

Alain Jacquet : le chemin, la voie, la manière d'agir

entretien avec l'artiste par Sylvie Couderc

D'un continent à l'autre, d'une période à l'autre, Alain Jacquet a tracé son propre parcours. Il a confirmé ses choix, développé avec le temps suffisamment de sujets, de thématiques récurrentes pour que soit considérée la cohérence de sa démarche. De 1961 à 1972, ses créations, aussi variées soient-elles, offrent plus de cohésion que de dispersion si l'on est attentif aux articulations, aux points de liaison repérables entre les séries d'œuvres qui permettent de reconnaître leur enchaînement logique.

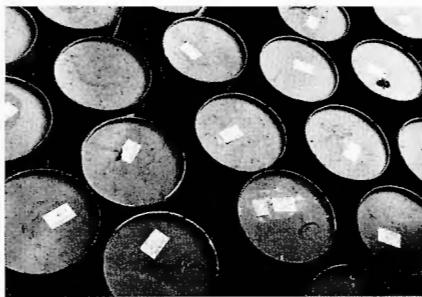
L'œuvre est ponctué par des pièces ressources à partir desquelles l'artiste décline différentes versions et interprétations qui l'amènent à créer de nouvelles matrices générant à leur tour d'autres variantes. Avec ces œuvres-clefs que sont les dessins et les peintures créées au tout début des années soixante à partir des *Images d'Epinal*, les *Cylindres*, les *Camouflages* (Hot Dog Lichtenstein en 1963 ou Botticelli, *La Naissance de Vénus* en 1963-1964 dont il existe trois versions), puis avec le *Déjeuner sur l'herbe* daté de 1964 qui l'amène vers *La bille de Genève* (1971) et *First Breakfast* réalisé en 1972 à partir de l'un des premiers clichés photographiques de la Terre pris en 1969 par les cosmonautes américains de la mission Apollo, Alain Jacquet s'est attaché à discipliner un œuvre prolixe par nature, fondé sur un principe de régénération des formes et des images, les unes au travers des autres.

Ainsi découvre-t-on comment cette pratique apparemment simple du jeu de la métamorphose parvient à structurer son œuvre depuis plus de trente ans tout en lui garantissant une liberté d'évolution. D'un côté, Alain Jacquet a évité les dangers de la répétition. D'un autre, sa préférence pour les exercices de l'analogie, de la conversion nous laisse toujours dans l'attente d'une prochaine série de travaux emblématiques de l'incessante mutation de l'univers. Cet aspect indique aussi le caractère elliptique de l'œuvre où souvent certains éléments peu discernables, notamment dans les *Camouflages*, agissent dans l'image comme des parties manquantes au premier regard, différant une lecture globale et totale. Ces œuvres apparentées aux "visions de la Terre" produisent fréquemment des images qui, dans un premier temps, se dérobent à la vue et à l'entendement et requièrent une attention accrue pour qu'apparaissent les sources et les citations de l'artiste.

Nous devons regarder au plus près ces travaux à l'instar de l'observateur d'une carte géographique qui souhaiterait découvrir les chemins possibles à parcourir d'un lieu à l'autre. La métaphore de la carte, du paysage, est dans l'œuvre d'Alain Jacquet, particulièrement active : ses voyages dans toute l'Europe, son intérêt très tôt, pour la culture anglo-saxonne, ses séjours au Brésil et aux Antilles, et le fait qu'il vive aujourd'hui à New York une partie de l'année, ont marqué sa biographie de manière concrète. Les représentations de la Terre, dont certaines issues de photographies réalisées par satellites, ont non seulement produit de nombreuses séries de visions de la Terre et du système solaire mais également témoignent d'une réflexion philosophique et spirituelle propre à poser la question d'une figuration possible du monde aujourd'hui. Dans cette entreprise ambitieuse Alain Jacquet a su se garder d'une attitude démiurgique, totalisante. Il a procédé par étapes et par associations d'un langage à l'autre : de l'image sérigraphique tramée à l'écriture braille, de la photographie à la peinture, de l'ordinateur à la robotique.

Par phases successives, Alain Jacquet aura réactivé les différents champs de la mémoire historiques et privés, s'appropriant une imagerie populaire associée aux images latentes, sorties directement de l'inconscient, de manière à élaborer, par parties complémentaires les unes des autres, sa vision de l'univers.

Dans cette volonté de refaire le monde, partagée avec ses contemporains, les artistes du Pop art comme les Nouveaux Réalistes, Alain Jacquet a manifesté dès 1962, un regard critique et lucide sur les mutations techniques et idéologiques de son temps. Cette perception a marqué les *Camouflages* les plus pertinents et les plus humoristiques où la Vénus de Botticelli est aux prises avec la marque Shell, où les *Three Flags* de Jasper Johns cohabitent avec le message publicitaire "La voix de son maître". Ainsi a-t-on vu une ironie sans agressivité, néanmoins efficace, s'afficher et conférer à l'œuvre de l'artiste son esprit de fantaisie salutaire qui réapparaît sous un nouveau jour dans nombre de paysages de la Terre après 1973.



Portrait d'Alain Jacquet,
(Cylindres), 1961.

Marcel Duchamp déclarait vouloir traiter avec légèreté des affaires sérieuses. Une même intention anime l'œuvre d'Alain Jacquet lorsqu'il nous invite à reconnaître en lieu et place des Etats et des Nations, des figures paraissant issues de livres de contes et d'illustrés, ou encore dès que l'image des planètes lui inspire le spectacle d'une copulation joyeuse et universelle.

Alors qu'il était étudiant puis jeune artiste, Alain Jacquet a bénéficié de la proximité de groupes de créateurs, d'artistes, de poètes. Il a toujours su toutefois préserver son individualité ; dans l'art de ces trentes dernières années il occupe une place à part et marquante. Il relève lui-même ses divergences esthétiques avec les Nouveaux Réalistes et indique sa différence vis à vis des artistes du Pop art américain, à travers une position critique plus affirmée de la société moderne de consommation.

Mais il reconnaît également ses affinités avec Yves Klein, Martial Raysse et Jean Tinguely. Yves Klein s'est attaché à penser l'essence spirituelle et immatérielle de l'art (de *L'exposition du vide* aux *Cosmogonies*), Martial Raysse a traité avec irrévérence les grands chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art (*La grande Odalisque* ou *Le bain Turc* de Ingres), Jean Tinguely n'a pas cessé d'expérimenter, non sans humour et dérision, les enjeux de la création face au monde mécanisé. Les attitudes et les déterminations de ces artistes sont à plus d'un titre à l'œuvre dans la démarche d'Alain Jacquet.

