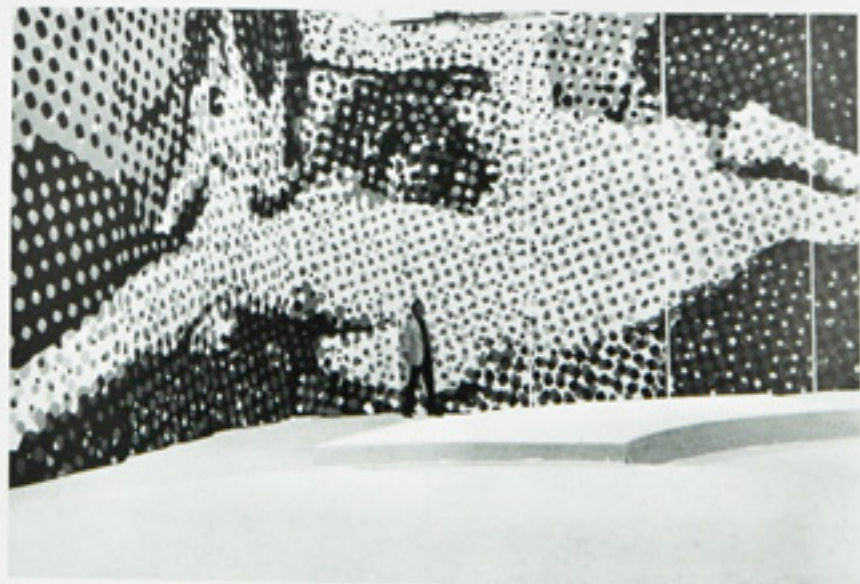


La trame dans tous ses états



Entretien d'Alain Jacquet et de Serge Gainsbourg, 1969

La tentation est grande, sans doute, de voir dans cette rencontre quelque chose d'emblématique. Une sorte d'allégorie de l'esprit du temps, à travers cette réunion du *pop art* et de la *pop music*. D'autant que le parcours antérieur de ces deux artistes n'était pas sans présenter quelques parentés : à l'époque où Jacquet faisait se télescoper des images provenant des musées (par exemple : *La Naissance de Vénus* de Botticelli) avec des formes iconiques issues de la société de consommation ou du code publicitaire (une pompe à essence Shell) – Gainsbourg, de son côté, conjugait des textes de Musset ou de Baudelaire avec des rythmes afro-cubains, ou soumettait un poème de Nerval à une musique de rock ; même type de collision, en somme, entre le registre majeur et le registre mineur, entre les formes savantes et les formes populaires. Mais il ne faudrait pas pour autant forcer l'analogie (Gainsbourg lui-même, qui définissait justement la chanson comme un « art mineur », de façon explicite, nous eût interdit d'aller plus loin dans le rapprochement). L'image de Jacquet, dont il existe du reste d'autres versions, de format beaucoup plus restreint, s'impose en effet, au-delà du rôle proprement décoratif qu'elle a pu jouer ce jour-là, et de la « mode », par définition éphémère, à quoi l'émission l'associait, par des qualités éminemment picturales, la rattachant à une toute autre longueur d'onde – notamment par la mise en jeu d'un saisissant paradoxe visuel, perturbant nos réflexes de perception, et caractérisant toute une part de l'art de Jacquet dans son ensemble. Car à regarder cette séquence, ou les photos qui en résultent, ce qui frappe, c'est la fondamentale ambiguïté de cet effet de trame, qui semble changer de sens (ou de nature) selon la distance où l'on se trouve, et que matérialise la position de la caméra : si l'on s'éloigne, l'image se rapproche ; si l'on se rapproche, elle se dissout, s'évanouit : ne reste alors que la trame elle-même, dégagée de toute dénotation, de toute fonction référentielle, ne laissant plus subsister (ou s'épanouir) qu'un sens



Plateau de l'émission de télévision "Quatre Temps", 1969, Jacques Dutronc, décor d'Alain Jacquet

En 1969, la télévision française (encore rudimentaire à l'époque : trois chaînes seulement, toutes en noir et blanc) propose une émission de variétés, « Quatre Temps », produite par Michèle Arnaud. Le principe est d'offrir à un artiste contemporain l'occasion de réaliser le décor du studio où le spectacle est enregistré. Ce jour-là, quelques chanteurs en vogue (Jacques Dutronc, Johnny Halliday, Serge Gainsbourg) vont donc effectuer leurs prestations devant une immense image (18 mètres par 6) conçue par Alain Jacquet, et consistant, selon le procédé inauguré par son œuvre la plus célèbre, *Le Déjeuner sur l'herbe*, en un traitement *pop* de la *Vénus au miroir* de Vélasquez : après avoir reconstitué un « tableau vivant » à partir de cette œuvre, Jacquet a soumis la photo qui en résulte à une impression photomécanique, suscitant un effet de trame ; celle-ci, en l'occurrence, est singulièrement grossie (ses points apparaissent dans l'irrégularité de leurs formes) – suffisamment dilatée, en tout cas, pour qu'on puisse, lorsque la caméra s'éloigne, identifier plus ou moins l'image de base (le corps nu, allongé, vu de dos, les reins cambrés, les fesses comme offertes, le visage n'apparaissant que dans le reflet d'un miroir), mais aussi pour que cette image, si la caméra se rapproche, disparaisse dans le chatoiement des points de la trame elle-même, devenant une sorte de motif autonome, « abstrait ». Il était d'usage qu'à un moment de l'émission le créateur du décor soit convié sur le plateau, et soit interviewé par l'un des chanteurs. D'où, ce jour-là, un échange entre Jacquet et Gainsbourg (lui-même alors à l'apogée de sa période *pop*), diffusé devant des centaines de milliers de téléspectateurs.

second, allusif, de connotation – car ce que la trame signifie, alors, ce n'est rien d'autre que le *pop art* en tant que tel.

La capacité de renouvellement

Dans le foisonnement et la prolifération en tous sens de la modernité picturale, dans cette précipitation inouïe, depuis cent ans, d'inventions, de ruptures, de révolutions, de mutations formelles ou techniques, de territoires nouveaux sans cesse conquis ou annexés par l'art, où l'on a cent fois proclamé sa mort, et où il a cent fois ressuscité, souvent grâce à ceux-là mêmes qui entendaient le tuer – un critère d'évaluation, même s'il n'a rien d'exclusif, commence à s'imposer : celui, tout bonnement, de la durée, c'est à dire de l'aptitude de certains artistes à ne pas se figer.

On pourrait distinguer, autrement dit, depuis le début du XX^e siècle, deux grandes catégories de créateurs : ceux qui auront fait une trouvaille majeure, et qui se seront contentés, par la suite, de l'exploiter ou de la répéter, à satiété ; et ceux, à l'inverse, qui auront su concilier la cohérence de leurs propositions (fondée sur quelques partis pris inauguraux obstinément maintenus) avec la plus grande diversité formelle, engageant une incessante capacité de renouvellement, une propension à systématiquement explorer d'autres territoires dès qu'un langage commence à « prendre ».²

C'est à cette seconde catégorie, d'évidence, qu'appartient Alain Jacquet – et c'est l'un des grands mérites de cette exposition niçoise que de rendre cela parfaitement perceptible. Car ce qui saisit d'emblée le spectateur, devant un tel rassemblement d'œuvres, c'est l'impression d'une prodigieuse diversité : une origine apparemment abstraite (*Le Jeu de Jacquet*), mais dérivée d'un référent concret ; un imposant mur de cylindres colorés, où sa gamme chromatique se met en place, et fonctionnant comme une sorte d'énorme sculpture mobile, susceptible d'être à loisir décomposée et recomposée ; dans la même veine, des cubes, et un puzzle, où l'idée même de « forme achevée » est soumise à un principe de déconstruction ; des « camouflages » d'images issues de l'art des musées, de Michel-Ange et Bronzino à Matisse et Chirico, tout à la fois voilées et révélées par un motif largement arbitraire, détourné d'un code militaire ; des superpositions ou des télescopes d'images hétéroclites, celles, comme je l'ai indiqué, où le « grand art » (classique et moderne) vient s'enchevêtrer à des formes issues de la culture de masse (publicité, albums d'enfants, panneaux de signalisation routière, bandes dessinées), et celles, aussi, où le *pop art* américain, au moment même où il apparaît, est traité au second degré, « camouflé » à son tour (ce qui culmine dans le monumental *Hot Dog* d'après Lichtenstein), ou soumis à des effets de recouvrement ironiques (les drapeaux américains de Jasper Johns parasités par le logo publicitaire de « *La Voix de son maître*... ») ; des œuvres tramées, procédant d'un mode d'élaboration mécanique, à commencer par les différentes impressions du *Déjeuner sur l'herbe*, et les tableaux qui en émanent, par isolement et amplification de certains détails de l'image initiale ; une profusion, dans la foulée, d'œuvres tramées de différents types, réalisées à partir de « tableaux vivants » ou de représentations plus banales, plus quotidiennes, et

déclinant la plus extrême variété de tramage, ainsi que la plus grande diversité dans la définition, allant parfois jusqu'à dissoudre la figuration dans une quasi abstraction ; des images cosmiques, photographies de la terre prises depuis l'espace, où viennent se projeter, dans une énigmatique intrusion, des formes inattendues, incongrues, comme si le dehors et le dedans communiquaient, comme si l'extériorité la plus radicale (le point de vue spatial) était traversé d'images mentales ; de très surprenants portraits, soumis, quant à eux, aux variations de définition d'une trame numérique, électronique ; des remodelages électroniques d'images de planètes, aux connotations presque obscènes, parfois disposées de telle sorte que puisse se deviner, dans leur configuration formelle, une allusion visuelle à une œuvre canonique du passé...

