

Interview Petitjean / Dupuy

Charles Dreyfus

Number 65, June 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46469ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dreyfus, C. (1996). Interview Petitjean / Dupuy. *Inter*, (65), 56–58.

Interview petitjean/dupuy

Charles DREYFUS

Charles DREYFUS et Jean DUPUY discutent de l'arrivée de PETITJEAN à New York dans le Soho des années soixante, où il organise notamment des manifestations dans son loft, qui deviendra par la suite le site de *The Kitchen*...

Jean DUPUY : En arrivant à New York en 1967, j'ai rencontré assez rapidement un certain Claudio BADAL, un Chilien, qui travaillait comme *public relations*, dans une organisation qui s'appelait E.A.T. (Experiments in Art and Technology). C'était dirigé par un ingénieur, KLÜVER, et l'artiste RAUSCHENBERG. Il s'agissait, pour eux, de mettre en relation des ingénieurs et des artistes. Ils avaient en tête de faire une exposition et d'organiser un concours. L'exposition devait avoir lieu au Musée de Brooklyn au moment même où Pontus HULTEN était chargé, lui, d'organiser une exposition historique d'art et technologie au Musée d'art moderne de New York.

Charles DREYFUS : Tu as présenté une pièce, là, celle qui t'a fait gagné le 1^{er} prix.

JD : Oui, et quelle surprise ! C'est une idée que j'ai développée après une série de coïncidences, une fois encore. J'ai appelé l'objet, une fois fini, *Heart Beats Dust*. Une des traductions veut dire *Le cœur bat la poussière*... Un stéthoscope électronique posé sur une partie active d'un observateur, comme le cœur, fait sauter de la poussière rouge, d'une densité de 1,56, mise au-dessus d'un haut-parleur sur lequel est tendu un caoutchouc. Le tout se présente dans une boîte fermée. On regarde, par un côté en verre, la poussière, un pigment naturel – du Lithol Rubin – sauter sur le caoutchouc en formant un nuage et l'on entend en même temps les battements du cœur, amplifiés électroniquement. Le but final c'est de construire, grâce donc à ce mouve-

ment organique et à la poussière, une sculpture de poussière que l'on voit se former dans le rayon de lumière d'un projecteur, placé en haut de la boîte, et dont la nature est de former un cône de lumière en haut (la lentille, à l'extrémité du projecteur étant circulaire), cône qui devient une pyramide (la base éclairée en bas de la boîte étant un carré). Il faudrait un dessin pour comprendre. *Heart Beats Dust* devint par la suite *Cone Pyramide*. Il y a environ soixante-dix centimètres entre le haut et le bas de la sculpture. Cet objet eut beaucoup de succès. C'était nouveau, dans la mesure où c'était le public qui faisait la sculpture. Cet objet a été reproduit pour être présenté à la fois au Brooklyn Museum, mais aussi dans l'expo de HULTEN, at Moma.

CD : Mais l'idée t'est venue comment ?

JD : Grâce à un ami qui travaillait dans une compagnie qui fabrique de la matière plastique et du polyéthylène en particulier (Celanese Corporation), j'ai obtenu des feuilles de ce matériau. Je dois dire que j'avais décidé en m'installant à New York de ne plus faire de peinture. Vidé, perdu, je ne faisais plus rien. Donc j'ai reçu de Celanese (l'Amérique était prospère en 1968, certaines industries aidaient volontiers les artistes), deux cents feuilles de 250 centimètres de long sur 150 de large et peut-être 5 à 6 millimètres d'épaisseur, en six couleurs : bleu, jaune, vert, rouge, blanc et noir. J'habitais alors un atelier au 4^e étage ; un loft sur Bowery, une avenue occupée en partie par des centaines de clochards. C'est avec quatre ou cinq d'entre eux qu'on a monté ce tas de plastique. Ça a pris des heures. Une fois la pile chez moi, je suis devenu une vraie femme de ménage, car l'électricité statique du polyéthylène attirait sur la surface de la pile toute la poussière de l'atelier, et je passais du temps à essuyer la poussière. J'habitais alors avec Miss WINTER, archéologue. M'a-t-elle influencé ? Toujours est-il que j'ai commencé à faire un cercle dans la première feuille, en haut de la pile... Ainsi je découpais des cercles dans les feuilles, tous les jours, avec un couteau spécial. C'est devenu un trou, une sorte de fouille archéologique qui m'a conduit presque jusqu'au plancher... Pour un peu j'aurais pu descendre chez le voisin du dessous. Bref, je me suis arrêté. J'ai laissé tomber la pile et j'ai abandonné toute idée de faire quelque chose avec. Un échec, oui, jusqu'au jour où j'allais réaliser que la poussière, dans cette action, avait son poids.

