

ALAIN JACQUET

voyage à la surface de la Terre

par CATHERINE MILLET

Désolé de rappeler cette banalité, mais notre habitude de raisonner par tranches de temps, générations, écoles esthétiques — même floues et fourre-tout — nous fait porter de drôles d'œillères. Si on commence seulement maintenant à prendre conscience de la valeur d'une œuvre comme celle d'Alain Jacquet, c'est bien que celle-ci échappe aux catégories. Dès les années soixante, Jacquet se dérobe en refusant de faire carrière sous le label pourtant «successfull», du *mec art*. Vingt-cinq ans plus tard, il est toujours passionné par les nouvelles techniques, fait appel aux ordinateurs, mais pour réaliser de vastes peintures dont les effets d'espace, et donc de sens, réversibles offrent à l'esprit mille occasions de culbutes. Et s'il utilise l'objet, c'est pour élaborer des sculptures paradoxales, à contre-courant de tous les lieux-communs sur le *ready made*. Jacquet prouve qu'on peut être moderne tout en faisant rebondir la tradition, et que tenir compte des ruptures de l'avant-garde n'implique pas obligatoirement de se soumettre à une lobotomie.

La présentation en France de la sélection pour la Biennale de São Paulo dont il fait partie (voir p. 20), la première exposition d'ensemble de ses sculptures bientôt à la Galerie Beaubourg donnaient l'occasion de repartir l'ensemble de l'œuvre au travers de l'entretien qui suit. Mais c'est surtout en lisant l'ouvrage de Duncan Smith sur Alain Jacquet, édité par «art press», qu'on comprendra pourquoi cet artiste n'entre pas dans le système de classement courant : c'est qu'il avait une vision du monde mûrie, personnelle, structurée, à imposer...

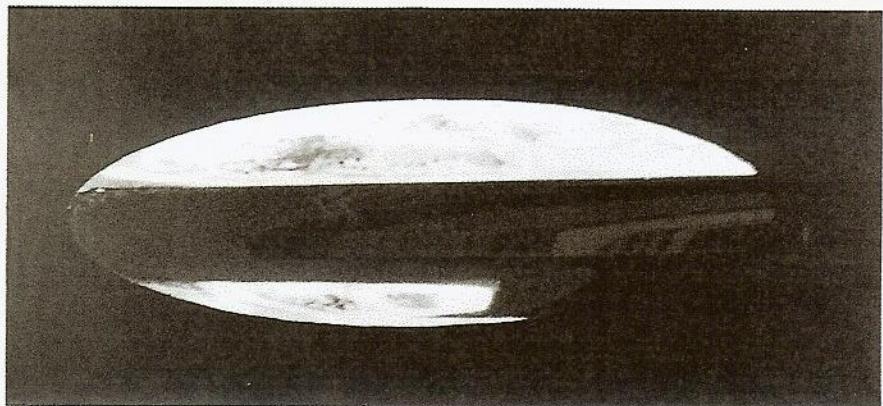
■ Dans le livre qu'il vient d'écrire sur toi, Duncan Smith s'appuie en grande partie, comme tu le fais toi-même sans cesse, sur des jeux de langage, et il s'autorise bien sûr de tes premières peintures, les «Jeux de Jacquet», pour montrer à quel point l'ensemble des images que tu as produites est surdéterminé par ton nom propre. Cela était-il, de ta part, aussi délibéré ?

Absolument. Quand tu commences, tu ne sais pas quoi peindre. Je voulais trouver une structure et j'avais en tête ce jeu de jacquet que j'avais toujours eu sous les yeux chez mes parents et qui présentait une structure simple, géométrique. Il me permettait de sortir d'une peinture un peu floue, comme l'était l'abstraction de cette époque, et en même temps de pratiquer une abstraction qui trouvait son origine dans le réel. Ensuite, j'ai trouvé que pour la première fois où je montrais publiquement des peintures, il fallait que ce soit celles réalisées à partir du jeu de jacquet plutôt que les «Images d'Epinal» que j'avais commencées également, parce que je m'appelais Jacquet et que c'était plus simple.

Ce qui me frappe, c'est que la réponse à la question «quoi peindre ?», soit le résultat d'une décision arbitraire et que, en même temps et paradoxalement, le motif choisi soit déterminé par ce que tu n'as pas choisi, ton nom de famille.

Il faut bien trouver un sujet et à vingt-et-un ou vingt-deux ans, tu ne sais pas forcément quoi peindre. La structure du jeu et son rapport avec mon nom s'imbriquaient. Le point de départ était de peindre avec des masses de couleurs vives juxtaposées. Ces couleurs étaient au

Série «Ducan donut». 1990. Peinture par ordinateur, acrylique/toile. 182 x 151 cm. (Ph. M. Sink)