Mais cette hétérogénéité évidente, et c'est là l'essentiel, n'en implique pas moins, à travers toutes ces séries, une formidable cohérence. Le « *Jeu de Jacquet* » inaugural peut se lire, par exemple, comme une interrogation sur la limite entre figuration et abstraction (qui cessent, en quelque sorte, d'être incompatibles) – et c'est aussi ce que l'on retrouvera dans certaines œuvres à la trame dilatée, aussi bien celles qui dérivent du *Déjeuner sur l'herbe* que celles de l'ensemble qui a suivi (*la Vénus au miroir* démesurément amplifiée, ou les tableaux issus de photographies de grues, ou de feux de Bengale), pour ne pas parler des récents portraits électroniques, où l'identité du modèle semble sur le point de se décomposer dans l'autonomisation de leur trame spécifique. La veine citationnelle, l'allusion à l'art des musées, on la trouve aussi bien dans les *Camouflages* proprement dits que dans les œuvres tramées (où Jacquet revisite certaines œuvres de Manet, de Velasquez, de l'École de Fontainebleau) et jusque dans les formes astronomiques remodelées (qui renvoient à *La Danse* de Matisse, ou à *Bonjour Monsieur Courbet*). Les changements de technique eux-mêmes n'excluent pas la continuité de la démarche : le motif du camouflage militaire, c'était déjà, d'une certaine façon, une trame (au sens d'une forme arbitraire s'interposant dans notre perception de l'image), et c'est aussi comme une trame que fonctionneront certaines superpositions (la myriade de petits carrés colorés qui vient se télescoper avec la représentation de la fillette dans le *Camouflage Mondrian Boogie Woogie*) – et la trame photomécanique en tant que telle (mise en œuvre à partir du *Déjeuner sur l'herbe*) trouvera son relais et son prolongement, *mais sans changer de fonction*, lorsque Jacquet lui substituera une trame électronique, et que les points colorés seront supplantés par des pixels.

Tout se passe, au fond, comme si Jacquet « faisait toujours la même chose » (ou du moins poursuivait toujours la même quête), et ne cessait cependant de transformer à l'infini ses choix techniques, ses formes, son imagerie – comme poussé par la nécessité, ainsi que je l'ai déjà suggéré, de passer ailleurs dès que l'un des langages qu'il a explorés risque de virer au procédé, ou d'épuiser ses effets (et c'est peut-être l'un des moteurs secrets de l'art de Jacquet : l'intolérance au cliché). C'est même pourquoi, dans cet art, il est un peu vain de vouloir délimiter de façon tranchée des « périodes » – tant il implique à la fois une logique de rupture et une logique de continuité. Ce n'est pas un hasard, en ce sens, s'il arrive à Jacquet de faire resurgir des motifs analogues à des années d'intervalle, et dans des techniques radicalement différentes (la tête de cheval qui apparaît comme une sorte d'image

parasitaire ou subliminale dans *Horse Head in a mirror*, en 1989, peut ainsi renvoyer au « cheval du Parthénon » d'un camouflage de 1963) ; si certaines œuvres sont explicitement dérivées d'œuvres antérieures (le *Déjeuner sur l'herbe*, notamment, apparaît comme une œuvre germinative, impliquant virtuellement des dizaines d'images qui ne demandaient qu'à apparaître et à se développer, et tout laisse à penser que cette capacité d'auto-engendrement n'est en rien saturée...) ; s'il peut s'attacher à reprendre, de nombreuses années après, des projets inaboutis, le cas échéant dans une technique transformée, ou à donner une autre envergure et une autre consistance à des œuvres déjà réalisées (d'où, par exemple, la « reprise » récente du tableau inspiré par *La Source* d'Ingres, qui n'était initialement qu'une petite image imprimée sur un support gonflable, ou la reconstitution du *Hot Dog* d'après Lichtenstein, œuvre au départ destinée à être découpée et dispersée, et qui a ressuscité plus tard par l'agrandissement de sa photographie, selon les techniques de la robotique) ; ou encore, s'il s'amuse parfois à faire un clin d'œil à son propre passé, en une forme d'auto-citation ironique, indirecte, allusive (je pense à l'un des ses tout derniers portraits à trame électronique, où le modèle fut convié à poser devant l'écorce d'un platane qui évoquait irrésistiblement un motif de « camouflage »...). Le pire contresens, ici, serait d'assimiler cela au seul art « d'accommoder les restes ». Ce qu'il faut y repérer, plutôt, c'est l'indice de l'exceptionnelle cohésion de cette œuvre, où aucune « période », si l'on tient à ce terme, n'apparaît comme le reniement de ce qui a précédé. D'où, à l'intérieur de cet ensemble ouvert qu'est la création de Jacquet, tout un jeu de relances, de résurgences, de métamorphoses, de propagations, d'échos à distance, qui relève moins d'un temps linéaire et successif que d'une sorte de compossibilité des occurrences, où tout est toujours susceptible de renaître sous une autre forme. Là où chaque image (découpée dans le temps autant que dans l'espace) ne saurait être perçue autrement que comme le point d'arrêt provisoire d'un incessant processus d'expansion, de variation, de ramification.

Au cœur du pop art

On commence à peine à prendre la mesure, dans la pratique d'Alain Jacquet, de la phase qui a précédé *Le Déjeuner sur l'herbe* (1964). Comme si la surexposition de cette œuvre, généralement reconnue comme l'un des tableaux majeurs du *pop art*, et en tout cas l'image la plus célèbre de Jacquet, avait produit un effet d'aveuglement sur ce qui l'entoure, occultant non seulement ce qui a suivi, mais aussi tout ce qui a précédé : la centaine d'œuvres éblouissantes réalisées par celui-ci au tout début des années soixante, alors qu'il n'avait pas encore vingt-cinq ans¹. Or il faut sans cesse insister là-dessus : à prendre en considération cette fabuleuse effervescence créatrice de ses premières années, Jacquet apparaît comme toute autre chose qu'un épigone périphérique du *pop art* – plutôt comme quelqu'un qui fut l'un des acteurs majeurs, dès l'origine, de la formation de ce courant (bien avant, notons-le, que Warhol ne s'en impose comme le chef de file). Contrairement au lieu commun intéressé qui définit le *pop art* comme un phénomène essentiellement américain, nous devons enfin reconnaître qu'il s'est trouvé un artiste, en France (au même titre,

d'ailleurs, que d'autres peintres européens : Hamilton, Blake, Paolozzi, Polke), pour avoir été partie prenante de la grande mutation picturale qui a émergé à ce moment-là. Car si le *pop art* se définit, schématiquement, comme la réponse apportée par l'art à l'expansion sans précédent de la culture de masse, dont il emprunte et détourne les formes, les techniques, avec un coefficient plus ou moins accentué d'ironie – alors, il ne fait aucun doute que Jacquet (conjointement à Martial Rayssé, mais avec infiniment plus de complexité, d'ambiguïté) n'ait apporté une contribution de premier plan à l'élaboration même de ce mouvement.

Il suffit, pour s'en persuader, de regarder les œuvres de cette époque ici réunies – dont certaines, parmi les plus importantes, n'avaient jusqu'à présent jamais été montrées ailleurs qu'aux États-Unis. Ce *Jeu de Jacquet* initial, dont il subsiste deux versions sur les trois initialement réalisées, œuvre explicitement générée par un jeu de mots, une homonymie, et qui apparaît comme une variation « abstraite » réalisée à partir d'un schéma formel, géométrique, directement démarqué d'un référent réel (le dessin d'un tapis de jeu). Ces cylindres, ces cubes, ce puzzle, où se manifeste une série de paradoxes visuels, où Jacquet conjugue le caractère géométrique, ou « de série », des supports, et le foisonnement baroque des motifs gestuels et chromatiques qui les recouvre ; la sculpture, et la peinture (dont l'opposition traditionnelle est ici annulée) ; l'art, et la décoration (résonance « matisienne ») ; le jeu aléatoire des formes, susceptibles d'entrer dans les compositions les plus variées, et la justesse harmonique de chacun de leurs assemblages. Ensuite, après un détour par les *Images d'Épinal*, où une imagerie populaire de série est tirée vers l'abstraction, sans jamais y basculer complètement (ce qui anticipe toute une part ultérieure de l'œuvre de Jacquet, où cela se déclinera de toutes sortes de façons), apparaissent les *Camouflages* proprement dits, où, comme je l'ai déjà indiqué, ce sont certaines œuvres canoniques des églises (les « géants » de la Chapelle Sixtine) ou des musées (Bronzino, Matisse, Chirico), au moment même où les « reproductions d'art » commencent à se vulgariser, qui entrent en interaction avec le motif récurrent du camouflage militaire (et cela, notons-le, plus de vingt ans avant que Warhol ne s'empare à son tour du procédé) – dans un très étonnant processus dialectique, où l'image de référence semble tout à la fois s'enfoncer dans le code « abstrait » du camouflage, et revenir vers nous à travers cette sorte de filtre (ce qui, encore une fois, anticipe l'effet qui sera obtenu plus tard avec les trames). Ce sera, ensuite, après ce tableau charnière qu'est le magnifique *Camouflage Michel-Ange, Chapelle Sixtine, Génie V*, de 1963, où le motif classique s'entrelace avec une dispersion de signes ornementaux, et deux visions anamorphiques de la Statue de la Liberté, toute la série des « télescopes », ou des superpositions, où Jacquet ne cesse de faire entrer en collision les images venues du « grand art » du passé (Botticelli, Uccello) ou du présent (Mondrian, Picasso, Jasper Johns) avec des formes populaires prélevées dans la vie quotidienne, moderne, ou dans la culture de masse (codes du camouflage, mais aussi bandes dessinées, panneaux de signalisation routière, publicité, petites filles faussement innocentes surgies d'un album d'enfant), ou de confronter ces différents codes populaires entre eux. D'où, au-delà du caractère à la fois insolite et insolent de ces rapprochements, une polysémie subtile, indirecte (ces images n'entrent pas seulement en contact par leur sens direct, immédiat, mais surtout par les connotations qui en émanent).

