

Alexandrine BONORON
Doctorante Arts Plastiques
Laboratoire de recherche PTAC / Ecole Doctorale ALL
Université Villejean Rennes 2

Interview de Christian Gfeller, membre fondateur du duo Gfeller + Hellsgard, artiste, sérigraphe et éditeur
Le 5 avril 2020

A propos de son travail d'artiste et éditeur, et également du zine Bongoût (1995-2012) et Mollusk Magazine

Combien de zines et d'éditions d'artistes avez-vous publié depuis vos débuts ?

Je dirais environ 300 pour la sérigraphie, une cinquantaine en tirage offset, et entre 30 et 40 en ce qui concerne les livres à exemplaires uniques.
Les éditions sont en général tirées entre 50 et 150 exemplaires.

Pourquoi le domaine de l'édition ? Dans quelles conditions est née votre structure ?

J'ai passé un baccalauréat Arts Plastiques. Pendant mon adolescence, j'ai notamment été en contact avec toute la tradition allemande de la lithographie et l'histoire de la gravure, qui ont grandement influencé mon rapport au papier et au livre. Il y a eu également la découverte radicale des Sauvages Allemands, lorsque j'avais 14-15 ans, découverte déterminante. En même temps, j'ai également découvert l'univers des fanzines et des graphzines, et le rapprochement de toutes ces découvertes m'a conduit à l'expérimentation en design graphique notamment.

(note de l'auteur : les Sauvages sont une sorte de groupe né en Allemagne puis en Autriche dans les années 1980, en réaction à l'art conceptuel et minimal. Leurs toiles sont détaillées, remplies de références à l'histoire de l'art, la culture, la bande dessinée, mais en y associant des thèmes comme la peur, la mort ou la sexualité. Les Sauvages sont contre l'idée de l'intellectualisation de l'art, aussi, il n'y a pas de méthode prédéfinie, ni de textes ou manifestes fondateurs. L'instant de peindre uniquement compte, et les artistes se sentent libres de changer de style, figuratif comme abstrait)

Combien de nouveautés paraissent par an/mois (en moyenne) ? Avez-vous un maximum en termes de prix à fixer pour vos éditions, et si oui, pourquoi ?

C'est vraiment quelque chose qui se décide au cas par cas, donc, les parutions sont très variables en fonction des périodes. Il vaut parfois mieux savoir s'arrêter pour pouvoir ensuite reprendre avec quelque chose de nouveau.

De plus, les éditions d'artistes sont souvent beaucoup plus spontanées que des éditions traditionnelles, à cause des aspects logistiques et commerciaux qui sont beaucoup moins présents et pesants.

Le prix est compliqué à mettre en place, car il faut tenir compte de beaucoup de paramètres différents : les différents publics, les différents réseaux de diffusion comme les librairies indépendantes, le façonnage, la reliure... Le rapport est différent avec l'affiche : un livre coûte cent fois plus cher à fabriquer qu'une affiche, donc, il faut reconnaître que l'on gagne mieux sa vie avec des affiches qu'avec des livres. Nous fixons nos prix en références aux éditions passées, et également en fonction du public. Nous avons des prix très variables, qui vont de 5 euros pour les

mini-zines à 50 ou 60 euros pour un livre sérigraphié. Les éditions uniques se vendent entre 2000 et 6000 euros, mais pour cette partie du travail, le public est complètement différent. Ce sont des éditions qui ne sont jamais en vente dans un lieu précis, elles font partie d'un réseau différent, qui est celui des musées et des collections privées.

De quelle(s) manière(s) peut-on se procurer vos éditions ?

Le public peut se procurer nos éditions à la boutique, en ligne, dans notre réseau de distribution, principalement des libraires indépendants, et également via les quelques salons que nous faisons.

Constatez-vous une évolution dans les thèmes que vous traitez ? Ou bien est-ce que les mêmes thèmes généraux reviennent de manière régulière en étant ré-interprétés, et si oui, pourquoi (est-ce une volonté artistique d'approfondir au maximum certains sujets) ?

En réalité, il y a à la fois une constante dans les thèmes, mais également une évolution. Aujourd'hui, je suis techniquement plus à l'aise, il y a plus de maturité dans le travail. Les centres d'intérêts évoluent avec le temps, mais en cercles concentriques : il faut se nourrir du travail passé pour avancer et se renouveler. Un intérêt entraîne un autre, d'autres découvertes, etc.

J'ai toujours fait cohabiter le figuratif et l'abstrait dans mon travail, l'un ne va pas sans l'autre pour moi. On peut considérer que la partie figurative de mon travail tend vers le subversif, mais là encore tout va dépendre du public. Pour une personne détestant l'abstrait, c'est mon travail sur celui-ci va paraître subversif. Tout est une question de point de vue.