«Space ship». 1988. 195 x 440 cm.
Acrylique/toile. (Coll. part., Paris)

nombre de six, les couleurs de l'arc-en-ciel, et elles étaient aussi un a priori. J'avais décidé de ne peindre qu'avec ces six couleurs et uniquement en les juxtaposant. De ce point de vue, la structure du jeu de jacquet était parfaite. Dans chacune des deux tables du jeu de jacquet, se trouvent six flèches opposées à six autres flèches, de couleur différente, ce qui fait vingt-quatre en tout. Les six couleurs peuvent donc correspondre aux six flèches, les vingt-quatre heures de la journée peuvent être représentées par la totalité des flèches, etc. Tous ces éléments ont été choisis par moi intuitivement puis se sont révélés très importants par la suite. C'est comme la symbolique du tennis ou des jeux de balles mexicaines qui représentent le trajet de la Terre à travers l'écliptique. Il faut dire aussi que dans le jeu de jacquet, il y a deux partenaires et deux flèches avec deux couleurs, principe qui rebondira plus tard dans mon travail sur le binaire. L'image du jeu de jacquet contenait potentiellement beaucoup de choses. Tout cela était intégré de façon suffisam-

ment large et en même temps synthétique, voilà pourquoi ça a été mon point de départ.

Ne pas mélanger les couleurs

Tu ne voulais pas mélanger les couleurs, seulement les juxtaposer. En revanche, dans les «Camouflages», tu mêlais deux dessins.

Dans les «Camouflages», les couleurs ne sont pas mélangées non plus, elles sont juxtaposées. Chaque plage déterminée par l'entrecoupe des deux dessins est peinte d'une couleur différente. Je ne voulais pas mélanger les couleurs parce que les artistes ont toujours mélangé les couleurs et qu'ainsi je prenais une distance par rapport à ce qu'était la peinture d'une façon générale. Le seul précédent que l'on peut citer, mais que je ne connaissais pas à l'époque, est celui de cet artiste américain du début du siècle, Morgan Russell, qui a fait des peintures abstraites à l'aide de couleurs pures juxtaposées.

«Camouflage De Chirico», 1963.
Huile/toile, 114 x 114 cm.
(Coll. D. Varenne)

N'était-ce pas appliquer au plan de couleur le principe du pointillisme ? Ce qui signifierait que ton rapport avec celui-ci précède ton travail sur les trames.

D'une certaine façon, oui. Dans les «Camouflages», les choses sont devenues progressivement plus complexes dans la mesure où je redessinais au trait des tableaux et que je leur superposais un objet, comme la pompe à essence Shell sur la Vénus de Botticelli. En dépit de leur structure, les «Jeux de jacquet» et les «Images d'Epinal» permettaient une peinture très libre. Avec les «Camouflages», le travail de la couleur est devenu une sorte de coloriage et beaucoup d'images d'ailleurs étaient empruntées à des albums de coloriage pour enfants.

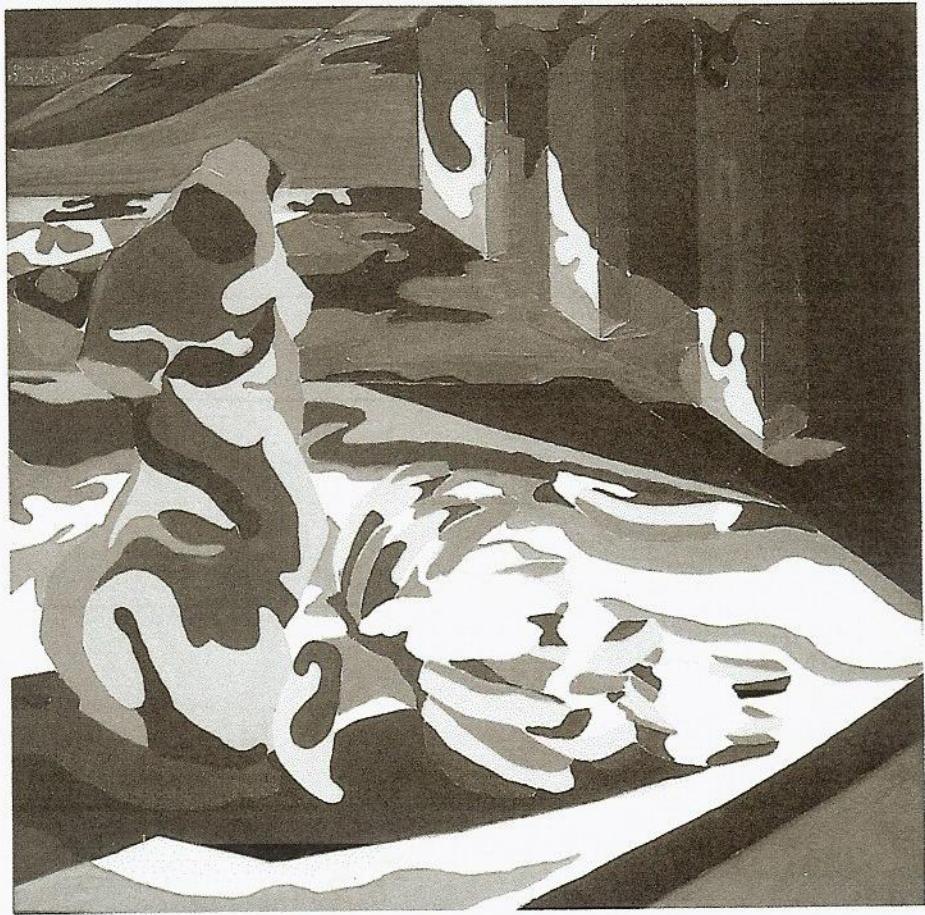
Dans le cas de la pompe Shell superposée à la *Naissance de Vénus*, le rapport entre les deux images est assez évident ! A partir de 1962, j'ai beaucoup utilisé les panneaux de signalisation routière et, par exemple, j'ai associé à nouveau le détail d'un Botticelli, les pieds de l'ange dans *Le printemps*, avec un panneau : «Attention, traversée de piétons». Il y a eu aussi des camouflages de sculptures : la tête de cheval du Parthénon camouflée par un panneau de passage à niveau représentant une petite locomotive. Dans d'autres tableaux, il n'y a pas de rapport particulier entre les deux images.

