

L'art de se sauver

Entretien Werner Moron et Philippe Franck

Numéro 127, automne 2017

Risques et dérapages 2/2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86316ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(2017). L'art de se sauver : entretien Werner Moron et Philippe Franck. *Inter*, (127), 32–35.



L'ART DE SE SAUVER

► ENTRETIEN WERNER MORON ET PHILIPPE FRANCK

► Les ours bipolaires (duo audio poétique Philippe Franck et Werner Moron) Photo : Philippe Franck.

Complices de longue date, Werner Moron et Philippe Franck sont chacun, à leur manière distincte mais convergente, des acteurs singuliers du panorama artistique belge. Amoureux tant des intersections que des différences, ils affichent une trentaine d'années d'un engagement particulièrement actif, à la tangente de divers champs artistiques et culturels contemporains. À l'occasion du dossier « Risques et dérapages » de la revue *Inter, art actuel*, l'artiste indisciplinaire-directeur artistique et le critique-créateur intermédiatique-directeur de *Transcultures* se livrent à un échange qui donne le ton à un essai commun – en préparation – dans lequel, à partir de leurs expériences, ils développent leurs visions critiques sur un certain état de la culture contemporaine, tout en ouvrant d'autres possibles partages du sensible.

Werner Moron : Nous avons entamé, en 2013, cette conversation à la librairie Saint-Jean-Baptiste à Québec¹, car nous étions arrivés à un endroit de notre existence où la somme des manières dont il faut nous comporter dans la sphère culturelle et artistique qui est la nôtre commençait à nous abîmer physiquement et mentalement pour un résultat pas vraiment à la hauteur de nos aspirations initiales... Et nous nous rendions compte que, chaque fois que nous pouvions rencontrer quelqu'un de notre génération inscrit comme nous dans les systèmes

où nous devons exister, lorsqu'il était sûr que nous ne le répéterions à personne, il nous faisait la confiance honteuse, ou fiévreuse, qu'il vivait potentiellement la même souffrance que nous. Et puis chaque fois que nous étions dans une rencontre formelle, un vernissage, un colloque, une réunion institutionnelle... chacun reprenait son masque, nous compris.

Philippe Franck : Est-ce un masque, une posture par défaut ou, pire, ce qui serait devenu une forme d'« habitus »² ? Cela m'est apparu, comme toi je pense, à un certain moment de notre parcours riche en créativité partagées, nourri tant de rencontres étincelantes, motivantes, et de belles réalisations artistiques – de la production d'œuvres à leur transmission publique sous diverses formes – que d'incessantes luttes contre les replis et les cloisonnements verticaux institutionnels mais aussi associatifs et égotistes. C'est une forme de délitement des repères – qu'ils soient dans le cadre culturel accepté ou hors de lui –, de désengagement des protagonistes, de démobilitation progressive ou d'abandon de certaines forces combattantes devant l'hyperspectacle. Mais comment s'est opérée cette rupture ? Y a-t-il eu dégradation, dissolution des utopies devenues dystopies, ou est-ce plus subtilement, et sans doute plus cruellement, une forme de processus viral, de conta-

mination détruisant les énergies réellement créatives et transformatives qui étaient initialement les nôtres ?

W. M. : Je ne peux pas te répondre précisément là-dessus, car je ne me considère pas comme un intellectuel qui aurait étudié cette question sociohistorique. Ce qui me vient spontanément, c'est que l'art a cessé d'être le lieu des vraies expériences lorsqu'il a voulu à tout prix lui-même se désacraliser et dire avec une fausse humilité qu'il était incapable de changer le monde. À partir de là, nous sommes arrivés sur le sol avec tous ceux qui n'acceptent plus de jouer à croire que c'est possible autrement, c'est-à-dire de faire allégeance avec le monde du « oui mais concrètement », lorsque l'art est devenu autre chose qu'un jeu – sérieux –, lorsqu'il est rentré dans les processus de stratégie. Il fallait comprendre que c'était la stratégie qui était devenue une esthétique. Dans la foulée de Warhol, on s'est cru plus malin que l'*establishment* en se rachetant une conduite sous la forme du mot *professionnel* : on est passé d'artiste à autoconcessionnaire ; c'est comme un concessionnaire de voitures, mais où l'on est le vendeur de son propre modèle.

