

Témoignages

Nous avons souhaité publier ici les témoignages recueillis auprès des personnalités, historiens et critiques d'art, écrivains, galeristes, concepteurs d'expositions, qui ont marqué leur intérêt pour l'œuvre et la démarche d'Alain Jacquet. Les textes et entretiens ont été rédigés à partir de questions proposées par Sylvie Couderc.

Marco Livingstone

Quand avez-vous pris connaissance du travail d'Alain Jacquet, et comment le perceviez-vous à cette époque ?

M.L. : J'ai dû voir ses peintures pour la première fois en 1969-1970, l'année où j'ai vécu à Paris juste après avoir terminé mes études. Mais il m'a fallu beaucoup plus de temps pour apprendre à mieux connaître son travail, qui n'a été que fort peu exposé dans mon pays, la Grande-Bretagne. Sa façon d'utiliser la sérigraphie, la photographie, et de recycler des images tirées de l'histoire de l'art a tout de suite éveillé mon intérêt. Mais je dois reconnaître qu'il m'a fallu attendre de le rencontrer en 1988, à l'occasion du travail de recherche que je faisais pour mon livre *Pop Art : A Continuing History*, pour mesurer toute la richesse des nombreuses idées véhiculées par son travail dans les années soixante.

Ce sont les Camouflages réalisés en 1962 et 1963 qui l'ont fait connaître en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Pouvez-vous situer ces travaux dans le contexte de ce qui se faisait en Europe à cette époque en relation à l'art américain, et tout particulièrement au Pop art ?

M.L. : Le côté artisanal de ces peintures, leur qualité décorative, la complexité de leurs allusions narratives font penser au travail des artistes britanniques de sa génération plus qu'à celui des Américains. Les réalisations des Américains sont en général moins élaborées, moins complexes au niveau de la forme, plus soucieuses de mettre en avant une image centrale pour avoir un impact immédiat. Mais il n'y a pas de risque qu'on confonde le travail d'Alain Jacquet avec celui des artistes britanniques. Même s'il partage avec eux un certain état d'esprit, il a d'emblée affirmé l'originalité de sa démarche.

Peut-on dire que les travaux d'Alain Jacquet datant de cette époque soient plus critiques que ceux des artistes américains vis-à-vis de la société de consommation ?

de consommation ?

M.L. : Il est vrai que les Américains avaient tendance à adopter une perspective plus neutre ou plus ambiguë que les Européens, et à éviter tant de glorifier que de condamner la société de consommation. Mais il ne me semble pas que le travail de Jacquet dans les années soixante manifeste une position particulièrement engagée si on la compare à celle d'autres artistes européens. Son travail le situe assez près des artistes Pop américains. Il semble qu'il se contente alors d'accepter les objets et les images du monde qui nous entourent, de les adopter comme autant de matériaux susceptibles de se prêter à l'intervention de l'artiste.

Quel est l'aspect du travail d'Alain Jacquet qui vous intéresse le plus ?

M.L. : J'ai forcément une attirance particulière pour son travail des années soixante puisque c'est l'époque à laquelle j'ai consacré l'essentiel de ma recherche, mais c'est autant le côté conceptuel que le côté Pop de son travail qui m'intéresse. Je pense aussi qu'il fait partie de ces artistes qui jouissent d'une solide réputation dans leur pays mais dont l'apport important au langage artistique de leur époque s'est trouvé très largement minoré. Il a pendant les années soixante devancé, voire influencé certaines caractéristiques de travaux dont les auteurs ont été bien davantage encensés par la critique internationale - je pense à Warhol, Lichtenstein et Rosenquist - mais c'est un fait qu'il n'est pas de bon ton de rappeler. Nombreux sont les artistes qui ont souffert de ce type de marginalisation, parce qu'ils n'ont pas su se placer assez vite sur des positions stratégiques leur permettant de se défendre (ou de se faire défendre par d'autres).

Comment envisagez-vous l'évolution de son travail depuis First Breakfast, en 1973 jusqu'aux

"Visions de la Terre" sur lesquelles il travaille actuellement ? Ces travaux sont-ils l'aboutissement logique de la démarche amorcée avec les œuvres des années soixante ?

M.L. : Je crois qu'Alain Jacquet est l'un des ces artistes prêts à aller là où ses intérêts le guident, sans trop se soucier de continuité, ni de l'effet que pourraient avoir sur sa carrière des tournants importants en termes de style, de forme, ou de sujet. Il reste que comme tout artiste véritable, il ne peut manquer de revenir à ses préoccupations profondes, même s'il les aborde sous des aspects et à l'aide de moyens différents. L'effet de confusion optique et le procédé de l'image dans l'image dans certaines des "Visions de la Terre", par exemple, rappellent les Camouflages du début des années soixante.