Regardons, par exemple, ces chefs-d'œuvre : les trois versions de la *Naissance de Vénus* (1963 et 1964), où le corps de la Déesse de Botticelli se superpose à la forme d'une pompe à essence (la circulation automobile est devenue notre mythologie, et l'écume d'où jaillit Vénus est désormais supplantée par le jaillissement séminal du pétrole), selon une conjonction procédant, elle aussi, d'une simple homonymie (Shell = coquille) ; ou le *Camouflage* Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano*, de 1963, qui confronte, en un effet de filigrane, les chevaux cabrés de l'œuvre de référence avec le logo publicitaire d'un syndicat de transports routiers, fonctionnant déjà lui-même comme un « montage de codes » (juxtaposition incongrue d'un fer à cheval, d'un camion, et d'une Statue de la Liberté), en une sorte de surenchère dans l'art du court-circuit ; ou encore ce *Camouflage* Jasper Johns, *La Voix de son Maître*, de 1963, que j'évoquais précédemment, dont le message ironique, presque militant (les *Three Flags* de Johns, où le *pop art* s'approprie la bannière étoilée, prise dans un mouvement d'expansion, renvoient à un « impérialisme » décidé à faire entendre partout la voix des maîtres du monde) et procédant ici d'un art (presque situationniste) du *détournement*, se devait d'être nuancé, par le jeu des anamorphoses, des dégradés, des recouvrements chromatiques – afin que ce message, justement, ne soit pas perçu comme trop assertif, trop arrogant ; façon de suggérer que rien, ici, ne doit être pris trop littéralement au premier degré⁶.

Tout cela (ce choc des codes, ces détournements, cette irruption de la publicité ou de la culture de masse dans l'art sacralisé des musées) se rattache d'évidence au *pop art*. Et ce n'est pas un hasard, en ce sens, si Jacquet a éprouvé le besoin de dialoguer, picturalement, avec les premières images *pop* venues des États-Unis à quoi il a pu accéder : non seulement les *Three Flags* de Jasper Johns mais aussi une création d'Indiana (dont il pervertit le sens d'un tableau, *The American Reaping Company*, en lui superposant l'image d'une nymphe brandissant un pinceau), et surtout quelques œuvres de Lichtenstein (dont Jacquet « camoufle » le *Little Aloha* ou le *Roto Broil*, en 1963, toujours, en surcodant le strict langage de bande dessinée à quoi Lichtenstein se bornait par une débauche de courbes voluptueuses et d'intensités chromatiques). Car tout se passe comme s'il s'agissait, pour lui, de répondre sur leur propre terrain au défi que ces images *pop* lui lançaient, et en somme de traiter le *pop* par le *pop*, de l'exaspérer, de faire en quelque sorte du *pop art* au carré...

C'est du reste dans le *Camouflage* Lichtenstein, *Roto Broil*, que Jacquet va être amené, tout à la fois, à dilater et à colorer la « trame de points » que Lichtenstein se contentait d'emprunter aux images de bande dessinée, sans la modifier en rien à cette époque. Et cela prendra une ampleur particulière dans le *Camouflage* *Hot Dog* Lichtenstein (1963) dont Jacquet va donner une « interprétation » de six mètres de long, les points de la trame (*dots*) allant alors jusqu'à atteindre sept centimètres de diamètre. Au demeurant, ce n'est que plus tard (et probablement après avoir pris connaissance de cette dilatation opérée par Jacquet)⁷ que Lichtenstein se mettra, à son tour, à varier la dimension de ses trames... Mais au-delà de toute question de d'influence ou de préséance (puisque le principe même du *pop art* réside dans l'appropriation et le détournement des images que la société nous adresse), il faut surtout noter, à ce propos, la différence radicale de *fonction* produite par ce

grossissement : la trame de point, chez Lichtenstein, était purement référentielle (elle reproduisait simplement « au format » une impression mécanique, et son seul sens était de connoter la bande dessinée en tant que telle) – tandis que chez Jacquet, dans sa propre version du *Hot Dog*, la trame (erratique) fonctionnait comme une sorte de motif abstrait, géométrique, régulier, entrant en conflit avec l'autre motif, luxuriant, ondoyant, celui du « camouflage » proprement dit ; et cessait, du même coup, d'être subordonnée à la représentation, pour éloigner celle-ci, la déréaliser, presque la dissoudre, du simple fait de la mutation des dimensions.

Quoi qu'il en soit, c'est probablement là, dans ce dévoiement opéré par Jacquet d'images *pop* américaines, que l'intérêt pour la trame commence à se manifester chez lui – et l'idée, surtout, que celle-ci peut devenir un langage actif (et non un simple motif), et recèle des possibilités encore insoupçonnées. Je l'ai dit, c'est déjà une sorte de trame qui se perçoit dans le tableau où il fait entrer en collision le *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian (tissu serré de petits carrés) avec l'une de ses nymphettes de prédilection ; et il existe une version d'un *Camouflage* Uccello où le « page » qui



Camouflage Uccello, 1963, huile sur toile, 200 x 130 cm

constitue la figure référentielle est filtré à travers une grille de gros points ronds et réguliers (toujours en cette même année 1963, décidément prolifique) : il ne suffira plus, en l'occurrence, que de passer de cette trame manuelle (exécutée au pinceau) à l'impression photomécanique pour accéder au procédé qui va gouverner toute une phase de la production ultérieure de Jacquet, à partir du *Déjeuner sur l'herbe*. Mais l'effet visuel recherché, en tout cas, était déjà en germe dans ce qui précédait...

Pour y revenir : l'art de Jacquet, de toute évidence, s'apparente au *pop art* bien avant le *Déjeuner sur l'herbe*, dès cette série des *Camouflages* (même si cela est en général occulté par les histoires officielles du *pop art*, le plus souvent conçues depuis un point de vue essentiellement américain). Mais cela ne doit pas nous masquer, pour autant, ce qui constitue sa singularité, son écart. Pour le dire rapidement : les images *pop* américaines (et c'est ce qui fait leur force) sont directes, immédiates, immanentes ; celles de Jacquet, elles, apparaissent plutôt comme des propositions ambiguës, ironiques, médiatisées, polysémiques – entraînant, dans l'interférence des codes qu'elles convoquent, tout un jeu, très subtil, d'allusions, de connotations, d'humour, d'incongruité, de résonances symboliques. Sans doute est-ce là la nuance (« française », si l'on veut) qui qualifie son apport original au *pop art*. Et ce qui ne va cesser, par la suite, de s'approfondir et de se déployer.

La césure du Déjeuner

Le Déjeuner sur l'herbe (1964), s'il n'est pas, loin de là, l'alpha et l'oméga de toute l'œuvre d'Alain Jacquet, n'en constitue pas moins une œuvre charnière : tout à la fois le point d'aboutissement de ce qui a précédé, et une césure majeure dans le parcours de l'artiste (par les mutations techniques introduites, par l'apparition de nouveaux effets de déstabilisation de la perception). L'intérêt pour la trame, donc, avait émergé au cœur même de la série des *Camouflages*. Un autre point de départ mérite d'être mentionné : il s'agit de ces images thermoformées de sa première exposition à New York, transférées sur des supports de plexiglas modelés par la chaleur pour être transformés en caissons lumineux, où le renflement du support, dilatant irrégulièrement la trame des photos, produisait mécaniquement des effets d'anamorphoses, et de perturbation de la représentation.

Nous n'en sommes alors, en France, en 1964, qu'aux tout débuts de l'extension des techniques de l'impression sérigraphique, dans leur application à un matériau photographique, notamment en ce qui concerne les affiches publicitaires (Jacquet possédait bien une image de *pin up* destinée à une publicité pour l'Ambre Solaire, bien antérieure, où cette technique était utilisée, et qu'il a du reste conservée comme l'un de ses objets-fétiches : mais le procédé, jusqu'au milieu des années soixante, était rarissime). Il décide, donc, de s'approprier cet usage de la sérigraphie en couleur, où les photos sont tramées par une multiplication de points combinant le noir et les trois couleurs primaires (d'où, selon qu'on inclut ou non le noir, une impression en trichromie ou en quadrichromie), et où l'on peut varier la netteté de l'image en fonction du nombre de

points de la trame, c'est-à-dire de sa définition. Il invente, surtout, d'appliquer ce processus (multipliable à l'infini : l'œuvre d'art est bien entrée, dès le stade de sa conception et de son élaboration, dans l'ère de la « reproductibilité technique ») à l'une des images canoniques de Manet – l'une de celles, avec *Olympia*, qui marquent la rupture inaugurale de la modernité⁶. Ou plutôt, à la transposition photographique qu'il en fait, à partir d'un « tableau vivant » légèrement humoristique, décalé, actualisé, dont il assure la mise en scène.

