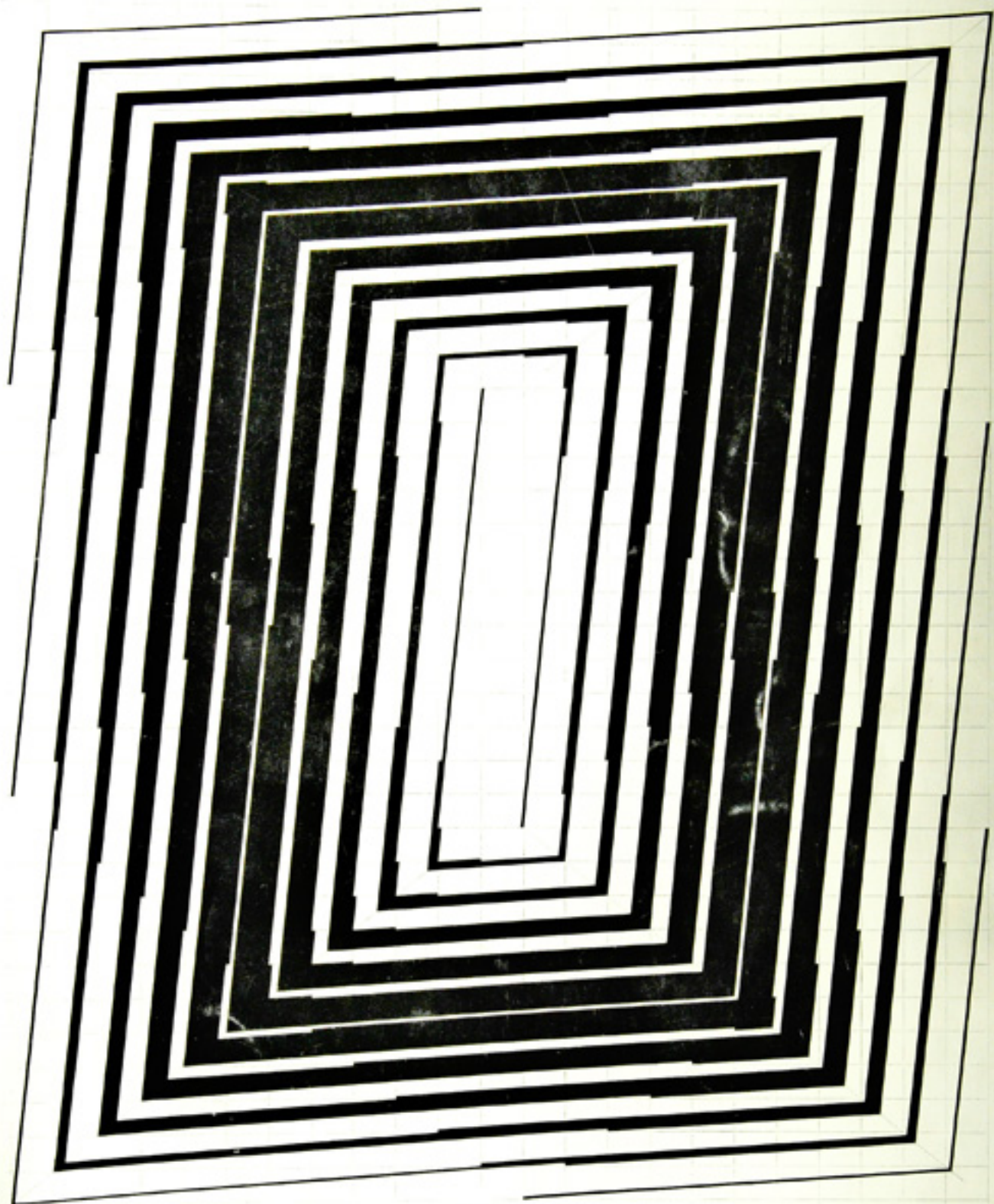


ART INTERNATIONAL



JEFFREY STEELE

Alain Jacquet aime jouer au technocrate de la peinture. Volontiers, il parle de son usine, de ses ouvriers, de ses contre-maîtres. Lorsqu'on lui demande ce qu'il emploie pour travailler, il répond: «Un téléphone me suffit.» Les hôteliers sont ravis, car, pour la première fois, ils trouvent un peintre propre qui ne salira pas les murs. Il ne faut pas oublier qu'avec l'abstraction gestuelle ou tachiste, la peinture débordait bien souvent le cadre de la toile, et les papiers peints des hôtels en gardent un triste souvenir.

Cet aspect «art mécanique» d'Alain Jacquet cache sa véritable évolution qu'il n'est pas sans intérêt de résumer brièvement:

- 1961 Une série de tableaux, peints à l'huile, sur le thème du «Jeu de Jacquet». Formes triangulaires, très colorées qui s'imbriquent l'une dans l'autre.
- Peinture sur cylindres.
- 1962 Peinture sur cubes.
- Camouflages: peinture à l'huile; tableaux superposés, ou tableaux superposés sur sculpture. Exemple: Une pompe à essence Esso superposée sur la Vénus de Botticelli, le coquillage de la firme Esso faisant le lien grâce au coquillage sur lequel la Vénus se tient debout. Ou bien: les trois drapeaux de Jasper Johns confondus avec l'image de *La Voix de son Maître*, un chien écoutant un gramophone. Sur une réplique en plâtre de la *Léda* de Michel-Ange, il projette un panneau de signalisation routière «Sens Interdit». Les rencontres procèdent toujours d'une allusion ou d'une signification sous-entendue.
- 1963 Continuation des «camouflages».