Un jour, dans un cinéma de la 42^e rue, je constatais que la poussière dans la salle permet de voir les rayons qui traversent la salle de cinéma pour projeter les images sur l'écran. Je collaborais alors, avec une jeune femme, à un spectacle de danse qu'elle préparait à l'Université de Columbia, au théâtre de la Casa Italiana. Je lui avais proposé de placer, sur la scène du petit théâtre, des escaliers, vus de profil par rapport à la salle, pour la simple raison qu'on a rarement l'occasion de voir une personne monter ou descendre des escaliers de profil.

Donc, il s'agissait pour elle de monter l'escalier, de disparaître dans les cintres et de redescendre sur la scène. En parlant alors de rythmes pour accompagner l'action, m'est venue l'idée (par quel hasard ?) d'utiliser des rythmes cardiaques. Il existait un disque 33 tours de murmures cardiaques (chez Sam Goody, une boutique de disques à New York). Voilà les circonstances, l'enchaînement des circonstances qui m'ont progressivement conduit à cette sculpture de poussière... C'est un ingénieur qui a trouvé le Lithol Rubin, pigment de poussière organique d'une densité si faible. Une cassette, sur laquelle j'avais enregistré les murmures cardiaques, a fait d'abord fonctionner *Heart Beats Dust* : c'est par la suite que j'ai eu l'idée de placer un stéthoscope directement sur le cœur des personnes.

CD : À la suite de cela, tu as eu du succès ?

JD : Le succès m'a surpris. Beaucoup, oui, un grand succès. J'ai très vite été invité à présenter l'objet dans plusieurs musées, en Amérique, à Paris, à Bordeaux, au Creuzot. Invité à faire un concert, *Chœur pour six cœurs*, à Moma. La galerie Sonnabend m'a pris en charge. The School of Visual Arts m'a chargé de faire un cours : L'art vu à travers la nature et la technologie, avec un assistant physicien. Je ne parlerai pas des problèmes que ça m'a posés et entre autres de celui du langage (je ne parlais presque pas l'anglais). Heureusement je suis tombé sur un physicien bilingue, mais je n'avais rien à enseigner ! Bref, c'est dans cette école où je suis resté deux ans que j'ai le plus appris sur moi-même.

CD : Et après, il y a eu une rupture totale avec les galeries et avec...

JD : Pendant quatre ans chez Sonnabend, j'ai créé des objets/miroirs qui permettaient, comme *Cone Pyramide*, de montrer à l'observateur des parties de lui-même qu'il ne pouvait pas voir à l'œil nu, comme par exemple de regarder l'intérieur de ses propres oreilles (jamais très propres, *in fact*), un objet que j'ai présenté à Paris, à l'Expo 72/72.

CD : Des choses invisibles.

JD : Oui. J'ai fait un objet grâce auquel l'observateur voyait son propre muscle oculaire bouger. Oui, montrer des choses invisibles en me servant de lentilles de microscopes, de télescopes, de périscopes... J'ai fait aussi des films en Super 8. Des parties du corps vues en gros plan, la caméra à deux ou trois centimètres. J'ai pu faire toutes ces choses grâce à Sonnabend, qui, il faut dire, les vendait difficilement. Ce n'était pas commercial du tout. Et après quatre années il y a eu rupture. Je n'entrerai pas dans les détails. Cette rupture a provoqué un grand changement dans mon attitude vis-à-vis de l'art et de l'establishment. Je dois avouer que le comportement de certains artistes face au gouvernement américain engagé dans la guerre au Vietnam a été pour une grande part dans ma décision de quitter ma galerie... En 1972, je décide donc de couper court avec l'establishment.

CD : Alors tu commences ton activité collective, et les performances...

JD : J'habitais un loft de 40-45 mètres de long... C'était grand... J'ai décidé un jour, en 1973, de le diviser en deux parties, une partie privée séparée de l'autre par un simple mur en toile, et d'organiser un show en invitant une quarantaine d'artistes à venir présenter quelque chose répondant au lieu même de l'expo, c'est-à-dire mon loft, et sous le titre de : *About 405 E 13th Street*.

Quarante artistes connus (Claes OLDENBURG, Larry RIVERS, Tony SMITH, Nam

June PAIK, qui alors n'était pas « sorti » et inconnus, parmi lesquels mes étudiants, ont participé à ce premier show collectif. Ce fut en effet une première à New York, une des premières fois que des artistes exposaient en dehors d'un lieu professionnel ; on échappait à l'establishment, musées, galeries, collectionneurs. Pas de commerce, pas de peintures, des choses, des objets faits sur place et à propos de la place, de l'éphémère... *Art Forum*, journal officiel des arts a même fait un compte rendu très détaillé de ce show, curieusement écrit par une jeune artiste qui n'en faisait pas partie, Miss L. ANDERSON. Ce show est devenu un *annual*, pendant trois ans.

CD : C'étaient des choses qui n'étaient justement pas récupérables par une galerie ou qui que ce soit...