P. F. : Warhol, le roi du simulacre et de la banalité érigée en œuvre d'art, la « philosophie de A à B » en tant qu'ultime rupture pop, cynique et consumériste décisive... Mais ne retrouve-t-on pas aussi cette capitulation – en creux – même chez Beuys, le guerrier Fluxus qui en arrive à décréter, sans doute de manière provocatrice pour nous réveiller : « Par la présente, je n'appartiens plus à l'art » ? Dans son fameux « Chaque personne est un artiste », il libère, au-delà du concept élargi de l'art, les germes de notre actuelle dictature de la « créativité » à tout va, qui est finalement devenue, après la disparition de son aura physique et chamanique, un slogan commercial.

W. M. : Ces deux grands artistes m'ont inspiré, surtout Beuys. Leurs intuitions étaient implacables et faisaient étrangement partie de l'histoire, quasiment dans le sens de la rivière, de ce qui émane, de ce qui découle de nous dans notre vitesse. La différence entre Warhol et Beuys, à mes yeux, c'est que Beuys nous donne la possibilité de comprendre le piège avec lui. Warhol reste un mystère : il se dit « machine », et on doit comprendre, par là même, qu'il est beaucoup plus compliqué que cela et qu'il n'abat jamais son masque.

Beuys, lors d'une exposition en Allemagne, va inaugurer une nouvelle pièce dans un musée. En se rendant au vernissage, il croise des manifestants habillés dans des costumes en feutre, censés ridiculiser le travail de l'artiste. Les manifestants reprochent le prix exorbitant d'un trou dans un mur. Beuys, alors très subtilement, apparaît avec un manteau de loup et porte dans une main du mimosa. Très calmement, il se mélange aux manifestants. Sur les marches du musée, Beuys invente : il décide de consciencieusement signer le costume de chaque manifestant. Au départ, la mise à feu de tous les costumes était prévue, et ce, à la fin de la manifestation. Au terme de celle-ci, on n'a pas vu beaucoup de costumes brûler ! Par ce geste, par l'effet de la signature, Beuys nous fait comprendre que le piège nous dépasse et, d'une certaine façon, que la problématique de l'art vs la spéculation ou de l'art vs l'argent est une responsabilité individuelle. On est toujours en droit de faire ce qui est prévu, de brûler ce costume-pamphlet et donc l'inflation d'argent qu'a allumée la signature de l'artiste.

P. F. : C'est une fable très forte qui n'a rien perdu de son implacable pertinence. Beuys, en signant chaque costume, a rendu les manifestants potentiellement riches... et honteux... Il nous donne aussi des éléments pour trouver en nous les forces de résistance positive et la radicalité, d'autant plus nécessaires aujourd'hui pour contrer les manipulations du psychopouvoir qui nous gouverne que pour empêcher, comme le dirait le regretté sociologue Zygmunt Bauman, la « liquéfaction de la pensée »³ que l'on a pu progressivement observer dans notre société du flux. Beuys, ce grand chaman de la « sculpture sociale » et protohacktiviste *low tech*, avait sans doute anticipé ce que nous devons



> Werner Moron, *La source*, sculpture lumineuse dans l'espace public, Chaudfontaine, Belgique, 2016.

affronter aujourd'hui, même si le contexte a bien changé. Où se situent ces risques et dérapages, pour toi ?

W. M. : Ce qui me vient spontanément lorsque j'entends « risque », « dérapage », c'est que ce qui est risqué aujourd'hui, c'est la spontanéité, c'est donner le rythme avec ce qui nous vient le plus sincèrement. Le dérapage, c'est la prudence : croire qu'en taisant tout ce qu'on sait, on sera plus à l'abri ; croire qu'en faisant sécession, qu'en arrêtant de faire une chose suicidaire, on risquera d'être exclu socialement ou professionnellement ; croire que rien ne va servir à quelque chose. C'est dangereux.