- Cette année-là, il réalise le *Hot-dog Lichtenstein*, agrandissement démesuré du «Hot-dog» de Roy Lichtenstein. Avec cette œuvre, il joue sur les significations doubles dont il tire des conséquences imprévues et logiques: puisque la saucisse est faite pour être débâchée en tranches, Jacquet découpe le tableau et le vend morceau par morceau. Ce geste annonce la multiplication mécanique des œuvres suivantes.
- Plexiglas embouti et imprimé. Première œuvre d'Alain Jacquet tirée en série.
- 1964 *Le Déjeuner sur l'Herbe*, premier tableau imprimé en sérigraphie.
- *Portrait of a Man*, tableau en sérigraphie combinant plusieurs possibilités d'assemblage de couleurs. *Portrait of a Man* est l'agrandissement d'un détail du *Déjeuner sur l'Herbe*.
- 1965 *La Source*, *Gabrielle d'Estrée*, le *Tub* expérimentent les différents systèmes d'impression.
L'enlèvement d'Europe est une œuvre réalisée sur papier glacé. *La Source* est faite sur plastique: il s'agit là d'un tableau dont le cadre est gonflable; certaines variations sont parfois introduites: seins ou ventres gonflables.
- Cette même année, Alain Jacquet fait des assemblages de panneaux en plexiglas; sur chaque plaque il localise une couleur séparée.
- 1966 *Feux de Bengale*, *Tête d'Anne*, etc..., suite de tableaux imprimés qui utilisent différentes trames industrielles.
- Continuation des plaques de plexiglas.
- Agrandissement de détails du *Déjeuner sur l'Herbe*, de la *Vierge et l'Enfant*. Ces agrandissements procèdent d'une façon particulière: comme il est impossible, au-delà d'une certaine dimension, d'imprimer les tableaux, Jacquet réalise, à la main, des œuvres qui suivent la technique de l'impression, à savoir, couleurs primaires posées à plat.
- 1967 Série de plexiglas grand format: *Cranes and Warehouse*, réalisés à New York.
- Expérience et réalisation du «tableau hologramme» employant des photos au laser et donnant l'impression du relief.

