accrocheuse » (1979 : 111). Pires (2020) s'attache à identifier les formes rhétoriques favorisées par cette presse. Mais dans cet article nous considérerons que la particularité des fanzines se situe à la fois dans le contenu textuel et dans le langage graphique (TRIGGS

2006 : 81). C'est ainsi que nous allons analyser la *page du fanzine* comme vecteur émotif. La discussion abordera deux aspects tendant à marquer un discours émotif : la *rature* (3.1), un aspect de la disposition au ras du texte, et l'agencement général de la page en termes de *cadres rédactionnels* (3.2).

3.1 Ratures

La rature n'a, en principe, aucune place dans un texte destiné à être publié. Marquage du repentir, du désaveu d'un mot ou d'un segment de texte, elle est la trace même d'un acte d'énonciation, tout le contraire d'un énoncé clos (REY-DEBOVE 1981 : 4). L'opposition entre l'écrit publié et l'écrit en devenir qu'elle caractérise se métaphorise dans l'expression *mettre au propre* : la rature relève donc d'une forme de « saleté ». Comme nous allons le voir, dans les fanzines punk cette mise en scène « sale » de l'énonciation, portant refus de la clôture caractéristique du texte publié, est déployée de façon répétée. C'est que la rature, tout comme la grossièreté langagière ou même l'orthographe (ANDROUTSOPOULOS 2000), véhicule une valeur particulière au sein de l'économie symbolique du fanzine. On peut même percevoir la rature comme emblème du punk lui-même : il figure sur les jaquettes d'*England's Dreaming*, l'histoire du punk de Jon Savage, dans ses versions originale et française (1991 ; 2006). Pour son numéro sur « La scène punk en France » (ROBÈNE et SERRE 2016) la une de la revue *Volume* affiche la période analysée en gros sur deux lignes superposées.

Les ratures que nous présentons sont de plusieurs types. Les deux formes habituelles des « ratures de suppression » (le texte est biffé sans autre ajout), et des « ratures de substitution » de type « place pour place » (le texte de remplacement est inséré à proximité) (DE BIASI 1996) sont tous deux présents. Mais cette dernière catégorie renferme des exemples de ratures *allographes* (*ibid.*), de la main d'un second scribeur, le texte de substitution inaugurant dans ce cas un *dialogue*.

La première rature de suppression traverse le titre même du fanzine *La Punkitude* (Figure 1), balaféré horizontalement par deux fois. Les incisions raturantes sont hautement stylisées, et renvoient clairement au *cut'n'paste*. Leur application au titre du fanzine acte une sorte de désacralisation, voire d'autodestruction.

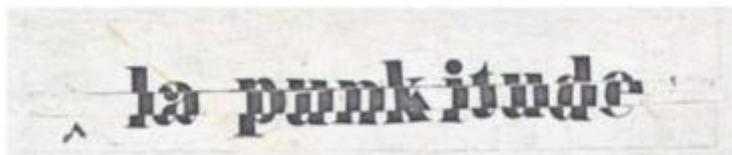


Figure 1. Titre, *La Punkitude* 8

L'effacement du titre au moyen de la rature peut également être accompagné d'une substitution place pour place. Dans ce cas le manuscrit rajouté intensifie l'impact graphique, en même temps que le titre substitutif crée un vacillement significatif englobant symboliquement tout le discours contenu.

