

Entretien avec Emmett Williams

Christina Hein

Numéro 48, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27116ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Hein, C. (1990). Entretien avec Emmett Williams. *Inter*, (48), 36–37.

EMMETT WILLIAMS ENTRETIEN

par Christina HEIN

Un entretien avec Emmett WILLIAMS où celui-ci parle de sa démarche en « copy art », de sa perception de l'art postal ainsi que de ses rapports avec d'autres artistes internationaux.

Christina HEIN : Le Copy Art, qu'est-ce exactement, quelle technique convient-il d'employer pour pouvoir qualifier une œuvre de Copy Art ?

Emmett WILLIAMS : De prime abord, il s'agit de l'utilisation d'une machine à photocopier à des fins artistiques. Cela dépasse largement la photocopie d'une simple lettre : cela consiste à détourner la machine de son utilisation courante, de lui faire poursuivre d'autres buts et en particulier ceux qui nous intéressent, les buts artistiques.

La première composante de cette routine du copy art que je connais, c'est la désintégration des lettres en mots, générations de copies après générations de copies. J'ai peur que certains hommes d'affaires s'apercevant de cela, croient la machine déféctueuse, et désirent se procurer une autre « marque » de photocopieuse ; prétextant que la machine est de mauvaise qualité, qu'elle ne peut effectuer un travail convenable.

Si la machine tombe en panne d'une manière ou d'une autre, c'est la nature même d'effectuer une œuvre d'art à l'aide de la machine qui prime. Mais ce n'est qu'un aspect superficiel de tout ce processus de « copier de l'art » (copy art). Mon approche personnelle est partielle : je ne l'aborde pas avec l'enthousiasme de la plupart des gens qui travaillent avec la couleur, « caractérisent l'image ». Mon travail est beau-coup plus minimaliste ; j'utilise la photocopieuse comme un accessoire complémentaire, contrairement à certains collègues qui considèrent les résultats de leur manipulation de la machine comme des œuvres d'art qu'ils auraient eux-mêmes réalisées.

CH : Quels artistes d'après vous peuvent convenablement représenter le copy art ?

EW : Je répondrai bien sûr si tout le monde quitte la pièce pour quelques minutes... Non, je ne me crois pas en position de juger qui peut être un bon « copy artiste » parce que je déteste donner des noms, par exemple lorsqu'il s'agit de déterminer qui est un bon

poète réaliste, un bon artiste de variété...

CH : Je faisais simplement allusion à l'aspect qualitatif des œuvres, je ne vous demandais pas de nommer des artistes.

EW : Cela dépend évidemment de la qualité du produit artistique sortant de la photocopieuse. Si c'est un produit de très grande qualité l'artiste responsable sera nécessairement un bon artiste.

CH : Est-ce qu'un artiste du copy art a un message, quelque chose de spécifique à démontrer ?

EW : J'essaie de découvrir avec l'aide de la machine ce qui arrive si je passe de l'étape A à l'étape C, réalisant que comme il y a des désintégrations qui se produisent, je veux en être témoin. Quand je prends conscience de ce qui se trame, je suis en mesure de créer des choses fantastiques avec la lettre A ; je peux alors explorer des régions inconnues jusqu'alors. Dans cette exposition-

ci, je ne savais pas ce qui allait se produire, si l'impression de mon pouce atteindrait 300 générations (copies) et apparaîtrait complètement informatisé (computerised) ; non plus que mon pouce ensanglanté allait être le sujet de toutes ces étranges transformations. Je n'ai jamais cessé d'expérimenter cette trouvaille et je vais continuer de le faire encore pendant des années, j'en ai la certitude.

CH : C'est donc une sorte de documentation ?

EW : Non, c'est une découverte (ce n'est pas mon pouce lui-même qui est important). Je tente de résoudre des problèmes d'identité, de constater ce qui arrive à une empreinte de mon corps ; une singulière métamorphose. J'ai poussé cela très loin ; il y a de nouvelles empreintes digitales qui sortent de la machine. Que sont-elles, des créatures venues de l'espace ?

