

## ALAIN, HELENE ET LE SIDDHA

Nous sommes en 1978 et Alain Jacquet n'a que 39 ans. Il a l'âge de Jean-Pierre Raynaud et Martial Raysse n'est leur aîné que de trois ans. Trois artistes hors série, à la gloire précoce. En fait on parlait beaucoup plus d'eux à Paris et dans le monde en 1968, date de l'apogée de leur première carrière. Héros de l'an II, ils ont refusé les prébendes de l'Empire. Ils ne se reconnaissent absolument pas - Jacquet et Raysse tout au moins - dans les pompes et les œuvres de Beaubourg.

1968-1978 : qu'ont-ils fait pendant dix ans ? Chacun à sa façon sa propre traversée du désert. Ils sont passés de l'autre côté de leur propre miroir, ils appartiennent à l'autre face de l'art, cette autre face de l'art occulte et occultée, nécessairement ambiguë parce qu'elle correspond à la plus fondamentale exigence vitale : pas de frontière entre essence et existence.

Alain Jacquet assume quotidiennement cette exigence et les traces tangibles qu'il nous en offre sont trop intimement liées à la conduite de sa vie et aux détours intuitifs de sa pensée pour n'être jugées qu'en fonction de leur apparence formelle, objective. Sous des dehors plaisants ou ludiques, l'exposition Jacquet au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris recèle dans son double parcours la trame serrée de tout un jeu existentiel, faite de multiples associations, références, correspondances. Libre au visiteur de s'en tenir au pur plaisir de l'œil, à la sensualité des superficielles apparences. S'il pressent toutefois « le langage derrière le langage », alors toute la difficulté commence. C'est aussi le début d'une exaltante aventure de la communication entre les hommes, le fruit savoureux d'une profonde complicité spirituelle.

N'attendez pas de moi, le complice de Jacquet, que je vous traduise en clair ce que vous pouvez considérer comme les obscurités de son langage. Je serais bien incapable de vous en établir le lexique exhaustif : de toute façon, dans cette lecture à deux niveaux, l'imagination de chacun est reine, elle agit au gré de ses ouvertures et de ses limites. Je me bornerai plutôt à dégager les articulations majeures du discours et à tenter d'éclairer à grands traits le climat de la démarche, sur le triple plan de la chronologie, de la technique et de quelques symboles.

Alain Jacquet est et demeure le peintre du malentendu. Peut-être parce qu'il a choisi de consulter pendant un temps l'oracle chinois du Yi-King sur le ton du plus parfait marivaudage, jusqu'au moment où la transformation s'est produite, en 1968 et 1970. C'est alors que l'artiste a entrepris la relecture de son œuvre, à partir d'indices-clés qui lui ont permis de reconstituer le noyau du puzzle, qui s'enrichit désormais élément par élément des bonheurs du hasard et des succès de l'intuition.

Aujourd'hui, à la lumière de cette progressive révélation qui s'étend sur près de dix ans, la démarche de l'artiste prend son envergure spécifique. Comment apparaît Jacquet en 1978 ? Pionnier du multiple, poète du Braille et arpenteur de la fumée, fabricant d'objets-sculptures à double sens, fétiches-outils et gadgets-talismans, Jacquet constitue l'un des plus remarquables phénomènes d'occultation ou plus exactement de camouflage ésotérique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## LE JEU

Tout a commencé en 1961 à la Galerie Breteau, sous le signe du jeu de Jacquet : des toiles en apparence abstraites aux couleurs vives et qui sont en fait des variations libres sur le tapis vert et les flèches du jeu de Jacquet. Ces formes molles et violemment colorées se retrouvent sur la paroi extérieure de 48 boisseaux de carton fort qu'il a entassés en « éléments préfabriqués » sur dix mètres de long et trois mètres de haut. Il répétera par la suite l'opération sur des cubes, les possibilités de permutation des différents éléments permettant d'obtenir une série de situations visuelles quasi-illimitée.

Ambivalence fondamentale qui est celle du dédoublement existentiel. Jacquet se dédouble sur les choses. Il est à la fois lui et le jeu de Jacquet. Il choisit pour règle de son propre jeu la règle d'un autre. Il accepte la banalité patronymique de son état-civil comme le signe du destin. Quand on s'appelle Jacquet en France on court toujours le risque d'être pris pour un autre...

Le jeu existentiel de Jacquet débute par le refus de la conscience unitaire de son être : la frontière entre l'art et la vie s'estompe d'emblée en lui. Joueur chanceux ou enfant prodige, Jacquet à 22 ans est déjà sans âge. Il appartient à la lignée naturelle qui va de Marcel Duchamp à Yves Klein. Il est né sur l'autre face de l'art.