On trouve ce type de substitution de titre non moins de trois fois (sur 14 numéros) sur le fanzine *Sniffin' Glue* (Figure 2). Notons d'abord que le titre lui-même - *Sniffin' Glue... and other rock'n'roll habits, for [...]* – est en soi incomplet, sous-déterminé. Au début de la série (n° 1 et 2), le groupe prépositionnelle « for punks », annonce sans ambages les destinataires du titre. Dans les numéros ultérieurs, ce substantif cède le pas à d'autres groupes nominaux à valeurs plus ou moins désabusées, farfelues ou caricaturales. Ce flottement constitue superficiellement un refus de poser une définition du lectorat, comme si le *in-group* identifié comme *punk* allait de soi, n'appelait pas de définition.⁸ C'est ainsi que les ratures de titre des numéros 3 et 3½, de type substitutives – « *girls !* » et « *for...who cares !* » – interrogent l'identité du lectorat du fanzine, tout en refusant la notion même de *lectorat cible*. Car si « *girls !* » affirme par antithèse une certaine masculinité, « *... who cares !* » refuse simplement de reconnaître la question. On remarque les points d'exclamation, traces émotives de ce bouleversement. Le « Christmas special » (n° 5 ½, décembre 1976) dynamite son titre en trois substitutions : « *Sniffin' Snow and other seasonal habits for snowmen !* » Au-delà de l'aspect désordonné (mais néanmoins valorisant) de la une qui en ressort, la substitution joue des attentes du lecteur, renvoyant d'abord le sens métaphorique de « *snow* », à savoir *cocaïne*, avant de renouer avec le littéral, en désignant benoîtement un lectorat constitué de bonhommes de neige.

La particularité d'une rature *publiée* est de faire *apparaître* le segment disqualifié, le laissant ainsi entrer en tension avec d'autres signes. Portée sur le titre de la publication, la rature fragilise l'identité même de la publication, posture très peu habituelle

pour un titre commercial, mais qui, dans l'économie symboliquement inversée de ce type de presse, peut avoir un effet de valorisation.

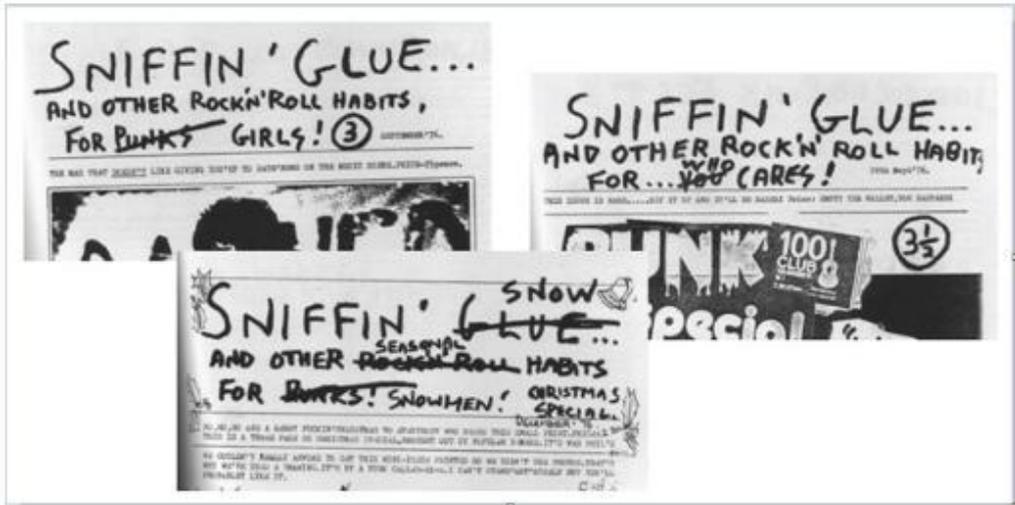


Figure 2 : Couvertures de *Sniffin' Glue*

L'exemple de rature en forme de dialogue que nous convoquons intervient dans un hors-série de *Sniffin' Glue* dédié aux soirées punk du 100 Club (n° 3½, septembre 1976). Il est sans doute significatif que le titre même de ce numéro fait l'objet d'une rature, comme nous l'avons vu plus haut (Figure 2). La rature en question figure sur les pages intérieures, se plaçant sous le titre « 100 CLUB PUNK FEST ! » de l'article principal (Figure 3) :



Figure 3 : Article « 100 Club punk fest ! », *Sniffin' Glue* 3½

[Chapeau, Mark P. :] TOUT LE MONDE PENSAIT QUE DANS CE NUMÉRO ON ALLAIT JOUER À LA PRESSE À SCANDALES, MAIS ON VOUS A BIEN EUS – C'EST UN NUMÉRO VRAIMENT BANAL ET TERNE, UN « SPÉCIAL » TRÈS PEU SPÉCIAL !