Tout cela est assez connu, et a souvent été commenté. On a plus rarement insisté, en revanche, sur la nouveauté que cette œuvre introduit du point de vue de sa perception. Car la mise au point de la trame (le choix de sa définition, le grossissement des points qui la constituent) n'entraîne pas seulement la mise à distance de l'image référentielle (une sorte d'« effet de flou » calculé, où certains détails de la photographie s'évanouissent), mais encore une mutation de la position même du spectateur, désormais intégré à ce que le tableau met en jeu. La distance, en somme, où nous nous situons participe d'un effet de focalisation : selon qu'on se rapproche ou qu'on s'éloigne, les degrés d'abstraction et de figuration ne sont plus les mêmes. Roland Barthes, à plusieurs reprises, l'avait noté : « En subvertissant simplement la taille des objets présentés, on crée des objets tout nouveaux, bien que ce soit toujours le même référent : changer le niveau de perception, c'est révéler l'inconnu. »⁷. L'important, évidemment, dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, est que ce « changement de niveau » dépende de notre recul (ou de notre proximité) face à l'image tramée. Pas plus qu'il n'y a, en effet, dans une telle œuvre, de fixité du spectacle représenté (la définition de la trame peut l'éloigner plus ou moins), il ne saurait exister de point fixe, ou de distance idéale, dans sa réception. La peinture, ici, a vraiment basculé du côté de la relativité : einsteinienne, si l'on veut, beaucoup plus que newtonienne. Le spectateur, autrement dit, n'est plus extérieur à l'œuvre, il en devient un facteur.

On a parfois remarqué que le tableau de Jacquet, en tant que reproduction modulée d'une image photographique, réintroduisait la perspective dans une modernité qui l'avait généralement congédiée (la plupart des images du *pop art* sont délibérément plates, sans effet de profondeur, même celles que Warhol réalise à partir de photos de presse). Mais cette ligne de fuite, chez l'artiste français, se prolonge aussi, d'une certaine façon, vers l'avant⁸. Si l'on veut, Jacquet a beaucoup regardé Manet, qui a beaucoup regardé Vélasquez. Dans les *Ménines* comme dans *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet (mais aussi dans le *Bar aux Folies-Bergères*) s'opère une distinction entre l'espace fictif du tableau (ce que regardent les personnages) et son espace réel (l'endroit où nous sommes) ; ainsi, simultanément, qu'un brouillage de cette distinction – puisque nous nous situons à l'emplacement même de ce que les personnages semblent regarder, et que nous sommes aussi, en quelque sorte, conviés dans la représentation, en tant que « voyeurs » (*Le Déjeuner sur l'herbe*) ou à titre de « reflets » virtuels (*Les Ménines*, *Le Bar aux Folies-Bergères*). L'œuvre de Jacquet, en l'occurrence, introduit une dynamique optique dans ce dispositif : c'est notre propre mouvement que l'image sollicite, comme si c'était de notre accommodement que dépendait sa mise au point.

Devant ce tableau, comme devant toutes les œuvres tramées qui vont suivre, nous sommes tout à la fois invités à mobiliser notre

mémoire (à reconnaître l'écho d'un chef-d'œuvre du passé), notre sagacité (à saisir les procédés mis en jeu), notre désir ou nos pulsions scopiques (l'image « distanciée » de la femme nue attire et déçoit notre propension au voyeurisme), mais aussi notre fascination (l'image produit un effet d'attraction, de captation, dans son scintillement sensuel, où se décompose toute relation spéculaire). Le plus remarquable est que cette multiplicité d'effets repose en fait sur deux caractéristiques de base, très simples dans leur principes, sinon dans leur exécution : la trame cesse d'être un obstacle, pour devenir une distance à franchir ; elle cesse d'être une simple forme, pour devenir une composante de l'image, et de ses modalités de perception. Cela, c'est ce qui va se perpétuer ultérieurement, de multiples façons, dans toute l'œuvre de Jacquet – et aussi ce qui en éclaire rétroactivement le passé.

Les grandes œuvres tramées

Le *Déjeuner*, donc, est une œuvre germinative : à peine Jacquet l'a-t-il terminée qu'il y puise d'autres images, qu'il en isole des fragments, les dilate, parfois démesurément – en variant la taille des points (les deux versions de *Portrait de femme, Jeannine*), en modulant leurs couleurs (l'éblouissante série des *Dix portraits d'homme*, réalisée à partir d'un recadrage sur la figure de Mario Schifano) ; en prélevant un détail presque infime, et en le grossissant, en le tirant du côté de l'abstraction pure (la *Limite entre le béton et l'eau*). Ces œuvres dérivées ne sont pas du tout des « à-côtés » du tableau majeur, elles existent par elles-mêmes, elles ont une valeur en soi : plus la trame est amplifiée, plus elle entre dans un jeu (sompoteux) de diversifications chromatiques, et plus elle prend une qualité autonome – jusqu'à devenir le vrai sujet de l'image, dont le référent photographique, dès lors, n'est plus guère que le prétexte générateur. Ce qui n'est pas très éloigné, au demeurant, de ce qu'on a pu avancer à propos de certains gros plans du cinéma : qu'ils n'arrachent pas leur objet à un ensemble dont ils feraient partie, mais qu'ils l'abstraient de toutes coordonnées spatio-temporelles¹.

Les images ainsi produites, du coup, ne se laissent pas enfermer dans un statut sémiotique convenu : selon le degré de définition de la trame, elles peuvent être tout aussi bien iconiques (figuratives, représentatives), symboliques, indicelles, ou même auto-référentielles (ne renvoyant à rien d'autre qu'à la trame elle-même, autonomisée, affichée comme telle). Comme si ces catégories de classification des signes (développées par Peirce) étaient susceptibles d'être ici excédées – ou mieux : librement traversées.

Tout se passe comme si la mutation technique introduite par Jacquet dans *Le Déjeuner sur l'herbe* libérait alors une formidable énergie créatrice, une prodigieuse prolifération d'images produites selon le même type de processus. D'où l'exceptionnelle phase qui s'ouvre alors, encore assez mal connue, dans la mesure où elle n'a jusqu'à présent guère été rassemblée². *Gabrielle d'Estrée* (dont il existe deux versions, sur papier et sur toile, respectivement de 1964 et 1965), d'après un tableau célèbre de l'Ecole de Fontainebleau, dont Bataille avait fait une icône de référence dans son anthologie de l'art érotique³. *Olympia*, en 1965, libre transposition de l'œuvre de Manet (sournise, contrairement au *Déjeuner sur l'herbe*, à une

trame linéaire, horizontale, évoquant celles des images de la télévision hertzienne), où s'incrustent des éléments hétérogènes, insolites (le cerf-volant en forme d'oiseau, qui se substitue au chat noir du tableau référentiel, la présence, à l'arrière-plan, du Pain de Sucre de Rio). *La Source*, d'après Ingres, que l'on peut percevoir comme une sorte d'écho de la *Vénus* botticellienne de la série des *Camouflages*, puisque c'est un jerrycan d'essence, ici, qui prend la place de l'amphore mythologique – œuvre *in progress*, je l'ai déjà indiqué, au sens où Jacquet n'en concrétise l'image, d'abord, que sur un petit support gonflable, suscitant une distorsion supplémentaire de la figuration, en 1965, et où il faudra attendre 2003 pour qu'il en donne une version conforme au projet initial, celle d'une grande sérigraphie sur toile.

On peut noter, aussi, que Jacquet, dans cette série, ne se borne pas à recomposer des « tableaux vivants » inspirés de chefs-d'œuvre des musées – mais qu'il lui arrive aussi, plus librement, de transposer dans ses « mises en scènes » photographiques certains grands thèmes de l'histoire de la peinture, plus généraux, moins immédiatement assignables à une œuvre identifiable. C'est le cas, par exemple, de la *Jeune fille couchée* (1967) ou de *Florence* (1966), qui renvoient plutôt à une longue tradition picturale de figures féminines assises ou allongées, dont on connaît de multiples occurrences, jusqu'à Matisse et Picasso. Ou encore, de ce magnifique diptyque intitulé *Mère et enfant* (1966), où se confrontent deux images identiques, circulairement tramées, mais l'une « en positif » et l'autre « en négatif » (il n'est pas interdit de soupçonner que la variation chromatique de la trame, en ce cas, puisse aller jusqu'à suggérer un certain coefficient d'ambivalence dans la relation à la maternité...).

Les images tramées, donc, ne cessent de s'accumuler. Le référent, parfois, s'impose malgré la trame, qui n'entrave pas son pouvoir de fascination, ou de trouble (*Florence*, encore, ou les corps nus masculins de *Thomas Eakins swimming hole*, en 1967). Parfois, à l'inverse, la trame provoque envers l'objet photographié un effet de distance, d'ironie (comme dans l'œuvre réalisée, en 1967, à partir d'une photographie prise sur la place du Tertre à Montmartre, et qui inclut, en abyme, un chromo du Sacré-Coeur comme il s'en peint quotidiennement à cet endroit – complètement « nettoyé » par l'interposition d'une trame triangulaire agressivement dilatée). Parfois même, le sujet référentiel, prélevé dans la vie quotidienne, est poussé, par le grossissement de la trame, jusqu'à un degré presque complet d'abstraction (si nous sommes privés du titre, nous ne pouvons pratiquement rien reconnaître : les *Feux de Bengale* de 1966) ; ce processus d'abstraction fonctionnant particulièrement lorsque l'image de base concerne des objets industriels, ou mécaniques (*Moteurs VW*, de 1966, ou *Transmission Buick*, de la même année).