Celui-ci partage avec eux une conscience aiguë de la transformation du monde, héritée de la modernité visant à relier la vie concrète et la métaphysique au travers de préoccupations formelles et esthétiques.

Dans l'entretien qui suit, l'artiste présente son cheminement qui, de la fin des années cinquante à aujourd'hui, l'a guidé, pour connaître sa voie et sa manière d'agir à rechercher entre les aléas, les circonstances et l'imagination active, à l'image du I- Ching, le livre divinatoire de la Chine Antique auquel il s'est souvent référé.

Pouvez-vous parler de vos années de formation que vous situez avant 1961, date à laquelle vous avez réalisé ces volumes que sont les Cylindres ?

Quand j'avais 14 ans j'ai commencé à m'intéresser au théâtre, à la littérature et notamment aux Surréalistes, de Lautréamont jusqu'à Alfred Jarry et Eugène Ionesco. Donc, pendant toute une période, j'étais davantage attiré par le théâtre que par la peinture. Mes parents étaient réticents à l'égard de mes projets. Puis je me suis inscrit à l'école des Beaux-Arts de Paris dans la section architecture. Je voulais, d'une manière générale, faire quelque chose dans l'art. Pendant ces années de 1955 à 1960, tout était un peu mêlé.

L'architecture ne me passionnait pas, les options présentées telles que le prix de Rome étaient un peu dépassées, j'étais à la recherche d'options nouvelles. J'avais déjà un rapport direct avec la culture anglo-saxonne, car j'étais tous les étés en Angleterre et mon grand-père avait la nationalité américaine. Puis en 1960 j'ai rencontré John Ashbery qui indépendamment de sa poésie écrivait pour le *New York Herald Tribune*. Grâce à lui j'ai rencontré toute la communauté américaine de passage ou vivant à Paris. Ce contact avec le monde de l'art m'a définitivement décidé à devenir artiste.

Adolescent, vous alliez en vacances en Angleterre. Connaissiez-vous le contexte artistique des années cinquante outre Manche ?
Bien que mon année de philosophie se soit déroulée au lycée de Londres, je ne peux pas dire que j'ai eu des contacts avec les artistes anglais de l'époque. J'allais dans les galeries, mais avant 1959 on n'y montrait peu de jeunes artistes du Pop art anglais. Je suis resté seulement un an à l'école des Beaux-Arts puis j'ai réalisé la première exposition personnelle de mes travaux à la galerie Breteau, 70 rue Bonaparte à Paris en 1961. J'y ai montré les *Cylindres*. C'était un complet changement par rapport à ce que j'avais pu faire auparavant. Lucio Fontana avait été enthousiasmé par la présence très forte de la couleur. Il faut dire que Paris n'était pas coloré, les gens s'habillaient en gris et en noir. La peinture était souvent sombre. Au début des années soixante les Nouveaux Réalistes qui, pour la plupart travaillaient avec des matériaux de rebut, n'utilisaient pas vraiment la couleur, à l'exception d'Yves Klein ou de Martial Raysse.

Découpage du Hot Dog
Lichtenstein, 1963.
(Pol Bury, Iris Clert,
Alain Jacquet),
galerie Breteau, Paris.



Pour quelles raisons considérez-vous les Cylindres comme les pièces inaugurales de votre démarche artistique ?

J'estime que mon véritable travail artistique commence en 1961 avec ces œuvres où les couleurs ne sont pas mélangées mais juxtaposées. A la même époque, des Américains comme Frank Stella juxtaposaient des bandes avec des formes géométriques sans mélanger les couleurs. Cette méthode différait de celle des Expressionnistes abstraits de l'école du critique américain Clement Greenberg. En 1961-1962, avec les *Images d'Epinal* puis les *Camouflages*, j'ai procédé de même. Dans ces œuvres, la figuration commençait à apparaître. Les images étaient traitées pour leurs effets plastiques avec des couleurs juxtaposées. D'autre part et sur un tout autre plan, ces images étaient des commentaires critiques. Quand j'ai réalisé *L'union de la France et l'Autriche* c'était un peu dérisoire, c'était une allusion au fait que déjà en 1961, nous étions confrontés à la puissance américaine. De même, j'ai titré l'une de mes pièces *L'apothéose de Napoléon*, car on sait très bien qu'après l'apothéose était la chute et que la Deuxième Guerre mondiale avait sonné le glas de l'Ecole de Paris.

Pouvez-vous expliquer votre intérêt pour des images appartenant à l'histoire de l'art ou à la vie quotidienne ?

J'avais besoin de trouver des moyens simples pour m'exprimer avec de la couleur. L'imagerie populaire d'Epinal m'intéressait parce qu'elle correspondait à la naissance d'une communication large. Par l'image je recherchais aussi, dans une même logique, des formes simples, comme des éléments préfabriqués. Dans le cas des *Cylindres* ou des *Cubes*, les volumes étaient camouflés avec de la peinture par des formes qui, n'étant pas géométriques, n'épousaient pas les contours des volumes.

Dans certains camouflages vous avez superposé deux images, mais chacune d'elle demeure cependant visible. Pour d'autres pièces, il y a des structures davantage complexes car l'image ou l'œuvre auxquelles vous faites référence sont beaucoup plus difficiles à discerner. Pourquoi avez-vous employé ce terme "camouflage" ?

Pour l'exposition organisée par la galerie Alexander Iolas à New York en 1964, et dans laquelle étaient réunis de nombreux camouflages, nous avions publié un texte de John Ashbery. Il y citait une phrase de Picasso, datant de la guerre de 1914. Voyant passer les troupes et les tanks camouflés partant pour le front, Picasso avait dit à Gertrude Stein, "Voilà c'est moi, c'est cela que j'ai fait". C'est intéressant qu'il se soit assimilé à ce genre de pratique du camouflage. Par ailleurs, en 1961, il ne faut pas oublier que nous vivions la guerre d'Algérie, c'était très tendu à Paris. A l'occasion de l'exposition chez Iolas, je m'étais fait faire un costume deux pièces en soie de parachute de la Seconde Guerre mondiale avec des motifs de camouflage. Quand je sortais à Paris avec ce costume, on m'insultait.

D'ailleurs on décèle souvent dans ces œuvres un humour - je dirais - camouflé. Nombre de ces pièces incitent à une interprétation, un message à découvrir, une charge ironique, mais jamais agressive. Je pense surtout à l'œuvre Camouflage Jasper Johns où vous superposez le fameux Three Flags de l'artiste avec cette ancienne image publicitaire très connue "La voix de son maître" qui montre un chien assis devant un gramophone. Vous suggérez, par là, que nous devions, en Europe, demeurer fidèlement à l'écoute de l'Amérique. S'agissait-il d'une attitude politique critique ?