Il faut savoir également remettre son travail en question, et soi-même également, en tant qu'artiste. C'est pour cette raison notamment que nous avons plusieurs fois changé de nom : il ne faut pas que le public s'habitue à associer un type de production à un nom précis. Notre travail est véritablement protéiforme, il faut donc se libérer des attentes du public.

Constatez-vous une évolution dans les esthétiques, les caractéristiques formelles que vous choisissez ? Vos éditions suivent-elles une sorte de ligne directrice en terme d'esthétique ?

(voir réponse ci-dessus)

Aujourd'hui, il y a un certain nombre de livres ou d'articles qui sont sortis, sur le sujet des zines (fanzines, graphzines, etc.). Ils semblent généralement assez sommaires ou « mal fichus ». La plupart du temps, on présente la grande révolution du graphzine avec Bazooka, ce qui est d'une absurdité totale. Guy Debord et Asger Jorn ont, bien avant, réalisé ce qui peut être considéré comme le premier graphzine, avec *Fin de Copenhague*, en 1957, et imprimé à 200 exemplaires. On y trouve les mêmes principes que le graphzine style Bazooka. C'est un livre d'art, sans grande pompe.

Le graphzine peut avoir une portée évidemment subversive, mais il est toujours présenté de cette manière, alors qu'aujourd'hui, dans le terme « graphisme » ou « *graphism* », dequels découle le terme « graphzine », il y a de tout : typographie, bande dessinée, collage, photographie, ce n'est plus uniquement de l'illustration, il serait réducteur de cantonner le graphzine à cette approche formelle.

Dans les années 1990, si l'on exprimait ce type d'opinion, on était assez mal reçu, c'était très polémique de vouloir se détacher de cette image du graphzine.

On réalise alors que ce milieu est somme toute très conservateur, conformiste, ayant érigé certaines pratiques en paradigme d'un genre. Il faut faire évoluer tout cela.

Constatez-vous une évolution dans les techniques utilisées ? Adaptez-vous vos techniques aux sujets ou préférez-vous approfondir certaines techniques au fil du temps, et si oui, pourquoi ?

C'est un cheminement, il faut apprendre à pousser plus loin la technique, à se l'approprier pour repousser ces limites, et inventer de nouvelles techniques à force de travail.

Cependant, il ne faut non plus s'enliser dans une technique, il faut concilier aspect technique et aspect créatif, les deux doivent s'harmoniser. Il doit y avoir une balance entre artiste et artisan.

Quand nous avons commencé à maîtriser les techniques traditionnelles, il a fallu apprendre à les dépasser pour apporter quelque chose de nouveau et ne pas se contenter de refaire ce qui a déjà été fait.

A propos du zine Bongoût :

Pourquoi ce zine ? Dans quelles conditions est-il né ?

A la base, il y a l'idée du fanzine. C'était en 1995, j'avais alors 22 ans, et je voulais apporter ma pierre à l'édifice suite à la découverte de la musique expérimentale *underground*, couplée avec un type de dessin particulier. L'idée du DIY m'a plu, me plaît toujours, c'est une bonne façon de débiter et de surmonter les peurs et angoisses inhérentes à la création. Le DIY, c'est très abordable comme mécanisme : plus tu en fais, et mieux tu le fais. Et plus tu en fais, plus cela devient simple. Je voulais faire la même chose que d'autres zineurs, mais en apportant quelque chose d'autre. Bongoût était également marqué par un très fort esprit de subversion, contre l'art contemporain dominant et officiel, contre le système des galeries, contre le système en règle générale.

Comment le principe fonctionnait-il ? (artistes invités, thèmes, etc.)

Il n'y avait pas de thèmes spécifiques et déterminés. C'était avant tout une histoire de partage, avec des interventions d'autres artistes, dans un climat de confiance et de collaboration, les gestes étaient gratuits. Cet esprit de collaboration s'est également développé plus tard dans les autres éditions.

A combien d'exemplaires était-il imprimé ?

Bongoût était imprimé à 50/70 exemplaires.

Comment le public pouvait-il se le procurer ?

Le public pouvait se procurer Bongoût par le biais d'un réseau de librairies indépendantes (20% de la production était déposé au Regard Moderne, à Paris). A l'intérieur de chaque parution, le lecteur trouvait une liste avec les anciens numéros, et pouvait les commander par la poste.

En 2001, lorsque j'ai rencontré Anna, nous avons ouvert un site web. Nous avons délibérément choisi l'anglais pour toucher un public international, et nous avons tout de suite eu des retours très positifs. Le site web a énormément joué en notre faveur, car il nous a permis de nous faire connaître rapidement et d'un autre type de public.