[manuscrit] SAUVÉ PAR MARK P. AU DERNIER

[Steve Mick, manuscrit :] N'IMPORTE QUOI LE PETIT SALAUD ! S.M.

L'article, un compte-rendu du festival nommé, est signé « Steve Mick/Mark P. ». La forme de la collaboration entre les co-auteurs, habituellement passée sous silence, est ici scénarisée dans cet échange qui ouvre l'article. L'assemblage de quatre photos d'identité, seul visuel d'accompagnement, semble également représenter un renversement (perte d'horizontalité, grimace) symbolisant la dynamique de cette co-écriture.

Le texte dactylographié du chapeau est nécessairement de la plume du seul Mark P. Dans une première phrase, en majuscules, le fondateur de *Sniffin' Glue* affirme la piètre qualité de ce numéro hors-série, avant d'adopter des minuscules pour en attribuer la responsabilité à son collaborateur pigiste Steve Mick. Puis dans une troisième phrase, dont l'apposition ultérieure est signalée par une rédaction manuscrite, il renoue avec les majuscules pour affirmer que sa collaboration a permis de « sauver » l'article. L'objet de cette mise en cause *ad hominem* intervient ensuite pour barrer ces phrases stigmatisantes, qu'il remplace par une réplique rageuse : « N'importe quoi le petit salaud ! S.M. » (SG 3½).

Cette interaction, qui n'est que superficiellement hargneuse, bouleverse les valeurs habituelles de l'écrit périodique. Le texte imprimé, en principe stabilisé, devient un lieu d'échange dynamique ; malgré leur caractère artificiel, la confrontation et les insultes proférés par les énonciateurs mis en scène restent source de tension émotive (voir aussi PIRES 2020 : 1062-63). On assiste à l'irruption d'une oralité symbolique, servie par l'opposition entre tapuscrit et manuscrit, dans un lieu scriptural. Cette minimisation du fait scriptural renvoie à la position marginale qu'occupe l'activité journalistique dans ce champ. On note enfin que l'échange ne conforte pas la hiérarchie journalistique, car c'est le pigiste Steve Mick qui a le dernier mot, et qui va jusqu'à insulter son « patron » Mark P.

L'interaction entre sujets parlants identifiables participe d'une mise en scène de l'énonciation, d'une observation d'un texte *en train de se faire*. Elle ressemble de près à un brouillon soumis à révision par un relecteur, type inachevé s'il en est. Faire

du brouillon un texte fini relève d'une démarche discursive radicale, d'une « ouverture » du texte qui rappelle la caractérisation du texte populaire que propose Fiske (1989 : 126) : « plein d'écarts, de contradictions et d'incomplétudes (...) un texte populaire est un texte de lutte entre forces de clôture et d'ouverture, entre le lisible et le productible, entre l'homogénéité du sens souhaité et l'hétérogénéité de la lecture ».

3.2 Cadres rédactionnels

L'espace rédactionnel d'un journal ou d'un magazine se divise en sections permettant de différencier ou d'associer textes, images, publicités et autres éléments sur une même page. Or, si la valeur normative des cadres concourt sans nul doute à la lisibilité et la compréhension de l'ensemble, l'aspect « organisé » de cette grille véhicule un sérieux peu en phase avec un positionnement contre-culturel. En rupture avec les espaces rédactionnels habituels, les premiers fanzines punk proposent une maquette où la structure établie - une division verticale en plusieurs colonnes - se trouve bouleversée à plusieurs niveaux.