La constance et la logique de l'évolution d'Alain Jacquet permet de poser certaines questions et d'étudier la structure même de la démarche. En effet, Alain Jacquet, depuis quelques années, a concentré son travail sur l'œuvre mécanique sans s'écarter de la ligne qu'il s'était tracé.

Le Jeu de Jacquet, les Camouflages, les tableaux imprimés suivent les mêmes préoccupations: la superposition, le dédou-



Both of Venus, 62-63. 220 x 100 cm. Coll. Boulois, Paris.

blement, la contamination des significations, les formes qui déforment. Le point de départ de chaque œuvre est un élément connu sur lequel s'applique une grille. Pour ses tableaux mécaniques, Alain Jacquet procède ainsi: il prend une œuvre suffisamment connue du public, *La Source* d'Ingres, *Le Déjeuner sur l'Herbe* ou *l'Olympia* de Manet. Il modernise le sujet, «afin, dit-il, qu'on puisse voir la transformation». A ce niveau, Jacquet fait entrer une première déviation, de préférence sexuelle: dans la *Vierge et l'Enfant*, le petit garçon est remplacé par une petite fille... Il fait donc poser des modèles et prend une photographie en couleurs. Cette photo est envoyée dans un laboratoire pour être tramée; la sélection des couleurs s'effectue à ce stade. Jacquet indique la trame: points triangulaires, points carrés, trame linéaire, à cercles concentriques... Il choisit le format, le support (toile, vynil). Lorsque tous les éléments sont prêts, l'usine se charge d'imprimer le tableau.

Il est important, ici, de dégager les critères de l'art mécanique: quelles sont les qualités requises pour qu'une œuvre, réalisée suivant un procédé impersonnel, acquiert une qualité artistique? autrement dit, comment l'œuvre dépasse-t-elle son existence d'objet pour devenir le lieu d'une prise de conscience?

Le point le plus important est de différencier la photo du tableau. Cette différence réside dans la conception de l'espace. En effet, la photo se rattache aux conceptions d'espace psycho-

logique issues de la Renaissance. C'est de l'art illusionniste, tout comme Michel-Ange ou Bouguereau. Lorsque la photo devient sujet, ce sont ses propres réalités qui sont mises en évidence, et l'illusion mise en question. La couleur n'est plus que couleur sur une surface plane, et l'illusion de perspective disparaît pour dévoiler le système qui crée l'illusion. Ainsi, une photo de Marilyn Monroe suggère la chair, crée l'illusion des cheveux bouclés... Traitée par Andy Warhol, l'illusion de la chair, de la vie, disparaissent. Il ne reste qu'un espace plat, parsemé de taches noires, dont le regroupement fait penser à une image de Marilyn Monroe. Alain Jacquet agit de même: il distend les trames de la réalité et montre le système qui la sous-tend. Tableau après tableau, il met en question les différents systèmes de l'image et de l'illusion. L'analyse des différentes possibilités de trame (ou système d'illusion) constitue l'œuvre d'Alain Jacquet.

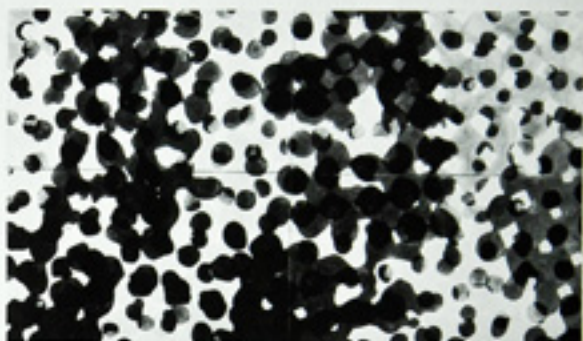
La qualité et le caractère de cette analyse, ainsi que la richesse des implications déterminent la valeur artistique de l'œuvre. Rauschenberg, par exemple, utilise la transparence de l'image photographique pour l'incorporer dans une composition où tout flotte, se confond, s'efface, comme sur l'écran d'une conscience... Warhol s'en sert pour communiquer son pessimisme, son nihilisme. L'utilisation, chez Alain Jacquet, est toute différente. Il n'y a rien de triste, chez lui, bien au contraire. C'est la beauté et l'ironie qui sont mises en évidence. L'univers, vu à travers l'image tramée, est une gerbe de couleurs soumise à la double distorsion culturelle et personnelle. *Le Sureau* d'Ingres est reprise dans la perspective culturelle d'aujourd'hui, et reprise une seconde fois par la trame de l'image photographique. Le pain du *Déjeuner sur l'Herbe* de Manet est remplacé par du pain biscuité sous cellophane (appelé « pain Jacquet »); l'œuvre subit ensuite la distorsion de la trame.