En associant des images toutes faites, tu introduis une certaine distance dans le processus de création. N'as-tu pas ensuite, avec les peintures de visions, procédé à l'inverse, en projetant sur une image également préexistante, au départ la vue de la terre de First breakfast, des images au contraire très subjectives ?

Les «Visions» marquent la volonté d'aller à la recherche d'images au contraire très profondes ; en ce sens, elles sont en effet très différentes des «Camouflages». Mais, en même temps, les «Visions» sont un prolongement des «Camouflages», elles révèlent un camouflage d'un autre ordre. Le laps de temps entre les deux séries est suffisamment grand pour qu'on comprenne de quelle évolution il s'agit. Dans les dernières peintures, j'invente tout, sauf l'image de départ, l'image de la Terre, mais que je lis comme un test de Rorschach. Et c'est ce que j'ai vécu, la façon dont je me suis formé, qui réapparaît.

Est-ce qu'il y a un rapport entre les «Camouflages» et les «Transparencies» de Picabia ?

Je les connaissais et j'aimais bien ça. Il y a un rapport certain, bien que je ne considérais pas les «Transparencies» comme des camouflages. Elles relevaient plutôt de la superposition comme aujourd'hui les tableaux de David Salle.



Le problème pour moi, à cette époque, était réellement le camouflage militaire. J'ai commencé ces travaux alors qu'on était à la fin de la guerre d'Algérie. Il m'est arrivé de recouvrir carrément des tableaux de De Chirico avec les couleurs de camouflage militaire. J'ai eu aussi le projet, que je n'ai malheureusement pas pu réaliser, de peindre entièrement les murs de la galerie Breteau avec les couleurs de camouflage et d'y accrocher des tableaux faits de toile de camouflage montée sur châssis.

Ce que tu me décris, c'est presque un Bertrand Lavier.

Ne peut-on pas dire encore, à propos des «Camouflages», qui sont des images très ambiguës, dont il est impossible d'isoler l'une ou l'autre des images originelles qui les composent, qu'ils sont à l'opposé des images très évidentes du pop art ?

J'aimais cette idée du camouflage qui me permettait par exemple de reprendre, immédiatement après leur création, des tableaux du pop art. J'ai fait pas mal de camouflages de Lichtenstein, j'en ai fait de Jasper Johns, d'Indiana. Je pouvais ainsi introduire une notion critique au sujet d'un art qui lui-même se présentait comme critique par rapport à la société de consommation.

Voulais-tu délibérément critiquer la notion d'image évidente ?

Elle m'amusait mais je ne trouvais pas qu'elle réalisait par elle-même un apport suffisant. Elle relevait plus du clin d'œil que de l'Histoire de l'art.

Mise en scène sur plan fixe

Tu me permets une très bonne transition. Dans la chronologie de ton œuvre, après les «Camouflages», arrive Le déjeuner sur l'herbe, citation d'un tableau célèbre de l'Histoire de l'art.

Presque tous les «Camouflages» reprenaient déjà des œuvres appartenant à l'Histoire. Et lorsque pour *Le déjeuner*, j'ai adopté cette technique du report sériographique sur toile qui me convenait mieux que la peinture à l'huile, en contrepartie, j'ai choisi une image issue directement de l'Histoire de l'art.

J'ai eu envie d'utiliser au maximum les possibilités de la technique du *Déjeuner*, et, étant donné que cette technique était également, pour une part, photographique, j'ai voulu de vrais acteurs. Je faisais de la mise en scène sur un plan fixe, du cinéma avec une image figée... Il s'agissait ensuite de traiter cette image par un éclatement du point qui la rendait picturale. Tous les éléments de la période des «Jeux de jacquet» et des «Camouflages» étaient à la fois repris et transformés. Ce qui était peint auparavant en six couleurs, était désormais peint en trois couleurs, et ces trois couleurs se superposaient au lieu de se juxtaposer.

Mais n'est-ce pas curieux qu'au moment où tu trouves une technique qui te fait prendre tes distances, puisque tu ne touches plus un pinceau, que tu «mets en scène» de loin, tu investis l'image avec une symbolique très complexe ? Le déjeuner offre une possibilité de lecture beaucoup plus riche que les «Images d'Epinal» et les «Camouflages».