Enfin, comme pour suggérer que le *pop art* ne réside pas seulement dans le processus technique, dans la réappropriation artistique d'un code populaire de reproduction, il arrive aussi à Jacquet de s'inspirer, pour ses images, de la culture de masse, et notamment de la bande dessinée (c'est le cas du motif de *Batgirl*, en 1967, où il a imaginé de créer un équivalent féminin de *Batman*, bien avant que les créateurs de B.D. n'aient eu la même idée, et dont il existe deux versions, diversement cadrées et tramées). Tout cela culminant dans l'admirable série *Bulldozer*, de 1967, où Jacquet soumet la même image à toute une gamme de trames, toutes

différentes par leur définition, par leur coloration, par la forme et la taille des points, par la fixité ou le mouvement qu'elles génèrent, et qui, au-delà de l'impression d'un remarquable « exercice de style » (au sens de Queneau), vaut comme une apologie de la trame en tant que telle, qui devient, beaucoup plus que l'objet-prétexte, le véritable sujet de cette déclinaison (un peu, si l'on veut, comme dans l'art de la *variation* en musique, chez Bach ou chez Beethoven, où le thème cesse vite d'être le principal centre d'intérêt, et n'est plus que l'occasion de la profusion des ces diverses modulations).

Jacquet s'attache même, quelquefois, à exaspérer le procédé. Par exemple, en suscitant un redoublement de l'effet de tramage : lorsqu'il s'amuse à prendre pour image référentielle une photographie de zèbre, dont les rayures peuvent être perçues comme une sorte de trame latérale « naturelle », et qu'il la soumet à une trame elle aussi linéaire, horizontale ; ou encore, lorsqu'il s'empare de la photographie d'une horloge florale, au Jardin d'Acclimatation, et qu'il superpose une trame linéaire à ce qui était déjà une transcription visuelle, un transfert de codes. De plus, en particulier dans les grands formats, il n'hésite pas à peindre au pinceau les trames mécaniques qu'il a choisies, comme pour en multiplier l'effet, et parfois même à leur attribuer ainsi une valeur dynamique, qui transforme et oriente notre vision du motif de base : c'est le cas, notamment, de cette version de *Batgirl* où la trame circulaire a pour centre le pubis de la figure féminine ; ou de ces superbes *Femmes de dos* (1967), où le décentrage des trois trames concentriques de couleur provoque un effet de focalisation sur les culs, les désignant ainsi explicitement comme des « cibles »... Façon de suggérer, non sans humour, qu'un procédé photomécanique n'est pas forcément neutre, ou innocent, qu'il peut aussi impliquer une certaine dimension de provocation, d'indécence, d'insolence.

Ce qui est le plus surprenant, dans tout cela, c'est l'extrême variété des effets visuels produits à partir d'un parti pris technique dont Jacquet s'est voué à explorer toutes les possibilités, là où un artiste médiocre s'en serait tenu à répéter sans fin un effet unique. D'où une série qui peut être, tout à la fois, étonnante, drôle, mystérieuse, irrespectueuse, enjouée, paradoxale, fascinante, déstabilisante. Où chaque étape du processus (choix d'un référent, mise en scène d'un « tableau vivant », photographie, impression d'une trame, modulation des paramètres de celle-ci) est toujours susceptible d'être *détournée* par l'étape qui suit. Car tout cela est bien plus multiple, et bien plus dynamique, que ne pourrait laisser croire l'apparente platitude et la fixité des images. De fait, il n'y a pas ici un contenu (le référent, le « tableau vivant » reconstitué) et un code formel qui ne ferait que le traduire ou l'exprimer (la trame), mais un double pôle permanent, et un mouvement : l'image naît d'autres images, et la trame est un processus, dont la définition (la forme, la dimension et la couleur des points et des lignes) est fixée à un moment précis de dilatation ou de contraction, par décision de l'artiste, et parfois délibérément surtramée (comme dans les *Femmes de dos*). Si l'on veut : il a bien un pôle figuratif, mais il n'est pas simplement analogique (puisque le « réel » auquel il renvoie est une image d'image), de même qu'il y a bien un pôle abstrait, mais il n'est pas systématique (puisque l'abstraction n'est qu'un certain *dégré* de figuration). Entre ces deux pôles, l'art ne cesse de se déplacer, d'osciller, de chercher une distance optimale, de déconstruire la représentation, de faire vaciller notre perception programmée.

Il faut sentir tout ce que cela comporte d'expérimental (non pas au sens d'un formalisme gratuit, mais au sens où rien, ici, n'est acquis d'avance). D'où, parfois (au moment où Jacquet commence à s'intéresser à d'autres codes de transcription que les trames d'impression – l'écriture en braille, les transferts numériques, la combinatoire des hexagrammes du Yi-king), ces interventions à la fois minimales et paradoxales, où l'expérience se radicalise : la dilatation de l'image du maillage d'une toile de jute (qui est déjà une trame en soi) ; la transposition sérigraphique de la toile ondulée sur une surface plane (mais suffisamment souple pour troubler nos sensations visuelles) ; ou encore l'utilisation de plaques de plexiglas transparent pour introduire une distance entre les différentes plages de couleur que la trame ordinairement rassemble, convoquant ainsi la réalité extérieure « en transparence » dans le dispositif. Car il s'agit moins pour Jacquet de créer des formes que, plus précisément, d'inventer des espaces.

De la fonction des trames

La trame, je l'ai suggéré, connote le *pop art*, en tant que technique de reproduction importée de médias ou de codes populaires (bande dessinée, photos de presse imprimées, images colorées de la publicité), détournée de sa fonction, susceptible de devenir la composante d'un art majeur. Mais il ne faut pas se limiter à cela, qui peut autoriser toutes sortes de confusions ou d'amalgames. Roland Barthes, par exemple, repère bien, dans son texte consacré au *pop art*, une « obsession » de la trame dans la modernité, comme « consécration du matériau plat » et « mécanisation de la reproduction » ; « l'art », conclut-il, « apparaît ici dans l'emphase de ce qui devrait être insignifiant ». Propositions fort justes, mais qu'il ne pousse guère au-delà ; ce qui l'amène à les appliquer à des trames en réalité très diverses : le microquadrillage des portraits par ordinateur (selon les techniques de l'époque), les « gros pois » de Lichtenstein (*Polka Dots*), ou la présence affichée du « grain de papier dans l'œuvre de Twombly »¹⁴. Nous ne saurions, d'évidence, en rester là – d'où la nécessité d'opérer, à ce sujet, des distinctions, des différenciations.

Chez Warhol, par exemple, la trame n'apparaît que comme le mode d'impression obligé des photos de presse qu'il utilise (portraits de criminels recherchés, chaise électrique, émeutes raciales, etc) : elle n'a, en soi, aucune fonction particulière (il lui est indifférent, pour d'autres œuvres, de se servir de photos non tramées) – sinon de connoter, comme automatiquement, la « photo de presse » en tant que telle. Chez Lichtenstein, dans sa première période, la trame, qu'il reproduit à l'identique, connote plutôt l'impression des images de bande dessinée, où tous les points sont analogues, et ramènent les représentations à l'artifice exhibé d'une surface plane ; il pourra, par la suite, grossir la taille des points, les soumettre à des variations – le but, lui, restera le même : ramener toutes les images du monde à un statut de bande dessinée, c'est à dire à une technique impersonnelle (qui vaut, paradoxalement, comme sa marque singulière, sa signature). Avec Jacquet (et cela n'enlève rien à la force immédiate des œuvres tramées des Américains), on peut repérer d'abord, une différence technique (il emploie des trames photomécaniques, principalement

utilisées dans les affiches publicitaires colorées) ; mais, surtout, il ne cesse de les détourner, et d'en multiplier les fonctions. Ses trames, ainsi, servent à éloigner ou à brouiller la figuration, et parfois même à la voiler (le paquet de pain Jacquet qu'il s'était amusé à disposer dans les victuailles du *Déjeuner sur l'herbe* ne se distingue plus dans l'œuvre tramée terminale, de même qu'il est très difficile de repérer, dans sa transposition de la *Vénus au miroir* de Velasquez, si le corps nu qui a posé est masculin ou féminin, et s'il correspond au visage reflété) ; à intervenir dans un *continuum* entre figuration et abstraction (le passage de l'une à l'autre n'étant plus une question de rupture, mais d'échelonnement) ; à restituer la couleur de ce qui est photographié, ou à la modifier, en opérant d'intenses variations chromatiques (ce qui culmine dans les *Portraits d'homme*) ; à passer de la représentation directe, immédiate, au fractionnement (Deleuze aurait dit : du « molaire » au « moléculaire ») ; à susciter des sensations de chatoiement, d'irisation, de vibration, de papillonnements de la perception (ce en quoi Jacquet n'est pas si loin, parfois, de l'art impressionniste – beaucoup plus proche de Monet que de Seurat, en tout cas) ; de faire surgir ironiquement, parfois, des significations annexes ou dérivées (un *punctum* désigné par le centre des trames circulaires : le pubis de *Batgirl*, ou les deux culs de *Femmes de dos*). Or ces différentes fonctions, justement, ce sont celles de la peinture, dans sa longue durée : Jacquet, en dépit du caractère mécanique revendiqué dans son art (on a pu voir en lui, un moment, la figure de proue d'un improbable *mec art*, ou art mécanisé), est peut-être au fond le plus *peintre* de tous les artistes *pop*...

