

Alain Jacquet

Images duplices, peintures cannibales

Alain Cueff

Au cours des années cinquante et soixante, la peinture abstraite fait l'objet de multiples stratégies qui cherchent à contourner l'impasse de l'idéalisme qui l'avait suscitée un demi-siècle plus tôt, et à lui donner une pertinence nouvelle dans un monde gagné par de toutes autres préoccupations, au premier rang desquelles l'image et la masse – et finalement: la masse des images. Programmes restrictifs, systèmes conceptuels complexes, méthodes déductives ou processuelles, parti-pris gestuels ou chromatiques, détours spiritualistes ou matérialistes de la notion elle-même: l'inventaire des formules mises au point des deux côtés de l'Atlantique serait interminable. Échapper à l'académisme sans renier tout à fait le projet moderne, innover sans les secours de l'illusion du progrès ou de la dérision, la marge est étroite pour (se) persuader de la pertinence du genre. Les dispositifs théoriques les plus sophistiqués, encore vulnérables à la fiction d'une fin de la peinture, rendent parfois l'abstraction orpheline de sa puissance intuitive et suggestive, telle qu'elle se manifeste aux États-Unis dans la peinture de Jackson Pollock ou Willem de Kooning. Elle rend parfois le son mat d'une langue morte, contrainte, entièrement dépendante de sa propre logique, reléguant le peintre au rôle ingrat d'opérateur.

À ses débuts, en 1960, Alain Jacquet explore avec autant d'énergie que d'aisance les ressources du geste dans une gamme chromatique harmonieusement dissonante; ces œuvres, où les amoncellements de formes semblent se verticaliser sous l'effet d'une attraction irrésistible, révèlent une bonne connaissance de l'expressionnisme abstrait, auquel il a eu l'opportunité de s'intéresser très tôt. Mais une peinture intitulée *Les Coquelicots*, où s'esquisse un paysage, trahit une impatience à l'égard du vocabulaire de l'abstraction et de ses convenances – pas question de rester à l'étroit, ni de se répéter. Les *Cylindres* (montrés les uns contre les autres pour former une sorte de mur à la galerie Breteau, pour sa première exposition personnelle en 1961) engagent un déplacement du plan au volume, du cadre à l'espace réel, de la régularité du tableau à l'incongruité de *tubes* de peinture presque anthropomorphes. Une certaine désinvolture, mise au service de la sensation et de l'intelligence, constitue la meilleure parade dans une période déroutée par la fin du principe d'avant-garde et abusée par un historicisme qui dénature le présent. Avec la série *Jeu de Jacquet* (1961), par le même mouvement Jacquet met en avant et en retrait son propre nom pour déborder d'un seul coup les limites prescrites à

ALAIN JACQUET

IMAGES DUPLICES, PEINTURES CANNIBALES

ALAIN CUEFF

l'abstraction, et altérer en profondeur les frontières qui la sépare du langage figuratif. En faisant passer la peinture sous son nom – le nom propre comme un jeu – et en bombant l'image sur le plan (les flèches aiguës de la table de jacquet semblent reportées depuis une surface courbe, qui pourrait bien être celle des *Cylindres*) pour la produire finalement sous les espèces de l'abstraction, il accomplit un déconcertant court-circuit: il n'y a de peinture qu'en nom propre, en y comprenant les interstices de l'histoire et du présent indéterminé. L'acte de contrebande, sans que l'on soit en mesure de déterminer sur quoi il porte exactement, est assumé avec candeur au mépris de la loi tacite qui veut qu'un tableau soit ou bien purement spéculatif ou bien descriptif, ou bien inscrit dans l'histoire prescriptive de l'art ou bien désespérément naïf. La dissimulation se fait au grand jour, cartes sur table, oui, mais rebattues sens dessus dessous.

Les plans biographique, historique, pictural et conceptuel se confondent les uns les autres et, comme sur une bande de Moebius (qui lui fournira plus tard un modèle récurrent), les contradictions glissent en toute continuité sur une seule et même face: dedans, nous sommes déjà dehors, l'histoire se niche dans l'aujourd'hui, le non-sens est déjà un sens, l'ombre est une pellicule, la comédie est l'ultime expression sérieuse du monde. Bien sûr la question du nom s'impose au premier abord comme l'indice de la construction d'un sujet (il a vingt-deux ans quand il élabore cette série), mais elle vaut plus encore en ce qu'elle est l'occasion d'un jeu ambigu: c'est en se montrant que Jacquet se cache, c'est en manifestant l'évidence comme un leurre que l'abîme se creuse. De bien des façons, Alain Jacquet ne cessera de décliner cette disposition d'esprit à l'égard de la peinture jusqu'aux variations sur l'image de la terre, à partir de 1972: notre planète est un point dans l'univers et tout l'univers se contient dans le fractionnement de ce point.