Le dérapage, c'est de continuer à prendre la posture qui nous est imposée par la tendance dans l'art, l'environnement ou la géopolitique. Je fais référence à ce comportement où l'on devient les illustrateurs véhéments des réalités qui nous sont faites. À des degrés divers, on sait tous ce qu'on devrait faire ou pas. Mais faire transiter cette pensée, ce constat, en engageant le corps dans des actions réelles peut entraîner des morsures sociales mortelles. Nos plus proches, en nous voyant prendre ce risque, en arrivent à nous détester parce que notre action leur rappelle qu'ils se sont couchés.

P. F. : Le gardien absolu de cette castration anticreative est finalement soi-même. Ce que Deleuze appelait le « microfacisme »⁴ est aujourd'hui, sous l'apparence d'une « liberté » conditionnée par les lois de la « démocratie » et du global marketing, profondément intégré dans notre système nerveux désénergé. Ce que tu pointes aussi, c'est qu'au-delà de cette autosurveillance généralisée et de ceux voulant en échapper, qui sont sanctionnés par un silence communicationnel correspondant dans notre société connectée à l'effacement d'une possible identité partagée, il y a le proche qui devient potentiellement l'exécuteur... On le constate bien dans nos milieux « autorisés » où le collègue est parfois le premier à te poignarder dans le dos dès qu'il a mordu à l'hameçon de la concurrence. Mais, pour moi, un autre risque ou plutôt un dangereux dérapage, dans les cultures numériques où l'on travaille et, plus généralement, dans les sphères artistiques, est déjà entériné non seulement par la spectacularisation – qui est toujours l'œuvre des « professionnels » s'adressant au « plus grand nombre » contre les expériences intimes des « amateurs » qui se déroulent dans des « niches » –, mais aussi par la « startupisation » des opérateurs, des projets et des mentalités. La conjonction de ces deux tendances fait du « distracteur entrepreneur » la figure gagnante de ce système où l'artistique est soit récupéré et vendu en simple marchandise – comme l'annonçait Debord dans sa désormais célèbre *Société du spectacle* de 1967 –, soit nié dans ses particularités les plus essentielles. Dans son dernier essai, *La siliconisation du monde : l'irrésistible expansion du libéralisme numérique*, le philosophe Éric Sadin montre bien que la *start-up* qui trouve son origine dans une forme d'étincelle créative, combattant l'immobilisme des structures existantes et devant une cure de jouvence pour le technolibéralisme, est aujourd'hui « adouée à la fois par les forces tant "progressistes" que libérales (cha-



> Werner Moron, *L'ovni de Mazurie*, 1997-. Installation/performance en quatre actes, Pologne, 1997. Cinquième réplique d'une œuvre récurrente, Préhistoricum, musée et parc archéologique, Flémalle, Belgique, 2016.

cun pouvant aller y piocher des arguments répondant à sa sensibilité) et qu'elle incarne de façon pragmatique le consensus idéologique social-libéral de notre temps »⁵. Face à cela figurent de nouveaux – ou parfois d'anciens, à redécouvrir et à adapter – modes associatifs, coopératifs – les *makers*... –, comme la notion de *commun*, comme le retour du *nous* dans toutes ses contradictions⁶, qui inspire pas mal d'essais ces derniers temps et qui doit se retrouver un socle, une identité et une dynamique au milieu de ses différences et de la destruction de notre individuation, à savoir le processus même de notre création et de notre distinction, celui essentiel par lequel, pour Jung, un être devient un individu psychologique, une unité autonome et indivisible. Et puis, la notion de *sensible* peut aussi être à retrouver, à chérir et à partager, non comme une arme face à tout cet *insensible* qu'on nous balance constamment telles des radiations indésirables, mais comme une expérience, une énergie essentielle.