Pensez-vous que nous ayons besoin de réactualiser notre perception de son travail ?

M.L. : Il est toujours bon de recontextualiser le travail d'un artiste. La démarche qui était celle de Jacquet dans les années soixante s'inscrit clairement dans l'histoire des débuts du Pop art et dans celle d'autres mouvements tels que l'Art conceptuel. Mais elle annonce aussi certaines des stratégies artistiques plus récentes qu'on a baptisées "postmodernes". Je pense qu'il vaut mieux ne pas se cantonner à une perspective unique, mais multiplier les approches de manière à réactiver sans cesse le travail de l'artiste à l'aide d'un constant processus de réinterprétation.

A l'occasion de votre dernière exposition, "Pop'60's : Transatlantic Crossing", à Lisbonne à l'automne de l'année dernière, comment avez-vous situé le travail de Jacquet par rapport au Pop art anglais et américain ?

M.L. : J'ai pris soin de ne pas intituler l'exposition Pop art de façon à pouvoir inclure le travail de nombreux Européens, dont les Nouveaux Réalistes, qui à leur façon abor-

daient des idées, sujets, et processus comparables. On a trop souvent voulu voir le Pop art comme un phénomène strictement anglo-américain. En le réduisant à cette dimension, les critiques et historiens d'art américains ont, à mon avis, tout à fait délibérément occulté les contributions importantes venues d'artistes européens, en particulier britanniques. Je trouve ce comportement nationaliste tout à fait détestable, dans le domaine de l'art comme ailleurs. Le chauvinisme culturel du monde de l'art américain m'insupporte encore plus du fait que je suis américain de naissance. Pour ce qui est d'Alain Jacquet, cette marginalisation est d'autant plus scandaleuse qu'il a vécu et travaillé à New York pendant de nombreuses années sans jamais voir son travail vraiment reconnu.

L'exposition "Pop'60's" était conçue comme un événement ponctuel disposant d'un immense espace ; j'y ai donc vu l'occasion idéale de présenter de façon équilibrée les travaux venus d'artistes tant européens que nord-américains pendant cette décennie. J'avais alloué à peu près le même espace à chaque artiste : l'exposition rassemblait 242 œuvres réalisées par 85 artistes, soit une moyenne très légèrement inférieure à trois œuvres par artiste. J'ai choisi de montrer quatre travaux de Jacquet, datant chacun des années cruciales du début du Pop'art : 1961, 1962, 1963 et 1964. Sa conception originale de la peinture et de la sculpture dès les toutes premières années de la décennie lui conférait une position exceptionnelle. Il me semble clair au vu de son travail qu'on ne peut éviter de reconnaître, en toute bonne conscience, que la dimension européenne du Pop'art n'est pas seulement l'expression d'une influence américaine ou britannique, mais qu'elle est l'émanation spécifique de son propre contexte artistique et social.

Marcelin Pleynet

C'est un de mes amis, le poète John Ashbery, alors critique au *New York Herald Tribune*, à Paris, qui m'a présenté Alain Jacquet vers 1960. Je crois bien avoir connu l'artiste avant de connaître son œuvre. Alain Jacquet m'a alors beaucoup impressionné, j'ai eu le sentiment de découvrir un homme d'une indépendance très vive et d'une très grande liberté d'esprit. Je n'étais pas très liant et nous n'avons guère communiqué, autant que je me souvienne. J'ai vu pour la première fois ses œuvres à la galerie Breteau en 1961. Il faut souligner l'importante activité de cette galerie qui a révélé au public un grand nombre d'œuvres qui comptent aujourd'hui parmi celles dont on ne peut pas ne pas tenir compte. A cette époque, je n'avais pratiquement rien écrit sur l'art et rien publié mais je n'en étais pas moins informé de l'actualité artistique. Curieux de tout, c'est très naturellement que je me suis rapproché du milieu des écrivains et des artistes américains vivant relativement isolés à Paris. J'y ai rencontré dans l'entourage de John Ashbery et de Harry Matthews, entre autres, James Bishop, Joan Mitchell, Sam Francis... et par l'intermédiaire de la galerie Neuville et de la galerie de Lawrence Rubin, j'ai alors découvert aussi bien Franz Kline, qu'Helen Frankenthaler, Frank Stella, Morris Louis...

Dans les autres galeries, on voyait surtout la génération dite de l'Ecole de Paris, qui ne fut jamais pour moi très convaincante, et qui dominait le monde de l'art français. Dans un tel contexte, les œuvres d'Alain Jacquet ne pouvaient que faire événement comme tout ce que défendait alors Pierre Restany et qui s'exposait ça et là dans les nouvelles galeries de la rive droite et de la rive gauche, où j'ai pu voir pour la première fois les peintures de Cy Twombly.