Plus s'estompe la frontière entre l'art et la vie, plus l'art assume les valeurs du jeu existentiel. La moralité de ce jeu, qui tend à l'humanisation de la technique, revêt une fonction sociale éminente. C'est sur le double rapport d'identité art/vie - humanisme/technique que se fonde le devenir de notre culture. Le jeu devient symbole du monde (E. Fink), une fin en soi. A l'art pour l'art se succède le jeu pour le jeu, dans la perspective anthropologique finale qui doit affecter au premier chef nos façons de sentir, de penser et d'agir.

Le jeu de la vie est le jeu du hasard : pour garder sa valeur existentielle, ce jeu doit faire la part de l'aléatoire et de la différence. L'autre face de l'art est par la force des choses la fonction déviante : détournements fonctionnels, fissions sémantiques, révolution du regard. L'autre face de l'art c'est son double, systématiquement déformé, dans l'attente du jaillissement d'une nouvelle cohérence ou, pour parler comme Lévi-Strauss, de la fusion imprévue d'un autre signifiant avec un autre signifié. L'autre face de l'art c'est l'usage non-conventionnel des conventions expressives, à quelque niveau de langage que ce soit. Par rapport à l'esthétique de la beauté l'autre face doit assumer l'éthique de l'indifférence : il n'y a de beauté différente que dans la beauté d'indifférence.

Tel est le Grand Œuvre de Jacquet, son destin. En 1962 il assume l'éthique de l'indifférence à travers le dédoublement du camouflage. Il peint une pompe à essence Shell sur la Vénus de Botticelli ou le Chien au Gramophone de la Voix de son Maître sur les Three Flags de Jasper Johns. Le panneau de signalisation routière « Attention, passage d'animaux » vient recouvrir une réplique en plâtre de la Leda de Michel-Ange. Ainsi apparaissent les camouflages baroques, les camouflages de superposition, les sculptures-camouflages, annoncées et précédées par les Images d'Epinal, des formes toutes faites colorées par la juxtaposition des trois couleurs primaires et des trois couleurs secondaires.

La clé technique du travail pictural de Jacquet, c'est l'arc-en-ciel : la juxtaposition des 6 couleurs du prisme solaire, six pots de peinture et six pinceaux. Voici apparaître le chiffre 6, chiffre « éminemment propre à la génération », selon Philon d'Alexandrie, et qui sera appelé à jouer un rôle capital dans l'œuvre-destin de Jacquet.

Aux couleurs du prisme s'ajoutent le noir et le blanc. Si l'on en croit l'éminent Philastre, l'origine de tous les langages pour les anciens chinois résidait dans l'émotion de l'homme devant le plus grandiose des spectacles de la nature, le mouvement du soleil et celui de la lune. D'où le dualisme sonore des voyelles

et des consonnes, d'où la dialectique entre les couleurs du prisme et le noir et blanc. L'émotion du « jeune » Jacquet est à son comble : il imagine la peinture sortant littéralement du tableau pour envahir les murs de la Galerie Breteau. « Peu à peu les images sont devenues plus nettes - nous dit Jacquet - puis elles se sont mêlées, camouflées l'une dans l'autre comme la passion des caméléons ; ça devenait trop complexe.

Trois couleurs étaient suffisantes si j'abandonnais la juxtaposition ; en superposant toutes les teintes apparaissaient vibrantes. » La synthèse additive des couleurs le met sur la voie des peintures tramées. Les camouflages culminent en 1963 avec le Hot Dog de Lichtenstein, découpé en pointillé et dont le public est invité à acquérir les morceaux, à 10 francs pièce. La gigantesque saucisse camouflée est débitée en tranches. Le détail est d'importance : jusqu'à présent ambivalence et dédoublement étaient d'ordre visuel ou mental. Désormais l'artiste aborde le problème de la multiplicité physique de l'œuvre. Déjà préfiguré par les cylindres et les cubes, le Hot Dog annonce la multiplication mécanique des œuvres suivantes.

## LA TRAME

En 1964 Jacquet réalise sa première peinture mécanique, mec(hanical) art. C'est le Déjeuner sur l'Herbe, une pièce qui tient une place cardinale dans son œuvre.

Le thème reflète les principes de contamination culturelle de ses œuvres précédentes : c'est une version XX<sup>e</sup> siècle du thème bucolique fameux de Giorgione à Manet, pour laquelle j'ai posé moi-même en famille. Il s'agit d'un cliché photographique en couleurs tramé en points et dont l'agrandissement linéaire a été reporté sur toile par transfert sérigraphique.