JD : Au cours de ces shows nous avons fait quelques performances. J'ai fait moi-même, en 1974, dans ce loft, ma première performance. Et cette nouvelle activité a éclairé mon existence d'une autre façon. Laisse-moi répondre à ta question : non, il n'y avait rien à vendre, donc rien à commercialiser. La performance, l'art performance remplaçait la peinture, la sculpture, les objets. Le seul objet qui en est sorti, c'est la vidéo, d'abord pris comme la mémoire des performances, les performances vues comme une activité d'avant-garde dans les années soixante-dix. Précédées, bien sûr, par les happenings des années soixante. Deux décades distinctes, quand même, l'une de l'autre. Je ne vais pas en parler ici... C'est difficile de parler d'une manière générale des performances. Je voudrais parler, évidemment, des performances que j'ai organisées et que j'ai appelées, finalement : performances collectives.

La première performance collective, après celles de *About 405 E 13th Street*, s'est passée à The Kitchen, lieu alors spécialisé dans la vidéo et dans la musique électronique. Quand The Kitchen m'a proposé de faire une performance, fin 1973, j'ai proposé d'inviter, encore, une quarantaine d'artistes. J'ai proposé d'appeler la performance *Soup and Tart*, en relation, *obviously*, avec le nom du lieu : The Kitchen. Les artistes qui ont participé à cette soirée, ont disposé de deux minutes chacun. Une durée très limitée à cause du grand nombre d'artistes invités parmi lesquels PAIK, Philip GLASS, CHARLEMAGNE, Richard SERRA, Yvonne RAINER et trente-cinq autres. En 1973, la plupart de ces artistes, comme je l'ai dit, n'étaient pas encore connus. J'ai dû aller passer l'été à Paris pour apprendre à faire des soupes et des tartes, chez Buffinger, tenu par un de mes amis. L'organisation de la soirée, qui a duré cinq heures environ, a demandé plusieurs jours de préparation. La veille de la soirée, je suis allé acheter les légumes, les fruits... à trois heures du matin dans un marché du Bronx. Il y eut beaucoup de monde... La soirée, je veux dire les performances de deux minutes... Unique... Tu as vu la vidéo ?

CD : La question que je voulais te poser, aussi, concerne la sorte de manière de vivre que cela entraînait.

JD : Les artistes avaient des jobs pour survivre (Philip GLASS était plombier, Duka, serveuse dans un restaurant, Olga aussi...). Je ne vendais plus rien. Je donnais des leçons de cuisine. Ah ! Ah ! Deux, trois fois par mois, je recevais vingt personnes... Quelle drôle de cuisine... Après *The Kitchen*, j'ai organisé environ deux fois dans l'année, quelques fois trois fois, des performances collectives. En 1976, The Judson Church, à New York, m'a proposé d'organiser des performances pour trois soirées. J'ai placé au milieu du sanctuaire une petite scène activée par un moteur électrique qui faisait, en une minute, deux révolutions et qui pouvait supporter six cents kilos. J'ai invité quinze artistes qui ont dû répéter leur performance trois soirées de suite. Cette fois chacun disposait de cinq à six minutes.

À cette époque, certaines églises à New York invitaient volontiers les artistes à faire des performances. Et pas question de censure ! Ainsi, on a fait un show contre la guerre du Vietnam... On pouvait voir un drapeau américain mis dans une chiotte... Tu vois, on allait loin.

Les artistes qui faisaient des performances avaient des jobs, je l'ai dit, qu'ils transféraient souvent dans leurs performances. C'était vivant, dans tous les sens. Ça se passait surtout dans les lofts, mais aussi dans la rue. Les musées et les galeries restaient indifférents. Ce n'est que vers la deuxième moitié des années soixante-dix qu'ils se sont crus obligés d'inviter certains artistes, avec évidemment l'intention de récupérer la chose ou les choses. C'est une période unique dans l'histoire de l'art, parce que cela s'est passé en dehors de tout business et ça a duré des années avant la récupération. Tout est récupérable, *indeed*. Parmi tous les artistes que j'ai rencontrés, certains sont *arrivés*. Je n'ai pas dit que j'ai souvent été aidé par des bourses données par l'État ou la Ville.

CD : Pourquoi avoir choisi cet objet, le *Revolving Stage* ? Était-ce une dérision ?

