



Alain Jacquet, *Sans titre (Image d'Épinal)*, 1962. Huile sur toile, 225 × 236 cm
© Jacquet / ADAGP, Paris 2021. Courtesy Perrotin Photo : Tanguy Beurdeley

ALAIN JACQUET *JEUX DE JACQUET*

Jusqu'au 5 juin 2021
76 rue de Turenne et impasse Saint-Claude

La galerie Perrotin est heureuse d'accueillir une première exposition dédiée à Alain Jacquet, la galerie représentant désormais l'estate de l'artiste. Cette exposition d'envergure, conçue en étroite collaboration avec la famille de l'artiste, couvre plusieurs décennies de la carrière d'Alain Jacquet, et investit les trois espaces de la galerie dans le Marais. Un catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste est également en préparation par le comité Alain Jacquet.

Aussi varié dans ses procédés et dans ses formes que cohérent dans ses principes, l'œuvre d'Alain Jacquet présente d'incessantes métamorphoses autour du phénomène de la perception. D'un « tout fait main » au « tout fait machine¹ », il aura exploré la façon dont notre regard, à l'ère de la reproductibilité technique, est toujours infiltré d'images.

Né en 1939, cet artiste appartient à une génération ayant assisté à l'expansion de la consommation et à la prolifération sans précédent des images. C'est d'ailleurs par des reproductions photographiques qu'il découvre les peintres abstraits américains qui lui inspireront ses premières toiles. Affichant de grands balayages gestuels d'apparence abstraite, on peut supposer que chacune d'elles a pour origine une image référentielle, comme cela est le cas d'un tableau de cette période intitulé *Lever de soleil sur la falaise* (1960). Il s'agit là d'un principe

Through June 5, 2021
76 rue de Turenne and impasse Saint-Claude

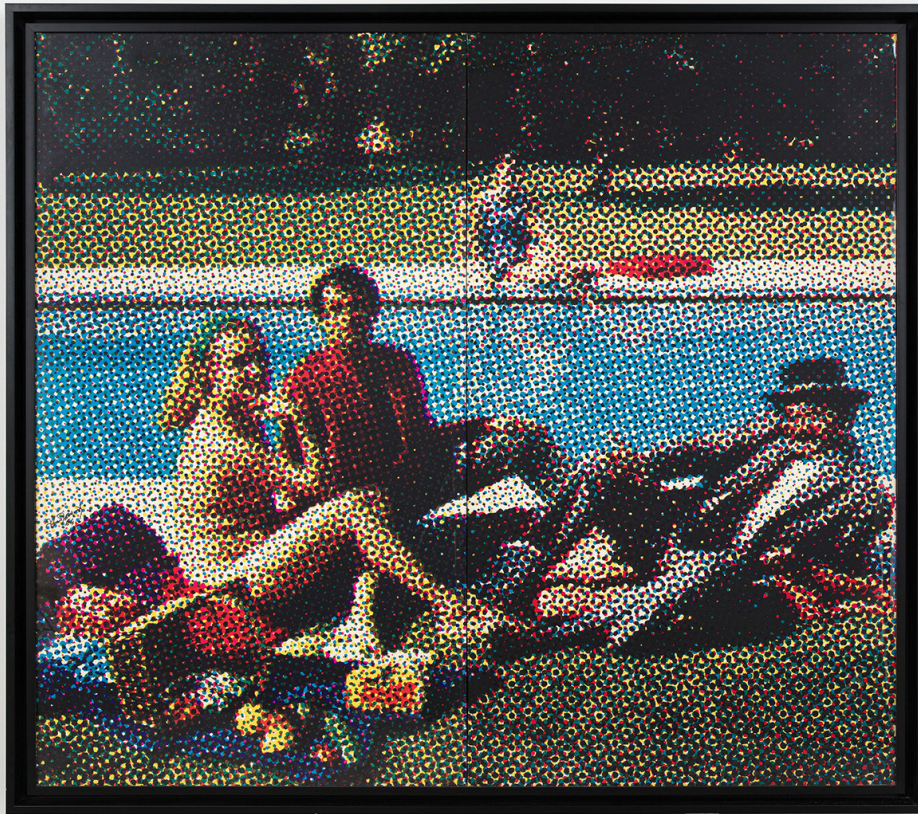
Perrotin is delighted to host the first exhibition by Alain Jacquet upon representation of the Estate. This major presentation, spanning several decades of the artist's career, is displayed on all three gallery spaces in Marais and was conceived in close association with the family of the artist. A comprehensive catalog of the artist's work will be published by the Alain Jacquet Comity next year