Mon analyse de cette œuvre, comme celle de Pierre Restany, sont des analyses a posteriori. Ce que je voulais faire au départ, comme je te l'ai dit, c'était du cinéma en plan fixe, c'était aussi traiter l'image en surface par un éclatement qui la rende plus proche de la peinture. J'ai repris les éléments de Manet en les simplifiant. J'ai conservé la composition triangulaire déterminée par les trois personnages du premier plan et j'ai transformé la rivière en piscine. Ce qui change beaucoup par rapport à Manet, c'est que cette piscine partage le paysage en trois plans parallèles, horizontaux, très séparés. Quand Picasso a repris le motif du *Déjeuner sur l'herbe*, il n'a rien changé à la distribution des plans tels qu'ils sont dans le tableau de Manet. Tandis que moi, en conservant la composition mais en faisant en sorte que les plans de paysage se succèdent horizontalement, je proposais une vision tout à fait différente, — et plus moderne, tenant compte, par exemple, d'un arrangement de la nature complètement différent, la piscine est carrée, le jardin est tiré au cordeau, etc...

Quant aux éléments symboliques, ils sont donc apparus après, en regard de la réflexion que j'ai poursuivie sur les couleurs primaires et secondaires, les couleurs du prisme, et sur le braille.

Es-tu d'accord avec l'interprétation ésotérique que Restany donne du Déjeuner (1) ?

La lecture de Restany s'appuie sur mes trois dessins reproduits dans *Helen's Boomerang* (2). Je me suis rendu compte que j'avais mis dans ce tableau un peintre, un marchand de tableaux, un critique et un spectateur. Que je faisais intervenir la symbolique connue du triangle ainsi que celle de l'eau. Que les trois couleurs primaires jouent un rôle dans tous les ouvrages ésotériques, notamment rosicruciens. Je savais d'ailleurs qu'Yves Klein avait déjà employé ces couleurs dans un tel esprit.

Synthétisme ésotérique

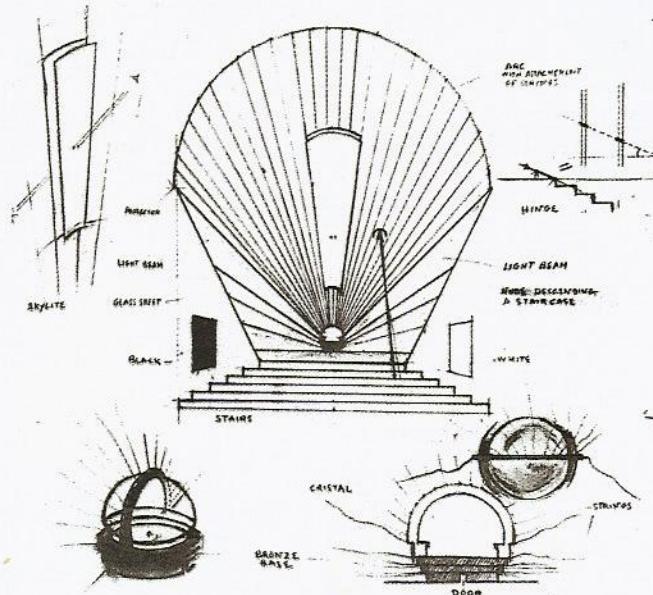
Comment se fait-il que des artistes comme Klein, comme toi, comme Duchamp avant vous, qui sont tellement ancrés dans leur époque, qui expérimentent par exemple des techniques nouvelles, sont en même temps préoccupés par la pensée ésotérique, c'est-à-dire par une pensée très ancienne et quand même archaïque ?

Personnellement, j'ai appris énormément de choses en m'y intéressant. Ça n'est évidem-

ment pas à prendre au pied de la lettre mais c'est une organisation de la pensée. Le synthétisme de la pensée ésotérique est très intéressant. Il permet de voir une chose complexe à travers des éléments qui sont simples. En fait, son intérêt est structurel !

On peut se demander s'il n'est pas logique que l'ésotérisme intéresse particulièrement les plasticiens, dans la mesure où les plasticiens, par

années soixante, en même temps que d'autres crises de l'époque. Je me suis rendu compte à trente ans que je pouvais continuer toute ma vie à faire la même chose et ça ne m'intéressait pas. Je me suis tourné vers le braille parce que c'est un système binaire et qu'en même temps c'est de la sculpture. Je voulais analyser le développement de la sculpture de la même façon que j'avais analysé le développement de la peinture. Le braille m'a beaucoup aidé parce qu'il m'a fait



Etude pour
«Amazonas»

définition, sont en permanence à la recherche de synthèses, contraints de rassembler des choses diverses dans un espace limité.

Si tu es un créateur, il faut bien que tu aies une opinion personnelle sur la vie, le monde, Dieu. À travers la pensée ésotérique, tu acquiers une vision globale, tu vois par exemple tous les points communs entre les religions. Du coup, tu ne t'intéresses plus seulement aux religions mais aussi à la façon dont elles sont exprimées, et cela te laisse, par rapport à l'ensemble des religions, une très grande liberté.

Par exemple, l'analyse que j'ai faite dans *Helen's Boomerang* de cette évolution à partir des couleurs du prisme, vers les couleurs primaires, puis le noir et blanc, puis le braille, met en évidence un processus qui est celui d'une simplification permettant de ne pas avoir peur d'un ordinateur. Si tu connais le principe de son fonctionnement, le oui ou non du courant électrique qui passe ou qui ne passe pas, tu as compris l'ensemble et tu n'as pas besoin de connaître la complexité de sa fabrication.