L'étude de la version Jacquet du Déjeuner sur l'Herbe nous éclaire sur un certain nombre de clés opérationnelles de composition ou plutôt de dé-re/composition de l'image. A l'occasion de l'Exposition 72 au Grand Palais l'artiste avait préparé pour la salle qui lui était réservée une présentation analytique de l'œuvre. Présentation qui est demeurée à l'état de projet, l'artiste ayant finalement refusé de participer à la manifestation organisée par François Mathey.

La composition figure trois personnages principaux, la marchande de tableaux, l'artiste et le critique assis sur le gazon au bord d'une piscine. De l'autre côté de l'eau un quatrième personnage, sur le rebord du bassin, est le spectateur de la (s)cène. La main tendue et ouverte du critique invite les deux autres personnages du premier plan à consommer la nourriture déposée à leurs pieds : outre le pain Jacquet, des oranges et des bananes aux références sexuelles évidentes (Rose Sélavy...).

Le cadrage photographique a structuré l'image à partir d'un certain nombre de triangles soulignés par les genoux des personnages du premier plan, le point axial du cliché étant représenté par le spectateur, de l'autre côté de l'eau. La plan d'eau fait miroir, allusion à la réversibilité de l'espace : le monde visible est l'image réfléchie des mondes invisibles, proclame Max Heindel dans sa Cosmogonie des Rose-Croix. Enfin le rebord de la piscine, la ligne du plan d'eau, se situe à la hauteur des yeux de l'artiste dont la position apparaît en équilibre instable, à la fois physiquement et symboliquement : corps du désir au cœur du FEU, sa position sur TERRE est précaire. Ou il se lève et sort du champ pour s'évanouir dans l'AIR, ou il tombe à l'EAU.

Le Déjeuner sur l'Herbe est une transcription de la Cosmogénèse : en entamant la relecture de son travail et une réflexion d'ensemble sur sa démarche en 1970, Jacquet se penche sur son passé et retrouve la Lanterne Magique et le Tableau du Voilier, deux souvenirs de ses 12 ans : ce sont les symboles employés par Max Heindel lui-même en 1922 pour figurer la transmutation intellectuelle de la représentation des mondes, à travers la lentille de la pensée.

## LA SERIE

De cette composition Jacquet a tiré des trames, des agrandissements de détail aux linéatures diverses, qui constituent un vaste répertoire de ses investigations expérimentales sur l'agrandissement des points et la séparation des couleurs selon la dialectique fragmentation/unité : notamment les dix variantes positives/négatives de Portrait of a Man à partir d'une trichromie bleue, rouge et jaune et sa version alternative mauve, vert et noir.

Dans Limite béton-eau, l'agrandissement de la linéature de la trame est poussé à l'extrême : trois points bleu, jaune et rouge figurent un fragment de l'angle du bord de la piscine. Trois points bleu, jaune et rouge : les trois couleurs fondamentales de Hegel, les trois cercles chromatiques de la synthèse additive des couleurs chères aux rosicruciens et dont Yves Klein a opéré la transmutation alchimique dans sa trilogie bleu-or-rose, les aspects un, trois, sept et dix de dieu et de l'homme, proportions numériques que l'on retrouve dans l'analyse chiffrée de la composition d'ensemble du Déjeuner sur l'Herbe.

Utiliser en peinture le procédé du report photographique en 1964 n'avait rien d'original en soi. A New York Warhol puis Rauschenberg en avaient systématisé l'usage depuis trois ans déjà et à partir de 1963 de nombreux peintres européens y avaient eu recours. Mais il y avait chez Jacquet la trame et la relecture, tout le mécanisme de dé-re/composition de l'image. Alors que pour Warhol le cliché reporté correspond au transfert sur le plan bi-dimensionnel de la notion de ready-made, Jacquet considère l'image-objet comme le point de départ et non comme le point d'arrivée. Point de départ d'une opération de restructuration interne de l'image et donc de la vision, à travers l'étude des conditions de la visibilité. La vision est UNE, la visibilité est FRAGMENTÉE à travers les grains différents de la trame, sa linéature plus ou moins dense ou plus ou moins fine. La visibilité fragmentée, brouillée entraîne un nouveau processus de lecture/relecture qui finit toujours par déboucher sur un fragment unitaire de la vision générale. La trame fragmente l'image pour la restructurer autrement. Son secret est labyrinthique mais elle demeure l'invariant qui témoigne de l'unité de la vision cosmique, le témoin de l'immanence universelle au-delà des transformations du monde : tel est le sens des caractères chinois YI et KING : TRANSFORMATION et TRAME.

