

Faites le vous-même : des fanzines au Don à l'étalage, positions d'autonomie créatives.

Gaspard Bébié-Valérian

Nécessité de politiser ou évidence d'une efficience.

Dans le cadre de nos précédentes communications, nous avons abordé différentes formes et productions d'artistes, certaines exemplifiant des alternatives au modèle traditionnel de l'artiste (produisant une œuvre pour un public), c'est à dire des artistes qui réfléchissent sur leur environnement social, économique et culturel et par leur production tâchent d'influer sur ce même environnement. Joseph Beuys, Gerard Gasiorowski ou les Yes Men par exemple, ont tous constitué des rapports différents face à la réception d'une œuvre d'art. On l'a constaté chez Beuys, personnage chamanique, prophétique, qui ambitionnait une révolution du quotidien et pour chaque foyer, une révolution sociale par l'art. La question ne s'est jamais portée sur la politisation de l'art mais plus sur l'efficience possible, la force d'action, que l'art peut prendre. Ce constat n'a jamais empêché ce dernier, Joseph Beuys, cependant, de s'impliquer à son tour dans une démarche politique, contribuant à la fondation et émergence du Parti : « die Grüne », préfiguration du parti écologique : « les Verts », ou figurer dans des émissions télévisées, chantant avec conviction des brûlots anti-Reagan.

En tout cas, nous avons tous de grandes difficultés aujourd'hui à définir le rôle de l'art et de l'artiste, des conceptions qui font débat éternellement. Mais, par définition l'art est une forme inutile, à contrario du design dont la finalité est la production d'objets à usage. L'art n'est pas pour autant incapable de déclencher des changements émotionnels en premier lieu, mais aussi actifs, politiques. C'est à dire qu'il n'est pas inoffensif ou incapable. L'art comme moyen pour transformer la vie et modeler différemment des modes d'existence, l'art comme outil et non pas objet sacralisé.

C'est ainsi que j'ai décidé d'ouvrir cette conférence sur l'invective : «Faites-le vous-même » slogan-phare provenant du punk et plus couramment entendu à l'anglaise : « Do It Yourself ». Le DIY, c'est la manifestation directe d'une énergie et d'une mise en branle de moyens simples, économiques et destinés à accomplir les projets le plus rapidement possible, avec le moins de moyens possible et d'argent ; et dont la mission est en premier lieu de donner corps, concrétiser une forme. Le DIY est une incarnation, un jet radical qui amène son initiateur à réfléchir, détourner, réinjecter pour assouvir sa volonté d'exister.

L'art est évidemment politique dès lors qu'il est traversé par des enjeux de pouvoirs, et l'incarnation d'une œuvre réside d'abord dans sa formulation, en donnant forme. Donner forme, c'est prendre à bras le corps les matériaux, les joindre de façon nouvelle et étonnante, c'est confronter le rapport de l'œil à la plasticité, faire émerger l'inattendu, modeler l'idée, l'intuition, la pulsion jusqu'à un stade où l'œuvre ne nécessite plus d'être touchée, elle se concrétise, elle s'incarne dans le regard d'abord et peut ensuite être perçue par chacun, le public, le spectateur, comme objet singulier. En cela, par ce jeu de la perception, l'art devient politique car il n'est pas univoque. Il crée des circulations, des réciprocités (ne serait-ce que dans l'appréciation que l'on fait de ce qu'on voit). Et lorsque je parle du DIY, j'entends qu'il répond à un besoin pressant de réagir et exister. Si vous ne pouvez exister dans les circuits conventionnels, de monstration et de diffusion : musées, galeries, médias, maisons de disque, librairies... Alors, vous tâcherez de trouver les moyens de contourner ces limites.

C'est un fait, vous avez besoin d'exister pour donner du sens à vos convictions profondes. Exister suppose comme énoncé auparavant de donner corps à l'œuvre mais aussi poser ses conditions de visibilité. Pour reprendre un archétype courant, l'artiste marginal, méconnu, artiste maudit, romantique, qui peint dans son grenier et entasse ses toiles contre le mur et les cache sous un drap. Comment son œuvre peut-elle exister si son auteur ne lui donne pas de statut, ne lui permet pas de se soumettre au regard de l'autre, permettre à son œuvre de s'autonomiser. Voilà l'objet de cette communication aujourd'hui, autonomie de l'œuvre, autonomie créative, autonomie de l'individu grâce à l'art, moyens d'autonomisation...

Le punk, exemple et initiateur du DIY

Le punk paraît exemplaire sur la question de l'autonomie car il est le fruit d'une contre-réaction, d'abord à l'affadissement du rock and roll aux Etats-Unis (twist, surf music) et motivée par l'énergie anglaise des Rolling Stones, Beatles, The Kinks ou The Animals. Une réappropriation du terreau musical par le rock garage américain (Thirteenth Floor Elevators, Remains, Count Five, compilation Nugget's) qui aboutit durant les années 70 à des groupes plus célèbres comme Blondie, Heartbreakers, Talking Heads, Patti Smith...