Etant donné ce qu'était le principe du mec art (3), fractionnement et reproduction de l'image, tu aurais pu te contenter de l'appliquer à l'infini. N'as-tu pas, pour éviter cela, connu un moment de crise ? Et la sculpture n'a-t-elle pas été l'issue ?

Exactement. Cette crise a eu lieu à la fin des

rédiscover le cunéiforme, les bâtons entaillés, toutes les écritures par altération de la matière, et pas seulement par superposition d'une matière sur une autre comme l'encre sur une feuille de papier. J'ai d'abord simplement utilisé l'alphabet braille, par exemple, j'avais exposé à la galerie Lambert à Milan le nom des couleurs écrit en braille avec des petites épingle à tête rouge pour le mot rouge, bleu pour le mot bleu, etc.

Puis tu t'es intéressé plus largement à la topologie...

A partir du moment où tu parviens à signifier simplement en déformant une surface, par exemple par un point de braille sur une tôle, et que tu perçois ce point par son relief, tu peux te demander ce qui se passe si tu tournes autour de la plaque et que tu perçois le point par son creux. Je me suis intéressé à ce qui se passait si la surface n'avait qu'un seul côté parce que, à ce moment-là, les pleins et les creux sont toujours sur le même côté. Ce sont des problèmes comme ça qui ont fait naître l'intérêt pour la topologie.

Mais ne peut-on pas considérer que tes œuvres qui sont des applications de l'anneau de Möbius ou de la bouteille de Klein, c'est-à-dire qui se développent dans l'espace en n'ayant qu'un seul côté, sont à la fois tableau et sculpture.

On peut surtout le dire de *L'arrosoir émaillé*

dans la mesure où l'émail produit l'effet d'une surface peinte. Il faut aussi replacer cette œuvre dans son contexte, au début des années soixante-dix, où se posaient les questions de support-surface. En réalisant des œuvres qui n'avaient qu'un seul côté, je n'avais pas de problème d'envers et d'endroit, de support et de surface.

Toute cette thématique chez toi, depuis la trame et le système binaire jusqu'aux rubans de Möbius, en passant, comme dans La vérité sortant du puits, par l'hermaphrodisme, produit des objets qui sont toujours parfaitement ambigus. Or, un des grands problèmes de la modernité est au contraire de vouloir bien séparer les choses. Je ne pensais pas spécialement à support-surface, mais une des causes du cul-de-sac du formalisme a été sa volonté de définir absolument le tableau, de bien savoir ce qu'il était et ce qu'il n'était pas. De même toute la tradition issue du ready made de Duchamp a été obsédée par la question de savoir ce qui était du côté de l'art et ce qui était du côté du réel. On a toujours voulu définir une frontière.

Il est vrai que la préoccupation de la surface, de sa limite, du bord du tableau, a hanté la peinture américaine pendant longtemps. Quant à Duchamp, je suis d'accord sur ce que tu dis à propos de sa succession, mais je crois que lui a voulu, au contraire, montrer qu'il n'y avait pas de frontière. Si tu prends l'urinoir, tu peux le voir d'un point de vue historique et sociologique, voir un objet qui a été fabriqué à un moment très précis, — car depuis l'époque de Duchamp, les urinoirs n'ont peut-être pas changé de fonction, mais ils ont changé de forme ! Mais si tu regardes l'urinoir en dehors du temps, comme s'il était extrait d'une fouille archéologique, tu vois quelque chose en trois dimensions, en céramique, présentant une forme plus ou moins anthropomorphique, et là, tu commences à disposer des éléments d'analyse d'une œuvre d'art.

Tu m'as dit un jour que tu ne croyais pas que Duchamp ait choisi ses objets avec autant d'indifférence qu'il le prétendait.

Je pense qu'il en a choisi certains et qu'il en a pris d'autres de façon intuitive. Mais cela revient au même : il y a des intuitions que l'on peut rationaliser par la suite. Si tu prends une roue de bicyclette et que tu la mets sur un tabouret, tu ne peux pas ne pas penser par exemple qu'il existe depuis la plus haute antiquité des rouets pour filer la laine faits sur ce modèle d'un siège fixé à une roue. Je veux bien que Duchamp n'ait pas pensé à ça lorsqu'il a choisi ces objets, mais, au cours de sa vie, il n'a pas pu ne pas penser qu'il y avait un certain rapport.

Voilà une interprétation du ready made qui est tout à fait contraire à celle des conceptuels, purement analytique.



«Camouflage Shell», 1963. Huile/toile. 220 x 105 cm. (Coll. D. Varenne, Paris)

Cette dernière arrange une grande partie de la population artistique. Si tu peux t'approprier n'importe quel objet et prétendre que tu peux le faire parce qu'un autre l'a fait avant toi, et qu'il a dit en plus qu'on pouvait prendre n'importe quoi et faire n'importe quoi avec, ça arrange beaucoup de gens ! C'est du même ordre que ce que je faisais au début en prenant le jeu de jacquet comme modèle d'une peinture. C'est un point de départ mais on ne peut pas en rester là si on veut faire entrer les choses dans l'histoire. Duchamp lui-même l'a prouvé en réalisant *Le grand verre* et *Etant donné...* Quand tu te promènes dans la rue, tu es sollicité par des objets, par des formes qui pourraient être de l'art, mais qui ne le deviennent qu'à condition que tu décryptes cette réalité, que tu fasses une lecture du contenu de ces objets et de ces formes.