Entre 2005 et 2010, il y a malheureusement eu beaucoup de fermetures de lieux indépendants suite à la crise, et dans le même temps, le public s'est recentré sur des sites web, ce qui nous a permis de toucher encore un autre public (bien que la distribution physique soit également importante).

Nous avons (et avons toujours) eu différents réseaux de diffusion, à cause des éditions très différentes que nous produisons : les livres abstraits fonctionnent peu dans les librairies *mainstream*, le figuratif y est plus apprécié. Nous adaptons donc notre réseau à nos productions.

A propos de Mollusk Magazine :

Mollusk est né car il n'existait rien de similaire, c'était donc une réponse à un manque. Lorsque vous

vouliez acheter un magazine d'art, en France, le choix était restreint et beaucoup parlaient uniquement d'histoire de l'art « classique » et d'art contemporain « officiel ». Aux États-Unis c'était pas mieux, le magazine d'art le plus vendu là-bas est Juxtapoz (plus tard Hi-Frucose). Donc, Mollusk tentait de se positionner entre tout cela et de répondre à un manque.

La trésorerie dégagée par les ventes plus « commerciales » ont permis le financement de Mollusk (5000 euros pour un tirage à 1000 exemplaires pour le premier numéro). Il n'y avait pas d'idée de distribution et je n'avais aucune idée de combien d'exemplaires allaient être vendus.

Mollusk était distribué par le Comptoir des Indépendants, qui ne prenait que 50% du prix de vente. Nous avons vendus entre 300 et 400 exemplaires du premier numéro en France, ce qui nous a permis de payer les frais d'impression du second numéro, et ainsi de suite. Vendre la moitié du stock environ nous permettait de continuer à imprimer en Allemagne, et de ne pas être obligé de réduire les coûts de production en imprimant en Chine. Malheureusement, le Comptoir a dû fermer ses portes, car cela n'était pas assez rentables pour eux. Distribuer Mollusk est donc devenu très compliqué, le concept n'intéressait visiblement aucun distributeur. Il nous reste quelques numéros, parmi les derniers sortis.

Êtes-vous vous-même acheteur et collectionneur d'éditions d'artistes et de zines ? Et si oui, pensez-vous que votre collection influence, même inconsciemment, votre travail plastique ?

Oui. J'achète beaucoup via notre galerie et boutique. Il s'agit donc essentiellement de livres sérigraphiés. Ma collection comprend aujourd'hui entre 300 et 400 éditions. Son importance lui donne le nom de collection, mais je n'aime pas vraiment ce terme, qui pour moi est trop connoté « fétichisme » et « compulsif ».

J'achète un livre parce que je le trouve intéressant, d'un point de vue contenu et contenant. Il y a un côté commissaire d'exposition, le terme « archives » conviendrait sans doute mieux, car il y a une sorte de volonté de garder une trace du livre sérigraphié, qui est très peu connu. Pour cette raison, je souhaiterais, un jour, lorsque je jugerai les archives complètes, les léguer à une institution qui saura les conserver et les exposer.

Il y a forcément une influence de la part de ces archives sur mon travail, même de manière inconsciente, puisque le travail artistique se nourrit de tout ce que l'on voit.

Si vous exposez dans des salons ou festivals en France et à l'étranger, constatez-vous des différences de réception de la micro-édition, de thèmes, de publics, de moyens selon les endroits et les structures organisatrices ?

Au tout début, nous exposions à Angoulême, le salon en marge du festival de la bande dessinée, et dans lequel il n'y avait pratiquement que du fanzine. C'était très orienté bande dessinée bien sûr, mais très subversif pour la plupart des productions, et assez désordonné, une sorte de paradigme du salon underground, tant au niveau du public qu'au niveau de la production.

On ne pouvait pas vraiment apporter quelque chose de nouveau, on voulait montrer autre chose en terme de production.

Aujourd'hui, il y a beaucoup de salons et de festivals, le milieu des éditions indépendantes s'est énormément développé de ce point de vue-là.

Ces dix dernières années, de plus en plus de *fair* se créent. La plus connue est bien sûr la *New-York Art Book Fair*, initiée par *Printed Matters*. Il y a une énorme énergie, mais cette énergie peut se trouver également à Paris ou à Londres. Les gros salons attirent énormément de monde, tant d'un point de vue production que d'un point de vue public et restent les plus intéressants en terme de contacts et de rencontres (qui sont extrêmement importants dans ce milieu). On a peut-être du mal à retrouver cette énergie dans des salons plus petits.

Nous avons fait New-York pendant 7 ou 8 ans, et Los Angeles également, mais au bout d'un

moment, on a fait le tour de la question, on y croise souvent les mêmes personnes.