

## RIP Jean Dupuy (1925-2021)

Charles Dreyfus

Number 138, Fall 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96996ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

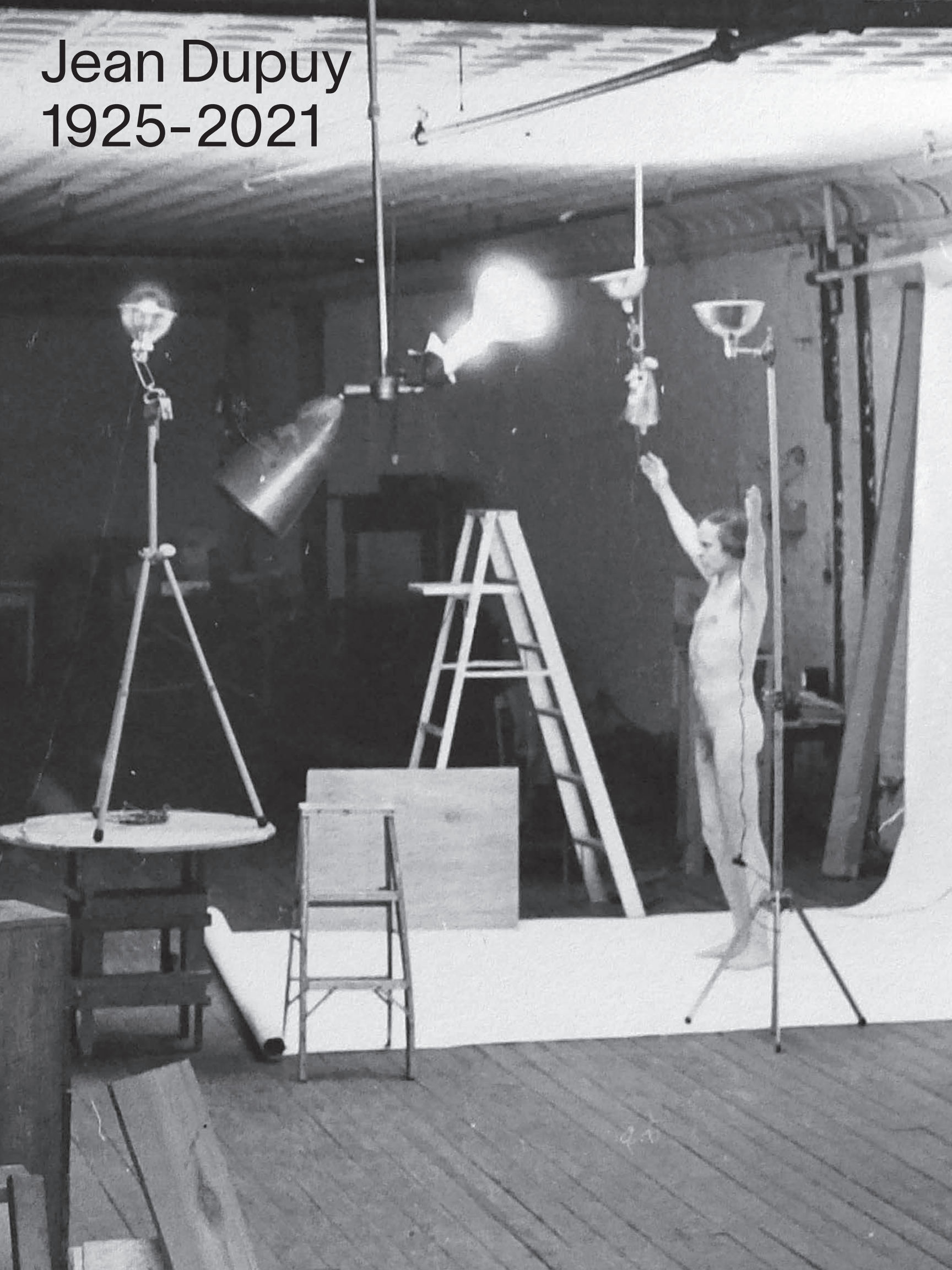
[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Dreyfus, C. (2021). RIP Jean Dupuy (1925-2021). *Inter*, (138), 132–135.