Les images cosmiques

Jacquet, on le sait, n'a cessé de jouer sur les distances, d'explorer aussi bien l'infiniment grand que l'infiniment petit (et cela, dès l'époque des *Camouflages*, où des œuvres monumentales, comme le *Hot Dog Lichtenstein*, pouvaient coexister avec le recouvrement coloré de minuscules figurines de plâtre, représentant quelques personnages de dessins animés), et de questionner ce qui change de nature dans le passage de l'un à l'autre. D'où, par exemple, ce qu'il a pu développer à partir de l'image d'une simple bille (réfèrent concret, mais forme abstraite) : son tramage (qui la tire vers l'abstraction géométrique, mais neutralise aussi l'opposition conventionnelle entre « surface » et « volume »), sa multiplication et sa diversification chromatique (*Exotéric, billes argent*, et *Exotéric, billes colorées*, en 1970), son impression sur papier à un format de moins d'un mètre de diamètre (*Silver Marble*, 1971), ou sa dilatation extrême (*La Bille de Genève*, 1971 : gigantesque expansion du motif, débouchant sur un « point » de douze mètre de diamètre, lui-même tramé, composé d'une pluralité de points colorés, et apposé sur le mur d'un immeuble, faisant face au Lac Léman). D'où une expérience optique paradoxale, dont parle très bien Catherine Millet : « Selon qu'on se trouvait au pied du mur, ou bien de l'autre côté du lac, on ne percevait pas la bille et ses points constitutifs selon la même finesse de définition » ; « l'échelle contrariait la logique du degré de résolution » ; cela, jusqu'à produire l'effet, à distance, d'« une sorte de point de fuite monstrueux qui paraît renverser la perspective, revenir vers le spectateur. »¹¹. Ce qui bouleverse, en effet, nos règles habituelles

de perception : c'est la distance maximale, ici, qui produit la définition la plus fine.

On peut imaginer que Jacquet, à partir de là, ait pu se livrer à quelques spéculations. Qu'est-ce que la distance fait apparaître, et qui demeure dérobé, invisible, lorsque l'on a le nez dessus ? Que serait, par rapport à n'importe quel spectacle de notre monde, l'éloignement maximal ? Peut-on concevoir une image qui nous contiendrait, et que nous pourrions voir, pourtant, avec le plus grand recul ? C'est à cela, sans doute, qu'il faut rattacher l'usage (extrêmement fécond, engendrant des dizaines d'œuvres différentes) que Jacquet a fait des premières photographies de la terre prises depuis l'espace, et produites par la NASA. Comme une autre façon de *relativiser* notre point de vue – déjà engagée dans sa pratique antérieure, mais qui va ici se radicaliser. D'où, par exemple, *First Breakfast* (sérigraphie sur toile repeinte à l'huile, 1972-1978), proposant une image de la terre (donc de nous-mêmes) prise du plus loin qu'il est possible à l'époque, à laquelle il superpose une trame concentrique, dont le centre est la pyramide de Kheops (allusion ésotérique, rayonnement autour d'un secret originel, mais qui ne nous sort peut-être pas vraiment de l'univers des bandes dessinées...). Or la terre, captée d'aussi loin, n'est pas celle de nos mappemondes ou de nos globes terrestres domestiques : la forme des continents, par exemple, y est en quelque sorte *camouflée* par celle, aléatoire, des nuages. D'où, comme chez Léonard de Vinci, l'obsession de trouver dans cette représentation naturelle des « figures cachées », des coïncidences visuelles, des formes spectrales (*The Bird*, sérigraphie sur toile rehaussée à l'huile, 1973-1987). D'où la tentation, aussi, d'y projeter des « images mentales », ou des visions fantasmatiques (autre manière de pratiquer cet art du télescopage qui était à l'œuvre à l'époque des grandes superpositions) – qu'il s'agisse de scènes sexuelles plus ou moins voilées, de figures féminines (*Premières visions de la Terre*, 1978), ou de l'apparition en filigrane (distanciée par un effet d'anamorphose) d'une « grande corrida » (*Meat Loaf Sancer*, 1983).

Le passage à la trame électronique, autorisant une plus grande liberté dans le maniement des images photographiques, va donner un nouvel élan à tout cela. Il ne s'agit plus seulement, dès lors, de



La Bille de Genève, 1971, in situ.

faire surgir des formes figuratives à partir des formes abstraites (nébuleuses, nuages), il devient possible de modifier à loisir la configuration même (et dans une certaine mesure la consistance) de cette imagerie astronomique. La terre, par exemple, peut devenir un œuf, c'est-à-dire l'emblème visuel de la mythologie de l'origine (*L'œuf*, 1987, ou *Reflexion of a golden egg*, 1988). La robotique, l'impression par jet d'encre, permettent de donner à cela la plus grande envergure – mais la technique a aussi parfois des accidents, dont Jacquet s'empare aussitôt, et tire parti. Ainsi, dans le tableau intitulé *Space Ship* (1988), il s'agissait au départ de tirer la sphère terrestre du côté d'une forme ovoïde, aplatie, mais un « raté » de l'impression a fait apparaître un vide au milieu de la forme allongée – transformant celle-ci en une sorte de soucoupe volante, dont la silhouette peut évoquer un hamburger, ou même, curieusement, le souvenir du *Hot Dog* Lichtenstein réalisé vingt-cinq ans auparavant. L'électronique permet aussi de déplacer certains motifs, de les redoubler, d'en produire des échos, des incrustations : par exemple, dans *Horse Head* (1989), un nuage à la surface de la terre, dont la forme rappelle vaguement une tête de cheval, se retrouve, de façon symétrique, inversée, dans une portion du ciel – et fait écho, dans le temps, comme un « hasard objectif », au moulage de plâtre d'un « cheval du Parthénon » utilisé à l'époque des *Camouflages*... Comme si ce jeu d'enregistrements et de métamorphoses de ce qu'*aucun œil humain n'a jamais vu*, avec ses projections ou propulsions d'images latentes, n'émanait pas seulement de l'espace, mais aussi du temps – avec des courts-circuits, des bifurcations, des associations insolites ou imprévues, des résurgences, des condensations (dans ce processus de bifurcation et de fragmentation des formes, quelque chose d'inattendu peut toujours faire intrusion dans le miroitement des points brillants, des nébuleuses) : pour tout dire, une modalité inédite, optique et technologique, de l'expérience du Temps Retrouvé.

En somme, si l'art de Jacquet, dans cette série, devient « cosmique », ce n'est pas seulement dans le sens d'une interrogation métaphysique, ni dans celui d'un questionnement des relations entre macrocosme et microcosme (même s'il se réfère parfois à cela) – mais plutôt (ce qui est beaucoup plus original) dans la mesure où il invente un regard *non humain* – par où son art parvient à investir, en forçant les apparences, la dimension de l'espace-temps.

Les saucisses et l'histoire de l'art

On peut toujours, avec Jacquet, passer directement du plus sublime au plus trivial (du « détail » de certaines de ces images, il lui est arrivé de tirer, par extension, quelques réjouissantes obscénités : *La Vérité sortant du puits*, ou cet ahurissant *Hot Dog* qu'il faut comprendre, cette fois-ci, au sens littéral : un « chien en chaleur »...). Si le passage de la sérigraphie mécanique à l'ordinateur autorise une bien plus grande liberté dans le remaniement ou le remodelage de formes objectives (celles que nous fournissent les photographies scientifiques, astronomiques) – alors, il devient possible, après les avoir traitées en trois dimensions, de métamorphoser la terre et les planètes non

seulement en œufs (formes nobles, pures, symboliques), mais aussi, pourquoi pas, en « saucisses », ou en ces volumes elliptiques et troués en leur centre que Jacquet nomme *Donuts*, en référence aux beignets de même forme qui portent ce nom aux États-Unis. Et comme Jacquet procède toujours par surenchère, il invente d'aller encore plus loin, de faire pénétrer les beignets par les saucisses, comme en une sorte d'exorbitant coït cosmique, et pour couronner le tout, de titrer l'image qui en résulte *Mars et Vénus*, en hommage à un tableau de Botticelli (la boucle est bouclée : ce sont les planètes, à travers ces deux noms, que nous retrouvons, après ce détour par l'obscénité). Le ciel, où la plupart des religions situent le siège des esprits, des divinités, devient ainsi un lieu éminemment sexualisé – ce qui renverrait plutôt à la mythologie grecque, où les dieux et déesses, on le sait, passaient une grande part de leur temps à copuler...