De tels chamboulements ne sont pas toutefois complètement inconnus au milieu des années soixante-dix. On trouve notamment des éléments précurseurs ou du moins évocateurs de l'aspect graphique du fanzine dans certaines revues contre-culturelles telles que *Oz* (Richard NEVILLE, Londres, 1967-73) ou *Actuel* (Jean-François BIZOT, Paris, première série 1967-75). Malgré leur caractère professionnel, ces titres pratiquent une maquette fortement différenciée, valorisante dans le cadre d'une sous-culture. On trouve notamment la surposition de textes sur fonds graphiques colorés (compromettant parfois la lisibilité), et l'intégration de nombreux collages au titre d'illustrations. Mais on reste loin des « moyens de bord » du fanzinat : les textes sont en caractères d'imprimerie et non dactylographiés ; la mise en espace non verticale est une exception rare.⁹

Pour le fanzine, outrepasser cette grille représente un refus significatif des normes. Comme on l'a signalé, la presse alternative musicale se construit dans une confrontation avec la presse commerciale. Malgré certains écarts créatifs, celle-ci reste essentiellement structurée par des cadres rédactionnels rectangulaires juxtaposés, encadrant un texte disposé horizontalement. Le texte ainsi situé domine son espace – cela

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion

participe de son prestige. Mais le fanzine peut se permettre de compromettre cet espace, que ce soit par des incursions depuis les espaces voisins, ou par l'accumulation textuelle à l'intérieur de l'espace même, dans une superposition que l'on peut rapprocher des ratures substitutives.

L'exemple de dépassement de cadre rédactionnel en Figure 4 est tiré du fanzine *La Punkitude*, dont le graphisme soigné le distingue de la maquette basique (assumée) de *Sniffin' Glue*. Il s'agit de la page dédiée aux disques nouvellement sortis, et l'on y observe une division en quatre quarts, sertis par d'épaisses lignes noires sur trois côtés. Les pochettes de quatre disques sont présentes en dessin, mais le disque vinyle semble se projeter hors de sa pochette, parfois en morceaux, pour enjambrer le cadre vertical. Ce mouvement indique la position du texte correspondant de la chronique située de l'autre côté du trait noir. L'aspect « explosif » de la représentation ne concerne pas seulement les disques mais également le texte, les noms des groupes étant découpés en bribes de ruban et dispersés d'une manière qui empiète sur les « espaces » des autres disques.



Figure 4 : *La Punkitude* 14

On voit également dans cet exemple une disposition textuelle en biais, contredisant l'horizontalité habituelle de la presse. L'inclinaison est relativement légère, mais on trouve de nombreux exemples de déshorizontalisation bien plus radicaux. Sur la couverture de *La Punkitude* 8 le nom du groupe en une du numéro (dessin de couverture, entretien sur pages intérieures), figure ainsi à l'envers (Figure 5). La non-horizontalité revient à d'autres moments, dans des rassemblements de bribes textuels manuscrits (figure 6), dans un texte à l'agencement stylisé consacré à des actualités de Jacques Higelin (Figure 7), puis sur une brève consacrée au disque *Sid Sings* de Sid Vicious apposé en pleine page à la façon d'un papillon pense-bête (Figure 8).