J'ai une attitude critique par rapport à l'art en général. Mais l'iconographie de Jasper Johns avec le drapeau américain, la cible, les chiffres, la carte des Etats-Unis, ne signe-t-elle pas l'identité d'un pays, de son économie, de sa bourse, de sa géographie ? C'est en cela que l'on peut expliquer le succès de Johns, Warhol, Lichtenstein et tout le Pop.

Considérez-vous Jasper Johns comme un artiste nationaliste ?

Le Pop art prend conscience de la supériorité américaine dans le monde depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Au tout début du Pop art on peut considérer une espèce d'ironie, de la part des artistes américains à l'égard de leur société. Mais très vite, la critique d'art a interprété ce mouvement comme une glorification de la société de consommation et, à mon sens, c'est ainsi que Warhol a produit ses premières œuvres Pop. S'il n'avait pas écouté les conseils de



Exposition,
galerie Alexander Iolas,
New York, 1964.

certains de ses amis comme Henry Geldzahler, il n'aurait pas réalisé les tableaux représentant les chaises électriques ou les accidents. Ceux-ci ont donné à son œuvre une dimension plus tragique et plus consciente, sans doute, de la violence de la société américaine.

Quels étaient les points communs de votre travail avec celui des artistes du Pop art américain ?

Nous partagions l'emprunt des images issues de la société de consommation, mais mon approche était différente. Autant j'appréciais leurs innovations techniques et toute cette nouvelle imagerie, autant je considérais qu'ils ne faisaient que le constat d'une réalité que je qualifiais de "supermarché". J'avais, pour ma part, la volonté de placer des idées derrière les images et que chaque tableau soit davantage une question qu'un constat. Pour ce faire, j'ai utilisé des images d'œuvres d'art très connues que l'on commençait à reproduire en très grand nombre au moyen, par exemple, de la carte postale, du poster et qui, d'une certaine manière, finissaient par être reçues au même niveau que l'image d'un hot dog, à travers la publicité.

Comment s'est développée, selon vous, à cette période, la diffusion à grande échelle des œuvres d'art, à l'aide notamment des cartes postales, des affiches... ?

En France, la reproduction en couleur ne s'est pas imposée avant les années soixante. Les affiches dans le métro étaient des dessins colorés de Savignac. Il n'y avait pas d'affiches photographiques, sérigraphiées en grand format couleur. On pourrait trouver dans les premières œuvres de Mimmo Rotella une image tramée qui représente Marilyn Monroe, mais c'est très rare.

A partir de 1964 j'ai utilisé des trames à très gros points, particulièrement avec le *Déjeuner sur l'herbe*, alors qu'on travaillait essentiellement dans le domaine de la publicité avec des trames très fines, que l'on pouvait cependant lire. Avant le début des années soixante, il existait des panneaux peints à la main, de très grand format. Dans les journaux la plupart des reproductions étaient en blanc et noir, comme la télévision.

Aux Etats-Unis, c'était différent. La couleur était davantage intégrée à la vie quotidienne, tout au long des années cinquante.

Lorsque j'étais adolescent, mon père m'a donné un livre qui présentait l'art américain après 1945. Sa lecture fut pour moi très bénéfique. Je connaissais Georges Mathieu à travers quelques reportages produits par la télévision, Picasso, Matisse et des Surréalistes comme Matta, Max Ernst que j'aimais beaucoup. Toute la décennie des années cinquante était dominée par ces artistes. Avec ce livre j'ai découvert les Expressionnistes abstraits, Pollock, De Kooning et des artistes tels que Stuart Davis, Charles Demuth, Gérald Murphy et Marsden Hartley qui, dans les années trente, a été l'un des précurseurs du Pop art américain. Après la Seconde Guerre mondiale les Etats-Unis ont établi leur propre art. Je crois que les européens ne voulaient pas reconnaître que l'Amérique avait pris le pouvoir culturel et qu'il n'y avait pas de retour possible.

Quels étaient les artistes représentés par la galerie Breteau au début des années soixante ?

La galerie présentait aussi bien des œuvres d'Etienne-Martin que de Peter Saul, un artiste américain, originaire de Chicago et vivant à Paris. Peter Saul fabriquait vraiment de la peinture à la Donald Duck. Elle montrait également l'art de Manolo Duque, un artiste espagnol qui m'a fait connaître ce groupe d'Américains dont j'ai déjà parlé. Pour gagner sa vie, il travaillait à la cantine de l'école des Beaux-Arts et connaissait tout l'art. J'ai davantage appris avec lui, qu'aux Beaux-Arts. Les choix de la galerie étaient assez éclectiques, c'était assez anticonformiste, par rapport à la scène parisienne de l'époque.

Pour cette première exposition, Jean Tinguely est venu à la galerie sans savoir quel était mon travail. À cette période, il était invité pour la grande exposition du Stedelijk d'Amsterdam, "Dilaby". Il m'a dit qu'il aurait pu y proposer ma participation s'il avait vu plus tôt mon travail. C'est à partir là que l'on s'est très souvent revus.



Exposition,
galerie Wadell,
New York, 1968.

Quels étaient vos liens avec le groupe des Nouveaux Réalistes ?

Je n'avais pas d'affinités esthétiques avec le groupe dit des Nouveaux Réalistes à l'exception d'Yves Klein, de Jean Tinguely et de Martial Raysse. J'avais plus d'affinités avec l'art qui se développait aux Etats-Unis. John Ashbery m'avait dit que certains américains travaillaient dans un sens analogue. A la fin de l'année 1962 et au début de l'année 1963, des œuvres du Pop art américain ont été vues pour la première fois en France. La revue *Art International* a été la première en Europe à publier quelques reproductions d'œuvres Pop, à partir de la fin 1962. En Angleterre, les premières pièces des artistes du Pop anglais ont été montrées mais leurs composantes sont différentes des œuvres américaines. Comme pour tout mouvement, cette impulsion a été de courte durée, trois ou quatre ans. Le Pop a été un mouvement radical qui a créé une rupture avec toute la première partie du XX^e siècle.

Quels étaient vos voyages à cette période ?

C'étaient des voyages en Europe liés à des expositions en Suisse, en Belgique, à Londres. Au début de l'année 1964, je suis allé à New York pour l'exposition chez Alexander Iolas et l'été précédent, en 1963, Robert Fraser était venu dans mon atelier avec Michel Warren qui s'occupait de la galerie Cordier - Ekstrom à New York. Fraser a décidé de programmer une exposition dans sa galerie de Londres, pour l'automne suivant. Le même été, Tinguely avait proposé à Iolas de venir à l'atelier. Ce sont ces deux expositions à Londres et New York qui m'ont permis de faire réellement connaître mon travail en Europe et outre Atlantique. La réalisation du *Déjeuner sur l'herbe* au printemps 1964 n'a pas été reçue de façon positive par Iolas. Il voulait que je continue les *Camouflages* et c'est parce qu'il a refusé de commanditer le *Déjeuner* que je me suis séparé de sa galerie.