Jean Dupuy  
1925-2021



Pour Jean, il fallait aussi le « vivre » pour comprendre qu'« attitude artistique » ne sont pas de vains mots.

Quarante-neuf ans de bonheur, et la pandémie qui stoppe tout, malgré sa phrase fétiche : « On ne se perd pas de vue. »

Notre rencontre se fait en avril 1972 lorsqu'il vient préparer à Paris sa participation à l'exposition 72/72 au Grand Palais. Deux mois plus tard, je le rejoins à New York ; avec Phil Glass comme plombier, nous rendons habitable son nouveau loft, 405 East 13th Street. Le jeune Parisien ouvre grand ses oreilles, capte un état d'esprit et ajoute un chapitre consacré à Jean, « l'éphémère personnalisé », à sa maîtrise sur la participation du public.

Au départ, Jean rechigne sur le choix de Fluxus pour mon sujet de thèse. Alors que j'effectue la première interview jamais réalisée de George Maciunas, celui-ci demande mon avis : « Tu connais un certain Jean Dupuy ? Mérite-t-il que je lui vende un loft ? » Nous sommes en 1974. Le courant passe entre eux (1976-1978), au point que certains journalistes, peu informés, collent à Jean exclusivement l'étiquette Fluxus. Si encore c'était *Flux us...* Ils ne savent certainement pas que Maciunas a été agressé, laissé pour mort, ayant perdu un œil, devant la porte de Jean, et que la cérémonie de son *Flux marriage* avec Billy Hutching s'était déroulée dans ce même loft, le 537 Broadway – grâce à George qui a mis sur pied à SoHo la notion d'immeubles coopératifs, possédés et gérés par des artistes. Il est vrai que nous le retrouvons avec les incontournables *Flux people* historiques, ceux dont le pedigree se situe au tout début des années soixante. Il ne manque pas de les inclure dans ses *Collectives Consciousness* en leur proposant des limitations soit de temps, soit d'espace ; il sera en Allemagne parmi eux pour fêter les 20 ans de la nébuleuse (1982), fête amalgamée par Francesco Conz.

Mais revenons à Jean avant notre rencontre. J'ai pu voir, chez sa mère, les photographies de lui jeune. C'est un avenant dandy auquel rien ne peut résister, semble-t-il. Il abandonne ses études d'architecture (1943-44) pour s'adonner entièrement à la peinture. À l'époque, abstraction lyrique, il peint avec des herbes. Jean Degottex et Renée Beslon tendance Zen sont ses amis. Idéologiquement, il m'a souvent parlé de Gary Davis, citoyen du monde.

Rue Aubriot, il partage son studio avec Françoise Janicot, l'épouse de Bernard Heidsieck avec lequel il suit le Domaine musical de Pierre Boulez. Ses amis obtiennent des postes institutionnels importants. Lui expose beaucoup, partout, connaît tout le monde... Il m'a parlé un jour de Jean Cocteau. De retour d'une exposition à New York, il suffoque du manque de perspective : il n'y va pas de main morte et quitte tout, même Lola, sa femme, en 1967, pour New York. Il jette ses peintures dans la Seine – pas toutes. En 1977, chez son jeune frère Francis, le commissaire-priseur d'Honfleur, devant moi, il en détruit encore, zip-zip-vitesse, sans repentir, avec un *cutter* qui remplace la couleur. La vitesse du *kairos*, il a su l'attraper.

Le voici 221 Bowery, artère jonchée de clochards. Il se joint volontiers, pendant leurs spectacles, aux acteurs du Living Theatre. Il gagne le concours au Brooklyn Museum de l'exposition d'art technologique *Some More Beginnings: Experiment in Art and Technology* (1968), organisée par Billy Klüver, avec *Cône pyramide (Heart Beats Dust)* (1968). En tant que vainqueur, il intègre l'exposition de Pontus Hultén au MoMA, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. Dans mon interview (pour *Inter, art actuel*, n° 109, 2011), il résume de façon humoristique son succès : « [L]a gloire ! Pontus Hultén était la femme de Tinguely comme Braque, celle de Picasso. Billy et Pontus étaient frère et sœur, et Robert Rauschenberg, leur cousine américaine... Ileana (Sonnabend) m'a invité dans sa galerie comme un cheval qui avait gagné le Prix d'Amérique. »