Ce qui m'a frappé à l'époque, je m'en souviens très bien, dans les pièces que présentait Alain Jacquet, et dans celles de quelques

autres artistes, c'est le lien qui les associait avec les œuvres, la pensée et la personnalité entre autres de Cage et de Duchamp. A mon avis Cage a réellement exercé une influence quasi musicale sur l'œuvre d'Alain Jacquet, notamment dans son intérêt pour le I-Ching. Je rencontrais alors quelques artistes français rares (Yves Klein, je devais quelques années plus tard présenter une anthologie de ses écrits au Jewish Museum de New York) tous préoccupés à sortir le monde de l'art parisien du repliement et du renfermement qui étaient alors les siens.

Rétrospectivement, ce qui m'apparaît le plus singulier chez Alain Jacquet et ce qui selon moi, dès le départ le distingue, des artistes de sa génération et de celle des Nouveaux Réalistes, ce qui implicitement m'arrêta alors, c'est la façon dont, dès le début des années soixante, il joue et déjoue spontanément la mise en scène du spectacle de l'art. De ce point de vue les *Camouflages* occupent dans son œuvre une situation stratégique. La pensée ésotérique n'est pas mon fort. Ma position critique a été dès le départ systématiquement exotérique, en art comme en poésie, je me suis employé à mettre en évidence et à accentuer systématiquement les caractères et les phénomènes concrets et explicites des œuvres que je prends en considération. Ce qui m'a frappé et me retient aujourd'hui encore dans l'œuvre d'Alain Jacquet c'est la façon dont dès le départ il s'est employé à jouer et à déjouer, ce que je dirai, le moment initial de la mise en place du spectacle de l'art (de l'art envisagé comme spectacle) ; de même que Duchamp dont l'œuvre se constitue pour moi essentiellement d'une démythification et d'une démythification, aujourd'hui plus que jamais à réactiver, de la "religion" de l'art où on l'enferme désormais. La pensée d'Alain Jacquet témoigne d'un esprit pointu et vif et se révèle en même

temps d'une grande indépendance et d'une véritable discrétion dont il faut aussi savoir tenir compte lorsque l'on considère son œuvre et sa carrière.

Qu'au départ l'œuvre se fonde sur une mise en jeu du nom propre détermine, selon moi, non seulement le caractère mais l'élément structurel fondamental du travail de l'artiste. Cette capacité de pouvoir jouer, et de pouvoir jouer jusqu'à son nom propre, ne peut que témoigner d'une liberté d'esprit et de corps considérable et de toute évidence protège des dérives paranoïaques ou mystiques.

C'est de multiples façons qu'Alain Jacquet s'emploie à déjouer la religiosité de l'art, notamment à travers ses références et ses interprétations de tableaux anciens. Il ne faut pas oublier que c'est pour échapper à la masse de discours qui commence à recouvrir son œuvre que Picasso, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, a recours, plus ou moins systématiquement, au renvoi historique (Manet, Courbet, Velasquez, Greco, David...) comme mode de dégagement et d'ouverture sur un tout autre espace d'interprétation.

Si ces références historiques apparaissent comme irrespectueuses c'est aussi parce qu'elles témoignent, hors des modes d'interprétation normatifs, d'une autre intelligence de l'œuvre que, entre autres, celle qui tend à conduire vers la religiosité de l'art et les aveuglements qui généralement entourent les chefs-d'œuvre.

Parmi cette génération d'artistes français des années soixante, on connaît certes des figures d'artistes plus populaires que celle d'Alain Jacquet ; je n'en pense pas moins que l'œuvre de Jacquet s'impose aujourd'hui comme l'une des plus subtilement actives d'une époque qu'elle ne manquera pas, à plus ou moins long terme, de dominer.

Je dirai que l'œuvre d'Alain Jacquet s'établit

en deux mouvements : le premier est déterminé par la mise en jeu du nom propre de l'artiste - mise en jeu témoignant d'une liberté qui permet à Alain Jacquet d'être tout à fait libre, aussi bien vis-à-vis de sa propre histoire, que vis-à-vis de l'histoire en général.

Lorsque l'on considère les années soixante il ne faut jamais oublier le poids de l'histoire (et quelle histoire !) et le caractère de restauration académique qui dominent l'après guerre en France... et ce jusqu'en 1968.