Je suppose que n'importe quel artiste peut prétendre que son travail met en évidence un message qu'il veut véhiculer. Il s'efforce de faire quelque chose de satisfaisant ; il ne se contente plus de placer quelque chose dans la photocopieuse, de presser un bouton et d'en constater le résultat (l'œuvre).

CH : Plusieurs artistes qui utilisent les machines à photocopier sont

aussi des performeurs ?

Existe-t-il un rapport entre ces deux activités ?

EW : Ces personnes emploient beaucoup de leur temps à s'activer avec la machine, à la côtoyer, c'est déjà une performance en soi ; ils la connaissent de mieux en mieux ; cela devient une sorte de mise en scène, un spectacle. En les observant, j'ai presque envie d'applaudir.

CH : Aimez-vous travailler avec d'autres artistes internationaux ?

EW : Je déteste travailler avec d'autres artistes. Je préfère préserver ma vie privée. Lorsque je me trouve dans mon studio, je ferme habituellement la porte à clé. Personne ne connaît mon numéro de téléphone. J'adore travailler seul. Si je parviens à réaliser quelque chose de valable, je demande l'opinion d'Annie ou de Wolfgang. Je crois que présentement, c'est la première fois que je me retrouve dans une pièce avec tant de gens et que j'essaie de produire quelques choses. J'ai regardé les autres réaliser leur travail j'ai effectué une somme minimale d'efforts artistiques selon mon impulsion du moment ; j'ai fait ce qu'on attendait de moi sans tenter d'utiliser leurs idées, ce qu'ils font bien mieux que moi.

CH : Est-ce important pour vous d'échanger des idées ?

EW : Ce n'est pas exactement le cas lorsque je travaille avec d'autres et que je m'énerve lorsque quelqu'un ne nettoie pas la machine après l'avoir utilisée. L'échange d'idées se situe à mon avis à un autre niveau. Je crois que c'est peut-être plus facile autour d'une table, en buvant du vin ou en marchant dans la rue. C'est mon opinion, certaines personnes aiment probablement les petites chicanes et la promiscuité lors du travail en groupe.

Au cours de ma vie d'artiste l'échange véritable ne s'est pas produit en travaillant mais plutôt en discutant au sujet de notre production respective réalisée individuellement pendant la journée.

CH : Que pensez-vous de l'art postal ?

EW : J'ai été impliqué dans fluxus pendant les années 60 ; pour une raison ou une autre, en étant associé à ce groupe, tous les artistes bizarres de la terre vous envoyaient des cartes postales, des lettres, etc. Je me suis vite lassé de ma collection d'art postal qui s'est finalement retrouvée à la poubelle.

J'ai assisté parfois à de splendides expositions. Les



Photo : François BERGERON

Canadiens par exemple, ont bien développé ce genre et les Allemands de l'Est ont plusieurs collections importantes. Je connais un artiste en R.D.A. qui a si peu de moyens financiers, qu'il n'utilise pas la photocopieuse comme tout le monde ; il emploie des pierres lithographiques.

Mais pour moi, toute cette vague n'est pas importante. Pendant les dernières années, j'ai envoyé de moins en moins de lettres et de cartes postales. En partie parce que, sans respecter une éthique minimale, des gens ont fait des recherches dans les archives et ont commencé à publier dans les livres, des extraits de lettres envoyées à des amis, ce qui a contribué à rompre des amitiés. C'est une plaisanterie très cruelle. Vous écrivez à des amis sur une base régulière, sans penser qu'ils vont vendre votre lettre à un fond d'archives et rompre ainsi une amitié.

CH : Ainsi, des artistes écrivent des lettres uniquement pour les publier plus tard ?

EW : Je dirais que neuf artistes sur dix parmi ceux que je connais, écrivent trop de lettres et envoient des copies de celles-ci aux fonds, comme pour les bandes magnétiques.