Quelles pièces avez-vous montrées chez Robert Fraser en 1963 et Alexander Iolas en 1964 ?

Chez Fraser c'étaient d'abord des petits *Camouflages* Walt Disney en plâtre. J'ai également montré le *Camouflage Cheval du Parthénon*, des pièces comme *Camouflage Matisse*, *Camouflage Bronzino* qui dataient de 1962-1963. Chez Iolas, j'ai réuni tous les camouflages réalisés en 1963. C'étaient des pièces se rattachant complètement au Pop. La réalisation du *Déjeuner sur l'herbe* a produit une cassure esthétique avec cette première période.

La production du Déjeuner sur l'herbe a été une véritable aventure à travers les différentes versions que vous avez proposées, selon les supports en toile ou en papier, ainsi que la réalisation des détails et leurs agrandissements. Qu'est-ce qui vous intéressait dans cette entreprise ?

Ce qui était important dans le *Déjeuner sur l'herbe*, c'était le traitement de la surface imprimée avec un agrandissement de très gros points. Lorsqu'on était proche, l'image était peu lisible. Nous avons procédé à un seul tirage de cent *Déjeuner*, l'idée étant de faire un tableau comme une voiture produite à la chaîne : on livre l'ensemble à la sortie, ce n'était pas plus compliqué que cela. Je souhaitais que l'on ait accès, chaque fois, à une pièce unique et qu'un *Déjeuner* puisse se trouver dans chaque pays sans que l'on ait recours à la reproduction d'un original.

J'ai choisi le thème du *Déjeuner sur l'herbe* pour avoir d'abord une scène d'extérieur avec des plans successifs et traiter de problèmes techniques par rapport à la peinture elle-même. L'usage de la sérigraphie a pour conséquence de n'avoir jamais exactement la même reproduction d'une image à l'autre. Chaque *Déjeuner sur l'herbe* présente des tons, des cellules de points différents. Toute la série des *Portraits d'homme* a été fabriquée la même semaine que le *Déjeuner*. Plus les points sont gros, mieux l'image disparait, mais en définitive elle demeure toujours reconnaissable. Il suffit que le spectateur se place à la bonne distance pour la lire.

J'ai traité l'image avec une sélection de points très agrandis. Aucune technique de ce type n'avait été abordée à l'époque, nous étions confrontés à de réels problèmes techniques. Beaucoup de photograveurs disaient que c'était impossible à réaliser. J'en ai vu au moins dix avant que l'un d'eux n'accepte de travailler avec moi.

Quels étaient les enjeux du *Déjeuner* ? Toute la peinture de l'époque était frontale, bidimensionnelle. L'idée était de reprendre les notions de la représentation de l'espace propre à la Renaissance et de les réinterpréter à travers une technique photomécanique. L'école de Clement Greenberg, particulièrement féconde au cours des années cinquante, ramène tout au plan. Si vous regardez les peintures d'Andy Warhol ou de Roy Lichtenstein de 1962-1963, elles sont entièrement dans le plan, il n'y a pas du tout de perspective. Il n'y a que d'Archangelo ou Ed Ruscha qui traitent avec la perspective. Ils ne se basent pas sur des images réalistes mais déjà transformées. Ce travail entrepris avec le *Déjeuner sur l'herbe* n'a pas été clos. Tout ce que j'ai abordé entre 1964 et 1965 est en relation directe avec le *Déjeuner sur l'herbe*. J'ai repris d'autres images provenant de l'histoire de l'art : *Olympia*, *Gabrielle d'Estrées*, *La source* d'après Ingres. Dans la Série *Bulldozer* composée de douze pièces de même format présentant douze trames différentes, ces douze trames ne sont pas réalisées avec des agrandissements identiques. Pour le vingt-cinquième anniversaire du *Déjeuner sur l'herbe* célébré à la galerie Beaubourg en 1989, j'ai produit une version du *Déjeuner* original en robotique, autrement dit avec une trame électronique.

Quelle a été votre approche et votre compréhension de la situation artistique de ce début des années soixante et des relations entre l'Europe et les Etats-Unis, notamment ?

Alexander Iolas avait ouvert, au cours de l'été 1964, une galerie à Paris, boulevard St-Germain. Dans sa galerie de New York il avait invité de nombreux Européens. Après son départ la représentation de ces artistes à New York a été bien moins importante. Iolas aimait la peinture surréaliste. Dans sa galerie de New York, il avait organisé une exposition des premières pièces d'Andy Warhol, alors qu'il était dessinateur de souliers, mais ce fut la seule.

Mon travail aux Etats-Unis a été bien reçu, car avant l'été 1964, date à laquelle Rauschenberg a obtenu le premier prix de la Biennale de Venise, l'Amérique est restée ouverte à l'Europe. Lors de l'exposition chez Iolas j'ai vendu à de très bonnes collections américaines. Je suis resté seulement un mois aux Etats-Unis, j'ai vu l'exposition d'Andy Warhol à Hartford en compagnie d'Henry Geldzahler ainsi que les pièces de Marcel Duchamp au musée de Philadelphie. Ensuite j'ai pris l'habitude de séjours réguliers aux Etats-Unis.

Quelle était votre appréhension du rôle des Nouveaux Réalistes ?

Je ne crois pas qu'il faut considérer les Nouveaux Réalistes comme un groupe. Les groupes n'existent pas car à partir du moment où ils sont fondés, ils se désagrègent automatiquement. Au moment de la signature du manifeste du Nouveau Réalisme en 1960, les artistes n'étaient déjà plus d'accord les uns avec les autres. L'influence de Pierre Restany a été évidente et c'est lui qui a rassemblé les artistes. Le Nouveau Réalisme était assez éloigné de mon imagerie. J'étais attiré par la brillance des couleurs, par un type de plastique qui n'existe pas dans le Nouveau Réalisme. De plus, je ne m'intéressais pas à la récupération du déchet.

Nous n'étions que deux, Martial Raysse et moi-même, en France à cette époque, à nous rattacher au Pop art, sous certains aspects. Je ne peux considérer comme Pop les réalisations produites en France après 1965.

Limite entre la terre et l'eau, est le plus grand agrandissement réalisé à partir du Déjeuner sur l'herbe. Vous êtes parvenu à un tableau totalement abstrait. Cette œuvre vous rapproche-t-elle de la peinture abstraite américaine telle que le Color Field ou la Hard Edge Painting ? Je fais référence à Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Mangold, Brice Marden... Votre exploitation de la trame n'amenait-elle pas à une géométrisation de la surface, qui n'est pas sans évoquer une peinture systématique énoncée par Frank Stella que vous avez cité un peu plus haut en faisant référence à ses tableaux formés de bandes répétées ?