As diverse in its techniques and forms as it is coherent in its principles, the work of Alain Jacquet constitutes a continuous series of metamorphoses around the phenomenon of perception. From "100% hand-made" to "100% machine-made¹," he has explored the many ways in which our gaze is permeated by images in the age of technological reproduction.

Born in 1939, the artist belonged to the generation that grew up with the explosion of consumption and the unprecedented proliferation of images. Indeed, it was in the form of photographic reproductions that he first became acquainted with the American abstract painters who inspired his early canvases. It would seem that each of these works, with their sweeping, abstract-looking gestures, began with a reference image, as was the case with another painting from this period titled *Lever de soleil sur la fal-*

¹ Cette formule est empruntée à Pierre Restany, utilisée dans un article de 1993 pour *Galleries Magazine*.

¹ This expression was used by Pierre Restany in an article published by *Galleries Magazine* in 1993.



Alain Jacquet, *Déjeuner sur l'herbe* (Lunch on the Grass), 1964. Serigraphic ink on paper mounted on canvas 176 × 200 cm, 69 ⁵/₁₆ × 78 ³/₄ inch.
© Jacquet / ADAGP, Paris 2021. Photo: Claire Dorn / Courtesy Perrotin

constant de son œuvre, celui de l'«image latente», relevant d'une mémoire collective aussi bien qu'individuelle, que l'on retrouve dès ses séries suivantes. À commencer par ses *Jeux de Jacquet*, fondés sur une homonymie avec son propre nom, soit un ensemble de toiles dont les volutes, les courbes et les triangles irréguliers de couleur verte, bleue, jaune, rouge et blanche reprennent les formes colorées du tapis de ce même jeu. Ce vocabulaire baroque, enrichi de pourpres et de roses, se répercute immédiatement dans ses *Images d'Épinal* (1961-1962). Comme leurs titres l'indiquent, ces peintures sont produites à partir d'images d'Épinal réduites à des formes simplifiées, librement transposées au pinceau sur de grandes toiles. Tout se passe ici comme si l'artiste ramenait l'expressionnisme abstrait au statut d'une simple imagerie, pointant ainsi la «propension des livres d'histoire de l'art à transformer l'abstraction en image»². Voir une abstraction, une œuvre qui échappe à la représentation au profit d'une pure présence, c'est forcément la corréler dans les années 1960 comme aujourd'hui aux références visuelles qui peuplent notre regard, c'est-à-dire la voir comme «une image» d'abstraction.

C'est aussi par des reproductions qu'Alain Jacquet prend connaissance du pop art américain au début des années 1960. La proximité avec ses recherches autour des images de masse l'interpelle et l'incite à entamer un dialogue avec les artistes de ce courant³. Roy Lichtenstein, qu'il rencontre en 1964 à New York, est celui avec lequel les échanges sont les plus fructueux, donnant lieu à plusieurs appropriations de ses peintures tel que *Camouflage Lichtenstein/Picasso, Femme dans un fauteuil* (1963). La toile originelle de Lichtenstein, transposant elle-même une œuvre de Picasso dans une trame de points, est ici recouverte par une juxtaposition de plages de couleurs ondoyantes caractéristiques des premiers *Camouflages* d'Alain Jacquet. Succèdent en 1963 des *Camouflages* fondés sur des télescopages d'images hétéroclites, prélevées dans la culture populaire et dans l'histoire de