Mais plus qu'une *historiographie* du mouvement punk ce qui nous intéresse, c'est comment le punk volontairement désinséré des circuits commerciaux majeurs et d'une

culture populaire docile, a modelé un modèle autonome, puissant, radical et sans concessions. Cette appréciation se base sur le punk comme modèle éthique et idéologique (anarchiste, contestataire) et non pas comme vérité absolue. Je suis pleinement conscient de la récupération commerciale et idéologique qui a été faite rapidement du punk, notamment avec Malcolm Mac Laren et Vivianne Westwood, faisant et défaisant des groupes comme les célèbres Sex Pistols... La récupération du mouvement punk et son injection dans la culture commune avec ses symboles récurrents (crête, épingle à nourrice, pogo) contribuent à stigmatiser une dynamique certainement subversive. Aujourd'hui encore, le punk existe sous de nouvelles formes, notamment dans l'activisme électronique, dans la diffusion de musique libre et nous n'avons plus besoin de revendiquer ses artefacts pour la légitimer.

Faites-le vous-même, c'est effectivement une capacité à produire par ses propres moyens et avec ses propres outils mais aussi à distribuer. Autoédition de fanzines, affiches, flyers, brochures, pamphlets..., productions de musique (maquettes, cds, vinyles, matos de concert, salles de répétition), le DIY s'étend jusqu'au champ de l'économie individuelle et domestique. Celle d'une invention du quotidien telle que définie par Michel de Certeau (locomotion, alimentation, santé, habitat...), chaque fois ce qui en découle est représentatif d'une intelligence, d'un art de la débrouille, d'une volonté de dépasser les contraintes. Certes, le constat est dur, nous avons intégré une société de services et de consommation, mais la conviction, l'intégrité justifie un certain nombre de choix. Nombreux sont ceux qui se sont écartés de toute exploitation commerciale et initient leurs projets à perte. Travail à l'usine pour le pressage des vinyles, vente à prix libres des textes politiques et radicaux, jouer avec les limites de la légalité pour survivre et nourrir son art, d'où la récurrence des punks dans les squats, mécanique solidaire, ateliers de sérigraphie, réappropriation des espaces verts non exploités...

Le DIY est la manifestation d'un face à face avec la réalité, c'est une énergie testarde, vindicative qui nous nargue dans notre confort. Jamais en manque de démontrer, que l'on peut toujours avancer quels que soient les obstacles. L'enthousiasme énergétique et dénié du DIY a vocation à se répandre suivant une contagion collective.

Le fanzine comme forme de résistance culturelle

Parmi les moyens et productions culturelles récurrentes du DIY, il y a le fanzine. Tout le monde connaît les fanzines, feuilles de choux tirées à quelques centaines d'exemplaires, agrafés sommairement, véhiculant des positions radicales, singulières, ennuyeuses, en fait rarement le fanzine est sujet à censure car il est souvent produit par un seul individu ou un noyau soudé qui s'autorise par le statut marginal de sa publication à traiter de ce qui l'intéresse. Fanzine, contraction de fan magazine, c'est quelque chose d'accessible à chacun et si demain l'un d'entre vous décide de faire un fanzine sur les caleçons en poils de chat, alors, il est libre. Les fanzines sont souvent clandestins, non déposés dans les registres officiels, ouvert et sans restrictions. Le temps de faire une maquette sommaire et photocopier le tout, je distribuerai au prochain marché du Vigan mon nouveau fanzine intitulé : « Miaou, le caleçon qui chauffe... »

Comme l'écrit Amy Spencer :

« Certains zines peuvent être vraiment horribles, des morceaux de pensée assemblés de façon illogiques. D'autres sont brillants et des documents uniques. Comme le développement historique des zines l'illustre, le format du zine peut être utilisé pour n'importe quel sujet imaginable et parmi les plus populaires, certains défient toute classification. »

Imaginez par exemple qu'il y a un fanzine spécialisé sur le palindrome (Mark Salveit, *The Palindromist*) ou *I Hate Brenda* (Darby Romeo), un autre dédié à l'actrice Shannon Doherty, laquelle jouait Brenda Walsh dans la série *Beverly Hills* (photo). Citons encore celui intitulé : « Peter, laveur de vaisselle », retranscrivant les chroniques de Peter, passant d'un état à l'autre, travaillant 6 mois, deux jours, une semaine dans un nouveau restaurant et nous racontant son expérience comme plongeur.

Mais pour autant, le fanzine, c'est loin d'être une production nouvelle. On tend à définir l'origine du fanzine aux années 30 avec une flopée de fanzines de science-fiction, avec des chroniques, des nouvelles, des courriers de lecteurs... Mais d'abord dans le milieu de l'art, faisant évidemment figure de précurseur, dès 1915, des collectifs ont produit des fanzines. Cela était désormais possible grâce aux évolutions techniques pour tout ce qui

relevait de la reproduction et reprographie, notamment grâce aux progrès de la xérogaphie, technique employée désormais dans les imprimantes laser.