Est-ce que tu veux dire que la leçon que le vingtième siècle a retenue du ready made, à savoir qu'il suffisait de déplacer l'objet et de le signer pour qu'il devienne œuvre d'art, est un contresens ? Pour que la condition soit remplie, il faut que l'artiste ait su tirer la signification de l'objet.

La position de Duchamp était une position théorique. Les utilisations de l'objet après lui doivent aller au-delà de ce stade théorique. Tu peux t'en servir comme tu te sers de l'alphabet pour écrire un mot, puis aligner plusieurs mots pour constituer une phrase. C'est ainsi que j'utilise les métasignes, le braille, le I-Ching et le système binaire, des signes qui ont une forme élémentaire mais qui peuvent dire des choses très différentes suivant la manière dont tu combines cette forme. De la même façon, tu peux créer un langage très complexe à partir

d'objets. Mais, pour moi, l'accumulation d'objets pour créer un langage plastique n'est pas un procédé qui présente suffisamment de qualité de synthèse. Je préfère un seul objet qui se prête à différentes interprétations. Tu peux toujours raconter une histoire en alignant des objets, mais il est plus intéressant d'inclure plusieurs histoires à l'intérieur d'un même objet.

Il y a des objets que j'aime beaucoup, ce sont les «Eponges» de Klein. Etant donné la fonction des éponges, celles-ci se présentent comme ayant absorbé toute la peinture, mais, en la pétrifiant, elles perdent cette fonction et deviennent des sculptures. Elles deviennent des sculptures du fait d'avoir absorbé toute la

par exemple la boule de cristal qui est dans *Amazonas* avant d'être dans *La dentellière*. Et la boule de cristal symbolise la possibilité de voir de multiples images dans un même morceau de pierre. J'ai alors réalisé que j'avais besoin d'une image qui soit simple. La Terre, où je suis, est finalement ce qui m'intéresse en priorité. Pourquoi ne pas la prendre comme sujet ? J'ai commencé à m'interroger pour savoir si je pouvais lire dans *The first breakfast* comme on lit dans une boule de cristal.

Comment se fait-il que pour lire dans cette «boule», tu aies eu recours, toi qui avais été le champion de l'art «mécanique», à la peinture à l'huile ?

tent tellement essentiellement de l'inconscient, qu'elles demandent à être définies précisément, et la peinture permet cette précision.

Dans le même interview, tu me disais aussi que tu avais en permanence sous les yeux l'image du First breakfast.

Encore maintenant, où je travaille avec une image de la Terre fournie par les Russes, si je n'ai pas cette photographie fixée en permanence au mur, je ne vois rien.

L'image dont je pars peut être soit projetée de manière à ce que je peigne sur sa projection, soit imprimée en sérigraphie, soit peinte par l'ordinateur. Dans ces deux derniers cas, je me retrouve toujours avec une toile devant moi que je peux retoucher pour préciser ma vision.

Quel est le degré de fidélité de tes visions par rapport à l'image d'origine ? Si on re-projetait celle-ci sur un tableau, se rendrait-on compte que des éléments ont été déplacés ?

La géographie ne change pas du tout ! La pyramide de Chéops est toujours au même endroit et tu peux même mettre le doigt dessus.

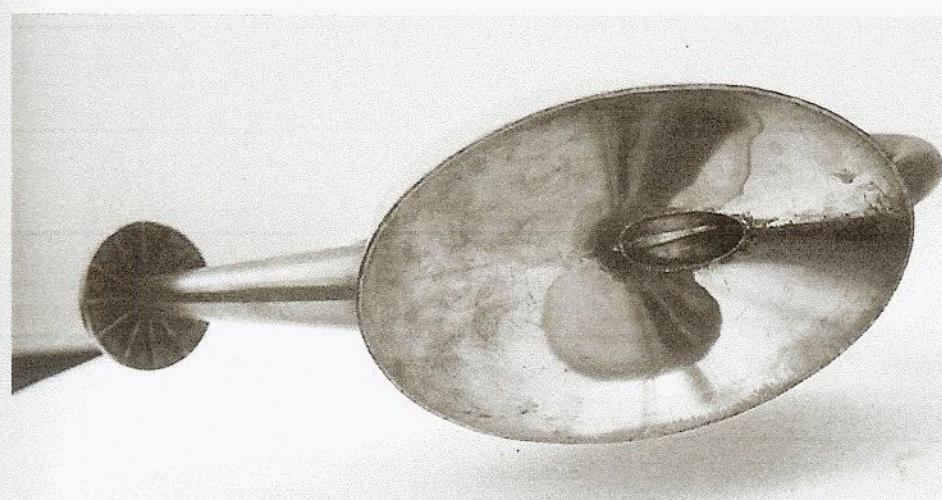
Quel rôle a joué Salvador Dali pour toi ? On trouve bien sûr chez lui ce principe de l'image dans l'image. Vous avez également des thèmes en commun comme celui de la Dentellière.