Figure 5 : *La punkitude* 8, une

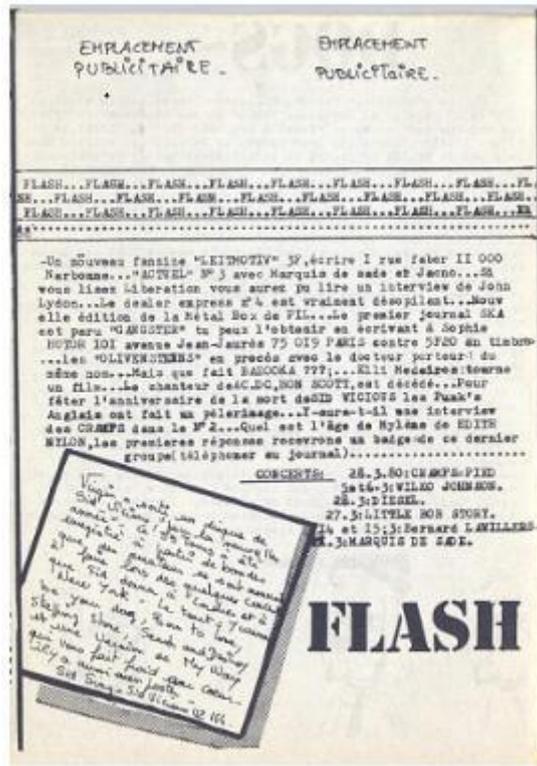


Figure 8 : Invitation 1

Une dernière démarche de suppression symbolique de texte autre concerne la *surposition* de texte. Ici, un texte de rédaction vient se placer au-dessus d'un autre texte dont la disqualification est source de positionnement culturel. Sur le premier exemple, tiré de *La Punkitude* (Figure 9), le texte écrasé est un bulletin scolaire, dont le nom et la classe, apparemment renseignées correctement à l'origine, sont vigoureusement barrées. L'espace rédactionnel réservé aux commentaires des enseignants est rempli d'une rédaction en caractères mixtes : manuscrit, avec quelques lettres effectuées en décalcomanie. Ce texte reprend partiellement les lignes de rédaction horizontales, écrasant ou contournant les noms de matières et autres invitations à enregistrer les « Absences par demi-journée ». Le modèle de bulletin devient ici un palimpseste symboliquement déclassé. La suppression articule la déconnexion entre la vie scolaire et la vie nocturne du lectorat, opposition assumée dès le début du texte : « À l'heure du Big Mac, la jeunesse française a dû (*sic*) bander en voyant Deborah Harry sur la première chaîne ». Il y a peu d'interaction avec le document scolaire

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion

– pas de tentative de jouer avec ou déjouer les catégories proposées : son utilité est simplement ignorée. En bas de la page on aperçoit, de biais et encore une fois superposée au relevé, une photographie dentaire : nouvelle métonymie de la vie adolescente ponctuée de travaux d'orthodontie, mais aussi évocation de la voix, de la morsure, d'une esthétique standardisée du corps. Globalement, le positionnement face à l'institution scolaire articulé dans cette page fait écho à la mise en scène punk de l'uniforme scolaire qu'observe Dick Hebdige dans son ouvrage *Subculture* : « fragments d'uniformes scolaires symboliquement désacralisés » : « chemises blanches couvertes de graffitis ou tachées de faux sang, cravates mal nouées ou juxtaposés avec des pulls en mohair rose, ou des jeans serrés en cuir » (1979 : 118).



Figure 9, *La Punkitude 14*, « Téléx »

Un second exemple, tiré de *Sniffin' Glue* (Figure 10) semble relever davantage du *private joke*.¹⁰ Le palimpseste cette fois est à nouveau un formulaire, celui d'un envoi de colis par voie ferroviaire. À partir de cette fonction première le scripteur pourra frustrer symboliquement les attentes d'une administration perçue comme hostile. L'inscription, gribouillée en travers du document, fait référence à un collaborateur du

titre, graphiste et photographe. La mention « out to lunch » est polysémique : elle signifie au sens littéral « parti déjeuner », mais au figuré « complètement fou ».



Figure 10 , Sniffin' Glue 11

4 Conclusion

En choisissant des exemples de *dispositions* textuelles inhabituelles rencontrées dans l'univers du fanzine punk, nous avons tenté d'évaluer et d'analyser la possible contribution de l'aspect visible et plastique du texte dans la représentation symbolique d'une émotion ressentie dont on voudrait transférer l'effet au lecteur. Nous ne négligeons pas la rhétoricité discursive des textes du fanzine, souvent denses d'éléments émotifs : mots tabous, exclamations, hyperboles, mais aussi constructions de connivence, ou caricatures du *out-group* (PIRES 2020). Toutefois, dans le fanzine punk, la maquette de page ressort comme site d'expressivité particulièrement prégnant, incarnant visuellement l'autonomie du *do-it-yourself* à travers le dispositif graphique propre au punk, le *cut'n'paste*. Considérer ainsi le texte tout seul ne rend que partiel-

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion

lement compte d'un message potentiellement multiple. C'est comme une analyse de chanson qui omettrait d'évoquer la musique.

Si ces dispositions textuelles émeuvent, c'est que l'interaction des différents éléments de la page du fanzine se construisent dans une confrontation (dans tous les sens du mot) avec la médiatisation habituelle de la presse musicale commerciale. C'est par rapport à elle qu'elle est déviante, donc excitante, émotive. Certains détails adoptés par le maquettiste de presse alternative – qu'ils soient adoptés par choix, ou par nécessité – visent justement ce qui est exclu ou difficilement concevable dans la presse commerciale : l'interaction manuscrit/tapuscrit, la rature, la disposition textuelle non-horizontale, la surposition textuelle.