JD : Ces performances collectives obligeaient les artistes à se limiter dans le temps : quarante artistes et deux minutes, quinze artistes et six minutes ; et dans le lieu : *at The Kitchen*, la scène se trouvait au milieu de trois cents personnes, *at The Judson Church*, *The Revolving Stage*, placé au milieu de trois cents personnes, offrait un plateau circulaire de 1,50 m de diamètre. On pouvait tout juste tourner autour. Ces limitations posaient un vrai problème aux artistes, *a challenge they say*. D'autre part, pour contacter les artistes, dans ces années-là, c'était facile, beaucoup habitaient alors à Soho. On se rencontrait dans ce quartier. Grâce à George MACIUNAS qui, à partir des années soixante, a véritablement fait de Soho un quartier d'artistes. Il achetait et vendait, mais ce n'était pas un business. Je me souviens qu'en 1968, il a vendu à Alice un loft de 200 m² 2800 \$. Il ne gagnait rien, évidemment. De quoi survivre. Il aidait, une fois le loft acheté par l'artiste, à le rendre habitable. Son idée était généreuse : transformer Soho, un quartier occupé par de petites industries, lesquelles commençaient à quitter Manhattan pour toutes sortes de raisons et laissaient vacants ces énormes espaces, à loyers plus que modérés. Transformer Soho en un quartier occupé essentiellement par des artistes. En 1968, un building de quatre ou cinq étages, vide, ne valait pas cher. Les propriétaires étaient heureux de s'en débarrasser. MACIUNAS l'avait compris. On sait ce que Soho est devenu aujourd'hui.

CD : Et alors, *Chant a Capella*, c'était quoi ?

JD : En 1977, j'ai invité quinze artistes à faire des performances que j'ai appelées *Chant a Capella*. De nouveau invité par The Judson Church, j'ai utilisé, cette fois, le côté sud de l'église, où se trouvait une scène surélevée. Pour réaliser ma performance, j'ai dû faire trois répétitions. En général on ne répète pas. Ce n'est pas du théâtre. J'ai dû apprendre à vingt-cinq artistes une chanson, ou du moins une phrase d'une chanson que mon grand-père aimait chanter : « Elle aimait bien les frites, Marguerite, Marguerite ». La performance consistait à faire chanter les vingt-cinq artistes en solo, duo, trio ou en chœur. Ils étaient placés derrière une toile tendue sur quinze mètres, de deux mètres de hauteur, et, pendant qu'ils chantaient, ils devaient, avec des ciseaux, des rasoirs, découper la toile pour montrer une partie de leur corps. L'idée était de les faire passer petit à petit de l'arrière de la toile à l'avant, donc de découper pratiquement toute la toile. Ça n'a duré qu'une douzaine de minutes, et je reconnais que ça a fait plutôt rire tout le monde.

CD : Tu as souvent utilisé la toile comme ça ?

JD : Oui. J'ai toujours été un artiste-peintre dans un sens. Dans ce cas, ce fut, disons, un tableau vivant, non ?

CD : Alors, tu es bien placé pour parler des *grommets* ?

JD : J'ai occupé, à partir de 1976, un loft qui avait été le *workshop* de MACIUNAS, que j'avais rencontré la même année à la sortie des performances sur le *Revolving Stage*. Je ne le connaissais pas, par contre je connaissais la plupart des artistes fluxus. Il m'a vendu son loft. Je n'avais pas de quoi le payer même au prix très bas qu'il me proposait. Il a patienté... Il m'a proposé de construire une mezzanine qui finalement a occupé un tiers de l'espace. C'est ce qui a permis de faire des performances sur deux étages, que j'ai appelées *grommets*. C'était en 1977. J'ai invité quinze artistes, dont MACIUNAS, à faire des petites cabines avec de la toile, sur et sous la mezzanine. J'ai mis six échelles qui montaient sur la mezzanine où il y avait six cabines de deux mètres de largeur sur trois de profondeur. Neuf cabines se trouvaient au-dessous, chacune occupée par un artiste. Les gens étaient invités à regarder à tour de rôle par un trou (un *grommet*) à l'intérieur des cabines. Ils faisaient la queue devant chaque cabine. La partie du loft réservée

au public était pleine, la foule. On montait, descendait sur les échelles. C'est à la suite de ces performances *grommets* que l'État et la Ville de New York m'ont demandé de faire un livre sur les performances collectives. Pour les performances *grommets*, les artistes ont dû rester au moins deux heures dans leur cabine, le temps pour le public de tout voir. Cette fois, si le temps fut long, l'espace fut plus que limité. De 1976 à 1981, j'ai fait six *grommets shows*, et un *grommet ombres chinoises*. Mon loft devint *The Grommet Studio*.

