Document generated on 08/03/2025 3:59 p.m.

ETC

Alain Jacquet

Françoise-Claire Prodhon

Number 9, Fall 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/36395ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Prodhon, F.-C. (1989). Alain Jacquet. *ETC*, (9), 36–38.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Alain Jacquet

Alain Jacquet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1964. Quadrichromie cellulosique/toile; diptyque 175 x 97 cm (2 fois) Photo : A. Rzepka. Courtoisie Marianne et Pierre Nahon Galerie Beaubourg

Françoise-Claire Prodhon : *Pour cet entretien, j'aimerais que nous parlions d'abord du* Déjeuner sur l'herbe *(1964). Pourrais-tu expliquer comment était venue l'idée de ce tableau ?*

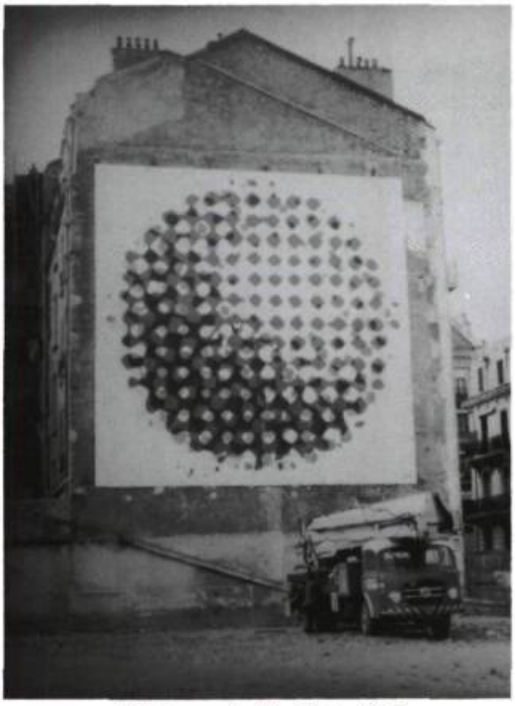
Alain Jacquet : Auparavant, j'avais fait toute une série de «camouflages» qui allait en se compliquant et dont la réalisation demandait de plus en plus de temps. J'avais envie de trouver une façon de traiter des mêmes problèmes en employant des moyens différents. Mon travail précédent m'avait permis d'opérer une première synthèse sur le plan de la couleur, et je savais également quel type de technique je comptais utiliser. Le problème restait de choisir un sujet en parfaite adéquation avec toutes ces données... À la base du *Déjeuner sur l'herbe*, il y a l'idée de partir d'une mise en scène comparable à un plan fixe de cinéma ou à la composition d'un peintre classique. Je voulais prendre une image photographique et la traiter comme un tableau traditionnel présenté sur toile de lin, monté sur châssis. J'avais choisi une trame particulièrement grosse. À l'époque, cela n'était pas du tout évident : tous les photograveurs me répondaient que cela ne fonctionnerait pas; j'ai dû en voir une quinzaine avant que l'un d'entre eux accepte d'essayer! J'ai alors décidé d'en faire tirer une centaine, tout a été fait en une journée et demie...

F.-C.P. : *J'aimerais que tu me dises comment cela a été perçu ou reçu ?*

A.J. : Comme quelque chose de très nouveau et de différent...

F.-C.P. : *Comment cette «répétition» d'un même tableau a été considérée car, s'il y a effectivement quelques variations dans le détail d'un* Déjeuner sur l'herbe *à l'autre, cela demeure de l'ordre de l'infime nuance...*

A.J. : Effectivement, on reconnaît chaque fois le sujet et l'on pense que la pièce est identique à celle d'à côté, mais si l'on regarde de très près, on perçoit ces petites variantes au niveau du détail qui font de chaque pièce quelque chose d'un peu différent. