

Inter
Art actuel



Jean Dupuy Entretien avec Charles Dreyfus

Charles Dreyfus

Number 109, Fall 2011

Art vs médias : 50 ans après

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65329ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (2011). Jean Dupuy : entretien avec Charles Dreyfus. *Inter*, (109), 18–20.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

JEAN DUPUY

ENTRETIEN AVEC CHARLES DREYFUS

J'ai rencontré Jean Dupuy à Paris en avril 1972. Il venait de New York (où il résidait depuis 1967) pour participer au Grand Palais à l'exposition *72/72 : douze ans d'art contemporain en France* (exposition controversée, dite *Exposition Pompidou*, ballon d'essai pour tester la réaction du public pour l'ambitieux projet du Centre Pompidou). Il y présentait trois œuvres relevant de l'association entre art et technologie, auxquelles il ajoutait une note toute personnelle, en particulier le dévoilement des parties invisibles du corps humain. Je le retrouve à New York en juin 1972 et, depuis, nous sommes restés, comme deux sardines, collés... Il me fait participer à des événements devenus historiques : l'exposition *About 405 East 13th Street #2* (1974) dans son loft newyorkais ; *La pub* et *Artists Propaganda III* ; les vidéos tournées dans les studios du Centre Georges-Pompidou (1976 et 1978) ; *Art performances/minute* dans les salles du Louvre (1978)... Lorsque je pense qu'en mai 1974, George Maciunas me demandait : « Tu connais un certain Dupuy, tu crois qu'il mérite que je lui vende un loft ? »... Il vit actuellement entre Pierrefeu, dans la montagne surplombant la vallée du Var, et Nice.

Charles Dreyfus : Comment es-tu tombé dans la marmite « Art et technologie » ?

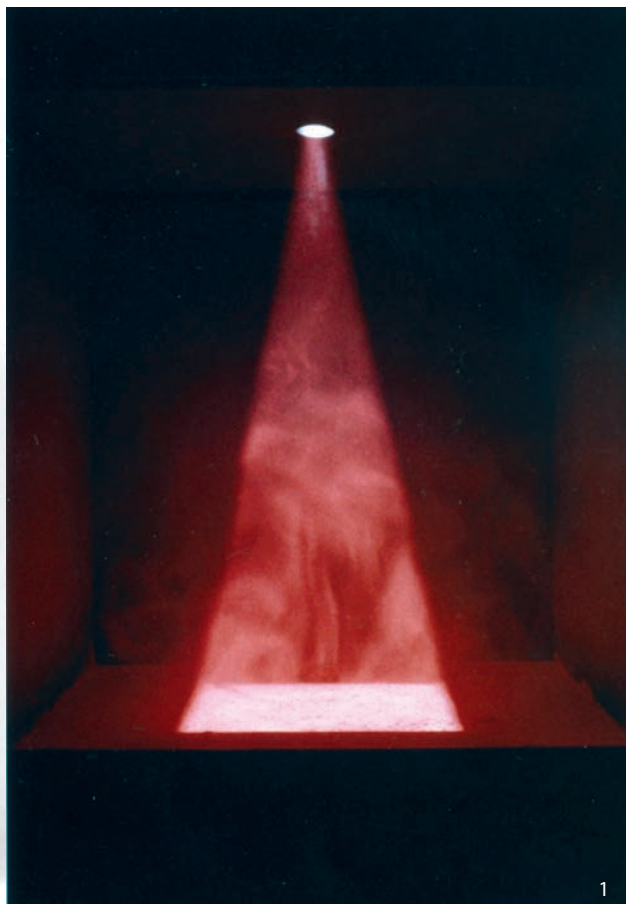
Jean Dupuy : « Art et technologie » s'est développé à partir des *Nine Evenings*, présentés à l'Armory de New York (1966) par Billy Klüver et Bob Rauschenberg avec un ensemble d'artistes, danseurs, cinéastes, compositeurs et ingénieurs révélant des aspects moteurs du corps humain. J'étais quatre mois à New York en 1966, mais les *Nine Evenings* m'ont échappé. Claudio Badal, le poète, m'a fait rencontrer les directeurs de E.A.T. Billy Klüver, l'ingénieur, et Rauschenberg. Billy Klüver avait réalisé pour Jean Tinguely son *Hommage à New York* (une sculpture qui s'autodétruit pour finalement prendre feu dans les jardins du MoMA en 1960). E.A.T. (Experiment in Art and Technology) proposa de faire une exposition qui présenterait des œuvres imaginées par un artiste et réalisées par un ingénieur. Une exposition eut lieu au Brooklyn Museum (*Some More Beginnings*, 1968), avec un concours à l'appui. Les œuvres furent jugées par six ingénieurs tirés sur le volet. J'ai gagné le concours avec *Cône pyramide*. Pontus Hulten, alors directeur du Moderna Museet à Stockholm, organisait parallèlement au MoMA une exposition Art et technologie, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. Ayant gagné le concours à Brooklyn, j'ai dû refaire un second *Cône pyramide*, le vainqueur se trouvant d'office invité dans l'exposition plus classique au MoMA : la gloire ! Pontus Hulten était la femme de Tinguely comme Braque, celle de Picasso. Billy et Pontus étaient frère et sœur, et Robert Rauschenberg, leur cousine américaine.