N'est-ce pas cette même liberté qui conduit, en un second temps, Alain Jacquet à prendre en compte (et très tôt, bien avant que les médias ne s'en emparent) et sans le moindre pathos, la question de la globalité du monde. Question qui préoccupe comme aucune autre cette toute fin du XX^e siècle et qui, n'en doutons pas déterminera le destin du XXI^e siècle.⁶

On sait qu'Alain Jacquet s'est employé à jouer et à déjouer l'efficacité du multiple et de la reproductibilité mécanique de l'œuvre d'art autour de 1964 avec un projet dont la pensée va bien au-delà de ce que l'on veut en percevoir. La reproduction mécanique tramée en points ne renverse-t-elle pas la perception convenue de la totalité à la partie de la totalité : le point initial répété et constituant, dans sa répétition, l'image (la figure) ne se donne-t-il pas comme le tout, la totalité irréductible dont se compose, à l'infini, la multiplicité des parties ? Cet aspect de l'œuvre d'Alain Jacquet serait à méditer en fonction de la pensée d'un grand écrivain français du XVII^e siècle, Pascal lorsqu'il écrit "il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu". En tenant compte de ce qu'implique une semblable pensée on peut plus explicitement comprendre comment l'œuvre de Jacquet tend à se constituer de la mise en jeu des limites et du sans limite de l'Un et du sujet. Ce que l'on trouve au départ dans l'investissement joué du nom propre. Ainsi se

constitue la visée d'un ensemble poétique tout à fait impressionnant sur lequel il est aujourd'hui possible de revenir dans un contexte culturel à mon avis beaucoup plus vaste que les perceptions ponctuelles que l'on a pu en avoir. De l'œuvre des artistes de cette génération nous sommes aujourd'hui en situation de devoir tout reconstruire et tout reprendre en fonction d'une perception nouvelle plus générale et plus globale de la réalité du champ artistique à l'intérieur duquel ces artistes ont vu le jour. Perception non plus seulement française mais européenne, américaine, mondiale.

Il faut aussi tenir compte du fait qu'Alain Jacquet est parti très tôt pour les Etats-Unis, où il a résidé, sans devenir pour autant un artiste américain. En partant ainsi il enrichit sa liberté de mouvement, dans une période qui voit s'affirmer en France le Nouveau Réalisme, et dans le contexte très particulier où quelques jeunes artistes ne se rattachent certes pas directement à Dada, mais manifestent le besoin de la référence et de la liberté d'esprit constitutive et propre au mouvement Dada pour se dégager d'une culture d'après guerre encore quasi pétrifiée. Alain Jacquet va chercher et trouver en Amérique une liberté de mouvement propre à un contexte culturel qui ne pâtit ni des ruines, ni du climat de reconstruction qui marque encore la France.

Dans les années soixante, New York est encore la découverte d'un nouvel espace et d'un autre mode d'être et de penser plus dynamiques. Ce climat d'effervescence va pourtant très vite se scléroser sous la pression d'un marché de plus en plus dominant. La première génération d'artistes New-Yorkais encore très ouverte aux européens, va très vite être remplacée par une nouvelle génération nettement plus avare et sans doute moins sûre d'elle et pour tout dire xénophobe, notamment en ce qui concerne les fran-

çais. Le climat devient alors quasi semblable à celui qui caractérisait l'accueil des artistes américains en France, entre 1960 et 1970. A cette époque les artistes et les critiques français résistent et même refusent l'art américain comme la gauche s'oppose au Plan Marshall. Pourtant, en ce qui concerne l'art et les artistes américains un nouvel intérêt commence à se faire jour en France à partir de 1967. Pour preuve, dès le début de 1967, la revue de Louis Aragon, *Les Lettres Françaises*, qui fut longtemps un centre actif du refus de tout ce qui était américain, me commande, à mon retour des Etats-Unis, une suite d'articles sur la peinture américaine, qui paraîtront dans huit livraisons du journal.

Cette familiarité avec, entre autre, l'art d'outre Atlantique ne doit pas, pour autant, nous faire oublier qu'Alain Jacquet ne s'est jamais situé dans le cadre d'une tendance, d'une école ou d'un groupe particulier. Ce qui explique sans doute parfois certaines difficultés quant au déploiement et à la lisibilité de son œuvre. La plupart des œuvres sont hélas trop souvent accueillies en fonction de leur capacité de se réduire à un cliché. Rien de tel avec l'œuvre de Jacquet dont la complexité et l'exigence sont difficilement réductibles. L'œuvre de Jacquet ne pourra jamais être limitée à un phénomène de sociologie culturelle. Mais il ne s'agit là, selon moi, que d'un problème très ponctuel et, comme souvent, propre à la richesse, à la qualité et à l'efficacité de l'œuvre. A long terme, un artiste s'impose et se découvre dès lors qu'il n'est plus en rien assimilable à un groupe ou à une société donnés. L'œuvre garde bien sûr la coloration propre à son époque, à sa culture et à sa langue, mais elle s'impose en transcendant les données normatives de cette culture et de cette langue.