Quand j'ai commencé à peindre en 1961 les *Cylindres* et le *Jeu de jacquet*, c'était une peinture libératoire qui rompait avec la gestuelle de l'Expressionnisme abstrait. Les couleurs étaient juxtaposées sans recouvrement de couches. On pourrait apprêter cette méthode avec celle de Frank Stella, mais c'était différent au sens où les formes que j'ai

peintes ne résultaient pas de la configuration générale du support.

Avec les *Camouflages* j'ai évolué en usant des couleurs primaires et secondaires juxtaposées qui devenaient les couleurs de l'arc-en-ciel. Pour le *Déjeuner sur l'herbe* toutes les couleurs ont été réduites aux couleurs primaires qui ont été superposées. Robert Rauschenberg rapportait directement sur la toile des images frottées avec de l'essence de téribenthine. Mais dans ces travaux-là, on ne constate pas une véritable conscience de la trame. De son côté, Roy Lichtenstein a utilisé des trames en s'inspirant directement de l'iconographie de la bande dessinée, mais ses trames ne sont pas photomécaniques. Elles interviennent pour créer une demi teinte. La *Pin Up ambre solaire* qui date de 1953, et que Martial Raysse a repris en 1960 pour l'une de ses pièces, a été pour moi, le point de départ des pièces des années soixante travaillées avec la trame.

Ma peinture est devenue totalement mécanique avec le *Déjeuner sur l'herbe*. Toute l'image a été composée comme un plan fixe de cinéma, tramé dans son ensemble. Il ne s'agit pas de collages. Dans les œuvres d'Andy Warhol, on retrouve l'usage de la trame, imprimée uniquement en noir et blanc, mais un peu plus agrandie que celle reproduite dans le journal. L'année 1963, j'ai travaillé à l'agrandissement du *Hot dog* de Lichtenstein⁽¹⁾. J'ai augmenté les points de quatre centimètres et demi de diamètre, par rapport à l'original. A partir de 1964, Lichtenstein a agrandi ses points pour donner plus de qualité plastique à ses images. Cela vient de l'univers de la bande dessinée pour devenir de la peinture. L'agrandissement du point permet d'aborder l'univers de l'abstraction. Les *Portraits d'homme* ont été réalisés avec des points de cinq centimètres six. Ensuite je suis allé plus loin avec des points qui font plus de dix centimètres de diamètre.

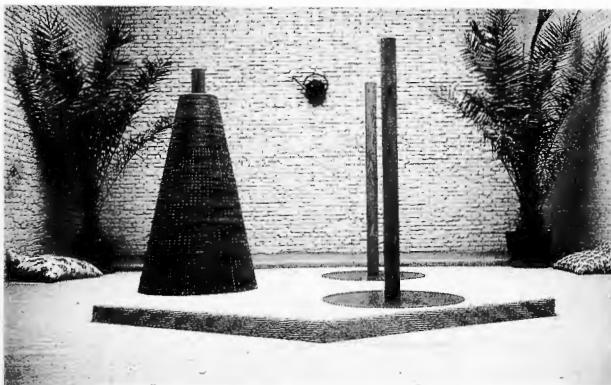
Pensez-vous que le fait d'abandonner la technique du collage inventée par Picasso et Braque, engageait une rupture avec une esthétique spécifiquement moderne ?

Souvent, le collage a été inclus dans la peinture sous la forme de fragments photographiques. Pour ma part, j'ai voulu que l'esthétique du tableau provienne de l'agrandissement de la trame. Il s'agissait de pouvoir créer une peinture à partir des données réalistes d'une photographie en couleur. La *Série Bulldozer*, composée de douze trames, m'a permis d'user de trames commercialisées et d'en fabriquer de nouvelles. La trame de *L'enlèvement d'Europe* est une trame linéaire, jamais utilisée dans le domaine public.

D'un point de vue technique, comment avez-vous créé l'ensemble de ces trames ? D'autre part, pouvez-vous commenter la diversité des supports que vous avez choisis tels que le vinyle ou le plexiglas transparent que l'on retrouve dans nombre de vos œuvres de l'époque ?

On gravait les plaques de verre avec un quadrillage de lignes, puis on les photographiait. C'est un peu comme une bande magnétique qui marque tous les détails de l'image. On obtenait des points de différentes tailles et de différentes configurations.

Les supports sont liés à ce que l'on souhaite obtenir comme résultat définitif. En réalisant en 1964 les caissons en plastique thermoformés intitulés *Exposition chez Iolas*, j'avais l'intention d'observer l'agrandissement progressif des points sur une surface thermoformée, laquelle va forcément agrandir et déformer le point. Avec *La source* et d'autres pièces que j'appelle *Les cuisses de grenouilles*, je voulais tester le point sur des surfaces gonflables. Pour *Olympia* le support était une bâche de vinyle. J'ai usé de plexiglas transparent pour créer de l'espace entre les différentes plages de couleurs, rouge, jaune, bleu. Selon la place que l'on occupe, ce type de pièces offre des visions différentes. Dans le cas des surfaces de bois ou d'isorel dur, j'ai proposé des fausses matières en jouant de contrastes : à partir du moment où l'on imprime au moyen de la sérigraphie, de la tôle ondulée sur une surface plane, mais encore assez souple, on crée un trouble de la perception. C'est ce genre d'effets et de sensations que je voulais provoquer chez le spectateur. J'ai imprimé la trame du tissage d'une toile de jute sur du coton avec une trame légèrement agrandie par rapport aux sacs de toile de jute ordinaires utilisés dans le commerce. J'ai ainsi instauré une autre distanciation par rapport à la matière. Tout cela s'ap-



La baratte, 1971-1975.
Biennale de Venise, 1976.

parentait à certains phénomènes propres au monde actuel : autrefois, en architecture, la façade reflétait la structure même de l'édifice. Aujourd'hui ce n'est plus le cas, on construit des façades qui cachent des structures tout à fait identiques. Toutes ces questions à propos du faux bois, du jute, de la tôle ondulée s'inscrivent dans un rapport avec une civilisation de la façade.

Etiez-vous fasciné par toutes ces nouvelles matières synthétiques qui sont apparues au début des années soixante dans le domaine de l'industrie et qui ont été très vite utilisées par les créateurs de mobilier et d'objets de toute sorte. N'aviez-vous pas le désir de travailler avec des matériaux très contemporains et d'être en cela en prise directe avec votre époque ?

En effet, c'est tout à fait exact. J'ai par exemple réalisé un avant d'estafette, peint à la main en faux bois. Mais il ne s'agissait pas seulement de recopier des fausses matières. J'avais l'intention de créer une matière pour trouver de nouveaux usages. J'ai fabriqué du faux bois pour le découper et l'utiliser comme du parquet. J'avais aussi des projets pour construire une sorte de case avec de la fausse tôle ondulée. Je souhaitais imprimer mes propres matières pour ensuite recomposer des objets.

Vouliez-vous constituer une espèce de réservoir de matériaux destiné à augmenter le potentiel de votre création plastique ?

J'ai toujours été intéressé par les phénomènes de transformation. Cette période des trames a pris fin et, très vite, le point de la trame s'est transformé dans un autre registre, celui de l'écriture braille. C'est une communication réservée à une minorité, mais complètement universelle parce que composée sur la base d'un langage binaire.

Comment est né votre intérêt pour le braille ?

La trame photographique telle qu'elle pouvait apparaître dans le *Déjeuner sur l'herbe* produit une image en continu, pouvant être séparée en éléments distincts qui sont parfois la représentation d'un détail. D'un point à l'autre de la trame, vous avez des vides. Avec le braille, il s'agit d'une même configuration ; à partir du moment où vous enfoncez un stylet dans une feuille de papier, vous créez un vide et un plein. Il y avait une logique entre ce travail de la trame et l'écriture braille. Je me suis beaucoup interrogé sur les bases de l'écriture, du signe, sur les écritures cunéiformes. Après les trames colorées, j'ai abordé un autre registre, celui du noir et blanc, du zéro et du un, autrement dit du binaire.

Il semble qu'à cette période, vous développiez une réflexion sur le sens de votre propre travail et son devenir. Cette place que vous accordiez au langage vous a-t-elle rapproché de l'Art conceptuel ?

Toute forme d'art est conceptuelle. Mais je dirais que déjà, le fait d'emprunter des images à l'art, au patrimoine, puis de les retraiter de manière tout à fait différente, c'était aussi de l'Art conceptuel. L'alphabet braille est formé à partir d'une cellule de six points. Quand on enlève des points, on forme des lettres, des signes. *Exoteric* est un tableau dessiné avec des billes de jeu pour les enfants. Il s'agit de points photographiés, tramés puis imprimés. Je les ai organisés selon une écriture braille. De cette façon, cette pièce est devenue quelque chose de tout à fait spécial. Elle est vue par les voyants sans qu'ils sachent nécessairement qu'il s'agit d'écriture braille. Et les non-voyants ne peuvent la percevoir car elle ne présente aucun relief. Il existe par contre d'autres pièces en relief qui, de ce fait, peuvent être lues par les non-voyants. En réalisant par exemple une plaque de cheminée, j'ai créé ce paradoxe qui veut que personne n'est supposé poser les doigts sur cet objet. Cela fait partie de certaines ambiguïtés avec lesquelles j'ai voulu jouer comme le fait de mettre sur une surface plane un imprimé qui représente de la tôle ondulée. Cela devient une sorte de trompe-l'œil. Je vois dans mes travaux qui se situent entre 1961 et 1971, une succession de synthèses, des couleurs de l'arc-en-ciel aux couleurs primaires, puis au noir et blanc pour parvenir à une communication de plus en plus synthétique.



Après avoir abordé cette évolution de votre œuvre pendant dix ans, pourrait-on évoquer le contexte des expositions de la fin des années soixante auxquelles vous avez participé comme la Documenta de Kassel de 1968, puis l'exposition organisée par Harald Szeemann, "Quand les attitudes deviennent forme" en 1969 à la Kunsthalle de Berne. Quelle était votre position, dans ces manifestations, en tant qu'artiste français ?

J'étais complètement inclus. Pour la Documenta de 1968, mes travaux étaient montrés dans une salle qui avait pour thème commun l'image de la trame traitée par plusieurs artistes dont Sigmar Polke. En ce qui concerne l'exposition d'Harald Szeemann, j'étais très intéressé par les artistes qui abordaient l'histoire de l'art, en œuvrant avec des méthodes archéologiques, sous un nouveau jour. Je comprenais très bien les œuvres de Robert Smithson et de Michael Heizer. Mais je me suis aperçu que le fait de creuser des trous, de poser des tumulus, d'entasser des pierres étaient des gestes millénaires. Cela n'avait peut-être pas vraiment l'importance que j'y attachais. En approfondissant, j'y voyais une suite logique d'une histoire humaine.

Lors de ma participation à la manifestation "Quand les attitudes deviennent forme", j'ai travaillé dans le prolongement de l'exposition présentée à la galerie d'Yvon Lambert qui avait eu lieu quelques mois auparavant en 1969. J'avais placé des fils électriques qui traversaient les murs. On ne savait pas s'il y avait réellement ou non une communication d'un espace à l'autre. C'étaient des circuits aléatoires et en réalité, il n'y avait pas de courant. Ces pièces sont relativement méconnues et n'ont jamais été réexposées. Puis, très vite, je me suis recentré sur l'écriture braille en essayant d'approfondir ma démarche. C'est également à ce moment là que j'ai commencé cette grande sculpture : *Amazonas* (2).

Pour revenir à votre question, on peut dire que la présence des Américains dans l'exposition organisée par Harald Szeemann était très forte. Ils ne traitaient ni de problèmes idéologiques, ni politiques mais purement esthétiques. Et Joseph Beuys présentait un art tout à fait spécial, n'appartenant qu'à lui. Sa démarche qui était assez isolée, par rapport aux autres artistes, a été très bien reçue. C'était même le succès de cette exposition. J'avais déjà vu son travail à la Pinacothèque de Munich. Le titre de cette exposition expliquait bien qu'il s'agissait simplement de mettre des formes sur des attitudes personnelles, ce qui était tout à fait le cas de Beuys. L'œuvre de Beuys se rattachait à sa biographie et à son passé en tant que pilote de chasse allemand pendant la Seconde Guerre mondiale. C'était une démarche complètement psychanalytique.

Je me souviens de Richard Serra qui avait projeté des éclats de plomb fondu et ce travail était pour moi en relation étroite avec les travaux publics à New York. On y voyait très souvent, il y a une vingtaine d'années, des ouvriers couler directement du plomb fondu sur les tuyaux pour les refermer. Serra a repris cette pratique pour en faire de la sculpture abstraite. C'était une façon de travailler en prise directe avec le réel.

Quelle est votre position face à ce pragmatisme ? Il ne semble pas que vous vous situez dans la même voie.

Le réalisme ne m'intéresse pas. Je tente d'aborder des principes plus généraux, du *Déjeuner sur l'herbe* au braille et à la Terre en tant que point. Et de l'observation de la Terre, j'essaie de faire naître des images en passant du subliminal à la conscience.