L'œuvre de Dali m'a intéressé à différents niveaux, dès que j'ai eu une quinzaine d'années. Ses livres que mon père adorait se trouvaient à la maison. D'une façon générale, la littérature surréaliste me plaisait beaucoup. A mon goût, la peinture de Dali est trop léchée et trop illustrative mais j'ai toujours trouvé ses idées fantastiques, de même que son utilisation du langage, d'une logique parfaite. En fait, il faudrait parler du rapport au surréalisme en général. Dali, Matta sont les premiers artistes que j'ai connus quand j'étais adolescent. Je me sentais assez proche du surréalisme mais en ayant l'impression qu'il avait échoué dans le domaine de la peinture, sauf avec Max Ernst chez qui je trouve des choses que j'aime beaucoup. J'étais aussi plongé dans Lautréamont, Kafka, et, comme je faisais du théâtre, dans Ionesco, Beckett.

La «peau» de la Terre

Horse head in a mirror, qui est une des toiles récentes peinte par ordinateur, est-elle encore une conséquence du First breakfast ?

C'est le *First breakfast*. C'est la tête de cheval qui se trouve sur le *First breakfast* et que j'ai agrandie en la peignant à l'huile aux alentours de 1980/81. Elle est même la première image que j'ai aperçue dans le *First breakfast*. Là, j'ai fait une translation de la Terre que j'ai emportée dans la nébuleuse de la Tête du cheval, et j'ai arrêté cette translation au moment où les deux têtes se sont trouvées de la même taille, comme s'il y avait un miroir entre elles.



«L'arrosoir». 1972-75. Cuivre. 64 x 22 x 42 cm

peinture. La conception de ces objets est très belle parce qu'ils restent indéfinis, ce sont des objets ouverts, génériques.

Comme dans une boule de cristal

La série de tes tableaux qu'on appelle «Les visions» illustre cette idée. A partir d'une même image, d'une image «ready made», une photographie de la Terre fournie par la Nasa, tu as peint pendant des années de nombreux tableaux.

Combien s'est-il passé de temps entre The first breakfast, tableau réalisé d'après la photographie de la Nasa, et le premier tableau de visions qui en est issu ?

Il s'est passé à peu près sept ans. Entre temps, les sculptures se sont développées, en particulier *Amazonas*. Les sculptures répondent vraiment au souci de ne pas inventer de forme gratuite, de ne pas faire de l'art pour l'art, mais au contraire de prendre en charge les problèmes majeurs de la création en traitant tous les aspects qui ont pu dériver justement vers des notions qui se dégagent complètement du contenu et parviennent presque au décoratif. Des éléments sont intervenus dans ces sculptures que j'ai retrouvés plus tard dans les «Visions»,

ce que tu vois dans ta tête, tu es le seul à le voir. Si tu devais donner à exécuter l'image que tu vois, il faudrait que les autres aient le même regard que toi, or ce regard est un regard intérieur.

Mais si tu avais eu tout de suite la possibilité de travailler, comme aujourd'hui, sur un ordinateur ?

Tu es beaucoup plus libre avec simplement un pinceau à la main pour faire apparaître les images que tu vois mentalement.

Je trouve que tes propos ont un peu évolué depuis l'entretien que nous avions fait en 1982 (4). A l'époque, au sujet des peintures de visions, tu insistais sur le fait que ces visions étaient partagées, que souvent les gens retrouvaient dans une image ce que toi-même y avais vu. Aujourd'hui tu parles au contraire d'images mentales que tu es seul à percevoir.

Mais il faut bien qu'avant d'être partagées, ces images soient peintes par quelqu'un. Ceci dit, certaines images ont d'abord été vues par des amis. Je les ai trouvées intéressantes et je les ai reprises à mon compte, mais sans qu'eux m'aient fait un dessin pour m'expliquer ce qu'ils voyaient. Il faut dire aussi que ces visions sor-

Depuis que tu travailles avec l'ordinateur (5), as-tu arrêté de peindre ?

Les œuvres faites par ordinateur me demandent tellement de temps que je n'ai plus le temps de peindre, mais cela ne veut pas dire que je n'ai pas envie de le faire. De toute façon, je repeins par-dessus la toile déjà peinte par l'ordinateur. Ce n'est pas parce que j'interviens déjà indirectement sur l'image au travers de l'ordinateur, que je m'interdis de revenir encore sur la toile peinte, un jour ou l'autre. Je veux me garder toutes les possibilités.

La qualité des surfaces des œuvres peintes par ordinateur est extraordinaire. Elle crée une ambiguïté de l'espace merveilleuse. Pour revenir à Duchamp, ces surfaces où s'est déposé le pigment en couche légère me fait penser à L'élevage de poussière.