Observant le même principe de juxtaposition des couleurs (l'une s'arrête exactement à la frontière de l'autre), Alain Jacquet prétexte au cours de la même année les clichés d'Épinal d'une France révolue pour reconduire ses manœuvres de retournement. Les stéréotypes du miracle économique de l'après-guerre sont au cœur du projet Pop qui rompt en visière avec les attendus des avant-gardes. En Grande-Bretagne, d'abord, avec l'approche sociologique de Richard Hamilton, qui décompose analytiquement les formes de la culture de masse (en particulier dans l'exposition collective qu'il orchestre en 1956, *This is Tomorrow*) et en propose aussitôt une synthèse restée emblématique avec le collage *Just What is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing*. Toute la société – ce qu'elle possède, ce qu'elle exige, ce qu'elle ne restituera jamais – finit dans l'intérieur moderne et transparent d'un individu générique et caricatural. Dans la perspective duchampienne qui est la sienne, la peinture n'est pas en ligne de mire, au contraire des américains qui vont assigner au tableau les clichés de la civilisation yankee. Le *Drapeau* de Jasper Johns (dont Alain Jacquet va s'emparer quelques années plus tard), les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg, puis les vignettes de bande dessinée de Roy Lichtenstein (dont il décomposera en puzzle le *Hot Dog* en 1963)

et les bouteilles de Coca-Cola d'Andy Warhol, pour ne citer que les exemples les plus connus, deviennent rapidement des motifs picturaux classiques en vertu de leur omniprésence dans l'environnement urbain et médiatique. Imitant ou réinvestissant les procédés mécaniques de reproduction (Lichtenstein, Warhol, Rauschenberg), la peinture accroît de façon critique, et parfois dramatique, leur visibilité.¹ Le propos d'Alain Jacquet avec les *Images d'Épinal* est autre (les particularismes des clichés anciens sont destinés à disparaître) et pourrait sous conditions être rapproché de celui tenu par Lichtenstein tout au long des années cinquante, et abandonnés au profit d'une brève phase non-figurative: il reprenait à la fois des illustrations populaires et des icônes de la culture américaine pour les transformer en un langage dérivé du cubisme. *Washington Crossing the Delaware* (1951), réduisait le morceau de bravoure éponyme d'Emanuel Leutze (1851) à un jeu de plans colorés sur lesquels se détachaient quelques silhouettes d'allure délibérément gauche.

Jacquet prend en compte mais se garde de surinvestir les dimensions narratives ou symboliques propres à telle ou telle vignette. Il s'intéresse avant tout au cliché du cliché, lieu commun par excellence, l'image d'Épinal, considérée comme l'un des premiers médias de masse, à la fois par ses thèmes, sa façon, ses modes de production et de diffusion.² Si les productions de l'imprimerie Pellerin, active dans la capitale des Vosges à partir de 1796, sont encore les étalons du cliché, c'est moins par leurs contenus archaïques que par leurs qualités d'instruments de propagande et leur simplicité structurelle, leur science précoce de l'impact auprès d'un public préalablement identifié. «Image d'Épinal» désigne toujours toute représentation d'une facture (faussement) naïve détenant un pouvoir de fascination et de persuasion, machiavélique à l'occasion: comme d'autres expressions françaises, sa désuétude même fait sa force. Jacquet se saisit de quelques-unes d'entre elles (la main est sûre, le hasard n'a qu'à bien se tenir): *Bonne Sainte Fainéante protectrice des paresseux*, *Mort et convoi de l'invincible Marlborough*, *Cantique Spirituel à la louange du très saint sacrement de l'autel*, *Apothéose de Napoléon*, ou encore *L'union entre la France et l'Autriche*, et dans de nombreux dessins préparatoires en épuise les détails pour en dégager les grandes lignes: ainsi dépouillé, le cliché voit s'accroître sa vigueur conceptuelle, sa portée générale. Souvent, le format original est abandonné au profit d'un carré ou d'un faux carré, parfois se remarque aisément l'évocation de tel ou tel motif (le bicorne de Napoléon, une pyramide, les proues de gondoles vénitiennes). Les tableaux, titrés d'après leurs sources, restituent un jeu de formes qui peut sembler d'autant plus gratuit qu'elles sont rythmées avec une élégance toute classique et que rien ne fait obstacle à leur portée décorative. C'est même la volupté procurée par le plaisir de peindre qui s'impose avant tout, nourries de réminiscences du premier Kandinsky, des expressionnistes allemands, de Morgan Russell, le champion du synchronisme et, par l'amplitude et la générosité de certains élans, d'Henri Matisse.