Reste à établir ce qui constitue la continuité sémantique de l'œuvre d'Alain Jacquet. N'oublions pas que toute œuvre qui mérite ce nom est une sorte d'iceberg dont les parties qui apparaissent sont, proportionnellement, peu de chose vis-à-vis de ce qui en reste inaperçu. Encore une fois, je retiens ici deux mouvements propres à éclairer ce que j'ai dit à propos de la continuité sémantique de l'œuvre : la capacité de déjouer dès 1964 les formes que prend l'évolution du milieu de l'art. La reprise du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, dont les figures deviennent, celle d'un galeriste, celle d'un critique et celle d'un peintre, n'est-elle pas symptomatique de ce que va constituer le développement et la surenchère du marché de l'art et d'une certaine perception de l'art, jusque dans les années quatre-vingt. D'autre part, l'intérêt que Jacquet porte au globe (1972 - peinture de la Terre réalisée à partir d'une photographie de la NASA montrant la Terre telle qu'elle apparaît aux cosmonautes) et que j'associe avec la question de la "mondialisation", implique chez l'artiste une intuition plastique dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est riche et singulière. Dans un entretien récent, Alain Jacquet déclare : "Une œuvre d'art a plusieurs composantes, l'une d'elles est son contenu". Selon moi, ce qui se joue à plus ou moins long terme dans une œuvre d'art, c'est essentiellement sa capacité à réaliser plastiquement son contenu et je ne doute pas que, de tous les artistes de sa génération, Alain Jacquet soit celui dont le contenu est le plus riche, le plus complexe et en conséquence le plus propre à éclairer les enjeux de ce qui s'est mis en place d'une dynamique singulière d'un mouvement qui apparaît en France et en Europe dans les années soixante.

On ne peut pas ne pas avoir recours aujourd'hui à l'œuvre d'Alain Jacquet si l'on veut éclaircir ce qui s'est passé, en France, en

Europe et aux Etats-Unis, à partir des années soixante, aussi bien en considérant les artistes de sa génération, comme ceux de la génération précédente, par exemple, les Nouveaux Réalistes dont l'affaire n'est pas moins complexe et reste elle aussi à élucider.

Paris le 29 décembre 1997, à partir d'un entretien réalisé avec Sylvie Couderc.

Pierre Restany

J'ai rencontré Alain Jacquet à l'époque de l'aventure des Nouveaux Réalistes qui correspondait pour moi à une grande activité militante. J'étais extrêmement préoccupé par une vision très architecturée, très forte de ce que j'appelais à cette période la nature moderne, c'est à dire la nature industrielle, urbaine. Cette nature était un réservoir permanent, il fallait y voir un renouveau de l'art, de ses moyens et de ses méthodes. Les démarches d'Yves Klein, Arman, Christo, Daniel Spoerri, comme celles des affichistes, Raymond Hains, Villeglé, avaient pour points communs la recherche de matériaux urbains en tant que langage autonome. J'étais très sensible aux travaux qui s'écartaient délibérément de la peinture traditionnelle. Le mythe de l'Ecole de Paris s'effondrait et manifestement des rapports étaient à nouveau possibles des deux côtés de l'Atlantique. On voyait très bien que Jasper Johns, Richard Stankiewicz, John Chamberlain avaient des relations avec les Nouveaux Réalistes, dans une atmosphère tout à fait internationale, au-delà du phénomène typiquement parisien et de la querelle des marchés de l'art.

Alain Jacquet s'introduit dans ce milieu avec une grande liberté vis-à-vis de l'image, au moment de sa première exposition personnelle à la galerie Breteau en 1961, que je suis allé voir parce ce que j'avais rencontré l'artiste un peu plus tôt. On voyait très nettement comment il posait le problème du support d'un point de vue pratique. Ce qui l'emportait était cette espèce de flexibilité à travers des supports variés. Chez Jacquet l'image fixe l'impression, la sensation avant même de signifier. Il s'agit d'un premier temps de l'image d'ordre purement émotionnel, affectif, avant de s'engager dans la logique d'une narration. J'étais très sensible à ce concept fondamental de la présentation par rapport à la représentation. Ce premier temps de l'image détermine le support puis le dévelop-

nement formel et structurel de l'œuvre. Alain Jacquet se situait assez loin de l'idée d'appropriation du réel, très forte chez les Nouveaux Réalistes. Il n'était pas persuadé que le réel urbain et industriel était universel.