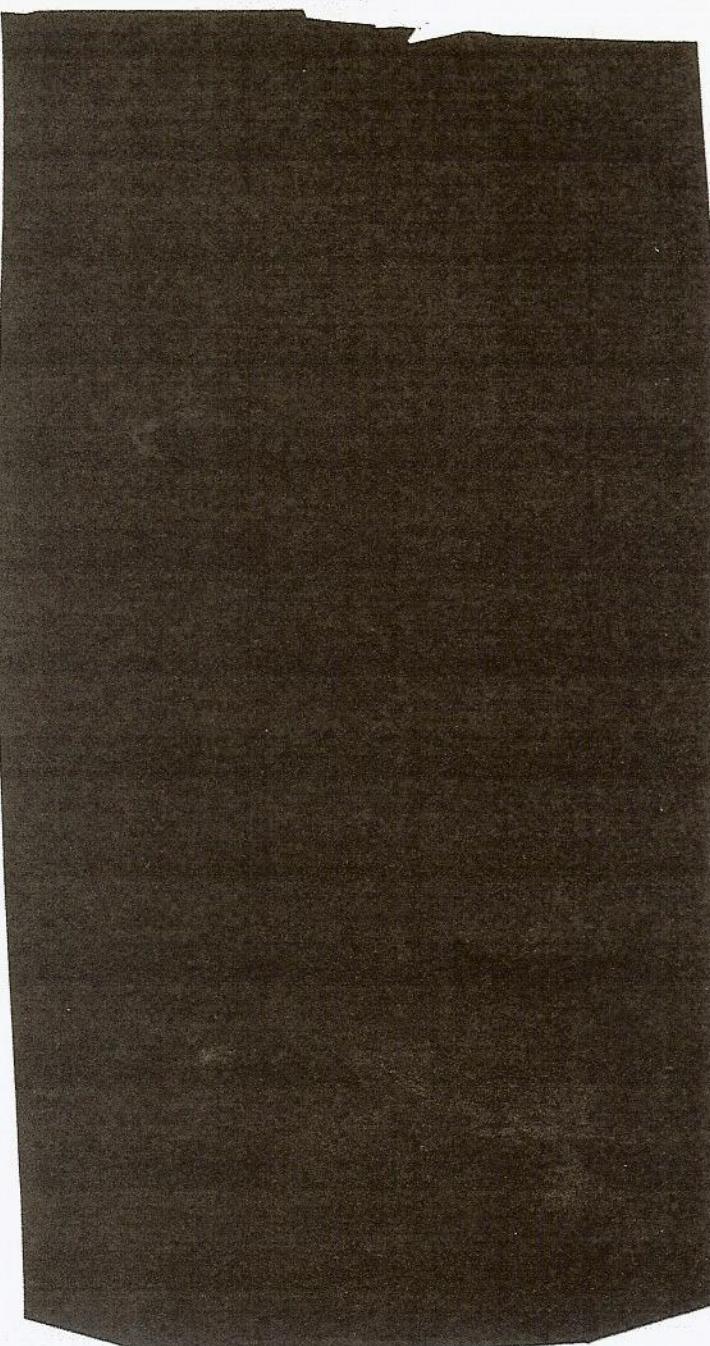
C'est un peu ça en effet, car le pigment vaporisé par un des ordinateurs que j'ai utilisé est très sec. En revanche, pour les *Donuts*, j'ai utilisé un autre ordinateur qui projette de la peinture liquide et le résultat est très différent.

De ces dernières œuvres, les Donuts, qui sont des représentations de tores, ne peut-on pas dire qu'elles renversent ce qui s'est passé avec les sculptures ?

Elles intègrent les formes que j'ai inventées en sculpture. En sculpture, les tores avaient donné *La toupie*. En marbre noir et blanc, elle présentait déjà des configurations qui, comme la boule de cristal, ont amené les «Visions». En peinture, quand je fais de la Terre une surface carrée, puis de cette surface, je fais un tore, j'arrive à un point très proche de celui où je me trouvais avec la sculpture. Car ce qui m'intéresse, c'est de prendre la peau de la Terre, c'est-à-dire la biosphère qui nous permet, à nous autres, d'être là. Mais, de même que j'ai cessé d'utiliser la technique qui était celle du *Déjeuner sur l'herbe*, de même je ne continuerai pas à utiliser l'ordinateur jusqu'à la fin de mes jours, simplement pour le plaisir de l'utiliser. Toutefois, l'ordinateur me permet de traiter de problèmes que je ne peux pas traiter autrement. Il n'est pas possible, à partir du seul travail de la main, d'imaginer les conséquences d'une mise à plat de la Terre.

Cette mise à plat qui ne retient que la «peau» de la Terre, ce que Duncan Smith appelle la «jaquette» et à laquelle il consacre une analyse pleine de rebondissements !

un choix pour une biennale



ANTONIO SEMERARO. Sans titre. 1989. Huile/toile. 345 x 221 cm (Ph. G. Poncet)

(1) «Alain, Hélène et Siddha» in *Alain Jacquet, Donut flight 6072*, cat. de la rétrospective à l'Arc, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1978.

(2) Un petit livre qui condense toute l'œuvre de Jacquet à la date de sa parution, 1978, Editions Claude Givaudan.

(3) Terme inventé par Pierre Restany pour l'art par reproduction mécanique.

(4) «Alain Jacquet invente l'anti-ready made», *art press* n° 57, mars 1982.

(5) Les images sont d'abord transformées sur écran, puis agrandies et exécutées par un pinceau électronique.