En un résumé à la brutalité duquel il faut accepter d'être sensible, il s'agit de peinture «abstraite» fondée sur des clichés – impossible d'ignorer ou de sous-

estimer l'ironie qui préside à cette association. Loin d'être dévastatrice ou auto-satisfaite, et s'appliquant aux vignettes comme à l'abstraction sous laquelle elles disparaissent, elle est le principe dynamique par lequel l'art peut se remettre en cause lui-même, sans en passer par de laborieuses autocritiques qui obligent les célibataires à broyer eux-mêmes leur chocolat. D'une certaine façon, au dramatique «Que peindre?», hantise des générations au lendemain de la guerre, Jacquet opposait avec sa première série un «Je peins mon propre nom», et avec celle-ci un «Tout se peint, même l'anonyme insignifiance». En réalité, aucun vrai peintre n'a jamais cherché un *sujet*, mais comprend que, si sujet il y a, il est inhérent à l'acte de peinture dans toute sa complexité, s'impose même parfois à son insu, et que le travail consiste à l'interpréter dans les formes adéquates. – Qui ou quoi pour remplacer la religion défunte comme inépuisable source de l'art, sinon l'universel cliché, majesté ubiquitaire des temps démocratiques, dont le culte prend des proportions toujours plus imposantes? Encore faut-il savoir s'y prendre et savoir d'en défaire – c'est-à-dire le voir sur son versant despotique et s'en affranchir comme d'un oripeau.

Comme il l'expliquait lui-même, les *Camouflages* procèdent directement de cette série: «C'est en 1962 avec les *Images d'Épinal* que commence l'esprit des *Camouflages*.»³ Certaines peintures (qui remploient le *Génie* ou le *Jonas* de Michel-Ange de la Chapelle Sixtine, *La Joie de vivre* de Matisse, ou les vignettes de Walt Disney, notamment), procèdent encore par juxtaposition des couleurs, à cette notable différence près que la structure et certains détails de ces tableaux de maîtres restent identifiables. Et, comme la palette s'est enrichie de nouveaux tons, l'effet de morcellement de l'image-source y est manifeste. Le cliché d'Épinal avait, si l'on peut dire, tous les moyens de disparaître sous les entrelacs colorés; même s'ils sont devenus de simples illustrations par le moyen de la reproduction photographique, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange ou de Matisse, du Bronzino ou de De Chirico, font de la résistance. Sous le camouflage qui les bariole, ils vibrent encore et l'œil s'accommode bientôt du désordre chromatique, retrouve ici le dessin d'un rideau, là celui de l'arbre de science où s'enroule le serpent, ou encore ici le *sotto-in-su* de l'un des génies de la Chapelle Sixtine. Le fond contient si bien la figure que celle-ci n'advient que par intermittence, et finalement la distinction de la figure et du fond se trouve abolie. Qui voit cette figure humaine couchée en pleine campagne? L'uniforme ou la bâche de camouflage confondent le soldat ou le char sur le théâtre des opérations: l'aviateur survole sans les voir les figures ennemies confondues dans l'épaisseur de la végétation ou dans les boues de la rase campagne.

Comme le mot lui-même, apparu en 1821 dans la langue française,⁴ la science du camouflage est récente. Tant que les armées s'affrontaient face à face sur des terrains dégagés, l'honneur au sabre ou à la baïonnette, il fallait que les troupes restent reconnaissables aux yeux du général, de l'adversaire, du peuple qui les verrait revenir sur les boulevards, quand la victoire ou la défaite seraient prononcées. Dans les armées napoléoniennes, le soldat français portait avec fierté son uniforme