W. M. : Pour avoir vécu avec pas mal de groupuscules activistes ou prêté main forte à des ONG de tous ordres qui tentent de sensibiliser la société aux questions d'environnement, de partage des connaissances, d'accueil des migrants, etc., je pense que la première chose qui me vient, c'est qu'il faut parler avec l'« ennemi ». Dès qu'on fait le constat assez mortifère que le monde est pétrifié dans une pensée unique, minérale et sans espoir, il faut se dire qu'on fait partie de celle-ci. Il faut se le répéter comme un mantra jusqu'à tenter, sous une forme symbolique, des expériences où l'on fait le contraire de ce qu'on pense pour voir ce que cela donne.

Il est très facile de se dire qu'on voulait prendre à gauche et qu'on prend la première rue à droite, que l'on voulait partir à la mer et que l'on va à la montagne, mais il est plus difficile de se dire que le fascisme, la compromission, sont intolérables et que, malgré tout, on tente d'aller vers nos antagonismes pour utiliser un des principes fondamentaux contenus dans l'art : l'établissement d'un lien.

On est de plus en plus nombreux à dire qu'à ce degré d'aliénation, on est potentiellement libre. Si l'on n'avait plus rien à perdre, alors on peut expérimenter des choses qui paraissent d'abord inacceptables à ses propres yeux. Il ne s'agit pas d'une collaboration, mais l'enjeu, pour moi, c'est de tenter quelque chose avec nos antagonismes et les antagonistes.

P. F. : Il me semble, dans ton évolution artistique personnelle, que tu as intégré depuis le début ces oppositions, contraires, paradoxes, de manière constructive et réflexive, d'abord dans ta peinture et tes réalisations plastiques dès la fin des années quatre-vingt, ensuite dans la mise en place d'un centre d'arts visuels intégrant aussi la musique et les performances à Liège, Les Brasseurs⁷. Tu as développé un modèle personnel qui a permis de démarrer ce projet toujours à l'œuvre aujourd'hui, puis est arrivée en 1996 Mouvement-Inertie, une initiative qui voulait réinstaller la responsabilité de l'artiste dans la création d'un environnement permettant la réalisation, la promotion, l'installation des œuvres, voire toute la chaîne de la production, sans passer par les intermédiaires classiques. En 2000, tu es sorti du champ organisationnel de l'art après une conférence intitulée « Dehors sur le front des berges douloureuses avec tout le monde » et tu as concrétisé ton projet Paracommand'art⁸, imaginé dès 1993, un collectif à géométrie variable et un outil de production qui se gère en répondant à trois questions : qui sommes-nous ensemble ? Comment payons-nous le gaz ? Comment nous protégeons-nous (des projections) ? Aujourd'hui, après avoir initié l'expérience Paracommand'art, tu mets en place avec Dorothea Luczak, directrice de l'association Façons de Voir et initiatrice de la Biennale de la photographie de Liège, un pôle nature-culture au sein de l'ONG Natagora qui défend la biodiversité sous toutes ses formes. Le trait d'union entre ces différentes aventures, c'est de faire des liens dans une approche subversive, tout en proposant d'autres principes actifs créatifs... Mais pour cela, il te fallait sortir du monde de l'art...

W. M. : Oui, il m'a fallu sortir du champ organisationnel de l'art. Il y a une période dont tu ne parles pas qui se situe entre 1980 et 1987, où j'étais totalement inadapté et où j'ai fait une glissade et, d'une certaine façon, pris pas mal de risques. Pendant ce temps, j'ai entrepris toutes sortes d'études et de démarches. Systématiquement, je ne terminais rien et j'échouais. C'est presque par hasard que j'ai découvert l'art. J'avais une certaine sensibilité pour la poésie ou la peinture, mais – vu le milieu prolétaire d'où je venais – je n'imaginai absolument pas que je pouvais y participer. Je suis entré par hasard à l'Académie des beaux-arts de Liège et, à partir de là, des valeurs qui me paraissaient périmées, travail, précision, répétition, ténacité, se sont imposées à moi. L'art me paraissait être de l'or, bien entendu pas pour sa valeur marchande, mais pour le fait qu'il m'avait sauvé la vie. À partir de là, tout a été très vite.