CH : Les critiques éprouvent des difficultés à classer le type d'œuvres que vous produisez, vous et vos collègues. J'ai lu récemment un article au sujet de votre ami François Robert FILLIOU, mort en décembre 87, on le qualifiait de « génie sans talent, de dadaïste ». Êtes-vous d'accord avec ces termes ?

EW : Premièrement, Robert n'a jamais été un dadaïste car il était trop jeune ; on appelle généralement des dadaïstes des artistes qui réalisent des choses qui ne sont pas acceptées à leur époque, c'est ridicule.

CH : Quant à la « République des génies de FILLIOU », cela constitue en fait un plaidoyer très « saint » en faveur de l'entreprise de rendre la pratique de l'art accessible au plus grand nombre de personnes qui ne sont pas des artistes professionnels à plein temps. BEUYSS a défendu cette thèse, de même que VOSTELL.

EW : Robert désirait réellement cela quand il parlait de construire une société de génies, dans laquelle chacun était à peu près égal quant à la somme de génie qu'il possédait.

Cependant, pour lui, ce n'était pas suffisant, il ajoutait que les artistes étaient ces mêmes génies dont on parlait tantôt. Ils étaient en même temps diaboliques : les

artistes à succès qui vendaient leur art à l'Establishment n'étaient ni des marchands ou des collectionneurs d'art, ils n'appartenaient pas à la république des génies. Ils constituaient un grand danger pour la société, vous savez ce qui est arrivé à FILLIOU.

Plusieurs personnes croient que cela signifie que n'importe qui, sans aucun talent, peut réussir. Robert faisait allusion à des réalités beaucoup plus importantes : il était le grand « leader » de la république des génies, il était lui-même un génie et avait une personnalité hors de l'ordinaire.

Il n'avait pas un talent médiocre, bien qu'il plaidait en faveur de « l'art pour les médiocres », pour les personnes de peu de talent. Le défaut de la spécialisation est que vous perdez contact avec les autres artistes et la société dans laquelle vous évoluez ; (ainsi la pratique de l'art devient une chasse gardée).

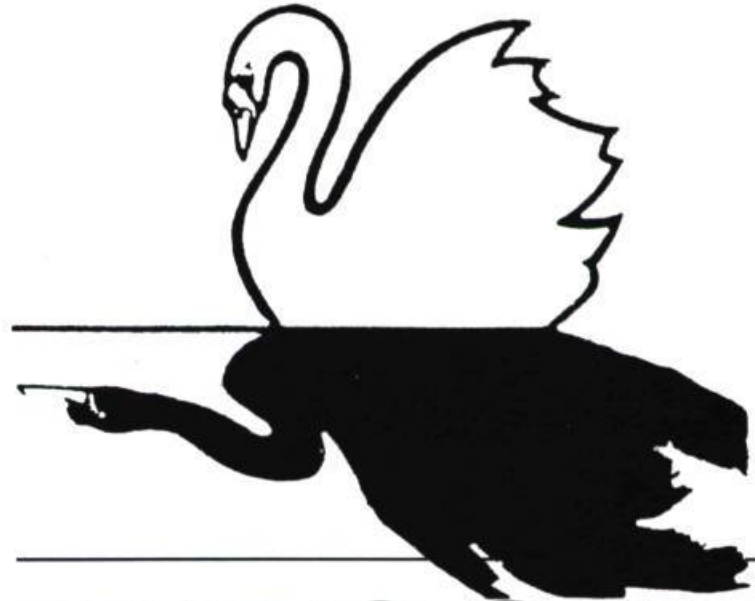
À propos de la classification de mon travail, c'est toujours un problème car je suis impliqué dans une pratique artistique diversifiée. Il y a quelques années, on m'a invité à Washington pour distribuer quelques centaines de milliers de dollars à des critiques d'art. Je faisais partie du jury chargé de partager cette somme entre les critiques ; j'ai fait remarquer au directeur du programme que cela m'incitait à demander une bourse et ainsi obtenir une part de tout ce « bel argent ». Celui-ci me répondit que je n'obtiendrais rien car je n'étais pas spécialisé dans un secteur particulier, donc les gens ignoraient ce que je faisais exactement.