rouge garance, mais, après la défaite de 1870, l'état-major s'interroge sur les inconvénients d'une si flatteuse ostentation alors que l'armement moderne modifie de fond en comble la stratégie et la tactique, donne à la dissimulation une importance nouvelle dont s'accommode mal l'honneur et l'exaltation patriotiques. Les voisins belligérants de l'hexagone, eux, adoptent bientôt le kaki, le vert, et l'ennemi de toujours opte pour le *feldgrau*, c'est-à-dire le gris campagne. La proposition révolutionnaire que l'artiste et décorateur nancéien Louis Guingot adresse au Ministère en 1914 est rejetée: après avoir étudié le comportement de son caméléon familial, il avait barbouillé sur une veste en toile de type militaire des taches et des lignes épaisses en limitant ses couleurs à un vert pré, un brun-rouge, un bleu sombre.⁵ Si Guingot s'est inspiré à la fois de la technique pointilliste et des aptitudes animales à se confondre dans leur environnement, il dénomma sa veste «Léopard», pour traduire ses vertus combattives. Reprise par un autre artiste mobilisé sur le front, Guirand de Scévola, l'idée finit par s'imposer en 1915. Par ailleurs inspirés par le cubisme, Charles Dufresne, Roger de La Fresnaye ou Louis Marcoussis vont, avec d'autres décorateurs ou illustrateurs comme Jean-Louis Forain, exercer leurs talents dans les ateliers militaires d'abord établis à Amiens – justifiant ainsi la remarque de Picasso rapportée par Gertrude Stein: «Je me rappelle qu'au début de la guerre, étant avec Picasso boulevard Raspail, nous vîmes passer les premiers canons camouflés. C'était le soir, nous avons entendu parler du camouflage, mais nous ne l'avions pas vu encore et Picasso, émerveillé, regardait, puis il s'exclama: «Oui, c'est nous qui avons fait cela, nous! C'est du cubisme.»⁶

Dispositif optique lointainement inspiré par l'art de montrer le monde en le fractionnant en de multiples facettes, réapproprié par des peintres sensibles aux valeurs belliqueuses (la victoire est affaire d'intelligence), le camouflage vise à faire passer inaperçu celui qui l'endosse, et à lui permettre de se tenir prêt à surgir à l'improviste, s'assurant un effet de surprise; les positions restent secrètes jusqu'à l'instant décisif, quand le signal de l'attaque est donné.⁷ Jacquet a manifesté son intérêt théorique et artistique pour le sujet dans sa dimension spécifiquement militaire, précisant qu'il avait même eu le projet «de couvrir 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.»⁸ Faire disparaître la peinture et le peintre aux yeux du monde tout en rendant cette disparition manifeste...⁹ L'idée reste dans l'air au cours des décennies à venir. En 1966, Alighiero e Boetti produit une série de ready-mades, *Mimetico*, simples tissus imprimés de l'armée tendus sur châssis. De formats et de motifs variés, ils participent des intérêts de Boetti à l'égard des conditions de la représentation qui dissimule autant qu'elle montre et prétend à la vérité en se construisant comme tromperie. Avant l'âge technologique, le trompe-l'œil voulait faire croire à la réalité d'un rideau ou d'un fruit représentés en deux dimensions (Zeuxis peint sans coup férir des raisins pour les oiseaux); quand l'œil est en permanence sollicité et abusé par un réalisme qui peu à peu se substitue à la réalité elle-même, *Mimetico* rend sensible la réversibilité de la monstration et de la

dissimulation¹⁰ et le vrai, écrivait Guy Debord, est un moment du faux. Vingt ans plus tard, Andy Warhol reprend le design du camouflage de l'armée pour le décliner tantôt dans une gamme chromatique proche de l'original, tantôt dans des couleurs vives qui, à la suite des *Oxidation Paintings*, des *Shadows*, des *Yarns* et des *Rorschach Paintings*, nourrissent le dialogue du peintre des *Marilyn* avec la tradition de l'expressionnisme abstrait.¹¹

Dialogue à double entendre, puisque ces tableaux sont, comme la quasi-totalité de son œuvre peinte, réalisés en photo-sérigraphie, et présentent à nouveau des images mécaniques sous l'espèce picturale. La leçon de Léonard de Vinci sur les taches du mur lépreux¹² ne porte pas seulement sur les questions de l'imagination et de l'inspiration mais, au XX^e siècle, elle rappelle que l'intention non-figurative du peintre reste toujours passible d'un regard interprétatif. Alain Jacquet, Andy Warhol, jouent avec le fait que le regard s'est habitué à ne pas chercher, à ne pas voir (en vérité: s'est habitué à éviter de voir) les figures quand elles ne sont pas explicitement produites et cadrées comme des images par les invisibles mais si lourdes corniches de la télévision ou des magazines.

Dans un sous-ensemble distinct de la série, le principe du camouflage s'éloigne formellement de son application courante, mais en déplace la portée conceptuelle. Au recouvrement total se substitue la superposition d'images hétérogènes, provenant encore de la peinture renaissante (Paolo Uccello, Sandro Botticelli...), moderne (Piet Mondrian, Pablo Picasso...) ou contemporaine (Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Gary Indiana), associées à des motifs de la culture lambda (publicités Shell, La Voix de son Maître, Michelin, images d'albums pour enfants, panneaux signalétiques, statue de la Liberté). Le tableau le plus emblématique est le *Camouflage Botticelli, Naissance de Vénus*, dont Jacquet peint trois versions en 1963 et 1964: la première où les motifs de la pompe Shell et de la Vénus sont dépeints frontalement, la deuxième où une légère torsion est imprimée à la pompe, la troisième où les deux motifs font l'objet d'un zoom et sont si ramassés qu'ils en deviennent difformes. Le rapprochement, souvent invoqué, avec les *Transparences* de Francis Picabia est sans objet puisqu'il s'agissait essentiellement pour le «Rastadada» d'un jeu de contours dans un espace presque liquide dont le fond restait purement conventionnel. Au contraire, tout se passe dans l'œuvre de Jacquet comme s'il s'agissait de dissocier l'inconscient de l'onirisme, et de construire un fond. Dans *Camouflage Botticelli, Naissance de Vénus*, *Camouflage Uccello San Romano* ou encore *Camouflage Picasso Michelin*, l'imbrication des deux images est très étudiée (les couleurs de la Vénus sont scrupuleusement modifiées quand ses parties recouvrent différents angles de la pompe), les rend indissociables et complique leur lecture. Elles se brouillent l'une l'autre, se croisent et se recroisent, dessus dessous, maillage sans fin. Cette imbrication exige de multiples descriptions qui elles-mêmes ouvrent à autant d'interprétations, où les connotations sexuelles jouent d'ailleurs un rôle prépondérant. Elles sont directes dans un certain nombre de tableaux comme *Camouflage Joker* (1963), qui prennent leur

départ de réinterprétations grivoises de cartes à jouer, dans *Camouflage Rank Xerox*, 1964, où plane et pique l'idée de castration, comme dans *Camouflage La Vénus de Cnide*, où l'on retrouve, armée d'un grand couteau, la petite fille perverse tirée de planches d'albums à colorier. Ce sera encore le cas avec les tableaux recomposés à partir des vues de la terre: il s'agit moins de détourner l'image que de passer à un autre degré d'appréhension de ses formes et significations.

Une image – celle du canard-lapin (1892) est l'une des plus célèbres – peut en cacher une autre (Jean-Hubert Martin et Dario Gamboni se sont attachés à le montrer),¹³ en exploitant toutes les subtilités de l'illusionnisme, et donner lieu à des «images potentielles», pour procurer les plaisirs d'une perception révélée à elle-même en un clignement d'œil. Même lorsqu'elle n'est pas expressément construite comme «double», une image ne vient jamais seule, quelles que soient les époques et les circonstances – elle participe d'un réseau infini: la psychanalyse en a décrit les mécanismes associatifs, le surréalisme a spéculé sur les fantômes qui hantent toute production iconique, et le collage s'est imposé au XX^e siècle comme la technique qui permettait d'en tirer un parti immédiat. Le travail d'Alain Jacquet prend en compte avec un surcroît d'évidence cette condition qui, à l'âge des médias, est devenue d'une importance cruciale: «Quand les Botticelli font les beaux jours de Revlon, des P&T ou de Palmolive, pourquoi ne pas boucler le cycle et remettre la naissance de Vénus dans la coquille Shell?»¹⁴ À s'en tenir à cette citation, on pourrait conclure qu'il envisageait simplement de jouer de la coexistence des images, construisant et défaisant les codes, pour produire à partir d'images dupliques une tierce image, offerte à la sagacité de l'iconologue.