Mon vécu a probablement servi, dans un premier temps, une peinture à connotation expressionniste qui a séduit une galerie relativement connue. Celle-ci m'a proposé une exposition, alors que je n'avais pas fini mes études, et j'ai tout vendu ce qui s'y trouvait. La contradiction avec le milieu de l'art s'est installée avec quelque chose qui peut paraître anecdotique, mais que je n'ai pas avalé : le jour du vernissage, un collectionneur considéré comme important s'est garé en double file avec sa Porche. Il a désigné du doigt deux tableaux et est ressorti de la galerie sans accepter de me parler. « Il faut que tu sois content, c'est un grand collectionneur, il ne parle pas aux artistes... Les artistes, de toute façon, plus ils se taisent, plus ils créent la curiosité », proclama le galeriste. J'ai pété un câble et mis fin à l'expérience avec les galeries.

Un jour, avec mes amis de l'Académie, j'ai été invité à participer à une exposition au musée Saint-Georges de Liège. La troisième fois où j'ai cru que quelqu'un venait vers moi pour me parler de ma peinture et que j'ai compris qu'il voulait que je lui indique les toilettes, j'ai proposé à mes amis de créer nos propres contextes d'exposition. C'est là qu'a commencé l'aventure des Brasseurs, avec son système de production où j'ai persuadé dix collectionneurs de faire un versement permanent à l'association chaque mois pendant deux ans. Le « parrain collectionneur » établissait un ordre permanent et recevait en retour une œuvre tous les trois mois pendant cette période. Il n'avait pas spécialement choisi cette œuvre, mais ce système lui permettait à la fois d'être collectionneur et partie prenante de la viabilité du lieu.

Nous nous organisons en biennale, à raison d'une carte blanche à un artiste tous les trois mois. Mon idée était de créer un système instituant capable de nous survivre et de servir à d'autres esthétiques et propositions artistiques que les nôtres. Après sept ans, j'ai décidé de sortir du champ organisationnel de l'art, ce lieu m'apparaissant lui-même se diriger vers une forme d'institution.

P. F. : Il me semble qu'il y a déjà là une sorte de paradoxe – sans doute assumé – dans ton trajet artistique et, plus généralement, ta philosophie de vie entre d'une part un rejet des formes institutionnelles classiques, au final suffocantes pour toi, et d'autre part une volonté de ce que tu appelles « l'instituant », permettant de structurer des expériences alternatives partagées...

W. M. : Je dirais que « tenter de trouver des liens entre les antagonismes » m'est venu dès le début de ma pratique artistique à partir des années quatre-vingt-dix. Je me voyais mal faire la leçon au public par une affirmation ou même une forme « questionnante » qui n'introduirait pas les contradictions qui se faisaient de plus en plus pressantes autour de nous. J'ai donc introduit dans l'œuvre des éléments antagoniques. Je misais sur l'intelligence et l'intuition du spectateur pour produire les liens que je n'avais pas toujours moi-même anticipés. J'apprenais autant des commentaires ou des détestations qui m'étaient faits que de ma réflexion personnelle. Quant à la contradiction entre *institution* et *instituant* dont tu parles, je rêve que les institutions de notre époque tiennent bon face aux attaques de l'ultralibéralisme qui veut tout privatiser. Je rêve que les institutions résistent

aux attaques de tous bords : elles ne sont pas faites pour être créatives ; leur principal atout est d'être stables et de protéger les principes les plus élevés de notre humanité : la justice, l'école, les soins pour tous, la liberté... La créativité doit venir du dehors et faire le siège des institutions. ◀