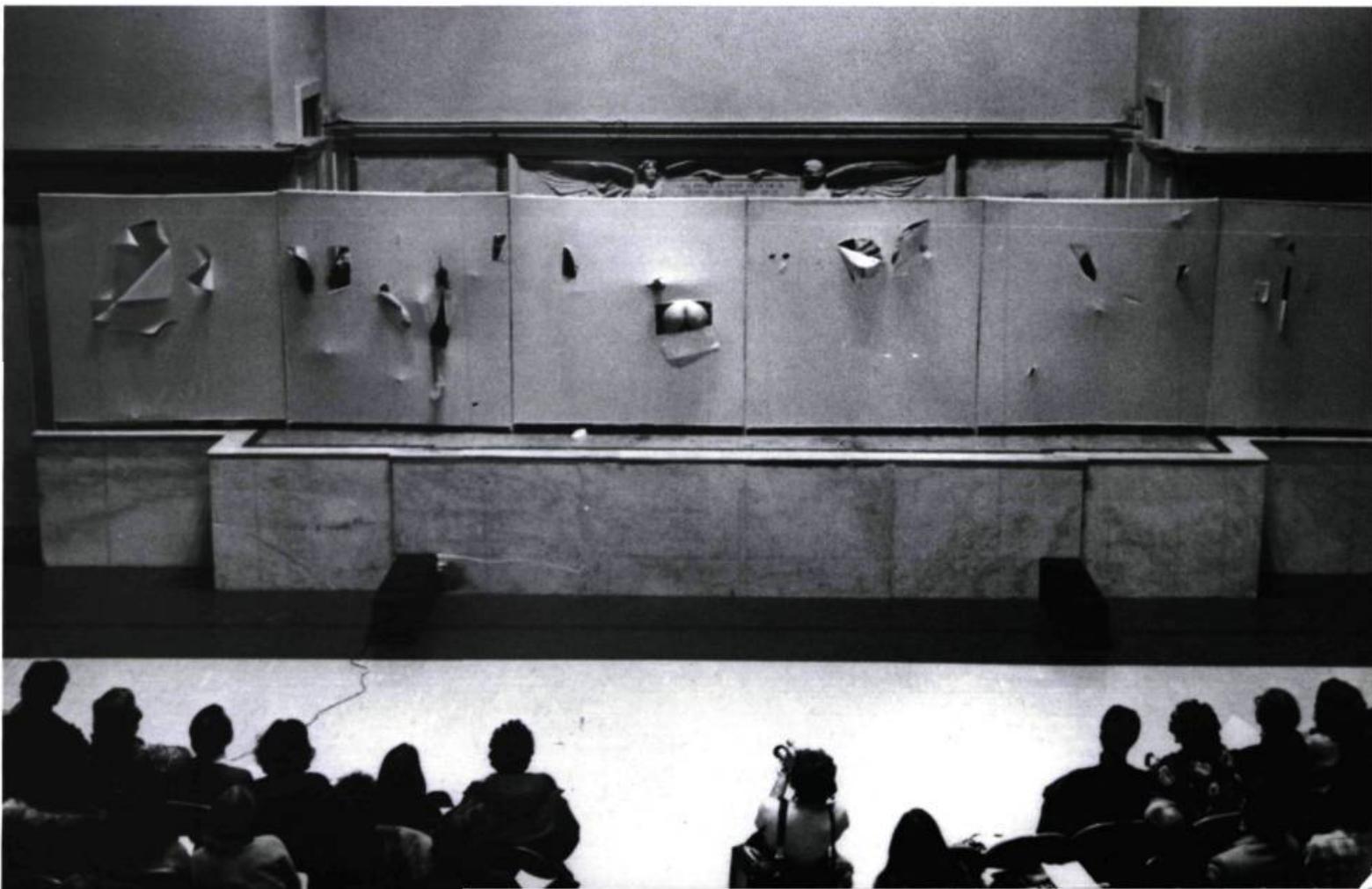
CD : Et toi, qu'est-ce que tu as fait par exemple comme performance, dans le *grommet* ?

JD : L'une d'entre elles fut une sorte d'illustration d'un dessin de DÜRER sur la perspective. Un classique où l'on voit DÜRER en train de dessiner un modèle. Une vitre composée de carrés les sépare. Technique utilisée à l'époque pour dessiner en perspective. J'ai fait la même chose. Olga, allongée nue devant moi, sur le ventre, comme le modèle de DÜRER. Entre nous un plexiglas quadrillé. J'étais assis devant une table à dessin. Placé devant moi, à côté d'Olga, un écran de télévision. Derrière moi se trouvait le mur en toile qui nous séparait du public, et dans la toile le *grommet*. Quand quelqu'un regardait dedans, il voyait la scène que je viens de décrire. Il me voyait de dos. J'avais placé à l'extérieur (côté public donc) une caméra vidéo cachée qui projetait l'image du voyeur, de profil, sur l'écran de télévision de sorte que, dès qu'il y avait un observateur, l'œil collé au *grommet*, je voyais son profil. Olga le voyait aussi par réflexion de l'écran sur le plexiglas. Nous étions, Olga et moi, occupés à regarder et à essayer de reconnaître les observateurs qui défilait pratiquement sans interruption. Nous étions donc trois personnes en permanence à nous observer dans la cabine.

CD : Je voudrais que tu me parles d'Olga un peu, parce que...

JD : J'ai dit dans ce livre sur les performances collectives que, sans Olga, je n'aurais pas fait de performances. On sait qu'Olga a fait partie des happenings. On sait avec quelle facilité et grâce elle agit sur une scène. Avec quelle facilité elle peut improviser. Je dirais que je suis le contraire d'Olga. Elle m'a poussé vraiment.

CD : Est-ce que tu penses que c'est une chose importante pour l'art, la performance ? Est-ce que tu penses que ce serait à enseigner dans les écoles d'art ?