Non que ces interprétations ne soient utiles et précieuses, mais elles ont le défaut de rendre la lecture de l'œuvre de Jacquet narrative, et de relativiser sa dimension proprement critique. Je l'ai souligné plus haut, les *Camouflages* sont très loin d'une quelconque transparence et de ses vertus lénifiantes – ils cultivent au contraire l'opacité par tous les moyens picturaux à disposition – couvrir, cacher, toute brèche colmatée. En lui-même, le concept de camouflage qui vaut pour titre de la série opère aussi comme un leurre et tend à dissimuler la vraie nature du rapport entre les images tel que l'institue Jacquet. Leurs méticuleuses articulations, obtenues par un patient travail de peinture, ne visent pas à les faire coexister pacifiquement mais les placent dans un rapport cannibale. Vénus et Shell, le drapeau de Jasper Johns et le chien de La Voix de son Maître, le Bibendum Michelin (devenu «Micheline») et un portrait féminin de Picasso s'entre-dévorent pour se perdre dans le double fond de la peinture. Dans *Camouflage Uccello, La Bataille de San Romano*, quatre motifs (le logo d'une fédération syndicale de transport, un fragment de *La Bataille de San Romano*, la statue de liberté et un grand fer à cheval) se repaissent les uns des autres.¹⁵ Depuis un point de vue différent, mais avec une compréhension semblable du régime iconique, Raymond Hains et Jacques Villeglé avaient mis à jour la paradoxale profondeur du langage épigraphique moderne, la

stratification des images et des signes qui se heurtent et se détruisent mutuellement. L'auto-cannibalisme de représentations immatérielles, cependant, est par nature un perpétuel recommencement, sans vaincu ni vainqueur, leur substance se régénère – en conscience, Alain Jacquet entretient par la peinture la tension permanente de cette répétition.

Publié dans *Alain Jacquet,
Des images d'Épinal
aux Camouflages (1961-1963),*
Paris, Galerie Georges-Philippe
et Nathalie Vallois, 2015,
pp. 100-109.

1 Ce qui n'a rien à faire avec un quelconque jugement ou une quelconque approbation à l'égard du contenu local des images – point de vue sociologique de moindre pertinence.

2 «L'imagerie populaire d'Épinal m'intéressait parce qu'elle correspondait à la naissance d'une communication large. Par l'image je recherchais aussi, dans une même logique, des formes simples, comme des éléments préfabriqués.» «Alain Jacquet: le chemin, la voie, la manière d'agir, entretien avec Sylvie Couderc», in *Alain Jacquet*, Œuvres de 1951 à 1998, Amiens, Musée de Picardie, 1998, p. 71. 3 Ibid., p. 81. 4 Traditionnellement, l'étymologie liait le mot à l'italien *camuffare* (travestir, rendre méconnaissable); on considère aujourd'hui qu'il a été formé sur le radical de *camouflet*, qui désignait autrefois «une fumée épaisse soufflée malicieusement au nez de quelqu'un avec un cornet de papier enflammé.» *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 1992. 5 Voir Frédéric Thiery, «La première veste de camouflage de guerre du monde est inventée par Louis Guingot», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2007/3 (n°227), p. 7-21. 6 Gertrude Stein, Picasso, [1938], Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 43. 7 L'armée française enseigne désormais à ses recrues le dispositif FOMEC, acronyme de: Forme, Ombre, Mouvement, Éclat, Couleur. 8 Catherine Millet, «Voyage à la surface de la Terre» (entretien avec Alain Jacquet), *ArtPress* n°146, 1990, p. 16. 9 Jacquet s'était fait confectionner un élégant costume camouflage en soie de parachute qui était loin de le faire passer inaperçu dans le climat policé de Paris ou New York; il lui valut même, quelques temps après la guerre d'Algérie, son lot d'insultes. 10 Dans ce sens, on pourrait établir un rapport entre *Mimetico* et *Niente da vedere*, *niente da nascondere* [Rien à voir, rien à cacher], 1969-1986, simple paroi de verre divisée en douze carreaux, posée au sol contre un mur. 11 Voir *Andy Warhol, Abstracts*, Thomas Kellein ed., Munich/New York, Prestel, 1993. – Par ailleurs, le motif camouflage qui recouvre des autoportraits et des portraits de Joseph Beuys donne aux effigies des deux artistes une profondeur singulière. Voir *Le Grand monde d'Andy Warhol*, Alain Cueff ed., Paris, Réunion des musées nationaux, 2009, p. 210. 12 «... si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses, que tu pourras ramener à une forme nette et compléter.» Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 216. 13 *Une image peut en cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Raetz*, Jean-Hubert Martin ed., Paris, Réunion des musées nationaux, 2009. 14 Alain Jacquet dans *Chefs-d'œuvre de l'art*, n° 72, Paris, Hachette, 1964. 15 Voir sur cette œuvre les commentaires de Guy Scarpetta, *Alain Jacquet, Camouflages 1961-1964*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2002, pp. 64-65.