Notes

- 1 Werner Moron et Philippe Franck ont tous deux participé au projet des Duos transatlantiques réunissant des auteurs, performeurs et artistes audio, initié par Rhizome et Transcultures, dont témoigne un livre augmenté d'un CD sorti en 2014 (éditions Rhizome).
- 2 Comment, nous dit Pierre Bourdieu à propos de ce concept, « expliquer cette sorte de soumission immédiate à l'ordre qui incline à faire de nécessité vertu, c'est-à-dire à refuser le refusé et à vouloir l'inévitable » (*Esquisse d'une théorie de la pratique*, Seuil, 2000, p. 90) ? La question reste plus que jamais pertinente...
- 3 Le sociologue polonais Zygmunt Bauman, qui vient de nous quitter, parlait dès 1998 de « pensée liquide » (cf. *L'amour liquide, La société assiégee* et *La vie liquide*, Le Rouergue et Chambon, 2004, 2005 et 2006) correspondant à notre société postmoderne ou de modernité liquéfiée faite de flux, de relations, où les identités, les appartenances politiques et les catégories de pensée sont jetables ; une société moribonde sans éthique où la plupart des choix moraux sont guidés pas des impulsions contradictoires et dont les individus transformés en marchands d'eux-mêmes et en objets de consommation sont jetables ; un monde où l'émotion versatile a raison de la raison.
- 4 « Au lieu d'être une politique et une économie de guerre, le néofascisme est une entente mondiale pour la sécurité, pour la gestion d'une "paix" non moins terrible, avec organisation concertée de toutes les petites peurs, de toutes les petites angoisses qui font de nous autant de microfascistes, chargés d'étouffer chaque chose, chaque visage, chaque parole un peu forte, dans sa rue, son quartier, sa salle de cinéma. » (Gilles Deleuze [février 1977], *Deux régimes de fous : textes et entretiens, 1975-1995*, de Minuit, 2003, 4^e de couverture.)
- 5 Éric Sadin, *La siliconisation du monde : l'irrésistible expansion du libéralisme poétique*, L'échappée, 2016, p. 132-133.
- 6 Dans son essai *Nous* (Grasset, 2016, 320 p.), Tristan Garcia pointe le paradoxe de ce *nous* à la fois diviseur et rassembleur, inclusif et exclusif, qui sonne souvent creux dans les discours politiques.
- 7 Les Brasseurs art contemporain est une structure créée à Liège en 1993 et destinée à la diffusion et à la promotion de la création contemporaine par l'organisation de cycles d'expositions individuelles, collectives et thématiques, de conférences, de soirées de lecture, de performances, de concerts et de projets éditoriaux.
- 8 Les Paracommand'art ont organisé, dans divers lieux et villes, des expositions, des ateliers, des formations, des productions, des débats, en créant des liens entre les individus, les disciplines et les institutions apparemment étrangers les uns aux autres, générant ainsi une activité artistico-sociale dont le but est de faire prendre conscience au public des conditions économiques et idéologiques qui influent sur son comportement et son appréhension de l'art.

Historien de l'art, critique culturelle, enseignant, producteur, créateur sonore et intermédiaïque, **Philippe Franck** est responsable de Transcultures, centre des cultures numériques et sonores (Charleroi) qu'il a créé en 1996, dans une approche prospective, transversale, engagée et fédératrice. Il est aussi le fondateur et directeur artistique du festival international des arts sonores City Sonic et des Transnumériques, biennale des cultures et des émergences numériques en Fédération Wallonie-Bruxelles. Il a été commissaire de nombreuses autres manifestations artistiques en Belgique et à l'international. Il écrit régulièrement sur les enjeux des créations numérique, audio et interdisciplinaire, disciplines qu'il enseigne également dans différentes écoles d'art.

La démarche artistique de **Werner Moron** est fondée sur une distance critique permanente du marché de l'art. Pour cela, il a choisi de mettre en scène des actes, des performances ou des événements qui impliquent la participation du spectateur comme sujet et comme citoyen. Afin d'expérimenter le monde concret, Werner Moron varie constamment les lieux d'intervention et mélange les modes d'expression artistique et de production (peintures, dessins, installations, œuvres monumentales, performances, conférences... qui trouvent leur *nucleus* au cœur de la notion de biotope artistique) dans des lieux institutionnels ou non, publics ou privés, où le spectateur est constamment sollicité. À cela s'ajoute une pratique obstinée de l'écriture qui jette quelque lumière sur l'origine verbale de sa création plastique, sur sa fascination devant le langage et son pouvoir de signification.