Dada

Ainsi, les artistes visuels d'alors ont compris qu'ils pouvaient non seulement se rapprocher ce moyen mais aussi manipuler ce qui appartenait à une culture globale (image de presse, bande dessinée, catalogues de vente). Dada, par exemple, fut un collectif initié à Zurich, en Suisse, entité informelle au sein de laquelle évoluaient de nombreuses personnes, de différents pays et réunis sous une dynamique commune.

De 1916 et 1925, Dada réagissait au contexte historique, en opposition totale à la guerre et ce qui l'a déclenché, les tractations politiques, les instigateurs de cette guerre.

Dada a complètement remis en question le modèle traditionnel de l'art et fut précurseur de plus récents mouvements tel que le surréalisme, Gutai, l'Internationale Situationiste ou encore Fluxus. Dada prônait l'impertinence, la dérision, l'humour, la provocation, en somme un rejet de la bienséance bourgeoise de l'époque, la destruction de toutes les anciennes valeurs, c'était une force réactive qui a bouleversé le paysage de l'art moderne, l'art du 20ème siècle. Et justement, concernant le rapport à l'objet imprimé, à la communication, Dada a expérimenté le collage, le détournement d'images publicitaires, le hasard et l'abstraction, le photomontage, les assemblages d'objets... Et finalement, on ne peut qu'être étonné de voir à quel point le style visuel des fanzines punk et leurs graphismes punk (Jamie Reid, couvertures des Sex Pistols) sont proches de l'esthétique Dada. Observons quelques exemples issus de grands noms ayant constitué parmi d'autres le mouvement dada (Duchamps, Jean Arp, Picabia, Max Ernst...)

Pour reprendre sur la question des fanzines, Dada a créé un lot d'éditions considérable, des petits livres conçus avec des collages, des tampons. Le fanzine concentrait les illustrations, les dessins, les poèmes, les actions, photographies d'actions, jouait avec la possibilité plastique de la composition dans l'espace de la page et de la publication. Les fanzines de Dada étaient simples et faciles à produire et elles rencontraient un grand succès. Pour ne citer que quelques titres : *Cabaret Voltaire*, *Cannibale*, *291*, *391*, *le Coeur à Barbe*, *Merz*, *Projecteur*, *Zenit*, *Der Zweeman* (voir archives : <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.html>)

Donc, une préfiguration des fanzines et une première forme du DIY. Sans m'attarder plus sur Dada, je relèverai avec plaisir la conclusion de ce mouvement. En novembre 1921, la revue belge : « Ça ira ! » proclame la mort de Dada. La fin de Dada amena au surréalisme mais pas sans heurts. Le 6 juillet 1923, la dernière soirée Dada dégénère, bagarre générale, Breton casse le bras de Pierre de Massot d'un coup de canne, Tristan Tzara appelle à la police. Des points de divergence s'étaient accentué au fil des années, notamment sur le procès fictif de Maurice Barrès, personnage littéraire ayant marqué des positions réactionnaires. Désaccord donc entre André Breton et Tristan Tzara et d'autres acolytes, ces derniers refusant l'idée d'un tribunal, d'un procès.

« Je n'ai aucune confiance dans la justice, même si cette justice est faite par Dada. Vous conviendrez avec moi, monsieur le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance. »

De la même façon que les surréalistes se sont servi du fanzine, d'une part pour communiquer leurs idées, d'autre part, rassembler des articles, des manifestes et réalisations sous une identité cohérente, permettant ainsi d'étendre la réception de l'œuvre (au sens large) ont éclos en toutes époques et c'est un constat toujours d'actualité. Ainsi, l'artiste sortait du cadre traditionnel, académique qui lui était attribué (la toile, le fusain, le marbre ou l'argile...) et saisissait le media, objet informationnel, une matière à communication, une forme non pérenne et insaisissable.

Radio Pirates

Ce qui m'intéresse, c'est la réappropriation des moyens. C'est comment l'artiste initie ou détourne des solutions à son avantage et comment d'autres objets informationnels ont été détournés. Les radio pirates par exemple, initialement, on définit une radio comme pirate si elle émet sur des ondes qui ne lui sont pas allouées. Les lois et les règles de diffusion varient d'un pays à l'autre, mais elles sont très cadrées et restrictives. De façon très inventive, de nombreuses radio pirates ont trouvé le moyen d'émettre sans payer la dîme correspondante et en se passant de toutes opérations. La question de la légalité n'était pas pour autant tranchée puisque les émissions se font et se faisaient souvent depuis des plateformes offshore abandonnées et des bateaux naviguant dans les eaux

internationales. Cependant, si l'émission n'était pas illégale, la réception, elle l'était puisque la réception se faisait sur un territoire avec sa réglementation. Hors des côtes françaises, britanniques, belges, danoises, israéliennes, hollandaises ou aussi américaines, les stations émettaient des programmes et émissions, allant jusqu'à concurrencer les radios commerciales officielles. (<http://www.offshore-radio.de/fleet/index.html>)Lorsqu'on étudie sur le site offshore-radio.de, on comprend que le week-end en bateau, des copains et du matériel d'émission racheté à une ancienne radio et ça fonctionne. Réhabilitation de l'espace et lancement des émissions. Mais, si les initiateurs de ces projets jouaient avec les limites de la légalité, ils en payaient parfois le prix. La marine britannique faisait de régulières rondes, saccageait les stations, confisquait les émetteurs et laissait au passage un petit mot.