CD : Dès le départ, Billy Klüver ne t'aimait pas beaucoup ?

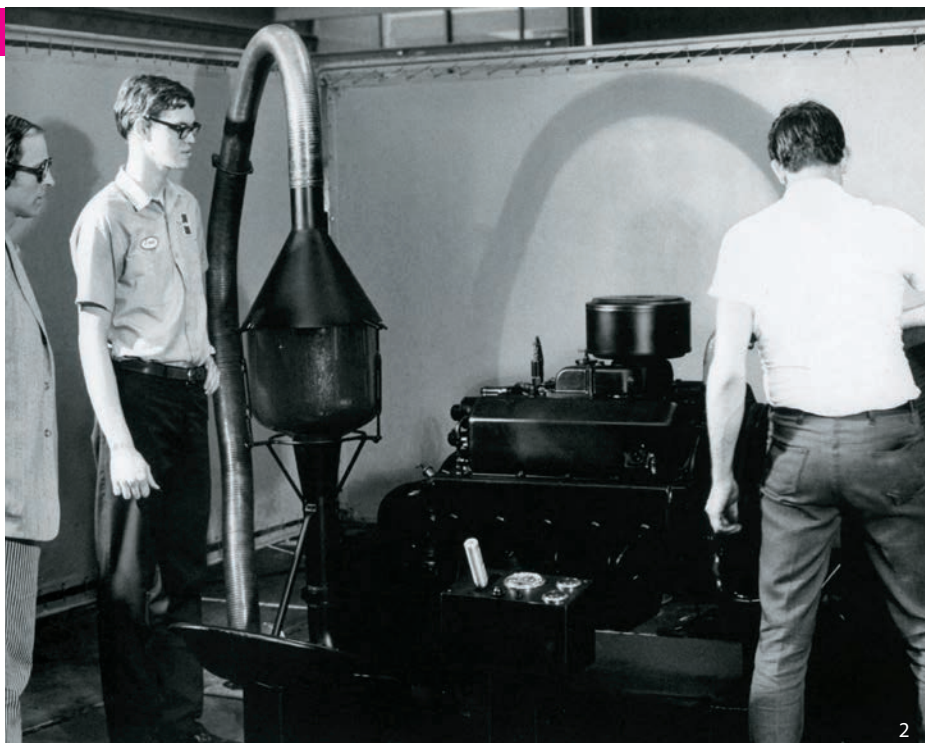
JD : C'est vrai, il n'aimait pas du tout *Cône pyramide*, car il trouvait la partie technologique trop simpliste. Les six ingénieurs l'ont frustré en me donnant le prix et par la suite, avec Olga, ça n'a pas arrangé son attitude envers moi [Olga Adorno a été la femme de Billy Klüver avant de devenir celle de Jean Dupuy].

CD : *Cône pyramide*, tu le dois en grande partie à ton grand-père maternel ?

JD : Jusqu'au bachot, j'ai vécu chez lui trois mois par an pendant les grandes vacances et pendant la guerre. Jean Gâchon était le maire de La Bourboule dans le Puy de Dôme où il était le docteur de la région environnante. J'étais fasciné par son cabinet de médecin généraliste. Je me souviens, par exemple, du stéthoscope de Laennec avec lequel j'écoutais mes pulsations... S'y trouvait même tout Jules Verne avec les illustrations, dans la grande édition tenue dans une reliure rouge foncé à lettres dorées.