aise (1960). Indeed, this “latent image” is a constant principle in his work. Based in a collective or individual memory, such latent images are found in the series that follow, starting with *Jeux de Jacquet*. A punning reference both to backgammon and his own name (in French, the same word), these canvases display irregular scrolls, curves and triangles in greens, blues, yellows, reds and whites that echo the colourful forms of a backgammon board. Enriched with purples and pinks, this baroque vocabulary reappears in his *Images d'Épinal* (1961–62). As the series title indicates, these are based on the famous popular prints associated with the town of Épinal, which his brush transposes in simplified form onto large-format canvases. It is as if the artist is reducing abstract expressionism to the status of a simple visual image, thereby alluding to the “tendency of art history books to transform abstraction into an image.”² Whether in the 1960s or today, to look at an abstraction, a work that escapes representation in favour of pure presence, is necessarily to correlate it to the visual references that inhabit our gaze – in other words, to see it as “an image” of abstraction.

It was also from reproductions that Jacquet learned about Pop Art at the turn of the 1960s. He was struck by its closeness to his own researches into mass imagery and impelled to strike up a dialogue with his American peers.³ This was at its most productive with Roy Lichtenstein, whom he met in New York in 1964, and whose paintings he reproduced in several of his works, such as *Camouflage Lichtenstein/Picasso, Femme dans un fauteuil* (1963). Here, Lichtenstein's original canvas, itself a transposition of Picasso's painting into his signature dots, is overlaid with a juxtaposition of sheets of undulating colour characteristic of Jacquet's first *Camouflages*. This work was followed in 1963 by *Camouflages* involving the telescoping of highly diversely images sampled from popular culture and the history of art, based on the principles of superimposition and hybridisation. Each of the unambiguously Pop paintings in this series is “a plane of condensation, a surface of passage and

² Vincent Pécoil, *Wade Guyton*, Les Presses du réel, Paris, 2007.

³ Comme le démontre Guy Scarpetta dans l'ouvrage *Alain Jacquet. Camouflages 1961-1964*, Éditions Cercle d'art, Paris, 2002, Alain Jacquet n'est pas un épigone du pop art, mais l'un de ses acteurs majeurs.

² Vincent Pécoil, *Wade Guyton*, Les Presses du réel, Paris, 2007.

³ As is shown by Guy Scarpetta in his book *Alain Jacquet. Camouflages 1961-1964*, Paris: Éditions Cercle d'Art, 2002, Alain Jacquet was not an epigone of Pop Art, but one of its major protagonists.



Alain Jacquet, *La Danse*, 1995. Peinture par ordinateur, acrylique sur toile. 170 × 348 cm, 66^{15/16} × 137^{1/16} in.
© Jacquet / ADAGP, Paris 2021. Courtesy Perrotin Photo : Tanguy Beurdeley

l'art, selon des principes de superposition et d'hybridation. Assurément pop, chacun des tableaux de cette série « est un plan de condensation, une surface de passage et de commutation, où viennent se chevaucher différentes strates de culture, différentes cristallisations d'espace et de temps.»⁴ Autrement dit, une image en cache toujours une autre, selon une logique d'enchâssement puissant dans l'épaisseur de nos mémoires visuelles.