Règlementations diverses

Pirates mais aussi clandestines ou radios libres, ainsi sont elles définies. Elles fonctionnaient sans l'autorisation de quiconque et diffusaient souvent des contenus subversifs. Ce n'est pas une histoire neuve et la sphère individuelle, celle de la famille ou du groupe amateur vint souvent parasiter ou contaminer celle de l'industriel, du commercial et du pouvoir. La radio était jusqu'à la télévision encore plus un media traversé par des enjeux de pouvoir. Déjà, en 1890 aux États-Unis, la marine utilisait la radio pour échanger des informations d'un point à l'autre. À l'époque, faute de régulation et totalement parasitée par les passionnés de radio, expérimentant depuis chez eux, la marine se plaignait de voir ses communications interrompues et altérées par les émissions environnantes. Le 15 avril 1912, le Titanic sombra à l'occasion de son voyage inaugural et des suppositions non vérifiées laissèrent entendre que l'accident pourrait être dû à des émissions radio pirates, perturbant alors la communication du paquebot.

C'est deux jours plus tard que le *New-York Herald* titra la décision du président Taft de réguler les ondes publiques : « Le Président se décide à stopper le règne de la populace sur le sans-fil ». Ainsi fut créé en août 1912, l'acte de régulation des communications radio où les amateurs et autres expérimentateurs se voyaient attribuer officiellement des plages de fréquences et des licences. Cela permit de légaliser les émissions autrefois disséminées et non structurées mais pas sans contre-partie puisque le président des États-Unis avait tout pouvoir sur le devenir des fréquences attribuées. Une agence fédérale de contrôle fut mandatée pour appliquer ce pouvoir, extinction des radios en

temps de guerre, surveillance des émissions radio pour vérifier leur neutralité, ce qui fut fait en de 1915 à 1917, s'ensuivit la fermeture des radio amateurs de l'ouest des États-Unis. Le 6 avril 1917, le président Wilson déclara la guerre à l'Allemagne et demanda la fermeture de toutes les stations non nécessaires au gouvernement. Radicalisation dans la régulation, la Marine américaine alla même jusqu'à interdire la possession et l'écoute depuis un transmetteur radio sur le territoire. Ce n'est que tardivement en 1919 que fut levée l'interdiction.

Un domaine qui, initialement, s'ouvrait et restait accessible à chacun, au grand public est devenu un média craint et tenu par les pouvoirs. La réappropriation de ce territoire n'est pas sans nous rappeler ce qui se passe actuellement avec internet où nous sommes passé de discours idéalisant, en vantant les mérites comme outil d'affranchissement et de liberté et finalement aujourd'hui, des mesures de répression, de contrôle, de régulation sont votées et installées.

DIY, nuance sur son exploitation commerciale

Revenons un peu plus tôt dans le temps et sur notre question du DIY. Si le DIY paraît d'abord comme un geste d'autonomisation, ne jouissant que de faibles moyens économiques, ce n'est pas pour autant qu'il n'est pas relié à une entreprise commerciale. Bien entendu, je m'attache personnellement plus à des énergies comme celle du punk et cette hargne positive qui génère de nouveaux modes de production, mais le DIY c'est aussi une stratégie commerciale dont se sont saisi les enseignes commerciales. Faites votre bricolage vous-même, faites votre vidange, faites votre pain, vos vêtements, construisez votre maison... Tout ça participe à une économie au sens global. De la même façon, que les radios pirates n'étaient pas toujours des initiatives isolés et marginales. Tout dépend de la façon dont nous nous positionnons et formulons notre vision.

Par exemple, en 1960, le Royaume-Uni recevait radio Luxembourg (aujourd'hui RTL), installée à Luxembourg et déclarée de façon absolument légale. Les émissions programmées étaient en anglais et fort appréciées des publics britanniques. Lorsque vous achetiez un poste radio au Royaume-Uni, vous deviez vous conformer à des conditions générales d'utilisation, une licence dans laquelle était spécifiée justement l'interdiction d'écouter des diffusions non autorisée par le GPO (General Post Office). Il est difficile de définir l'autorisation d'écoute de radio Luxembourg, en soi, Radio Luxembourg n'était pas

une station pirate mais émettait plus loin que son territoire (ondes AM bénéficient d'une distance de propagation de plusieurs centaines de kilomètres contrairement aux FM qui se restreignent à une soixantaine). Fort déplaisant pour les autorités, la popularité de radio Luxembourg n'était pas entamée pour autant. Les journaux en éditaient les grilles de programme et contribuaient à son effet médiatique.