JD : Comme j'ai dit, la performance, l'art performance représentait l'avant-garde dans les années soixante-dix. De fin soixante à... C'est une décennie... Ça n'a pas trop de sens de partager le temps en décennie... C'est commode... En ce qui me concerne, j'ai arrêté les performances à la fin des années soixante-dix. On continue, bien sûr, à en faire *today*. Mais quel enseignement peut-on en donner ? D'ailleurs qu'ai-je enseigné pendant deux ans at The School of Visual Arts ? Qu'enseigne-t-on à un jeune artiste ? L'histoire de l'art, oui ! Et surtout de l'art *today*. Ça peut lui éviter de répéter ce qui a déjà été fait. S'il veut être peintre, okay ! Je pense que tant de choses ont été faites en peinture... Il aura alors moins de chance à se trouver lui-même comme peintre. Et encore, je ne crois pas que l'on puisse même dire ça.

Ce qui compte, avant tout, c'est d'occuper son temps *with fun*. Que l'on fasse n'importe quoi, okay, but *with fun*. *To have fun* en faisant quelque chose ou en ne faisant rien, après tout (ce que je trouve difficile, sinon impossible). Il n'y a pas de traduction pour ces mots : *to have fun*. *To have fun*, c'est essentiel pour les jeunes comme pour les vieux artistes. *Being artist, we have more chance to have fun*, peut-être. C'est peut-être ça que j'ai le mieux communiqué à mes étudiants pendant deux ans. C'est là où je me sens le plus vrai, le plus naturel. Peut-être ai-je transmis à certains cette sorte d'énergie que je tiens, peut-être, de ce grand-père qui chantait : « Elle aimait les frites, Marguerite... »

CD : Je voulais te poser des questions sur MACIUNAS. Je voudrais que tu me dises, d'abord, comment tu te situes, toi, par rapport à fluxus ?

JD : Fluxus... c'est... ce que je peux dire, c'est que les artistes qui me sont les plus proches, les plus chers, pour lesquels j'ai le plus d'estime, ce sont des artistes fluxus, ou des artistes qui en ont l'esprit. Fluxus, à l'origine, c'est d'abord MACIUNAS. Un anti-matérialiste, furieusement engagé contre l'establishment, le commerce de l'art. Il n'a pas cette ambition d'*arriver*. Il est très sérieux, très actif. Il aime la culture, le détail... Mais aussi il aime rigoler. Son anagramme, George MACIUNAS, c'est *ce gag noir amuse*. Ça amuse, oui, quand on sait qu'il a souvent parlé de *gag art*. C'est devenu banal mais ça reste vrai de dire que l'art c'est la vie. Ça fait penser à Robert FILLIOU et à ses merveilleuses formules à ce sujet. On parle, *today*, de fluxus et de plus en plus. Dada est mort du dadaïsme. PICABIA dixit. Il dirait aujourd'hui fluxus est mort du fluxisme. Je pense à George BRECHT retiré depuis des années à Köln. Il s'est retiré, séparé de la famille fluxus, depuis 1982, peut-être. Son silence a, pour moi, une signification... En tout cas il pèse et, pourtant, ses collègues fluxus n'ont pas l'air d'en souffrir. Si BRECHT reste fidèle, comme je veux le croire, à la philosophie originelle de fluxus, et de MACIUNAS *indeed*, je trouve que cette famille, *today*, vieillit à contre-courant de ce qu'elle prônait au départ. On sent aujourd'hui, chez certains fluxus une odeur d'arrivisme... L'establishment récupère la famille... Brr... Brr... Certains disent que je suis le dernier inscrit dans la famille fluxus. Je reste quand même au bord, en marge. Je me sens plus confortable sans étiquette, même celle de fluxus. Et malgré le fait que j'ai très souvent collaboré avec toute la famille ou presque. MACIUNAS, en 1977, a quitté New York. Il était recherché par l'Attorney général (n'ayant probablement pas payé les taxes de l'État) et aussi par la mafia qui lui avait déjà crevé un œil (1976, je crois) dans le loft, son *workshop*, qu'il m'a laissé. Il s'est installé, aidé par sa mère et sa sœur, par Bob WATTS aussi, dans le Massachusetts, dans une grande propriété. Il a loué des chambres pour les skieurs, l'hiver, pour survivre. Il a organisé des réunions fluxus. Là, il a rencontré Billie avec qui il s'est marié. Précisément dans mon loft, son ancien *workshop*, en février 1978. Ce fut un mariage fluxus classique évidemment par George et sur un thème délibérément érotique. Sa performance, *Black and White*, montre les deux mariés qui se déshabillent pour échanger leurs vêtements. George enfle la robe de la mariée tandis que Billie enfle les vêtements de George

(un smoking). Une performance très émouvante. Et puis, la fête se poursuit tard dans la nuit. Chacun présente sa scène érotique...