Cette logique est également à l'œuvre dans l'une des pièces les plus connues de l'artiste, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1964). Cette toile marque la transition d'une pratique manuelle de la peinture à l'impression photomécanique, faisant ainsi de l'artiste un précurseur du Mec'Art selon le terme inventé par Pierre Restany pour qualifier ses œuvres. Il s'agit là d'un transfert sérigraphique, tramé de points bleus, jaunes, rouges et noirs, d'une photographie pour laquelle des amis de l'artiste ont repris la pose des personnages du tableau de Manet, lui-même inspiré par le *Concert Champêtre* de Giorgione. En toute logique, ayant pour principe une technique de reproduction, ce tableau a donné lieu à une déclinaison d'œuvres à partir du recadrage et de l'agrandissement de la photographie d'origine. D'une toile à l'autre, la taille et les couleurs des trames varient suivant des effets de flou et de brouillage allant parfois jusqu'à faire disparaître le sujet, comme cela est le cas avec *Limite entre le béton et l'eau* (1964), soit la dilatation du bord de la piscine où se trouvent les personnages. Comme dans la plupart des œuvres d'Alain Jacquet, une tension se joue ici entre abstraction et figuration, sans qu'il y ait de ruptures entre elles mais au contraire des passages liés à des questions d'échelonnement, de gradation ou, pourrait-on dire, de mise au point. Image d'image d'image, *Le Déjeuner* révoque les notions d'originalité et d'unicité de l'œuvre d'art, anticipant ainsi sur l'art simulationniste et appropriationniste, en même temps qu'il signale une nouvelle condition de nos existences : dans un monde toujours plus saturé de signes et d'images, toute expérience est d'ores et déjà mêlée de représentations.

4 Ibidem.

switching, an overlapping of different strata of culture, different crystallisations of space and time.”⁴ In other words, one image always hides another, in accordance with a logic of embedding that draws on the density of our visual memories.

This logic is also at work in one of the artist's best known pieces, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1964). This canvas marks the transition from a manual practice of painting to photomechanical printing, making the artist a pioneer of what the critic Pierre Restany called Mec'Art. It involves a silkscreen transfer, via a grid of blue, yellow, red and black dots, of a photograph for which the artist's friends mimicked the poses of the figures in the eponymous Manet painting, which was itself inspired by Giorgione's *Pastoral Concert*. Quite logically, since it is based on a reproduction technique, this picture gave rise to a series of different works based on recropping and enlarging the original photograph. From one canvas to another, the size and colours of the dots vary, depending on the effects of blurring and scrambling, sometimes going so far as to make the subject disappear, as is the case in *Limite entre le béton et l'eau* (1964), in which we see a blow-up of the edge of the swimming pool around which the figures are gathered. As in most of Jacquet's works, there is a tension at work here between abstraction and figuration, but no rupture between them: quite the opposite, there are only transitions linked to questions of grading and focus. An image of an image of an image, *Le Déjeuner* revokes the notions of the originality and uniqueness of the artwork, thereby anticipating simulationist and appropriationist art at the same time as it signals a new condition of life: in a world that is increasingly saturated with signs and images, every experience is from the outset interwoven with representations.

Having set in motion his mechanical process, Jacquet used it on all kinds of support, applying different circular or linear grids, working from popular iconography, from photographs replaying iconic paint-

4 Ibidem.

Une fois le procédé mécanique enclenché, Alain Jacquet déploie sur tout type de support différentes trames, circulaires ou linéaires, à partir d'une iconographie populaire, de photographies jouant des tableaux iconiques et de grands thèmes de l'histoire de la peinture, tels que des femmes de dos, couchées ou penchées. Parmi toutes ces expérimentations, il arrive que l'artiste redouble l'effet de tramage lorsque le sujet de référence présente également des rayures (*Zèbre*, 1966) ou lorsque l'objet sur lequel il est imprimé ne fait qu'un avec lui (une image de toile de jute sur un sac de jute, un plancher sur un plancher,...), révélant ainsi le devenir image des objets au sein de la société du spectacle. Au début des années 1970, *The First Breakfast* (1972-1978) amorce une série d'œuvres où la main de l'artiste refait son apparition et où les images latentes liées à la culture populaire cèdent la place à la projection d'images fantasmagoriques. Cette œuvre séminale consiste dans la reproduction de la première image de la Terre vue depuis l'espace, à laquelle Jacquet superpose une trame circulaire dont le centre est la pyramide de Khéops. S'en suivent des peintures où les masses nuageuses et continentales du globe laissent émerger des figures mentales comme le feraient des tests de Rorschach. Ces dernières semblent convoquer des schémas visuels appartenant à un inconscient collectif, ce que suggère l'association de la Terre à un œuf ou à des formes apparentées à des organes sexuels (*May West*, 1985), sinon l'héritage jungien dont se revendique Jacquet.⁵