L'œuvre *Cône pyramide* est inspirée par le stéthoscope de Laennec de son grand-père maternel, médecin généraliste ; ludisme incomparable de pouvoir entendre le dedans de son propre corps. Un pigment rouge sang d'une densité de 1,56 est posé sur un carré de latex surmonté d'un projecteur ; en posant le microphone d'un stéthoscope au niveau de notre cœur, nous croyons voir, au bout d'un certain temps, un cône dans la partie haute du rai : c'est un trompe-l'œil ; en battant la poussière, le son amplifié électroniquement de notre cœur devient le principal agent conducteur.

La particularité essentielle de l'art technologique de Jean, c'est qu'elle fait appel au corps humain. *Ear* (1972), un assemblage très complexe (de fibres de verre et de lumière formant un tube courbé terminé par un otoscope), nous permet de voir l'intérieur de notre oreille agrandie deux fois. Il est significatif que le 15 mai 1972, la journée consacrée à la presse pour 72/72, aucun journaliste n'a même lu le panneau explicatif de la minuscule scène de théâtre, de l'intimisme, une vertu qu'il est si improbable de partager, surtout en art, face au « créateur ». C'est une gageure plaisante si nous nous en tenons à l'utilité d'observer notre intérieur deux fois plus grand qu'il ne l'est : il fallait nous asseoir et prendre un morceau de coton que nous extrayions nous-mêmes d'une boîte pour nettoyer l'extrémité de l'otoscope ; lorsque cette opération était terminée, il fallait à l'aide d'un interrupteur allumer l'appareil et, alors seulement, nous pouvions placer l'otoscope dans notre oreille et notre œil, près de la lentille.

J'ai toujours préféré *Violet* (1972) la fusion-confusion plus baudelairienne que technologique, comme une métaphore des différentes facettes de Jean : 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. Cette position fait que son nez se trouve dans un récipient qui contient un parfum de violette... Qualité insoupçonnée du vivant, de la nature, de notre corps et de notre cerveau qui, soudain, perd tout contrôle de la distinction sensorielle.

*The Visual Energy of Sound* (1968) au Judson Church Theater propose une course sans compétition, à laquelle devait participer les spectateurs, sur le potentiel moteur du son, sur ses effets inconscients « travaillant sur l'imagination et qui devient ainsi producteur d'images et de gestes ». La question se pose : une action sans compétition est-elle possible ?

J'adorais partager l'imagination de Jean, partager nos lectures. Il aura été le seul, disons non-spécialiste, à traduire Raymond Roussel en anglais. Après ce dur labeur, il redevient Jean, m'écrivant : « (Je trouve, entre parenthèses, que R. Roussel s'explique assez mal...) Je l'aime lorsqu'il fait des poèmes, surtout : "Le serment de John Glover". »

La prestigieuse Galerie Ileana Sonnabend l'expose deux fois à Paris et deux fois à New York. Mais il la quitte, comme il le dit, « au trot », vers la fin de 1972. La mode art et technologie s'évanouit vite, les musées ayant, de plus, peur de ces machines qu'ils doivent sans cesse remettre en état de marche. En 1971, il y a l'épisode de *Fewafuel*, retiré de l'exposition de Maurice Tuchman au Country Museum de Los Angeles, par la Cummins Engine Company : cette industrie américaine de moteur Diesel s'aperçoit trop tard que la machine qu'elle a construite pour Jean, montrant les quatre éléments (feu, eau, air, terre), lui cause du tort. Dans la vision de Jean, le spectateur voit l'élément terre, tandis que pour Cummins il se trouve en présence d'affreux débris noirs de gaz brûlés et polluants :

Mon intention était d'échapper au point de vue esthétique – pour cela, j'ai montré la machine telle qu'elle est... La machine a une certaine réalité. Une automobile ou un camion sont probablement les objets les plus usuels de notre temps. La machine est probablement l'image la plus symbolique (*the primary image*) de l'économie capitaliste... Mais de montrer la machine, c'est montrer la nature, pas seulement la technologie... C'est l'humanisation de la chose technologique. Je détruis la fonction de la machine, et transforme le fuel pris dans la terre pour le redonner à la terre. De la terre à la terre – c'est trop biblique – mais c'est ce que j'ai fait.