Cette attitude ironique et désabusée envers le regard et la compréhension caractérise l'œuvre de Jacquet. Pour lui, toutes les trames trahissent la réalité, même celles qui sont faites à la main: impressionniste, pointilliste, cubiste... On ne voit la réalité qu'à travers le filtre figé de la culture, le filtre d'une équation personnelle, et à travers les innombrables manières de réinterpréter la culture, la réalité, l'une n'étant pas préférable à l'autre puisque toutes trahissent également... Suivant le choix de la trame (d'une morale, d'une psychologie, d'une idée fixe) la vie devient bulles, flaques, étoiles. Jacquet fait le relevé des multiples façons de déformer et de trahir la réalité. Il le fait sans tristesse ni émotion: l'ironie désabusée est sa seule réaction.

La multiplication est une conséquence logique du procédé qu'emploie Alain Jacquet. Il est le seul artiste, avec Warhol, à faire des « originaux multiples ». Les autres font un prototype qu'ils éditent ensuite en série. Chez Jacquet et Warhol, chaque élément de la série est également originale. Certes, la multiplication n'apporte rien ni du point de vue culturel ni du point de vue artistique: mille Joconde (à supposer que Léonard de Vinci les ait peintes exactement pareilles) n'apporte pas à l'humanité une prise de conscience supérieure à celle qu'a pu provoquer la première. De plus, du point de vue culturelle, il ne sert à rien, pour un peintre d'avant-garde, de vendre ses œuvres dans les grands magasins. La valeur d'un artiste, son influence intellectuelle, ne peuvent être reconnues que dans le milieu culturel. Diffuser des œuvres en dehors de ce milieu est aussi inutile que distribuer James Joyce à des analphabètes. La démocratisation de l'art se fera (si elle se fait un jour) par l'extension de la culture, et non par l'extension de la vente. D'autant plus que la culture artistique se fait par le regard et



Déjeuner sur l'Herbe, 1964. 175 x 195 cm.



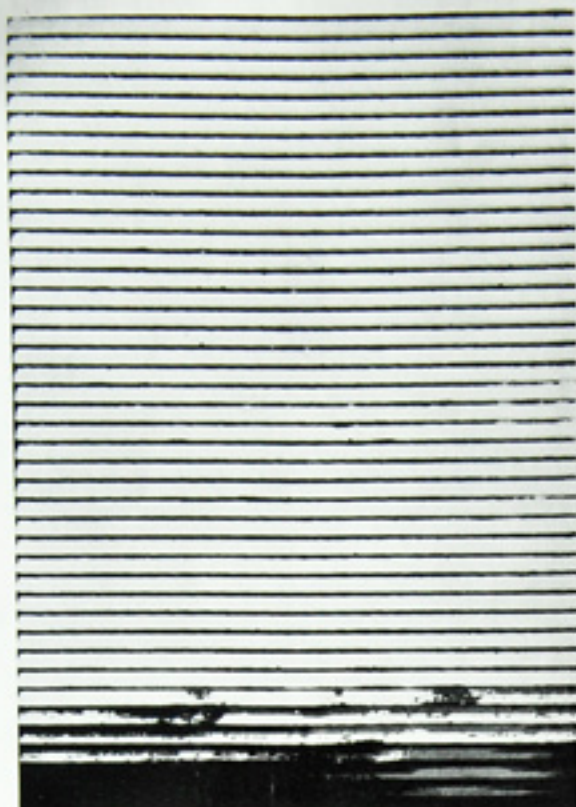
Enlargement from Déjeuner sur l'Herbe, 1966. 230 x 400 cm.