1



CD : Que de prémonitions ! Peux-tu décrire une énième fois *Cône pyramide* ?

JD : À partir de 1967, j'habite sur Bowery, dans le sud de Manhattan, là où vivaient les clochards ; c'est alors que je rencontre par hasard le responsable de la compagnie américaine Celanese Co. qui me fait don de trois mètres cubes (180 plaques, 200 x 90 x 0,6 cm) de plaques de polyéthylène en six couleurs. La charge électrostatique était telle qu'elle attirait la poussière. Je l'époussetais, mais rien n'y faisait. J'avais remarqué qu'au cinéma, grâce à la poussière, les mouvements des rayons de lumière venant de la cabine projetaient sur l'écran les images. J'imaginai alors de faire une sculpture de poussière. Il me fallait donc un projecteur de lumière et un pigment de densité très faible. Ce qui m'a demandé le plus de temps, c'est de trouver le mouvement pour agiter le pigment. Pour cela, je me suis revu en train d'écouter mon propre cœur avec le stéthoscope de Laennec de mon grand-père. Cela collait parfaitement et d'autant plus qu'un ingénieur m'avait donné un pigment d'une très faible densité et d'une couleur rouge sang.

On aperçoit donc à travers une vitre, dans un espace fermé (70 x 60 x 60 cm), circonscrit dans une boîte (180 x 60 x 60 cm), un latex situé en bas de l'espace (il est tendu au-dessus d'un haut-parleur). En haut de cet espace, on voit la lentille ronde d'un projecteur de lumière. Le pigment rouge sang (densité 1,56) est posé sur le latex. Un observateur fait face à la vitre. En posant le microphone d'un stéthoscope électronique au niveau de son cœur, il entend alors ses pulsations : elles vont agir sur le latex. Celui-ci, en suivant les rythmes cardiaques, va, en quelques minutes, projeter et remplir l'espace de pigments rouges, que l'on va voir seulement dans le rai du projecteur. Apparaît alors une forme géométrique qui ressemble à une pyramide (on croit voir un cône dans la partie haute du rai : en fait c'est un trompe-l'œil !). C'est pourquoi la machine s'appelle *Cône pyramide*. J'avais d'abord donné à la machine le titre de *Heart Beats Dust* (*Le cœur bat la poussière*) car, en battant la poussière, le son du cœur amplifié électroniquement devenait le principal agent « conducteur » de la sculpture.

C'était donner au cœur une deuxième fonction : celle de montrer à un observateur une réflexion directe, vibrante, vivante, de lui-même.

CD : D'innombrables portes s'ouvrent alors. Tu as particulièrement aimé la possibilité de pouvoir partager ton expérience avec de nombreux jeunes artistes...

JD : En 1969, après le succès de *Cône Pyramid (HBD)*, The School of Visual Art m'a invité à faire un cours qui allait durer deux ans sous le titre *Art & Technology*, heureusement avec un physicien comme assistant. Dès 1969, j'ai organisé une exposition art et technologie dans un musée à Bordeaux où j'ai fait participer une dizaine de mes étudiants. Parmi les artistes, il y avait Takis, François Morellet, Kowalski, Laugier, etc.



- 1 *Cône Pyramid (Heart Beats Dust)*, 1968. Collection FRAC Bourgogne.
- 2 *Fewafuel*, moteur Diesel de camion, globe en pyrex, siège, levier de vitesse, 1970. Collection FRAC Bourgogne.
- 3 *Aero Air # 2*, disque muet, tourne-disque, amplificateur, écouteurs, projecteur et télescopes. Exposition *Three New Pieces*, Galerie Sonnabend, New York, 1972.
- 4 *Ear*, vue de l'exposition 72/72, Grand Palais, Paris, 1972. Collection FNAC, Paris.

En 1971, Maurice Tuchman, chargé par le County Museum of Los Angeles d'organiser une exposition Art & Technology, m'a invité à y participer. Chaque artiste devait présenter une œuvre qui devait être cette fois réalisée par une industrie. Finalement, 16 artistes ont représenté chacun une industrie américaine. Ayant été invité, auparavant, par un responsable de Renault à réaliser un projet « art et automobile » qui n'a jamais abouti, j'ai donné le projet à Tuchman qui m'a mis en contact avec Cummins Engine Compagny, une industrie américaine de moteur Diesel.