CD : Il y a un dialogue entre Ben et George que tu cites dans l'interview...

JD : J'étais venu avec PAIK montrer à MACIUNAS juste avant sa mort, la vidéo du mariage. C'était en juin 1978. Ben téléphone à George de Chicago. J'entends George lui demander, soudain : « What is fluxus, Ben ? ». Ben répond : « Fluxus is fluxus. ». George réplique : « You talk too much, Ben. ». Ça c'est le côté zen de MACIUNAS.

George était très mal ce jour-là. Couché au milieu d'une grande pièce, sur mon matelas, entouré de *maps* et de magazines de bateaux, George rêvait, drogué par la morphine. Il souffrait. Il nous a dit qu'il voulait traverser l'Atlantique et aller à Dijon, par les canaux (depuis le Moyen Âge, la France est traversée par des canaux). Bref, l'idée de George était d'organiser une cérémonie à Dijon. Il m'a demandé alors à cette occasion de jouer le duc de Bourgogne et d'être, par la même occasion, le cuisinier du duc. Il pensait à un *bourguignon* (lui qui ne pouvait pratiquement plus rien avaler). C'est la dernière fois que j'ai vu George.

CD : Et *Young Fluxus*, qu'est-ce que ça été ?

JD : Peter FRANCK et Ken FRIEDMAN ont organisé une exposition en choisissant des artistes, une dizaine, qui à leurs yeux avaient l'esprit fluxus... Sans pour autant être reconnus comme tels par les officiels... Un peu stupide, non ? Bref, j'ai présenté une grande toile où était écrit *ce gag noir amuse*, l'anagramme, comme je l'ai déjà dit, de George MACIUNAS. Il y avait devant la toile une échelle pour accéder à un *grommet* à travers lequel on voyait une merde dans un pot de chambre... Allusion au George collectionneur de merdes. George était un collectionneur de toutes espèces de choses. Chez lui, at Wooster Street, il y avait un véritable bazar où l'on trouvait de tout. C'était si commode d'aller chez lui pour se fournir en matériaux pour les performances. Il donnait tout. J'ai beaucoup ri avec George. La rigolade a été le ciment de notre amitié.

CD : Comment est venue l'idée de faire *Artists Propaganda* et ces séries de vidéos ?

JD : À la fin des années soixante-dix, j'ai décidé d'arrêter les performances collectives... Les performances, pour moi, c'était fini alors qu'on en faisait de plus en plus... Mon ami GIGLIOTTI avait un studio vidéo au 4^e étage de notre immeuble. C'est avec lui dans son studio « professionnel », que j'ai commencé à faire des séries de vidéos, de courte durée, oui, avec un certain nombre d'artistes, sur des thèmes. Par exemple, *Chant à Capella fut réalisé dans ce studio*. C'est avec SANBORN et FITZGERALD que j'ai réalisé les deux premiers *Artists Propaganda*, puis *Artists Shorts*, toujours des séries très limitées dans la durée. Quelquefois jusqu'à quinze secondes. J'ai toujours eu peur du côté *boring* des performances. Quand c'est *boring* et que ça dure une heure, imagine l'ennui ! J'ai aussi été invité par Jean Hubert MARTIN à faire des vidéos du même type, dans les studios du centre Pompidou, où l'on a fait le 3^e *Artists Propaganda* et la *Pub* d'une durée, en tout, de deux heures : une *Salade à boire et à manger*, qui incluait, naturellement, des petits chefs-d'œuvre. Toujours est-il que ces vidéos américains

et européens représentent des documents de l'époque, *very interesting, isn't it* ? C'est ça qu'il faut considérer.

CD : Est-ce que toi, tu te considères comme un artiste multimédia ? Finalement tu as touché à plein de choses différentes.

JD : Je dis de FILLIOU que c'est un artiste en tous genres.

CD : Je suppose que c'est valable pour toi aussi.

JD : Yes, sir. C'est pas nouveau. Tant d'artistes, *in the past*, furent des artistes en tous genres. J'aime me donner des surprises, sinon, je m'emmerde. Je travaille beaucoup. Ça veut dire, en réalité, que j'invente un système qui travaille pour moi. C'est difficile à faire comprendre ici. J'ai souvent utilisé l'expression *lazy art*. Il y a, c'est vrai, du *lazy art* dans le fait de faire des performances collectives : une heure de performances en solo, merci beaucoup, quel travail. Par contre, accompagné de quinze artistes, ça représente quatre minutes. Je reconnais que ce n'est pas la seule raison, certainement pas, pour moi, d'avoir pensé *performances collectives*. C'en est quand même une.

CD : Pourquoi le changement de New York à Pierrefeu ?