Peu après, j'ai reçu un envoi de cette même personne me demandant si je connaissais quelqu'un à Harvard qui serait intéressé à déposer une demande de bourse.

J'ai rempli le formulaire, me décrivant comme un « artiste conceptuel ». Peu après je suis allé à Stuttgart, de retour à Boston, Annie m'a appris que j'avais reçu une somme de 10 000 \$ de la part du gouvernement américain, en tant qu'artiste conceptuel. C'est ce qu'on appelle de la « classification ». Je ne dis jamais que je fais du copy art ou de la performance ou des œuvres fluxus ou autres.

Cependant, parfois je pense que nous devrions familiariser les gens avec ce que nous produisons.

Traduit de l'allemand par Christina HEIN, édition : Jean-Claude GAGNON.



KITSCH

OU NOUVEAU ROMANTISME ?

Christina HEIN

Le sigle officiel de la *documenta IX*, qui se tiendra à Kassel dans deux ans, représente deux fois le chiffre neuf sous la forme de deux cygnes.

Lors d'une première conférence en février à Gand, en Belgique, concernant la production de la prochaine *documenta*, (fait surprenant pour les habitants de Kassel qui se demandaient pourquoi elle ne se tenait pas chez eux) Jean HOET, responsable belge de cette prochaine édition, évoquait l'aspect romantique de la question, devant 2000 journalistes et représentants des galeries. Il parlait de son rêve d'organiser un tel événement ; la *documenta* utilisera les mêmes procédures comme à tous les quatre ans. Autour de cette organisation règne cependant le plus grand secret ; aucun nom n'est cité, sauf ceux de ses trois collaborateurs les plus proches : l'Italien Pier Luigi TAZZI, né en 1941, directeur de la galerie La Soffitta, Colonata, critique d'art, directeur de la 43^e exposition internationale d'art : la *Biennale de Venise* et membre du groupe : Il Carazzone/Maggazine Criminali, invité pour la dernière *documenta* en 1987.

Puis le Grec Denys ZACHAROPOULOS ; 38 ans, vivant à Paris, il est critique d'art, coordinateur de ICA Londres pour *Le Mois Grec* (The Greek Month), consultant de Frac Nord, Pas de Calais, etc.

Le dernier mais non le moindre est Bart de BAERE, qui forme avec HOET, TAZZI et ZACHAROPOULOS, ce qu'on appelle le Quatuor Marathon ; il a 29 ans, est assistant au musée Van Heedendaagse, à Gand. C'est la

première fois dans l'histoire de la *documenta* qu'un directeur présente une telle équipe.

Plus loin du rêve, la stratégie de HOET, employée pour une expo d'art, est plutôt centrée sur la réalité. Avec cette phrase : « Nous avons besoin d'un jugement sur la réalité » HOET affirmait qu'il n'acceptait de rupture entre la réalité et l'art.

Pendant sa première conférence, il a montré plus de 1000 diapositives d'œuvres d'art pour ainsi amorcer une discussion tenant compte du public dans sa sélection d'artistes.

Pour lui, chaque *documenta* doit recommencer à zéro. L'art doit sans cesse se renouveler (« Art has to be fresh »). Avec la *documenta IX*, il veut franchir une nouvelle étape.

À propos des lieux d'expositions à Kassel, la ville et la lande ont finalement donné le feu vert pour construire une nouvelle salle d'exposition face au théâtre, dans le parc ; l'architecte en est Jochen JOURDAN, professeur à Kassel.

HOET ne veut pas que subsistent des comparaisons de type hiérarchique entre les différents espaces (d'expo), comme par exemple établir quel centre est le plus important au Fridericanum. Il songe à « vider » la place devant le Fridericanum, c'est-à-dire le *Freidrichsplatz*, de toute installation, pour y produire le travail de Walther de MARIA : *le Kilomètre dans la terre* (The Broken Kilometer).