Le projet était de rendre visibles, dans un moteur en état de marche, les quatre éléments : *fire, earth, water, air*. Après plusieurs contacts, Cummins s'est décidé à construire le moteur. Je l'ai appelé : *Fewafuel*. Trois mois ont suffi pour qu'il soit opérationnel. Alors, une fois assis sur le siège fixé au moteur et à côté d'une manette pour accélérer celui-ci, le « visiteur » voyait l'eau, elle circulait dans des durites transparentes ; il sentait l'air *via* le ventilateur ; voyait le feu dans le foyer de la chambre à combustion à travers un miroir, placé à l'extérieur, à l'extrémité d'un conduit en quart ; et dans un large récipient transparent et arrondi placé en haut, à gauche du moteur, fixé à la sortie du tuyau d'échappement, il voyait les débris noirs des gaz brûlés et polluants, ce qui pour moi représentait la terre. Ce point de vue a échappé – par quel miracle ! – à toute la compagnie pendant la construction du moteur. Bref, en exhibant les effets polluants du fuel, l'œuvre fit scandale. Surpris, Cummins Engine Co₂ réalisa son manque de discernement et fit, après l'ouverture de l'exposition, retirer le moteur. La compagnie rompait le contrat que nous avions établi : en échange, elle m'a donné l'œuvre. *Fewafuel*, aujourd'hui, appartient au F.R.A.C. Bourgogne.

Après le scandale au County Museum de Los Angeles où ma position politique, parallèlement à celle du GAAG (Guerilla Art Action Group), m'a conduit à m'opposer à l'*establishment* et au marché scandaleux de l'art, alors très florissant, j'ai dû quitter l'écurie (Ileana Sonnabend) au trot, vers fin 1972.

C'est en 1973 que j'ai réuni 30 artistes pour faire le premier *show* au 405E 13th Street (Titre de l'exposition : *About 405E 13th Street*) où rien n'était à vendre. Exposition commentée sur quatre pages dans *Art Forum* par Laurie Anderson, s'il vous plaît ! Une contradiction ou un essai de récupération par l'*establishment*...

CD : Dans l'exposition du Grand Palais 72/72, au moment de notre rencontre, tu présentais *Ear* (1972) et *Aero Air* (1972).

JD : *Ear*, c'est une installation présentée dans une cabine ouverte où se trouvent deux chaises, une tablette, une corbeille à papier, du coton, une bouteille d'alcool rectifié (90°), un dessin des instructions sur papier et deux objets en bois. Ces deux objets présentent chacun un système optique relié à des fibres de verre et à un otoscope : ils permettent de voir à l'intérieur de ses propres oreilles, d'ailleurs pas si propres.

Instructions : Asseyez-vous. Nettoyez le tube de l'otoscope avec le coton et l'alcool, et enflez-le avec précaution dans votre oreille gauche. Dans cette position, votre visage fait face à un tube de caoutchouc au bout duquel se trouve une lentille. Vous n'avez qu'à coller votre œil dessus pour pénétrer à l'intérieur de votre pavillon. Avant de quitter votre siège et de passer à droite si vous y tenez, nettoyez le tube de l'otoscope à l'alcool et jetez le coton dans la poubelle, s'il vous plaît.

Je dois dire que sans l'aide de la Galerie Sonnabend je n'aurais pas pu présenter cette œuvre technologiquement très complexe (et coûteuse) à réaliser. De même, c'est grâce à la FNAC que j'ai pu réaliser *Paris-Bordeaux*. Mon opposition à l'*establishment* est donc relative.

Aero Air : un disque, dont les sillons sont muets, fait entendre dans des écouteurs la poussière de l'air attirée sur les sillons par le mouvement du disque et par un effet électrostatique du vinyle, tandis qu'on voit en gros plan, dans un télescope placé à dix mètres, le diamant onduler dans le sillon à la rencontre de la poussière. On voit d'autre part, dans un second télescope placé à 15 mètres, des poussières poussées par un courant d'air filer droit dans l'air environnant que l'on peut comparer, pour se faire plaisir, à des étoiles filantes.