Virgin and Child, 1966. 195 x 260 cm.



One-Man Show, 1964. Vacuum-formed plexiglas, 40 x 65 x 20 cm.





Bongal Finn, 1966. Silk screen on vinyl, 114 x 162 cm.

qu'un volume parsemé de couleurs. En même temps, Jacquet a peu à peu renoncé à la multiplication de ses œuvres. « L'orientation que j'ai prise n'est plus quantitative, explique-t-il. Elle est technique, et de laboratoire. » Le « tableau hologramme », employant des photos prises au laser est la dernière étape de sa recherche. Son problème est de transformer l'illusion de relief parfait de la photo au laser en tableau. Avec cette nouvelle technique il retrouve son problème fondamental: analyser l'illusion de l'image et la transformer en explosion de couleurs.



Olympia, 1966.

la lecture, et non par la vente ou l'achat. Il est inutile d'acheter un Cézanne, un Mondrian ou un Pollock pour les apprécier et les comprendre.

La multiplication n'a donc rien à voir avec l'art ou avec la culture. Ce n'est qu'une commodité pour le peintre ou pour l'acheteur. Pourtant, les « multiples » auront une influence indirecte sur les rapports du public et de l'artiste, et il est à souhaiter que, dans les années à venir, le tableau cesse d'être un objet de spéculation pour devenir un objet de consommation, tout comme le livre ou le disque. Etant entendu que ni la consommation ni la multiplication n'ont d'interférence sur le jugement de qualité. Mais le moment n'en est pas encore venu, car, sauf quelques exceptions (Vasarely, Warhol, Jacquet), le « multiple » n'est qu'un bibelot industriellement fabriqué.

Les « multiples » de Jacquet ne partent pas d'un choix délibéré. Il en fait car, utilisant un moyen de multiplication (la machine), il est dans l'ordre des choses de multiplier le produit. Alain Jacquet paye bien cher cette opportunité: le coût de la production ne lui permet aucune agilité dans le développement de son œuvre. Tandis que d'autres artistes évoluent librement, tableau après tableau, la progression d'Alain Jacquet est soumise à de lourds investissements financiers. De ce fait, il n'a, en moyenne, produit que quatre toiles par an.

Cette lenteur l'a récemment conduit à reprendre les techniques manuelles, meilleur marché et plus rapides que la machine. La logique de l'œuvre est restée la même, car Jacquet explore le même domaine, et il est indifférent que le tableau soit peint avec une machine ou avec une main qui imite la machine: couleurs primaires, posées à plat. Puisqu'il n'y a aucune émotion ou personnalité dans l'application de la couleur, l'œuvre peut être exécutée avec n'importe quel instrument sans émotion ni personnalité, fut-ce la main de l'artiste ou n'importe quelle main travaillant sous la direction d'Alain Jacquet. Une série de grands tableaux de 1966 sont ainsi faits à la main. De même les « plexiglas » qu'Alain Jacquet a entrepris à New York, cette année.

Ces « plexiglas » sont formés de trois plaques transparentes; sur chacune d'elles est le support d'une couleur primaire. Ces œuvres, où la couleur flotte dans un espace immatériel, constituent un pas de plus dans la démarche d'Alain Jacquet. Il change non seulement de support, mais se dirige vers une conception plus abstraite. Le sujet est à peine lisible et il ne reste

Cranes and Warehouse, 1966-67. 183 x 122 cm.