Le thème trame/transformation et les moyens techniques du mec-art offrent à Jacquet un code visuel et des combinaisons variables à l'infini. Il en tire la leçon opérationnelle : la définition industrielle de l'image implique à la fois le grand tirage et l'absolue indifférence à l'égard de l'image-objet. Dans l'ensemble de ses différentes versions le Déjeuner sur l'Herbe a été tiré à plus de 100 exemplaires. Et ce n'est qu'un début. Entre 1964 et 1970 la production en série se développe dans tous les sens. Toutes les formes de trame et tous les sujets comme tous les supports sont bons : impressions sur plastique pliables, lavables, munies d'un ourlet gonflable qui leur sert de cadre et que l'on peut acheter au rabais en utilisant les « chèques Jacquet » ; perspectives en transparence (reconstitution du mélange optique à travers sa dé-re/composition sur trois plaques de plexiglass successives) ; hologrammes ; impressions d'un tramé de jute ou de bois sur un vrai sac ou sur une vraie planche, etc.

Cette production abondante, l'artiste la destinait aux grands magasins parisiens. Ceux-ci refusèrent l'image-objet-multiple parce qu'elle se présentait de façon trop classique, comme une vraie peinture : l'image était trop personnalisée dans sa structure comme dans ses thèmes. Une peinture trop originale pour être multiple, voilà le prix de la beauté différente.

A partir de 1965 l'artiste parcourt l'Europe, la Guyane et le Brésil et fait de longs séjours répétés à New York. Il tire le bilan de son expérience quantitative et se tourne vers la technique. 1967 est l'année des grandes expériences optiques, transparences (Satellite I et II, Swimming Hole, Leap Frog, etc.), holographies (Biennale de São Paulo), report d'équivalences image/objet, Trame/Support (New York, Galerie Waddell, 1968).

## LE POINT

Ce n'est qu'en 1971 qu'il tirera officiellement la conclusion de cette période, avec l'exposition anthologique des trames-points à la Galerie Bonnier de Genève et la réalisation de la Bille géante de 12 mètres de diamètre sur un mur d'immeuble en bordure du lac Léman. Mais la période 1968-1970 est avant tout la période du point Jacquet. La période où, en se dépouillant des derniers oripeaux du dandysme initial il repense l'entière signification de sa démarche, à l'horizon du Sahara et du Sud marocain. Faire le point comme on dit dans la marine. Pour Jacquet c'est la réduction essentielle de la trame au point, à l'auto-nomie de son élément premier. Le point comme symbole/germe de la fragmentation universelle, et non plus le point qui dessine et colore en s'unissant aux autres. Le réalisme de Jacquet est nécessairement un réalisme au second degré, celui de la vision profonde : fragmentation élémentaire dont le point est l'émanation directe.

Qu'Alain Jacquet ait pu assumer cette radicale remise en question tout en poursuivant systématiquement ses exercices de langage optique combinatoire, voilà qui nous démontre l'incapacité de Jacquet à se penser Jacquet, c'est-à-dire l'incapacité d'une conscience à se penser UNE par rapport au monde.

Le point incarne le moment de la matière, la dimension de l'espace-temps où la forme est concept. Germe de l'universelle fragmentation, le point est éphémère dans sa durée et relatif dans sa structure perceptive. Dès 1967 le point devient fumée : le premier alignement fumigène est présenté à la Biennale de Saint-Marin. Aux termes de son propre testament (11 décembre 1970), Jacquet s'évanouira physiquement en fumée, retournant à l'état de point. Cette catharsis par le feu (Jacquet pense à la vapeur zoroastrienne qui l'hiver monte des rues new-yorkaises) déclenche tout le processus de relecture de l'œuvre et l'avalanche des nouvelles interprétations, des nouvelles fusions signifiantes. Toujours selon la dialectique fragmentation/unité, de la fission sémantique à la fusion signifiante.

Au point de la trame correspond le point de l'alphabet Braille. En 1970 Jacquet fait ses premières expositions en Braille : quelques caractères alignés sur les murs et reportés sur la carte d'invitation (Milan, Cologne, Varsovie). Le passage du point de la trame au point de l'alphabet Braille s'opère parallèlement au transfert de la trame au tricot géant qui se fait et se défait au rythme de la tapisserie de Pénélope, selon des étapes programmées (Musée de Lodz, 1969). La trame-tricot est réduite à la bille-pelote, agrandissement tri-dimensionnel du point. Le fil de laine devient fil de fer dans « l'installation » de 1969 chez Yvon Lambert. Ou encore fil électrique débranché et inutile. A la rupture de la communication s'oppose la continuité de l'eau qui coule dans la rigole. L'auto-censure sensorielle développe les transferts perceptifs. Cette exposition de 1969 qui a provoqué tant de réactions polémiques à Paris, n'était-elle pas finalement un hommage prémonitoire à l'aveugle et sourde-muette Hélène Keller, à son suprême sens du toucher, l'ultima ratio de la communication avec le monde, comme le souligne Jung ?