CD : J'ai toujours eu une préférence pour *Violet* (1973). On suce un bonbon à la violette en regardant dans une boîte, par une lentille, une couleur violette avec, près du nez, un parfum de violette. Une fusion/confusion plus baudelairienne que technologique se produit dans notre cerveau ?

JD : L'observateur est invité à prendre une pastille de violette et à la sucer, tout en regardant dans la lentille de la boîte. Il est alors plongé dans une lumière violette. Dans cette position, son nez se trouve devant un récipient qui contient un parfum de violette...

CD : Jusqu'en 1973 viennent tes années de gloire institutionnelle : tu deviens professeur en art et technologie, et tu rentres dans l'écurie de la prestigieuse Galerie Ileana Sonnabend... Elle te consacre deux expositions à New York et deux à Paris.

JD : En 1969, le MoMA m'a invité à faire un concert intitulé *Chorus for 6 hearts*, sponsorisé par Knoll International qui, pour l'occasion, a fabriqué un *Cone Pyramid* géant (pour six personnes).

À Bordeaux, j'ai passé deux semaines en 1969 au festival *Syigma*, financé par Chaban-Delmas et dirigé par Roger Lafosse. Avec une dizaine d'étudiants, nous avons rempli un musée d'œuvres sur le thème « Art et technologie ».

Ileana m'a invité dans sa galerie comme un cheval qui avait gagné le Prix d'Amérique. Elle a sponsorisé avec la FNAC deux performances au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Dans la même soirée, j'ai présenté *Chorus for Six Hearts (Chœur pour six cœurs)* 1969-71 et *Paris-Bordeaux* avec 1800 diapositives projetées sur les quatre murs blancs d'une salle accompagnées par les bruits stupéfiants – que faisaient à cette époque les roues du train en passant sur les rails – enregistrés dans les toilettes. Les 1800 diapositives représentaient 1800 vues prises pendant le voyage par deux photographes placés à l'arrière et à l'avant dans la locomotive B.B., la plus rapide alors en France. Le concert a duré une demi-heure, tandis que le voyage a pris quatre heures et seize minutes.

CD : Depuis ton grand-père, la technologie a évolué, mais « en art il n'y a pas de progrès », comme l'a dit, comme tant d'autres, Oscar Wilde. Pour aller à Bordeaux, on ne prend plus le train à la gare d'Austerlitz, mais le T.G.V. à la gare Montparnasse. Satie rentrait à pied de Montparnasse à Arcueil. Ta pièce *Paris-Bordeaux no 4* (Satie, 1980), résume tout cela...

JD : En 1980, pour l'exposition *Écouter par les yeux* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, un train roule sur des rails disposés en cercle autour d'un tourne-disque qui diffuse une musique pour piano d'Erik Satie... alors qu'un rythme causé par des rayures faites sur le vinyle rappelle celui d'un train d'autrefois : tata rata tata. ■

Né en 1925, Jean Dupuy vit et travaille à Pierrefeu (Nice), en France. Il a commencé sa carrière comme peintre abstrait dans les années cinquante à Paris. Il a fréquenté le mouvement Fluxus et s'est intéressé à la performance. Il a aussi développé un art résolument expérimental basé sur des recherches technologiques. Une grande partie de son activité a été consacrée à la composition de ses désormais célèbres anagrammes (forme d'écriture composée d'équations de lettres). Dans son œuvre, tous les coups du hasard sont possibles : « Le hasard c'est moi » ; « Mes premières expériences réussies de peinture gestuelle [...], ce fut une révélation : la vitesse dans l'exécution de la peinture, l'interdiction de repentirs et le hasard. »

Présent dans l'ours d'*Inter*, art actuel comme correspondant français depuis de nombreuses années, Charles Dreyfus se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde. Plusieurs expositions personnelles sont prévues en 2011 (Galerie Jean-François Meyer à Marseille, L'histiron à Hermanville-sur-mer, Galerie Lola Gassin à Nice, Galerie Jean Greset à Besançon, Syndicat Potentiel Strasbourg...) et il se produira, entre autres, au festival *Voix de la Méditerranée* en juillet à Lodève et au festival sur les jeux de langage organisé par Max Horde en septembre.