À la même époque, le Royaume-Uni vit 3 autres radios atteindre son territoire : Radio Caroline, Radio London et Radio Atlanta devenue ensuite Caroline South, toutes émettant depuis un bateau en mer.

On constate que plus les évolutions technologiques ont avancé, plus elles se sont vu restreindre dans leurs usages. Les autorités de tous pays ont bien saisi l'importance de légiférer, invoquant la rationalisation et la structuration des canaux de communication pour éviter les parasitages dangereux, effectivement, on imagine mal l'ambulancier ou le pompier se battre avec sa radio, tâchant de joindre l'hôpital alors qu'il réceptionne du rock endiablé sur son poste..

Mais, ne peut-on pas questionner le bien fondé de tenir et contrôler tout ce qui passe par les médias ? On nous dit que l'expression est libre et l'on sait tous pourtant que quiconque suffisamment organisé et averti saura rester discret et passer par d'autres voies. Peut-être le contrôle s'établit plus pour contrôler la population même, celle qui reçoit l'information, plus que ceux qui la produisent. Nous sommes clairement aujourd'hui dans une délocalisation de l'implication et de la décision de l'individu. Nous nous voyons attribuer des jours pour voter, d'autres pour nous reposer, d'autres pour remplir nos feuilles d'impôts. Si les artistes ont saisi la dimension informationnelle comme matière artistique, comme médium, je dirais du media au médium, c'est parce qu'ils ont pleinement conscience qu'ils peuvent à leur tour passer outre les règles trop souvent autoritaires et restrictives. Suivant le slogan d'indymedia : « Ne critiquez pas les media, faites-les », je crois que les artistes ont initié des modèles et aujourd'hui toujours essaient de produire des modèles déviants, parasitaires et improductifs. Lorsque vous concevez une maquette de disque avec votre groupe et l'éditez à 200 exemplaires, vous savez que vous ne pourrez en vivre. Vous voulez d'abord vous faire connaître, partager votre expérience, et découvrir par ce jeu de communication de nouvelles ramifications de la création. Mais aussi, lorsque vous faites cela, vous affirmez votre capacité à développer par vous-même votre capacité à exister, donner corps, quitte à contredire les attentes conformiste. Dans

ce rapport d'autonomisation, face aux pouvoirs, leurs contraintes et les ententes avec les entités commerciales, validées et normalisées, je crois au modèle d'un artiste contestataire, non pas révolutionnaire mais se saisissant symboliquement d'idées, de moyens et d'actions pour émerger un modèle actif de l'art.

Palais de Tokyo et esthétique relationnelle

J'entame donc le troisième volet de cette conférence en m'attardant sur une donnée importante du DIY : l'éphémère. Souvent les projets DIY ne durent guère longtemps, à vrai dire, ils n'ont pas vocation à la pérennité. L'esthétique du DIY, nous l'avons dit, est une esthétique de brics et de brocs, souvent localisée dans des lieux où l'économie est celle de la débrouille, de la récupération et du recyclage des déchets. L'esthétique brouillon du DIY s'est vue récupérée, notamment par l'une des plus grosses institutions culturelles de France : le Palais de Tokyo. Une institution a quelque chose d'immuable, presque d'imposant, d'impressionnant, puisqu'elles ont vocation à conserver et diffuser ce qui est ou sera prochainement une part d'histoire. Le Palais de Tokyo a dès son ouverture pris le contre-pied de ce rapport à l'art. Fraîchement ouvert et dirigé, par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, le Palais de Tokyo jouait sur une image non conventionnelle. Certes, première nouveauté, de jeunes artistes impliqués sur des formes immatérielles et reliées à des préoccupations sociales et politiques étaient exposés. Mais aussi, le lieu conservait une apparence de non-fini, des murs dont l'enduit tombe en morceaux, un sol recouvert d'une peinture industrielle, les cloisons de la librairie faits de barrières de métal, canalisations apparentes. Aucun habillage, lui donnant ainsi une apparence de précarité assumée, en rupture avec l'image propre et cadrée des "white cubes".

Nicolas Bourriaud, l'un des directeurs, se fit connaître, car il appliqua à ce projet un programme théorique particulier : « l'Esthétique relationnelle » une resucée de ce que l'Internationale Situationniste avait initié 40 ans auparavant (*Rapport sur la construction de situations...*, Guy Debord en 1957). et localisée dans le champ de l'art institutionnel.