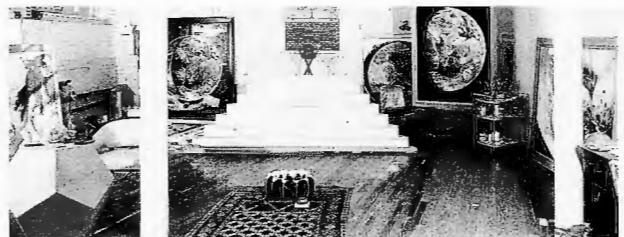
A partir de 1971 vous avez travaillé à de nombreuses versions de tableaux issues d'une image de la Terre réalisée en 1969 par les cosmonautes américains qui mettent le pied sur la lune pour la première fois. Vous avez obtenu ce cliché par la NASA. Pour développer ces versions, vous avez eu recours à l'ordinateur. Pouvez-vous nous expliquer de quelle manière ?

J'ai effectué des simulations en trois dimensions à partir desquelles j'ai choisi les images qui deviennent des peintures. Quand les images sortent de l'ordinateur, je les traite en robotique pour fabriquer mes tableaux.

Ce sont des machines utilisées dans l'industrie, qui projettent des encres et peignent au pistolet. Elles permettent de travailler sur des supports de six mètres de large et en ce qui concerne la longueur il n'y a pas de limite. La pièce que j'ai réalisée pour le rideau du festival de Cannes à l'occasion des cent ans du cinéma français fait douze mètres sur

Exposition retrospective ARC,
Musée d'Art Moderne de la
Ville de Paris, 1978.

Atelier de l'artiste,
New York.



vingt-quatre mètres. Elle est constituée de morceaux de six mètres.

Vous aviez proposé en 1962-1963 les Camouflages avec lesquels la question de la perception et de l'identification des formes, était posée. A travers l'ensemble des "Paysages de la terre", les mêmes questions sont abordées. Pouvez-vous commenter la manière dont le processus du camouflage a évolué de 1962 jusqu'à aujourd'hui ?

C'est en 1962 avec les *Images d'Epinal* que commence l'esprit des *Camouflages*. Il s'agit souvent de superposer deux images pour en créer une nouvelle. C'est une approche de la même veine que celle des pierres de rêve chinoises ou imitées de la Renaissance, de Léonard de Vinci et d'autres. Dans ces dernières on ne trouve pas de superpositions d'images, mais des visions qui naissent de l'observation d'une réalité dite naturelle. Ce sont des visions qui existent dans notre propre imagerie mentale.

On passe de l'abstraction à la figuration et vice versa. Dans les anciens camouflages vous avez procédé par surimpression et produit des effets de brouillage. Des formes enchevêtrées donnent naissance à des surfaces quasi abstraites, procédé que l'on retrouve dans vos pièces récentes. Etes-vous sensible à une peinture informelle ?

Des formes, des figures naissent du non figuratif. Mais je dirais qu'il s'agit davantage de retrouver des éléments concrets à travers ce qui apparaît abstrait. A travers les continents, les nuages, on cherche à saisir quelque chose de concret.

Vous avez souvent abordé une imagerie érotique et représenté des figures dans un style apparenté à l'art Baroque. D'où viennent ces sources ?

C'est une imagerie qui provient des écrits de Jung et de ce qu'il a appelé l'inconscient collectif. Toutes les images sexuelles sont liées au mythe de la Terre-Mère.

*La mythologie est très présente au début des années soixante, avec ce petit plâtre, *Leda*, de 1963, où se rencontrent l'image de la déesse Léda avec celle d'un panneau de signalisation routière prévenant le passage de troupeaux de vaches. Le ton est nettement à l'humour et à la parodie. Dans les œuvres récentes, l'allusion aux figures mythologiques ne coïncide-t-elle pas avec le retour de la peinture figurative narrative en Europe à la fin des années soixante-dix ?*

Non, pour moi toute cette période de l'introduction de la figure, notamment mythologique, vient à la suite des réalisations sculpturales telles que *La baratte* (3) qui est un essai de synthèse des principes male/femelle, de l'écriture braille, d'un ensemble de sujets qui font partie intégrante de l'évolution humaine à travers de grands thèmes. C'est aussi à partir de la lecture du *First Breakfast* puis de *the Bird* que sont nées les images. Mais mon intérêt pour la figuration et la mythologie, comme vous l'avez souligné, est bien antérieur à la fin des années soixante-dix.

*Vous avez débuté votre œuvre en convoquant souvent le monde de l'enfance. Je pense à ces dessins colorés de 1962-1963, *Scooter*, *Patinette*. Pour cette exposition que nous préparons à Amiens, vous avez souhaité faire figurer des objets familiers de votre enfance et de votre adolescence. Pourriez-vous dire qu'il s'agit d'un thème récurrent ?*

Le thème est surtout fréquent dans la première partie de mon travail.

*Mais qu'en est-il de ces représentations un peu naïves telles que *Blue Boy* ou *Dauphin* qui datent de 1985 ?*

Pour moi, *Blue Boy* provient d'une peinture de Gainsborough et je me suis intéressé au dauphin parce que c'est un animal dont le cerveau est comparable à celui de l'homme, et même un peu plus gros !

Vous avez fait référence à Jung. Êtiez-vous un lecteur assidu de textes psychanalytiques ou bien s'agissait-il davantage, pour vous, de trouver chez Jung un stimulus à votre œuvre ?

J'ai usé d'une imagerie que je qualifierai d'archétypale, signifiante pour tous, cohérente avec cette représentation de base qu'est la Terre. La psychanalyse et Jung m'ont toujours beaucoup intéressé et sont devenus plus présents à mon esprit au début des années soixante-dix alors que je m'interrogeais sur les modes de communication et les faits de langage. Jung n'est pas une référence unique pour moi, je me suis aussi intéressé à Lacan et bien sûr à Freud.

Comment avez-vous procédé en manipulant l'image de First Breakfast ?

Je n'ai jamais altéré aucun cliché à la base. L'image de *First Breakfast* était tramée en cercles concentriques. J'avais placé le centre de ces cercles sur la pyramide de Cheops, de manière à marquer ce point de la Terre très particulier. J'avais des raisons précises, je travaillais la sculpture *Amazonas*, basée sur le binaire. Le Nil a deux couleurs d'eau, de sa source jusqu'à son embouchure, comme l'Amazone formée du Rio Branco et du Rio Nero. J'ai travaillé pendant dix ans à partir de *First Breakfast* autour des agrandissements et des détails.

Pour ce faire vous avez utilisé des images provenant des archives de la NASA. Par la suite avez-vous usé d'autres clichés ?