## LA TRANSFORMATION

En passant de la photographie à l'alphabet Jacquet s'est mis à écrire dans la langue des aveugles des livres pour ceux qui voient. Les aveugles les comprennent sans les voir, les autres les voient sans les comprendre. La bibliothèque Jacquet (1970-1971) comprend des livres plats, des livres circulaires et des fragmentations. Le « Clear Book » est constitué de feuilles de plastique transparentes numérotées en Braille de 1 à 100. La superposition des pages crée un effet accumulatif : une boule de points, rappel de la boule de cristal. Le Clear Book est Livre de Voyance.

Les fragmentations, telles que le Livre de l'Oued Draa ou Braille Smokes sont des alignements temporaires de caractères Braille in situ (cailloux dans le Sahara, points fumigènes dans la nature). L'artiste dans « Concrete » avait pensé un moment à « doubler » en béton les alignements de Carnac.

A ce niveau d'explosion alphabétique du Braille, tout est permis. Le « pouvoir générateur » du 6 intervient : à la cellule en six points du Braille correspond l'hexagramme du Yi King ; aux 64 signes sémiotiques ponctuels du Braille correspondent les 64 koua issus des huit trigrammes de Fo Hi.

Trame/Transformation, transfert de la forme au signe et de la vue au toucher. La référence à Hélène Keller devient la clé des correspondances. Hélène, en dépit des murs de silence et d'obscurité qui l'entourent, diffuse son énergie intérieure sur le cosmos. Elle se projette hors de son corps vers d'autres corps, à la manière du siddha, l'initié tantrique. Hélène Keller symbolise pour Jacquet l'art du toucher en tant que phénomène vital, elle donne un sens nouveau à la création tri-dimensionnelle. Le pouvoir d'Hélène est le phowa. Il agit en boomerang, incarnant l'esprit dans la matière et vice-versa.

Le CNAC présente en février 1974 dans les locaux de la rue Berryer et en l'absence de l'artiste retenu à New York, sa SCULPTURE. Un retour aux sources par le biais d'un alphabet miniature : un cercle, un carré, un triangle, une croix. Le complet répertoire des formes simples, de l'or à la feuille emboutie aux dimensions millimétriques, le tout contenu dans une boîte d'allumettes en ébène. Désormais la voie est ouverte. Jacquet pense comme il respire et tout devient simple : la cellule Braille contient les six foyers de trois ellipses boroméennes, il fallait y penser. Il suffit de la double pression des mains sur la glaise pour créer...

Réalisées avec la plus extrême minutie artisanale les sculptures récentes d'Alain Jacquet - dont certaines ont été exposées pour la première fois au Pavillon français de la Biennale de Venise en 1976 - sont des objets usuels plaisants à toucher, beaux à voir, riches et précieux de matière, et dont la forme est symbolique. La baratte avec ses anneaux de bois de Bété cloutés au Braille est un rappel de la disposition circulaire des 64 koua. Top la toupie de marbre noir veiné de blanc évoque l'emblème de Shiva, l'union lingam + sakti ; le doughnut est un anneau boroméen ; l'arrosoir est une bouteille de Klein ; Mâ Coco est une coco de mer des Seychelles transposée en anneau de Moebius ; la moule à gaufre est une cellule Braille en super-relief.

La stylisation géométrique de la calligraphie arabe permet tous les rapprochements possibles avec la figuration graphique des messages binaires, calcul, synthèse, transfert du Morse, etc. Le Broadway Küfic est un parfait exemple de synthèse entre la graphie binaire et le coufique monumental. Jacquet est désormais en état d'osmose universelle : il vit pleinement sa différence et la projection de cette différence, détournements fonctionnels, fissions sémantiques, fusions signifiantes. L'aléatoire est la loi quotidienne de son langage. Il lui a fallu certes surmonter des tabous tenaces et toutes les tentations du doute pour accepter la révélation de sa propre vérité. Aujourd'hui il assume son œuvre comme son destin et chaque trace qu'il nous en offre s'inscrit tout naturellement à la charnière de l'art et de la vie, dans le Grand Livre Existentiel où les secrets de l'être deviennent limpides, quelque part entre le Grand Verre et le Grand Vide Bleu.