Il faut savoir que le programme de Debord en 1957 visait le dépassement de l'art par « un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne ». La réappropriation du réel et de tous les domaines de la vie, l'abolition d'un art contemplatif mais actif qui permette à chaque activité d'être à son tour poétique. Tels étaient les objectifs de l'IS et Nicolas Bourriaud ne s'est guère éloigné - théoriquement - de cette

vision. Si ce n'est qu'il instrumentalisait l'art comme n'importe quel objet artistique, le sacralisait et le désamorçait de toute force critique et pragmatique. Positionné non pas sous l'angle critique de la société du spectacle mais en amplifiant et instrumentalisant l'organe du spectacle, le pouvoir et ses instruments (musée, réseaux, galeries...), Bourriaud était à la tête d'un établissement voulu subversif et novateur dans sa démarche d'exposition mais vidait de sa substance toute capacité disruptive des artistes présentés.

Lesquels ne sont jamais revendiqués de cette esthétique relationnelle, car ce qui **subsistait** de cette théorie c'est la définition de l'art comme objet relationnel, une relation qui marque une mutation dans le rapport au voir et à l'appréciation. Le public n'est plus spectateur, il n'a pas quelque chose de spécifique, il a un contexte, un dispositif activé auquel participer, il prend part à l'œuvre, il fait l'œuvre. Cette vision était non seulement démagogique mais aussi trompeuse car elle instrumentalisait chacun dans notre appréciation de l'exposition.

Espaces conviviaux et œuvres reliant

Les œuvres socialisantes de Rirkrit Tiravanija, par exemple, posent des cadres potentiellement autonomisants mais dans une vision simpliste. *The Land* reprend le modèle utopique d'une communauté autonome, réunissant des artistes assez célèbres et appartenant au réseau de Tiravanija (Van Lieshout, Tobias Rehberger, Fishli et Weiss, Philippe Parreno) qui se sont réunis en Thaïlande sur un terrain près du village de Sanpatong. Plusieurs structures ont été construites, notamment une station de production de biogaz par Superflex : « Supergas », une installation de production d'électricité en utilisant l'énergie des buffles et plusieurs maisonnettes montées sur pilotis plantées sur le terrain.

Chacun de ces pavillons étant dédié à l'un des artistes. Le projet joue sur l'articulation du champ privé, le lieu de vie notamment, avec l'élaboration d'une micro-société, le bâtiment qu'il présente notamment dispose de 3 espaces distincts. Le rez-de chaussée équipé d'une cheminée fait office de salle de réunion, l'étage supérieur dédié à la méditation et enfin le troisième au repos. Espace voulu comme convivial, Tiravanija installe les conditions d'espaces conviviaux et reliant des individus en une situation donnée (en un lieu, en une période). C'est ainsi qu'il a créé des projets articulés autour de la cuisine, installant des espaces de restauration et servant des nouilles frites aux visiteurs en plein

musée ou galerie (Chantal Crousel). Relocalisant l'espace du quotidien dans celui du sacré, de la mise à distance, Tiravanija brouille les limites de l'art. Cependant, et je vois de réelles limites à ce type de démarches. La première objection, c'est que nous ne faisons que chosifier, ce qui nous est courant comme objet ou situation en instant exceptionnel. Tiravanija invoque sans doute dans sa démarche ce décroisement mais il n'a, in fine, aucun impact sur son environnement direct. Il concerne un public averti, connivent et s'il pouvait y avoir une vocation sociale dans ce dispositif, ce serait de sortir du musée et proposer aux visiteurs connivents de cuisiner pour les passants, pour les SDFs ou personnes à faible revenus.

Vous comprenez donc que le Palais de Tokyo fonctionnait toujours sur un principe d'œuvre, non à vocation sociale mais utilisant une image, instrumentalisant des problématiques d'actualité mais sans les résoudre et récupérant une esthétique initialement politique et en refus des circuits conventionnels (les squats).

Babybrul

L'inauguration du Palais de Tokyo, Site de création contemporaine (janvier 2002) verra quelques mois plus tard celle de la Fondation Babybrul (dont les membres sont Babybrul, Fuzzkhan et Ultra L) qui lance un appel à l'occupation du site (juin 2002) :

Le choix du Palais de Tokyo comme lieu d'occupation résulte du choix délibéré de ce "site de création contemporaine" de plagier l'esthétique des squats, des lieux de création et des artistes qui font face à une nécessité matérielle quotidienne, au profit d'une institution "créé à l'initiative du Ministère de la culture et de la communication" et sponsorisée par des sociétés telles que Pioneer et Habitat, avec un budget de plusieurs millions d'euros. ¹

Ce lieu qui se veut "au croisement de toutes les cultures émergentes" et "une place publique en perpétuel mouvement, réactivée sans cesse" méritait donc tout naturellement d'être squatté. Cette intervention sera largement médiatisée (conférence de presse, vaste relais sur les listes de diffusion sur internet). Suite aux occupations (successives) du Palais de Tokyo, un accord est trouvé entre une frange des squatteurs et l'institution

1 Citation tirée du documentart "Autorun", Art-Act, www.art-act.net, 2005.

qui décide d'accueillir en septembre 2002 le premier Festival Art et Squat. Le Palais de Tokyo fait événement. La Fondation Babybrul verra dans ce dénouement "un arrangement en nature". En novembre 2002 l'association Interface voit le jour. Elle est constituée pour partie de squatteurs et un représentant de marque du Palais de Tokyo, en la personne de Marc Sanchez, directeur des programmes.