D'où, dans ce jeu de métamorphoses, une étape supplémentaire : où il s'agit, pour Jacquet, de disposer ces formes métaphoriquement sexuelles de manière à évoquer certaines œuvres de l'histoire de l'art (que ce voyage dans le cosmos ne lui a pas fait oublier). Les *Donuts*, les planètes trouées, entrent ainsi dans une composition inspirée (dans son envol, sa ronde, ses courbes intriquées) par un tableau de Matisse (*La Danse*, 1955) ; et les « saucisses », quant à elles, vont se grouper et s'incliner de façon à faire écho à la disposition des personnages dans le célèbre *Bonjour Monsieur Courbet* (en 1995, toujours). Ce parcours peut laisser rêveur. Ne s'agissait-il que d'aller très loin, aux confins de l'espace, pour retourner vers ce qui nous est le plus proche ? De faire ce détour par la nature (en ce qu'elle a de plus étranger à l'homme) pour revenir à la culture ? D'explorer le cosmique, l'infini, pour finir par se retrouver au musée ? Pas seulement, bien évidemment. Voyons plutôt dans ces œuvres « allusives » une façon nouvelle de faire exister ce que Jacquet a toujours poursuivi, et qui tient à un traitement libre, à la fois respectueux et irrespectueux, de l'imagerie picturale que le passé nous a léguée. Et de placer le spectateur, du coup, dans cet état d'incertitude ou d'indécision que suscitaient aussi certaines œuvres antérieures. Devant un tableau comme *Bonjour Monsieur Courbet*, par exemple, nous ne ressentons guère qu'un effet d'incongruité si nous ignorons le titre. Mais dès que celui-ci nous est révélé, il devient impossible de ne pas percevoir dans cette orgie astronomique l'ombre portée de l'œuvre de référence. Comme si celle-ci nous était à la fois dérobée et révélée dans un tel jeu formel – ce qui n'est pas très différent, au demeurant, de la manière dont nous percevons les « génies » de Michel-Ange dans certains camouflages exécutés plus de trente ans auparavant...

L'image-temps et l'image-mouvement

Qu'il s'agisse de camouflages ou de trames (et même d'une certaine façon, d'images électroniquement remodelées), l'important, pour y revenir, est que cela remanie complètement la distinction traditionnelle de la forme et du fond. Autrement dit : le « fond », chez Jacquet, n'est pas naturel, il est toujours déjà citationnel, culturel (donc impulsé par l'histoire des formes) ; et la « forme » est active, elle a une vie propre, autonome, elle

participe d'une signification spécifique (ne serait-ce que par les connotations qu'elle sollicite).

Question, donc, le plus souvent, de distance, de gradation des processus. C'est pourquoi, souvent, chez Jacquet, la partie (le détail dilaté) peut être plus vaste que le tout (l'ensemble dont elle est prélevée). Deleuze, à propos de certains plans de cinéma, avait pointé quelque chose du même ordre : « L'ensemble ne se divise pas en parties sans changer de nature à chaque fois ; ce n'est ni du divisible ni de l'indivisible, mais du *dividuel* »¹⁶. Cela, tout autant qu'au cinéma, peut s'appliquer à l'art de Jacquet : fixe en apparence, mais en réalité dynamique, pris dans un mouvement, ou une série de mouvements intriqués : celui du sujet représenté (qui, en général, vient du temps – d'une mise en scène longuement préparée, ou d'une mémoire culturelle sondée) ; celui de la trame elle-même (de son grossissement, de ses modifications chromatiques) ; celui de l'interaction entre le tableau et le spectateur (dont le déplacement est déterminé par les effets de ce qu'il perçoit, et qui détermine en retour la définition de l'image).

Pour le dire autrement : chez Jacquet, l'image, véritable « vertige fixé » (Rimbaud), n'est guère que le point d'arrêt provisoire d'un double processus : du spectateur vers la figuration (ou vers son évanouissement) ; et de la figuration vers le degré de définition au terme duquel l'artiste a décidé d'en figer la consistance. Mais il est un autre mouvement, encore, qui participe de ce jeu – situé, lui, comme *en deçà* des images : c'est celui, cosmique, des astres, qu'une photographie a arrêté, ou celui des mises en scène, de la disposition des objets et des corps, que la photo du « tableau vivant » a immobilisé. C'est même là, justement, ce qu'il y a de cinématographique dans l'art de Jacquet (celui-ci explique, à propos du *Déjeuner sur l'herbe*, avoir voulu « faire du cinéma en plan fixe ») – et qui rejoint, par exemple, ce qu'avait Godard au sujet des personnages des « tableaux vivants » dans un film comme *Passion* : toute l'expérience, selon lui, consistant à tenter de déterminer « ce qu'ils étaient avant d'être placés dans le tableau, et après »¹⁷.

Il arrive même à Jacquet d'afficher ce processus-là, qui ne relève ordinairement que du « travail caché » des images. Par exemple, il a eu le projet, un jour, de réaliser, sur le modèle du *Déjeuner sur l'herbe* ou de la *Vénus au miroir*, un « tableau vivant » transposant *Les Demoiselles d'Avignon*, et destiné à aboutir à une grande œuvre tramée. Pour plusieurs raisons, le projet n'ira pas jusqu'à son terme – mais les modèles (les « acteurs » convoqués par Jacquet) en inspireront des « détails » qui, eux, seront concrétisés. De même, certaines de ces œuvres tramées (et non des moindres) ont été réalisées, presque spontanément, en captant l'image des modèles un court instant après que se soit défait le « tableau vivant » auquel ils participaient : les *Femmes de dor*, ainsi, ce sont les modèles de *Gabrielle d'Estrée*, saisies à l'instant où elles ont quitté la pose, et se retournent ; et après avoir disposé ses modèles masculins pour la photo qui sert de base à *Thomas Eakins swimming hole*, Jacquet leur a demandé, dans la foulée, de se mettre à jouer à saute-mouton, ce dont il a immédiatement pris un cliché, qui a donné lieu à un tableau exécuté d'après cette image improvisée. Façon d'indiquer, en somme, que le mouvement peut toujours se prolonger, qu'une image peut en générer d'autres, que certains « tableaux vivants » ne sont que la fixation provisoire de ce qui

peut donner lieu à toutes sortes d'autres configurations. Ce qui peut faire penser, du reste, au commentaire que fait Bataille du *Vieux Musicien* de Manet : où il postule que la subversion de ce tableau réside dans la dispersion de ses personnages, comme si le peintre avait saisi un spectacle au moment où vient de se défaire la pose qui lui donnait cohérence¹⁸.

La définition de la trame, au demeurant, participe du même processus : puisqu'il s'agit d'*arrêter* à un moment précis ce qui relève d'un mouvement continu (le grossissement progressif des points, ou des lignes, et l'éloignement conséquent de l'image figurée). Les trames électroniques, par la suite, donneront à cela une aisance particulière : lorsqu'on en agrandit certaines, apparaissent des polygones irréguliers, il suffit alors de décider quand interrompre leur dilatation sur l'écran. La qualification de l'image, encore une fois, procède moins de l'espace que du temps : tout l'art consiste à déterminer, au quart de seconde près, le moment où figer le mouvement. D'où l'intérêt de ces magnifiques portraits de John Cage et de Willem De Kooning réalisés par Jacquet en 1997 (et qui devaient faire partie d'une série dont on espère qu'il pourra, dans l'avenir, la développer) : la définition est arrêtée au moment précis où la photographie de base des deux artistes américains risque de basculer dans l'informe, ou dans l'abstrait – à ce point d'équilibre instable, précaire, où il est encore possible de « reconnaître » les modèles, mais juste avant que leur figure ne s'évanouisse, ou ne sombre dans l'indifférencié.

C'est pourquoi l'art de Jacquet, plus généralement, n'est ni figuratif, ni non-figuratif : il interroge le *passage* de l'un à l'autre, et ne se laisse jamais, du coup, assigner à résidence.

Modalités d'un art citationnel

Il faut insister sur un autre aspect de ce traitement explicite du temps : s'il est un préjugé (« moderniste ») que toute l'œuvre de Jacquet vient infirmer, c'est celui selon lequel les grandes inventions procéderaient de la table rase, et seraient incompatibles avec la mémoire. Son art, d'évidence, est citationnel, il ne cesse de convoquer les images du passé, la culture des musées. Encore convient-il, de nouveau, de différencier sa démarche de celle des autres artistes qui ont « revisité le passé », et notamment des figures de proue du *pop art*, lorsqu'il leur est arrivé de s'approprier des images culturellement codées.

Non qu'il n'y ait, bien entendu, des points communs : et en premier lieu, je l'ai déjà suggéré, celui qui consiste à considérer certaines œuvres majeures de la tradition (ou de la modernité) comme procédant désormais de la culture de masse, à travers leur diffusion planétaire ; à traiter, en quelques sorte, des « images d'images », et à soumettre ces œuvres techniquement reproduites, et vulgarisées, à une étape supplémentaire de leur processus de reproduction et de vulgarisation. Pour Warhol, Wessellmann et Lichtenstein comme pour Jacquet, l'art du passé s'apparente à un catalogue où puiser : la culture *pop*, ce ne sont pas seulement les bandes dessinées, les images publicitaires, les photos de stars dans les magazines, ce sont aussi les posters de grande diffusion, les

livres d'art, les icônes de la peinture antérieure reproduites en série et banalisées. Ce que Warhol va ironiquement accuser – en aplatissant toutes ces images, en les arrachant à leur contexte, en les confrontant, en leur donnant un statut indifférencié (Marilyn vaut Mao, qui vaut la Joconde, qui vaut une boîte de soupe Campbell). Ce que Lichtenstein lui aussi, à sa façon, accentuera, en soumettant cette iconographie « noble » (les temples grecs, les tableaux de Léger, les portraits de femmes de Picasso, les cathédrales de Monet) à un pointillisme régulier qui les apparente automatiquement au matériau d'une imagerie de bande dessinée.