De la trame mécanique, l'artiste passe ensuite à la trame numérique. L'outil informatique lui permet de mettre la Terre et d'autres planètes à plat, de déplier leurs surfaces comme des peaux puis de générer des volumes troués, appelés Donuts, ou allongés, des Saucisses, qu'il assemble dans des compositions pouvant parfois évoquer des côtes cosmiques ou renvoyer à des œuvres canoniques (*La Joie de vivre* de Matisse pour *La Danse*, 1995). Par-delà leur humour, ces toiles ont quelque chose d'un symbolisme primordial, ouvert sur une germination infinie de signes, de symboles et d'images.

La contemporanéité d'Alain Jacquet est ici manifeste tant son œuvre entre en résonance avec une nouvelle génération d'artistes, laquelle ne considère pas les images comme un redoublement du monde mais comme le milieu dans lequel baigne tout individu. L'enjeu est dès lors de proposer des trajectoires singulières parmi des représentations massifiées, de susciter une aura, un effet de présence par ce qui en signifierait prétendument la fin, à savoir les copies de copies d'un monde encombré de signes. Nul fatalisme chez Alain Jacquet, mais au contraire une confiance inaltérable dans la possibilité de produire de la différence au sein du même.

Sarah Ihler Meyer

Plus d'information sur l'exposition >>>

ings and major themes from the history of painting, such as women seen from behind, reclining or bending over. Amidst all this experimentation, the artist sometimes duplicates the grid effect by taking a subject that also has stripes (*Zèbre*, 1966) or when the object on which it is printed is one with it (an image of a jute bag on a jute sack, a floor on a floor, etc.), thereby revealing the fate that awaits the images of objects in the society of the spectacle. In the early 1970s *The First Breakfast* (1972-78) initiated a series in which the artist's hand reappears and in which the latent images relating to popular culture give way to the projection of fantasy images. This seminal work consists of a reproduction of the first photograph of Earth seen from space, over which Jacquet superimposes a circular grid whose centre is the Pyramid of Cheops. In the paintings that follow the cloudy, continental masses of the globe yield mental figures of the kind perceived in Rorschach tests. They seem to conjure up visual patterns that belong to a collective unconscious, as suggested by the association linking of Earth to an egg or to forms akin to sexual organs (*Mae West*, 1985), if not the Jungian heritage claimed by Jacquet.⁵

The artist next moved from mechanical grids to digital ones. Computer graphics enabled him to flatten and unpack Earth and other planets, to unfold their surfaces like skins and then to generate perforated volumes called Donuts, or elongated ones, the Sausages, which he assembled into compositions that sometimes suggest a kind of cosmic coitus or refer to canonical artworks (*La Joie de vivre* by Matisse for *La Danse*, 1995). Quite aside from their humour, these canvases also carry a kind of basic symbolism that opens onto an infinite germination of signs, symbols and images.

Jacquet's contemporaneity is evident in the way his work resonates with that of a new generation of artists who do not view images as replications of the world but as the medium in which all individuals are immersed. The challenge here is to create singular paths through mass representations, to bring forth an aura, an effect of presence through precisely that which is said to mark its termination, namely, the copies of copies in a world cluttered with signs. Jacquet is no fatalist. On the contrary, he shows an unshakeable confidence in the possibility of producing difference within sameness.

Sarah Ihler Meyer

More information about the exhibition >>>

⁵ Duncan Smith, *Alain Jacquet*, Art press, Paris, 1990.

⁵ Duncan Smith, *Alain Jacquet*, Art press, Paris, 1990.