Une raison de plus, pour lui, de se détacher de l'establishment en 1973 est d'organiser une exposition dans son loft, *About 405 East 13<sup>th</sup> Street*, regroupant 36 artistes, dont le thème est le loft lui-même et où rien n'est à vendre. Son virage est encouragé par un article de quatre pages dans *Art Forum* sur l'exposition, écrit par Laurie Anderson. L'année suivante, pour la seconde version d'*About 405 East 13<sup>th</sup> Street*, à laquelle je participe, c'est probablement moi qui tourne la manivelle de la scène tournante Lazy Susan, lors de la première performance qu'il ait jamais réalisée : *The Shaving of My Moustache*. Le voilà lancé dans l'art perfor-

mance, fortement encouragé par Olga Adorno, sa future femme, qui a participé précédemment aux happenings historiques. Avec une petite scène tournante, électrique cette fois, il invite ses amis pour *3 Evenings on a Revolving Stage* à la Judson Church (1976) où il nous prépare une « Maonnaise ». Auparavant, rappelons *Soup & Tart* (The Kitchen, 1974), les vidéos de performances collectives, puis la série des *Grommets* où il faut regarder les performeurs à travers un œilleton – c’est drôle, se trouvent déjà en 1996 dans *Inter*, n° 65, moult détails de son foisonnant parcours dans une première interview de Jean, signée Charles Dreyfus, mais qui n’est pas de moi !!! Nous étions comme siamois... Au moins, il était le père que je n’ai pas eu.

Il m’a invité tant de fois, nous avions tant d’amis communs, que c’est comme un vertige. Et puisqu’il faut un peu de contradictions et que je ne veux oublier personne – beaucoup de ceux qui se faisaient un plaisir de nous inviter ont malheureusement disparu –, je mentionnerai en ce qui concerne l’art action les deux gros mastodontes institutionnels parisiens : *Art performance/minute* (1978), au Musée du Louvre, puis *Artistes propaganda III* (1977) et *La pub* (1981), vidéos filmées et produites par le Centre d’art et de culture Georges-Pompidou.

À son retour en France – avec de longs séjours à Berlin (DAAD) et en Italie –, énormément de lieux montrent son travail devenu multiforme. Il sort sans cesse un nouveau livre, sorte de *Boîte-en-valise* – nous avons beaucoup rigolé sur les contre-sens et faux-sens des exégètes de Marcel ne comprenant que *quick* à notre beau français ou français. Ce ne sont pas les échecs, mais les anagrammes qui occupent sa tête, si belle et si bien remplie.

Et comment oublier son incessant partage avec les jeunes qui ne manquent jamais de l’entourer ? Le professeur – très, très au-delà des normes, nous nous en doutons – aimé et généreux de la School of Visual Arts offre de montrer le travail de ses étudiants tout juste sortis de l’œuf à Bordeaux pour *Nature et technologie* (Sigma 7, 1971).

Intimité : son large hamac peut accueillir quatre personnes ou plus, bercées par *Diamond Dogs* de Bowie. Puis, il revient définitivement de New York avec Olga et leur fils Augustin – que j’ai vu naître. Qui n’a pas vu Olga imitant le cheval n’a rien vu.

Je me souviens des folles soirées à Pierrefeu, face à la Tête du Puy. Des voyages souvent lointains ensemble et même du tourisme – puisque j’écris dans *Inter* – pour voir Tallinn avec Richard Martel qui n’a pas manqué de l’inviter à Québec...

Je conserve une fluette satisfaction qu’avant son long voyage, il a pu lire et dire avoir aimé *Jean Dupuy écrit à Charles : New York-Paris* (éditions Le Manuscrit, octobre 2021), ses lettres pleines d’amour filial à mon égard, qui retracent aussi l’angoisse des acteurs de cette avant-garde ; des pages pleines de vie, de privation, de liberté et de créativité.

Charles Dreyfus