Lorsque j'ai visité son exposition à la galerie Breteau, j'ai perçu des gloussements, des hoquets qui se sont révélés extrêmement admiratifs et je me suis rendu compte que j'étais en présence d'un collectionneur, René De Montaigu, un personnage marquant de la vie culturelle de Paris. Celui-ci se laissait aller à sa propre joie et ma présence ne l'empêchait pas de manifester son enthousiasme. Je vois dans les *Cylindres*, pièces présentées lors de cette exposition, l'amorce des *Camouflages* où l'image n'est pas considérée comme un tout immuable. On assiste à une combinaison d'images interdépendantes et cependant indépendantes par rapport à leur support. Alain Jacquet a travaillé dans une relation de grande proximité avec certains artistes américains néo-dadaïstes. A ce sujet, Robert Rauschenberg était très significatif. Il a créé la "Combine Painting" et ce procédé d'amalgame des images s'apparentait à l'esprit de Jacquet. Les "Combine Paintings" ont permis d'ouvrir la voie au Pop art, d'établir un second style dominant dans l'école américaine après les abstraits. L'Expressionnisme abstrait était tributaire du geste final du peintre. Plus les protagonistes vieilliraient, plus ils perdraient leur tonus. Rauschenberg a compris qu'une telle suggestion ne pouvait entraîner une seconde génération.

Sous l'influence de John Cage, dont il a été l'élève, il a eu l'idée, pour compenser l'usure de la peinture abstraite, d'y introduire les *ready made* de Marcel Duchamp. A mon sens, Jacquet s'inscrit dans une démarche similaire. Je me souviens d'une déclaration de Rauschenberg, à l'occasion de son obtention du prix de la Biennale de Venise en 1964 : "J'ai pensé -a-t-il dit- que cela ferait du bien à

la peinture si elle se rapprochait des journaux". Je trouve également chez Jacquet cette volonté d'introduire la peinture dans la substance même de la réalité humaine, dans l'intention de résister la peinture au niveau du journalisme, de la réalité quotidienne quelque soit le sujet traité. La peinture doit rendre compte de cet aspect extrêmement vitaliste de l'existence et faire sentir cette pulsation de la vie. Cette dimension sensible et humaine caractérise la très grande originalité de l'œuvre d'Alain Jacquet. Elle est profondément différente de celle d'Andy Warhol pour qui l'image est standardisée et se présente comme un produit de consommation. Elle en a toutes les qualités d'attraction, de spectacularité qu'il s'agisse d'une figure de star ou de l'image d'une boîte de conserve. Warhol utilise toujours des documents objectifs, des photographies de films et de presse à partir desquels il réalise des reports. L'art mécanique de Jacquet produit une image qui veut s'adresser au plus grand nombre mais elle n'en reste pas moins affectée par cette dimension sensible et sentimentale. L'image tramée de Jacquet a une vie dont l'origine est dans sa production même car l'artiste compose son image, fait poser des personnes de son entourage qu'il met en situation. Il choisit des espaces très précis et familiers. Il met ainsi en place ce que j'appellerais la vie intérieure de l'image. C'est cette volonté d'humaniser à l'extrême un procédé de reproduction photomécanique qui m'a le plus intéressé chez Jacquet.

En ce qui concerne les rapports entre Alain Jacquet et les Nouveaux Réalistes il est certain qu'il a eu des relations brèves mais intenses avec Yves Klein qu'il a vu avant sa mort. Le lien avec Yves Klein s'est noué autour de la notion de l'immatériel. Klein était persuadé qu'à la source de tout langage était la sensibilité personnelle de chacun, une particule

infime de l'énergie cosmique en libre circulation dans l'univers dont nous ne sommes que les locataires. Il s'agissait d'une idée extrêmement séduisante pour Jacquet parce qu'elle libérait le créateur de son obligation de propriété vis-à-vis de l'image. Il insérait l'œuvre dans le concept de "l'œuvre ouverte", dans le sens où Umberto Eco l'annoncerait un peu plus tard. Lorsque Picasso signe un tableau, l'œuvre d'art est fermée. Dans l'optique de Klein les œuvres s'éloignent de leurs auteurs, elles ont leur vie propre.

Jacquet a bien connu Martial Raysse et partagé avec lui une profonde affinité. Il a été marqué par l'immense qualité humaine des images de Martial Raysse. Jacquet a retrouvé chez Raysse sa propre humanité voilée, en quelque sorte, par le travestissement des références historiques.