Au début des années soixante-dix, très peu d'images de la Terre étaient diffusées. J'ai travaillé par la suite avec des images réalisées par les Russes qui étaient meilleures que celles des Américains. Lorsque les astronautes américains sont partis en 1969, aucune mission photographique n'avait été prévue. J'étais très étonné de ce fait. En réalité ils sont partis en week end et ont pris des photographies à travers le hublot !

Ces photographies étaient accessibles et libres de droit. Tout ce que l'on a vu ensuite a été obtenu par photographie satellite et non plus par un être humain. Ce n'est qu'après 1975 que les images de la Terre ont été massivement reprises par la publicité et les médias.

Comment avez-vous été amené à faire évoluer ces images issues de First Breakfast vers la représentation de ces sortes de tores que vousappelez "Donuts" (beignets) et qui sont le terme désignant des systèmes de projection entraînant des distorsions, lorsqu'on reporte des images de la Terre en deux dimensions ?

Le passage est très simple. J'ai gardé le principe d'une représentation, soit la Terre, soit les planètes et j'ai transformé l'ensemble à un autre degré, en rapport avec ces sculptures que j'avais réalisées dans les années soixante-dix, en ramenant le tout à une synthèse du zéro et du un, du mâle et du féminin ou même parfois l'absence de différence entre le mâle et le féminin. Les *Donuts*, les anneaux de Möbius (4), la bouteille de Klein (5) sont pour moi une symbolique hermaphrodite.

Cette période récente a donné aussi naissance à certaines peintures de quatre à six mètres de long. Ces tableaux ont acquis une dimension murale. Pour quelles raisons avoir opté pour d'aussi grandes dimensions ?

On rentre plus facilement dans un grand tableau. Comme devant un grand écran dans une salle de cinéma, on est complètement pris. D'autre part j'ai déjà réalisé, par le passé, de très grands tableaux tels que le *Hot dog d'après Lichtenstein* ou encore la *Vénus au miroir d'après Vélasquez*. Cette peinture a été l'objet d'un décor d'une émission de télévision, produite dans le grand cyclorama des studios des Buttes Chaumont, qui réunissait en 1969, Johnny Hallyday, Jacques Dutronc, Serge Gainsbourg parmi d'autres. C'était une peinture de dix huit mètres de long sur six mètres de large, réalisée pour la circonstance.

Après avoir abordé de très nombreux aspects de votre œuvre, de ses prémisses à aujourd'hui, nous pourrions parler de cette exposition préparée pour le Musée de Picardie à Amiens. Celle-ci va réunir des pièces anciennes et récentes mêlées selon des thèmes et des traitements stylistiques communs. Pensez-vous pouvoir ainsi donner un nouvel éclairage à votre travail ?

Il existe deux façons de présenter les expositions de groupe. Soit on réunit des œuvres d'artistes différents, en rapport



Exposition,
galerie Daniel Templon, Paris,
1996.

Alain Jacquet, 1968,
photographie Grégoire Muller.

dans le temps, les unes avec les autres, soit on réunit des œuvres en fonction de points communs relatifs à l'esprit, au style, au thème, qu'elles aient été créées à la même période ou non.

Dans mon travail, je pense souligner des rapports internes entre des éléments récurrents et évoluant d'une période à l'autre. Ce genre de rapprochement donne une lecture plus profonde des motivations traversant l'œuvre depuis une trentaine d'années. Il existe une épine dorsale dans l'œuvre. Quand on regarde le petit livre *Helen's boomerang*, publié en 1978, on constate une idée simple. J'ai pratiqué la peinture avec toutes les couleurs en procédant à des synthèses successives, des couleurs primaires et secondaires au noir et blanc, puis au binaire. A ce stade, l'œuvre n'évolue plus de manière linéaire mais l'apparition de l'ordinateur permet de nouvelles possibilités de création au niveau technique. L'exposition organisée par Suzanne Pagé en 1978 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris était une rétrospective de mon travail avec plus de 200 pièces. A ce moment là, le respect de la chronologie était nécessaire. Aujourd'hui, c'est intéressant de proposer une exposition différente qui comporte moins de pièces dont certaines, cependant n'ont jamais été vues en France. C'est le cas de *Camouflages* qui n'ont pas été ou très peu vus en France. Lorsque Daniel Varenne a montré à la FIAC de 1996 une sélection de *Camouflages*, des amateurs comme des professionnels ont pensé qu'il s'agissait de pièces récentes.

Il est vrai que plusieurs de vos pièces datant des années soixante, pourraient avoir été réalisées par de jeunes artistes aujourd'hui. J'ai constaté ceci en regardant récemment des pièces anciennes conservées dans votre atelier.

Après une ou deux décennies, on s'aperçoit que les jeunes générations reprennent des réalisations antérieures qui ne sont pas forcément très connues. Au début des années quatre-vingt, Keith Haring a repris une *Naissance de Vénus* en plastique qu'il a recouverte de graffitis. C'est un état d'esprit très proche de celui des *Camouflages*. Kenny Sharf a également dessiné les "Jetstone" comme j'avais repris les "Flintstone".

En 1964 vous avez utilisé La cène de Léonard De Vinci. Aujourd'hui on constate très fréquemment des reprises d'œuvres qui sont l'occasion pour les artistes actuels d'interroger l'art et la création.

C'était déjà un phénomène classique, les nouveaux copient les anciens. Manet, et plus tard Picasso, ont énormément puisé dans l'histoire de l'art. C'est au début des années soixante que le phénomène est revenu en s'amplifiant. C'est vrai que ce type de préoccupation se situe encore dans l'actualité de l'art.

(1) *Camouflage Hot dog Lichtenstein* une œuvre de 175 x 600 cm a été réalisée en 1963 puis découpée à la galerie Breteau la même année en présence d'Alain Jacquet et d'autres artistes ou personnalités tels que Pol Bury, Iris Clert, Ileana Sonnabend, Leo Castelli... Les morceaux ont été acquis par différents collectionneurs.

A l'occasion de l'exposition organisée par le Musée de Picardie à Amiens, l'artiste recrée cette pièce en robotique.

(2) *Amazonas*, projet entrepris par l'artiste en 1971 d'après un dessin de l'architecte néo-classique Etienne-Louis Boullée (1728-1799).

(3) *La Baratte*, sculpture constituée de 64 disques portant chacun les 64 signes du braille qui, selon leur disposition, permettent d'écrire tout le langage passé et à venir.

(4) Anneaux de Möbius (astronome et mathématicien allemand, 1790-1868) : éléments constitués d'une surface à un seul bord et à un seul côté, formée par la torsion d'une bande sans fin.

(5) Bouteille de Klein (Felix Klein, mathématicien allemand, 1849-1925) : exemple de surface à un seul côté.