Or ce cynisme-là, pour démythificateur qu'il soit, n'est pas tout à fait celui de Jacquet. Car s'il y a bien une certaine dimension d'irrespect ou d'iconoclasme chez lui (dans la façon de confronter une Déesse de la Renaissance et une pompe à essence, de faire surgir dans un tableau de Jasper Johns une image publicitaire qui en détourne le sens, ou de faire se télescoper une œuvre de Courbet avec des saucisses, une peinture de Matisse avec des beignets troués, des figures de Michel-Ange et de Bronzino avec les motifs d'un camouflage de bâche militaire) – il apparaît assez vite que son traitement de ces œuvres arrachées à l'histoire de l'art ne se réduit pas à une simple agression, ni même à une simple irrévérence. Que certaines des qualités de telles œuvres (la sensualité et la profusion chromatique de Matisse, l'érotisme maniériste de Bronzino, la propulsion par Manet d'un nu féminin dans une scène de la vie quotidienne, l'effet de double focalisation de la *Vénus au miroir* de Vélasquez, le déconstruction de la figure humaine chez Picasso, l'incongruité des « montages » d'éléments hétérogènes chez Chirico, etc.) ne sont pas du tout antagonistes à l'effet de camouflage ou de tramage à quoi Jacquet les soumet – mais que cet effet, à l'inverse, retrouve et parfois même amplifie ces qualités initiales.

On perçoit qu'il ne s'agit pas non plus, pour Jacquet, d'apposer la violence appropriative d'un style personnel à des thèmes hérités de la tradition picturale (comme le fait Picasso lorsqu'il élabore ses variations sur *Les Ménines* de Vélasquez, ou les *Femmes d'Alger* de Delacroix, ou comme le fait Antonio Saura, plus près de nous, lorsqu'il traite par surenchère ou exaspération le motif du chien de Goya, ou les autoportraits de Rembrandt) – mais plutôt, subtilement, presque délicatement, de laisser l'image de référence réagir à la trame ou au camouflage, et s'imposer (avec un degré plus ou moins grand de présence) à travers un code qui pourrait la nier. Comme si cette image était saisie, encore une fois, dans cet état suspendu, précaire, où l'on sent qu'elle risque de s'anéantir dans ces codes issus de la culture de masse (dessins de camouflage militaire, logos publicitaires, trames propres à la reproduction de photos en série, manipulations électroniques), mais qu'elle résiste suffisamment pour attribuer à ces trames mécaniques, industrielles, une valeur esthétique dont elles sont communément dépourvues. Car telle est la remarquable ambiguïté de ce traitement au second degré, par Jacquet, de notre musée imaginaire : un coefficient certain d'ironie, d'audace, d'insolence, de désinvolture, qui le désacralise ; et en même temps un intérêt pour les qualités proprement picturales des œuvres sollicitées, qu'il s'agit moins de congédier que de retrouver à une autre place. Une attitude, donc, foncièrement et délibérément paradoxale, qui échappe tout autant à l'intimidation (au respect académique pour un passé momifié et idéalisé) qu'à l'agression iconoclaste (celle qui consiste à simplement affubler la Joconde de moustaches)²⁰.

« Mon matériau, c'est le spectateur »

J'évoquais, initialement, la saisissante cohérence de ce parcours, au-delà de l'évidente variété, presque hétéroclite, de ses formes, de ses procédés, comme au-delà de ses incessantes métamorphoses : car on retrouve, dans tout cela, quelques principes obstinément maintenus, que nous pouvons récapituler. Celui, d'abord, selon lequel il y a toujours plus d'une image à voir dans une image. Celui, ensuite, selon lequel l'abstraction n'est pas une catégorie picturale irréversible, procédant d'un bond qualitatif, d'une rupture avec la figuration, mais plutôt une question d'échelonnement, de gradation, de mutation des dimensions. Celui, enfin, qui définit l'image comme le « point fixe » d'un processus qui la déborde, ce qui engage aussi bien son engendrement (son élaboration technique) que sa réception (la distance que le spectateur doit chercher devant elle, et dont découle son sens ou sa fonction) : entre l'image et l'œil qui la perçoit, ce qui se met en place, c'est une interaction (au fond, Jacquet pourrait parfaitement reprendre à son compte la formule célèbre de Hitchcock : « Mon matériau, c'est le spectateur. »).

Mais il est autre chose, encore, qui s'impose devant un rassemblement d'œuvres tel que celui-ci. C'est l'étonnante valeur plastique (disons : « rétinienne » – pour en finir une bonne fois avec l'académisme duchampien) qui s'y déploie. Car l'art de Jacquet, ce sont aussi ces intensités chromatiques, ces splendeurs des timbres, ces chatoiements, cette prodigalité des formes, ces rythmes et ces scansion, ces contrepoints picturaux permanents, ces mystères ou ces énigmes de la vision, cette richesse sensorielle des sensations, cette *aura* qui émane des œuvres les plus mécanisées. Tout ce qui nous entraîne dans un vertige, une instabilité, où nous sommes sans cesse arrachés à la platitude des images qui nous submergent quotidiennement – tout ce qui fait d'Alain Jacquet, alors qu'il a su s'approprier comme personne les techniques industrielles, les codes de la reproduction en série, l'un des plus grands peintres, au sens fort, de notre temps. Dont certains tableaux, même, ne sont en rien indignes des « maîtres anciens » dont il a dérobé les images, à sa manière, faussement désinvolté, c'est à dire *camouflée*. En tout cas l'un des très rares capables de nous faire pénétrer, physiquement, dans la trame même du temps.

GUY SCARPETTA

Notes :

1 Même si les chansons de Gainsbourg, ensuite, sont devenues, dans leur registre, des "classiques".

2 C'est ce qui, en France, permet de distinguer Raymond Hains des autres "nouveaux réalistes" à quoi il fut initialement associé ; et ce qui, dans sa génération, permet de parier sur la primauté de Bertrand Lavier.

3 La plupart d'entre elles ont été rassemblées dans l'exposition *Alain Jacquet, camouflages 1961-1964*, présentée du 19 mars au 15 juin 2002, au Couvent des Cordeliers de Châteauroux. Seules manquaient à ce rassemblement quasi exhaustif les quelques œuvres localisées aux États-Unis, qui n'en sont presque jamais sorties, et que l'on peut voir à Nice aujourd'hui.

4 Je reprends, dans tout ce passage, quelques propositions développées dans mon livre, *Alain Jacquet, camouflages*, Édition Cercle d'Art, 2002 – auquel je me permets de renvoyer.

5 On sait que Léo Castelli a acheté deux fragments du *Hot Dog Lichtenstein* (l'œuvre était conçue pour être découpée et vendue en morceaux le soir même du vernissage) – l'un pour lui-même et l'autre pour l'offrir à Lichtenstein, dont il était le marchand.

6 Marco Livingstone signale très bien, au sujet de Jacquet, « le côté artisanal de ces peintures, leur qualité décorative, la complexité de leurs allusions narratives », qu'il oppose aux « réalisations des Américains » du *pop art*, « 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 » (interview pour le catalogue de l'exposition *Alain Jacquet, œuvres de 1951 à 1998*, organisée par le Musée de Picardie à Amiens au printemps 1998).

7 Ce qu'avait anticipé Walter Benjamin dans son essai « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version : 1935 ; seconde version : 1939) – repris dans Benjamin, *Œuvres*, volume III, Gallimard, 2000, collection Folio Essais.

8 Voir Georges Bataille, *Manet*, Skira, 1955 – repris dans Bataille, *Œuvres Complètes*, Gallimard, volume XI.

9 Roland Barthes, « Note sur un album de photographies de Lucien Clergue », revue *Sud*, Février 1980 – repris dans Barthes, *Œuvres Complètes*, Seuil, tome V, p. 895.

10 Nicolas Bourriaud, à propos du *Déjeuner*, a bien repéré « l'effet d'une mise au point qui fixerait quelque objet invisible situé bien avant le groupe de figures » (*Alain Jacquet, la preuve par le vide*, dans le catalogue de l'exposition *Alain Jacquet, l'atelier de New York 1980-1993, La Terre*, Éditions du Centre George Pompidou, 1993).

11 Balasz, *Le Cinéma*, Payot, p. 57

12 Quelques œuvres majeures de cette série ont été présentées à Bruxelles, en 1998, par les galeries Hussenot et Rizzo, associées à cette occasion.

13 Voir Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1961 – repris dans Bataille, *Œuvres Complètes*, Gallimard, volume X.

14 Roland Barthes, « Cette vieille chose, l'art... », texte du catalogue de l'exposition *Pop art, evoluzione di una generazione*, Venise, printemps 1980 (Éditions Electa, 1980) – repris dans Barthes, *Œuvres Complètes*, Seuil, tome V, page 919.

15 Catherine Millet, « Alain au pays des pixels », dans le catalogue de l'exposition d'Amiens, *op. cit.*

16 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Ed. de Minuit, 1983.

17 Interview de Jean-Luc Godard, *Le Monde* du 27 mai 1982.

18 Bataille, *Manet*, *op. cit.*

19 On peut noter que le logo publicitaire de « La Voix de son maître », un chien pointant son museau dans le pavillon d'un gramophone, est lui-même démarqué d'un tableau réalisé, en 1898, par le peintre Francis Barraud, qui peut apparaître comme l'un des ancêtres lointains du *pop art*. Ce qui donne au montage de Jacquet une profondeur temporelle supplémentaire.

20 Cette relation ambiguë et paradoxale à la tradition picturale caractérise aussi, dans une large mesure, l'art de Salvador Dalí – dont les points communs avec celui de Jacquet mériteraient un jour d'être mis en évidence. On doit attendre avec impatience le livre consacré à Dalí auquel travaille actuellement Catherine Millet.