La réception de l'œuvre de Jacquet aux Etats Unis a été très bonne notamment à travers l'ensemble des *Camouflages*. Par la suite une distance entre l'artiste et le public américain de l'époque s'est créée à partir du moment où il a essayé de faire abstraction de cette chaleur humaine qui soutenait son travail pour tenter d'accéder à une froideur objective, l'une des caractéristiques essentielles du langage Pop. On le sent très bien à travers ces trames qui se rapportent à des matériaux élémentaires tels le bois ou la tôle ondulée. Mais bientôt Jacquet est allé d'instinct retrouver un nouveau destin de l'image, à l'époque d'un grand vacillement des valeurs après 1968, dans ce qui était sans doute la situation la plus riche du point de vue de la survie du monde industriel, l'aventure de l'espace. Jacquet s'est appuyé sur le plus pur accomplissement de la prouesse technique en travaillant avec ces photographies de la Terre vue de l'espace. Ce fait reflète sa grande envergure visionnaire. Il y a quelque chose de Klein dans ce geste là. Klein était fasciné par

l'aventure technologique. Il a lu les fameuses déclarations de Gagarine à son retour de l'espace : "depuis l'espace, j'ai vu la terre bleue". Les peintures de Jacquet réalisées depuis les années soixante-dix offrent une vision qui se fragmente en petits phénomènes humains, en scènes ordinaires. Les références sexuelles sont très nombreuses. Il se livre là un nouveau chapitre que l'on peut qualifier d'épicique car l'artiste aborde une peinture descriptive enrichie d'une symbolique sensuelle. Parallèlement Jacquet a réalisé toute une série de sculptures qui s'inscrivent dans la logique de l'écriture braille. Je vois dans cette œuvre, en général, la fidélité de l'artiste à un modèle existentiel, une morale à la Duchamp si je puis dire. D'abord par le fait que Jacquet, comme Duchamp, s'inquiète de la structuration de l'image, ensuite parce qu'il pratique le double sens. Il s'agit bien ainsi de caractériser son humour, ni cinglant, ni agressif, manifestement un humour souriant qui se veut complice. Tant mieux pour ceux qui comprennent. C'est un trait de caractère à mettre au crédit de l'influence de Duchamp. Il y a chez Jacquet une sorte de défi par rapport à l'aléatoire, et la recherche vers les bonheurs du hasard qui rend son œuvre fascinante.

Elle s'inscrit en parallèle avec l'évolution de la scène artistique New-Yorkaise et du monde de l'art basé jusqu'en 1975 sur la succession des courants, du Pop au Minimal, au Conceptuel. Le phénomène de dématérialisation de l'œuvre d'art est un fait très mal perçu par l'opinion publique et les collectionneurs. Il s'agit de retrouver une narration avec les mouvements italiens de la Transavangarde ou des Nouveaux Fauves en Allemagne. Pour ce faire, les marchés américains ont fait référence à la production expressionniste. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il n'existe pas d'art spécifiquement américain. La fracture qui s'est pro-

duite entre 1945 et 1950, pour la première fois, a été provoquée par les critiques d'art, Clement Greenberg, Harold Rosenberg. Pour dénommer ce mouvement d'art abstrait ils réalisent la synthèse entre les deux courants artistiques issus des deux vagues d'émigration aux Etats-Unis, de 1932 et de 1939-1940, l'Expressionnisme allemand et le Surrealisme. L'Expressionnisme abstrait s'est fondé sur la tradition expressionniste allemande et a parlé directement aux américains de l'époque, notamment les juifs ashkénazes dont les parents, avant de fuir l'Allemagne, avaient pu voir chez leurs patrons des tableaux expressionnistes. Après la Seconde Guerre mondiale, on assiste en Amérique à une critique, à un marché nationaliste. A partir de 1975 un phénomène analogue prend forme. Mais ce sont les marchands qui présentent au public New-Yorkais une nouvelle peinture, version néo-figurative de cette même tradition expressionniste. A cette époque la peinture de Jacquet présente des similitudes avec cette peinture expressionniste. Ainsi a-t-il été immédiatement lié à la New Wave américaine, à Julian Schnabel, David Salle, Francisco Clemente ainsi qu'au critique d'art René Ricard.

Aujourd'hui comment voir l'œuvre d'Alain Jacquet ? Elle est d'une extrême finesse et conserve sa part d'humanité, sa puissance affective déjà évoquée. Le potentiel est intact. Les événements de mai 1968 ont été annonciateurs du changement capital de notre système de production planétaire. Jusque-là, la société fonctionnait sur le principe de la standardisation issu du Bauhaus. L'objet standard est capable de rendre le même service à tous, sa production est basée sur un consensus majoritaire. Mai 1968 critique ce principe et tente d'assumer le fait que l'autre a droit à une consommation libre. C'est le principe de la société post-industrielle. On a

cherché des objets qui puissent générer à peu de frais des variantes à partir d'une même base matricielle. On a particularisé la philosophie du projet. Dans le design postmoderne on met davantage l'accent sur la décoration que sur la fonction.