Ces différentes façons de « montrer » le texte du fanzine, sont à leur tour porteuses de valeurs connotatives. La rature et la substitution de texte permettent même d'introduire, de manière particulièrement déviante, une valeur dialogique dans un genre – le compte-rendu journalistique – habituellement monologique. Le fait d'anéantir ou de disqualifier un texte autre rejoint la provocation propre au punk, sa pratique de la caricature. De cette manière, l'agencement des textes sur la page du fanzine permet de « rajouter une couche », par-dessus celle de la rhétorique textuelle. Parfois, comme dans les exemples étudiés, le rajout se fait à la fois au sens littéral et au sens figuré.

Bibliographie

ANDROUTSOPOULOS, Jannis, 2000, « Non-standard spellings in media texts: The case of German fanzines », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 4, n° 4, p. 514-533.

ATTON, Chris, 2002, *Alternative Media*. Londres : Sage.

DRAYTON, Tony, 2018. *Ripped and Torn: 1976 - 79 The Loudest Punk Fanzine in the UK*. Sans lieu : EcstaticPeace Library.

DE BIASI, Pierre-Marc, 1996. « Qu'est-ce qu'une rature ? » in Bertrand Rougé (dir.), *Ratures et Repentirs*, Publications de l'Université de Pau : 17-47.

DE CHASSAY, Éric, 2013. *Europunk : une révolution artistique en Europe [1976-1980]*. Catalogue de l'exposition du même nom. Sans lieu : Drago, Cité de la musique Paris, Académie de France à Rome Villa Medici.

ÉTIENNE, Samuel, 2003. « « First & Last & Always » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume ! 2*, n° 1, <http://volume.revues.org/2303>

ÉTIENNE, Samuel, 2015. « Les médias alternatifs français et leur vision du punk (1976-2006) ».

Communication à la journée d'étude *Punk is not dead : Une histoire de la scène punk en France (1976-2016)*. Paris, Centre musical Barbara Fleury, 27 juin.

ÉTIENNE, Samuel, 2016. *Bricolage radical. Génie et banalité des fanzines do-it-yourself*. Tome 1. Strandflat, Les Presses du réel.

ÉTIENNE, Samuel, 2019. *Bricolage radical. Génie et banalité des fanzines do-it-yourself*. Tome 2. Strandflat, Les Presses du réel.

FISKE, John, 1991. *Understanding popular culture*. London : Routledge.

GARDINIER, Alain, 2014. *Punk sur la ville ! Le premier festival punk de l'histoire*. Biarritz : Atlantica.

HEIN, Fabien, 2012. « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock ». *Volume !* 9, n° 1 : 105-126.

HEIN, Fabien, 2016. « Les fondements culturels de l'action entrepreneuriale. L'exemple des labels punk rock ». *Revue Française de Socio-Économie*, 16, 183-200.
<https://doi.org/10.3917/rfse.016.0183>

HEBDIGE, Dick, 1979. *Subculture : The Meaning of Style*, Londres, Methuen.

JONES, Evan Daniel, 2018. *The Photocopier : Re-evaluating the Substance of a Heterogeneous Technology*. Thèse de doctorat, University of Nottingham.

LAING, Dave, 1985. *One Chord Wonders : Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes and Philadelphia : Open University Press.

PERRY, Mark, 2006. *Sniffin' Glue. The essential punk accessory*. Londres : Omnibus.

PIRES, Mat, 2020. Quand la critique musicale se débarrasse des « examens de littérature à la con » : aspects discursifs du fanzine punk *Sniffin' Glue*. In : T. Picard (dir.), *La critique musicale au XXe siècle* (Rennes : PUR) : 1061-1068.

REDDY, William, 2019. *La traversée des sentiments : Un cadre pour l'histoire des émotions (1700-1850)*. Traduit par Sophie Renaut. Dijon : Les presses du réel.