JD : En 1978, un jour de désœuvrement, j'ai fait (quel hasard !) un anagramme avec les quatre mots qui étaient imprimés sur un crayon : *American unique red Venus* et j'obtiens *Univers ardu en mécanique*. Je ne savais pas, alors, que ce geste allait changer, une nouvelle fois, ma vie. Car j'ai poursuivi ce premier geste anagrammique. Pendant plus d'un an, j'ai construit une histoire naïve, banale, avec un texte que j'ai fait complètement anagrammique, donc coupé en deux, composé d'environ 500 lettres. Ça m'a occupé jour et nuit, comme on dit. Il me fallait m'isoler. J'ai quitté New York. Voilà une des raisons qui m'a conduit jusqu'ici, à Pierrefeu. C'est aussi par hasard (après tout, le hasard nous ressemble, n'est-ce pas ?) que j'ai abouti au milieu de

DAYTIME EXHIBITIONS: (TUESDAY-SATURDAY 1-6 PM)

JUAN DOWNNEY «CHILE» NOVEMBER 19-23 AT 404 BROADWAY STREET

JEAN DUPLY «...» NOVEMBER 30-DECEMBER 14 AT 59 WOOSTER STREET

JOAN JONAS «TWO WOMEN» DECEMBER 17-21 AT 404 BROADWAY STREET

PERFORMANCES: (ADMISSION \$2 UNLESS OTHERWISE NOTED)

JEAN DUPLY «SOUP & TART» SATURDAY, NOV 30 8:30 PM A DINNER AND THIRTY-EIGHT TWO MINUTE PERFORMANCES \$4.00

MENU OF EVENTS:

JONAS AZULAITIS	THA BROWARD	RICHARD LANDRY	KATE FRASER
LAURIE ANDRESON	PHIL POLDS	SANFRANCO MARTINA	TYONNE RAJNER
BRENGAN ARJUNSON	DEBBIE HALLER	LESLIE MARANO	CAROLIE SCHNEEMAN
CHARLES ATLAS	SUSANNE HARRIS	GORDON MITCH-CLARK	JOAN SCHWARTZ
SCOTT BILLINGSLEY	GEORGE HENDRICKS	ANTHONY MCALL	RICHARD SIERRA
BOYNE BLISS	GENE HANSTEIN	DONALD MONROE	ANNE TARDOS
ROBERT BLY	JOAN JONAS	TONY MIZATELLO	NANCY TOFF
DEBO COOPER	CLAIRE KILVER	WIM JUNE PINK	DAVID MARATON
JEAN DUPLY	SHARON KLEIN	CHOLENE FREESTINE	HANNAH WILKE
JOHN GIBSON			SYLVIA WHITMAN

RESERVATIONS ARE NECESSARY: CALL 925-3615 (TUESDAY-SATURDAY 1-6 PM)

JIM BURTON «PHISKS OF META-QUAVERS» FRIDAY, DEC 6 8:30PM MUSIC FOR WHEELS, WINDS, ORGAN PIPES AND INSTRUMENTS SUNDAY, DEC 8 4:00PM PERFORMED BY THE SERLOWS MUSIC BUREAU: RYAN CATHAN, JON DEAR, GARRETT LIST, JIM BURTON

GARRETT LIST «DEMOCRATIC VISTAS» SATURDAY, DEC 14 8:30PM THE WALTER SERIES PLAYED BY MEY AND FRIENDS: KARL BERGER, JIM BURTON, BRUCE CITKINS, JOAN SCHWARTZ, JOHN SANBORN, GARRETT LIST, ARTHUR RUSSELL, FREDRIC ZUKSI RICHARD TELTEL BALM AND GARRETT LIST. THIS CONCERT SUPPORTED BY THE WALTER FOUNDATION OF NEW JERSEY AND "HAPPY THE COMPOSER" A PROJECT OF THE AMERICAN MUSIC CENTER WITH SUPPORT OF THE NEW YORK STATE COUNCIL ON THE ARTS.

RICHARD TELTEL BALM «COMPOSITIONS & IMPROVISATIONS» INCLUDING SHARON BACH SOLO, THRESHOLD MUSIC, TRIO FRIDAY, DEC 20 8:30PM AND THE QUI-QUANVALE WITH ANTHONY BURTON, WINDS, DRUM HOLLAND, 1995 AND RICHARD TELTEL BALM, SYNTHESIZER.

ALVIN CURRAN «SOLO MUSIC» SATURDAY, DEC 21 8:30 PM

INGRAM MARSHALL «MUSIC» SUNDAY, DEC 22 8:30PM

NYC 1973

THE KITCHEN 59 WOOSTER STREET NEW YORK CITY (212) 925-3615 CENTER FOR VIDEO AND MUSIC THE KITCHEN IS A NON-PROFIT ORGANIZATION. THE SUPPORT OF HALLAM LINDL, WITH FINANCIAL SUPPORT FROM THE U.S.D.A.

montagnes, dans une maison, en haut du village (quinze personnes l'habitent en permanence) et la maison, côté nord-ouest, est en face d'une montagne qui s'appelle, oui, qui s'appelle la *Tête du Puy*, 1000 mètres ! Ah ! Ah ! •