Si les artistes squatteurs ne semblent pas avoir profité outre mesure d'une telle alliance (mise à part des opérations ponctuelles sous la forme du "Festival Art et Squat") l'institution en a retiré une légitimité en tant que lieu alternatif et une part de contrôle sur les débordements possibles des squatteurs. Lorsque la deuxième édition du Festival Art et Squat est reprogrammée au Palais de Tokyo, la Fondation Babybrul lance un nouvel appel, celui de participer au jeu "Couler le Festival Art et Squat # 2", dont voici la règle :

Notre proposition de grand Jeu « COULER ART ET SQUAT »: nous proposons une action factrice de désordre très simple à suivre. À savoir qu'il s'agit dès maintenant d'envoyer à l'adresse de la liste électronique « squats infos », tenue par Interface, des informations erronées sur des squats artistiques fictifs avec comme objectif final d'intégrer la programmation du festival en septembre 2003.²

Le Palais de Tokyo se désengage alors pour la deuxième édition avec une opération a minima (documentation sur les squats mise à disposition) et définitivement pour la troisième. Il n'y aura pas de quatrième opus Art et Squat. Une contre-charte est élaborée par la branche anarchiste, baptisée charte-Intersquat.

Cette série d'épisodes illustre bien le processus de réajustements réciproques qui découlent de la confrontation des intérêts et des idées dans un contexte donné. Ainsi, la Fondation BaByBrul avait avec des outils très simples remis en question une forme d'action considérée par les principaux intéressés comme factice. Mais allant plus loin, la fondation Babybrul a pris position sur la question de l'art, ce qu'il était devenu. Et pour cela, ils ont leur tour employé des techniques, des formes d'autonomie créatives. Non plus pour faire contre-pouvoir à ce qu'ils rejettent (l'art institutionnel) mais pour abolir l'art, pour hâter sa mort. Selon leurs mots :

² Extrait du communiqué de Babybrul diffusé entre autre sur la liste nettime le 08 mai 2002.

Pas besoin d'avoir lu Guy Debord (trop chiant) pour critiquer le monde de l'Art.

La mort de l'Art entendue ici, c'est la putréfaction portée par des valeurs et un discours (voir « mort-mouvance»), largement colportés avec des moyens de propagande massive.

[...]

Relevons 4 caractères principaux qui se retrouvent ensemble ou séparément dans ce que l'on qualifie d'Art:

1 la sacralisation

2 la marchandisation

3 la restriction de circulation à certains lieux et milieux.

4 la récupération politique³

Babybrul ne considère pas cohérent de distinguer la vie, son ressenti, notre perception du réel et les expressions (production artistique) que nous en donnons, comme des formes autonomes, transcendantes, esthétiques. Ce que nous définissons comme l'art. Ils pensent plutôt qu'aucune distinction ne doit être faite, d'autant plus lorsqu'on constate ce qui est fait de l'art aujourd'hui avec sa marchandisation. Ainsi, plusieurs actions sont proposées par la fondation Babybrul pour marquer cette volonté de rupture.

Le Don à l'Étalage

Le DAE est l'inverse du Vol à l'étalage, larcin courant dans les grandes surfaces. Le DAE est pratiqué par des artistes souvent proches des mouvements squats, anarchistes et anticonsuméristes. Des musiciens par exemple qui font des maquettes sur cd, des pochettes avec des moyens très réduits (voir images fuzzkhan) et vont incognito dans les magasins pour déposer dans les rayons leurs productions. D'une part, ce geste est parasitaire car il passe outre le circuit de distribution, les maisons de disques et les choix commerciaux opérés par les responsables de rayon. C'est une forme de culture, mais invisible car volontairement marginale, qui s'immisce dans un réseau plus global. D'autre

3 La mort de l'art 3, Fondation Babybrul, les caractères néfastes de l'art

part, c'est aussi un acte parasite car il incite le consommateur à prendre le disque, ce gratuitement. Comme nous le voyons sur la pochette du disque de Elibert Mozart Fuzzkhan :

Les disques Electro-HipHop de Fuzzkhan sont fait main et gravés maison sur des CD-R, sans copyright ni DRM, et téléchargeables à souhait (quand les serveurs ne sont pas down.). Ils sont distribués gratuitement depuis 2003 par la technique du **Don A l'Etalage** qui consiste à déposer ses propres disques directement dans les bacs de grands disquaires comme Fnac et Virgin, sans autorisation. ⁴

Imaginez-vous allant au supermarché, voir un disque gratuit, vous le prenez et ne pouvez le payer puisqu'il n'est pas recensé dans les inventaires du magasin. Lorsque vous arrivez en caisse, vous signifiez à la caissière que vous avez pris un produit «gratuit », cette dernière n'y voit pas de code-barre, appelle son ou sa responsable, appel la direction et ainsi de suite. On ne peut vous interdire de prendre le disque car il ne leur appartient pas et pourtant l'artiste à l'initiative de ce Don à l'étalage se fait ainsi connaître, perturbe les logiques de rentabilité et de coût des linéaires. Il laisse aussi planer une ambiguïté sur le geste du consommateur. Est-il pleinement conscient des enjeux développés autour de cet acte ? S'il ne l'est pas, n'est-il pas à son tour complice d'un vol, celui de la visibilité permise par les grandes surfaces (tout cela a un coût). Et finalement, je poserai la question du don. Suivant Marcel Mauss et son *Essai sur le don*, tout don en entraîne un autre. Si l'artiste dépose sa maquette illicitement dans un magasin, fait-il don de son œuvre au badaud consommateur ou au magasin ?