REY-DEBOVE, Josette, 1981. « Pour une lecture de la rature ». *Semiotica* 36-1/2, 1-32.

ROBENE, Luc, et Solveig Serre (dir.), 2016. « La scène punk en France », *Volume !* 13, <https://journals.openedition.org/volume/4920>.

SAVAGE, Jon, 2000, « Sniffin' Glue : The Essential Punk Accessory », *Mojo* 81 (aout) : 129.

SAVAGE, Jon, 2006, *England's Dreaming : Les Sex Pistols et le punk*. Paris : Allia.

TRIGGS, Teal, 2006, *Scissors and Glue : Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic*. *Journal of Design History*, Vol. 19 n° 1 : 69-83.

Liste de fanzines mentionnés

Invitation n° 1 [décembre 1979] Toulouse « Mensuel d'informations musicales » n° 2 3 5 6

La Punkitude [n° 8, 1978, Narbonne]

La disposition textuelle comme vecteur d'émotion

La Punkitude n° 14 [juin 1978], Narbonne

Leitmotiv n° 1 [1979], Narbonne

Leitmotiv n° 2 [1979], Narbonne

On est pas des sauvages n° 0 [1980 (datation textuelle – intro), Pau]

Sniffin' Glue... and other habits for punks. London, 1976-1977. Rédacteur en chef : Mark P[erry]. Édition en fac-simile : Perry 2006.

¹ Par exemple « My lord, shemaybe a punk; for many of them are neithermaid, widow, norwife » (*Measure for measure* 5.1). Citations du *New Oxford American Dictionary*. Le terme *punk* se généralise à la suite du lancement en décembre 1975 du fanzine *Punk*. Selon Legs McNeil, l'un de ses fondateurs, le nom reprend le cri avilissant 'dirty punk' entendu dans les séries policières étasuniennes (Savage 2006 : 162).

² Mais pas forcément investi des connotations de « nourrice », le terme anglais étant *safety pin*, « épingle de sécurité ».

³ « Les membres du groupe portaient des vêtements de la ligne élaborée pour le nouveau magasin du 430, dans lequel Vivienne Westwood s'était impliquée de façon [...] significative » (Savage 2006 : 324). Voir aussi l'entretien de John Lydon dans *Sniffin' Glue* 3 ½ : 2 (Perry 2006).

⁴ Curieusement, les noms des deux évènements affichent le contraire : en 1976 « First European punk rock festival », en 1977 « Rock festival » (Gardinier 2014 : 39 ; ch. 7).

⁵ En fait les SexPistols accompagnés de plusieurs jeunes femmes punks (le dénommé « Bromley Contingent », Savage 2006 : 216), dont Siouxsie Sioux, future chanteuse de Siouxsie and the Banshees.

⁶ Accessible à l'adresse <https://fanzinotheque.centredoc.fr/>.

⁷ Citation en entier : « Perry réussit à réunir pendant un bref moment toutes les tensions – entre art et commerce, entre esthétique avant-garde et realpolitik social – qui finirent par faire éclater le punk, à les mettre par écrit en déployant un mélange mordant d'émotion et d'engagement » (Savage 2000, cité Triggs 2006 : 70-71).

⁸ *Sniffin' Glue* n'est pas exempt de disqualifications à l'encontre de l'*out-group*, qu'il traite par endroits de « footballs » et « hippies ». On voit un exemple au début de l'article « 100 Club punk fest » (Figure 3). Voir aussi Pires 2020 : 1066.

⁹ Pour un exemple de collage, voir l'article sur Mick Jagger imprimé sur un fond d'illustrations d'émeutes religieuses dans *Actuel* 1 : 54 ; pour de rares exemples de dispositions de textes non-horizontales le même numéro, p. 36 et 56. Certains numéros d'*Actuel*, dont celui-ci, sont consultables à l'adresse <http://paul.glagla.free.fr/actuel.htm>.

¹⁰ La présence de ce type de contenu dans *Sniffin' Glue* est mentionnée par Étienne (2003 : 15)