Notre époque qui vit sous le signe de la mondialisation de la culture, de la communication et de l'économie, ne peut se passer de la référence à l'autre pour atteindre la globalité du message. Plus celui-ci se veut global, plus il doit être flexible, tolérant, ouvert et passer par un espace de proximité. C'est ce que l'on appelle en italien le "vicinato". Il est un nécessaire espace humaniste, incarné, à mon avis, par Jacquet. Je ne suis pas loin de penser qu'au sein de la culture globale, l'art deviendra un paramètre nécessairement plus humain. Les images de Jacquet se présentent à travers des références générales, symboliques, philosophiques, historiques.

Toutes les expériences relationnelles récentes auxquelles se livrent Nicolas Bourriaud et les artistes Philippe Parreno, Pierre Huyghe, visent à créer un espace de communication proche, tolérant, donc plus humain. La modernité était présomptueuse et autoritaire. L'art aujourd'hui est peut-être en train de devenir plus tolérant. Il faut négocier les images, le lecteur doit participer à leur décodage, il y a là véritablement des ouvertures pour une esthétique relationnelle.

*Retranscription d'un entretien réalisé à Paris,
le 27 décembre 1997.*

Harald Szeemann

Quand avez-vous pris connaissance de l'œuvre d'Alain Jacquet ? Comment la perceviez-vous à l'époque ?

Dans les années soixante, comme un travail post-pop.

Pour quelles raisons avez-vous invité l'artiste à participer à l'exposition "Quand les attitudes deviennent formes" ?

On était tous à New York et on vivait ensemble en vue de cette exposition.

A cette exposition, il a effectivement montré un dispositif de fils pénétrant des murs, d'une pièce à l'autre. L'essentiel de sa démarche, cependant, se situe davantage du côté d'une investigation de l'image et de sa reproduction, dans l'esprit du Pop art. Comment situez-vous cet état d'esprit dans le contexte français du début des années 60, face aux U.S.A. notamment ?

C'était une nuance à côté des américains qui étaient, eux, plus pragmatiques.

Alain Jacquet n'a pas fait partie des Nouveaux Réalistes, même s'il a connu Yves Klein, Jean Tinguely, Niki De Saint-Phalle. Davantage proche du Pop, il semble qu'il a occupé une place à part dans le paysage français comme Martial Raysse.

Qu'en pensez vous ?

Oui, parce qu'il était lié encore à l'image.

Dans ses œuvres de 1962-63, notamment *Les Camouflages*, Alain Jacquet entreprenait à sa manière une relecture du Pop art parfois ironique et critique à travers *Camouflage Indiana*, *Hot Dog* Lichtenstein. Cette démarche était-elle perceptible ?

Comment l'interprétez-vous à l'époque et aujourd'hui ?

Oui, mais voilà, je pense que les Européens travaillaient au second degré.

Daniel Varenne

C'est en 1961 à la deuxième Biennale de Paris au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris que j'ai découvert les tableaux d'Alain Jacquet pour la première fois.

Il se dégageait de ces tableaux un enthousiasme, un optimisme et une telle force que d'emblée j'ai été séduit.

Ces tableaux appartenaient à la série *Images d'Epinal* dont fait partie *L'union de la France et l'Autriche* qui se trouve dans l'exposition d'Amiens.

L'œuvre d'Alain Jacquet me pose constamment des questions et je suis toujours à la recherche des réponses.

Ce qui est important dans une œuvre, c'est sa structure et plus elle est difficile à saisir, plus l'œuvre nous apporte un plaisir esthétique, émotionnel et intellectuel.

Je citerai cette anecdote : Alain me parle d'une sculpture qu'il vient de terminer et qu'il souhaite me montrer. Il arrive à la galerie et après une demi-heure de conversation je lui demande - où est ta sculpture ? -. Il sort de sa poche une boîte d'allumettes, à l'intérieur se trouve quatre petits objets en or : une croix, un triangle, un carré et un cercle avec sur chacun d'eux un point en relief.

"Toute la sagesse et la connaissance du monde actuel se trouvent dans cette sculpture, petite par ses dimensions mais immense par ce qu'elle représente" me dit-il. Quelques années plus tard des collectionneurs japonais se sont penchés sur cette sculpture et se sont exclamés, "c'est extraordinaire comme l'infiniment grand peut se trouver dans l'infiniment petit !".

Je ne cherche pas à "comprendre" l'art contemporain, il faut comme dans la poésie ou dans la musique la sentir et la vivre.