Voici donc une pratique d'autonomie créative qui n'a pas exclusivement vocation à servir l'artiste dans son travail, le diffuser, le faire exister. Ce genre de démarches a aussi une influence même minime sur un environnement auquel l'artiste est d'abord étranger. N'est-ce pas plutôt cela comme modèle que recherche le créateur ? Un système qui lui permette de s'accomplir dans ses choix mais aussi d'influer sur son environnement. À la différence de l'idéologie de Nicolas Bourriaud et ses successeurs, le DIY est un modèle en mutation, éphémère et pérenne en même temps. C'est à dire que chaque acte n'a pas vocation à laisser une empreinte indélébile dans nos esprits mais par contre, cette force d'invention, cette imagination génère toujours de nouveaux usages et actes.

4 <http://www.fuzzkhan.ze.cx/>

Conclusion – 400 couverts

Je conclurai sur une anecdote. En 2004, Sandra et moi tournions un moyen-métrage sur les possibilités de l'autonomie par le biais de l'art. Nous avons décidé de rencontrer plusieurs membres des 400 Couverts à Grenoble, squat depuis fermé. Alors que les menaces d'expulsion planaient sur eux, ils semblaient prendre cette fatalité fort bien.

Ce n'est pas qu'ils souhaitaient mettre un terme à leur aventure, au contraire l'énergie déployée pour conserver leur territoire face aux CRS était forte. Mais leur optimisme était plus relié à leur lucidité. L'expérience des 400 Couverts ne pouvait être pérenne parce que la nature d'un squat n'est pas faite ainsi.

Une fois l'expulsion inéluctable, le groupe des personnes impliquées dans ce projet se séparerait. Par petits groupes, ils iraient tous saisir de nouveaux lieux et recommencer avec leur expérience ce qui précédemment avait fonctionné. Ce n'est donc pas par hasard qu'après deux années d'activité, la fondation Babybrul a stoppé ses activités. Fin d'une entité pour ne pas se faire cannibaliser à son tour par un système mais relancer des actions au sein de nouveaux noyaux. Ainsi, lorsque je parle de pratique d'autonomie créatives, j'entends des stratégies au service de la création mais aussi des inventions, des moyens astucieux, intelligents pour permettre à l'artiste d'être plus autonome. Les logiques de production pour les artistes sont tant diversifiées aujourd'hui que l'invention se situe aussi dans l'affirmation de soi-même.

Divers après présentation

Questions ouvertes, notamment sur l'exploitation prochaine des canaux obsolètes, radio pirates, webradio, logiciels libres... Devenir du DIY ? Politisation ou danger ?

Annexe :

Internationale Situationniste

- la révolution de la vie quotidienne, projet [libertaire](#) et [hédoniste](#) que l'on pourrait résumer par ce slogan : « Vivre sans temps mort et jouir sans entrave ».

La révolution de la vie quotidienne ne peut se faire que dans le cadre de l'[autogestion](#) généralisée, sur des bases égalitaires, et en supprimant les rapports marchands. Elle s'appuie sur plusieurs idées :

- l'abolition du spectacle en tant que rapport social ;
- la participation des individus (refus des représentations immuables) ;
- la communication (refus des médiations en tant que séparées :
Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.)
- la réalisation et l'épanouissement de l'individu (opposés à son aliénation). La subjectivité radicale de chacun, chacune est censée se développer dans le refus des contraintes de la rentabilité, et ce dans tous les domaines, tout en gardant la responsabilité de ses actes
- l'abolition du travail en tant qu'aliénation et *activité séparée de la vie qui va*, résumée par un slogan, que [Guy Debord](#) s'attribue, écrit à la craie sur un mur du quai aboutissant sur la Seine de la rue de Seine en 1952 (à [Paris](#)) : « Ne travaillez jamais »
- le refus de toute activité séparée du reste de la vie quotidienne : les situationnistes luttent pour l'abolition de l'art contemplatif, des loisirs en tant que séparés de la vie de tous les jours, de l'Université et pour la réunification de toutes les activités humaines : la fin de la [division du travail](#) et des séparations entre les différentes sciences. Le projet situationniste aspire à ce que toutes les activités humaines prennent une forme poétique : celle de la libre création de situations par les individus.

cf Wikipedia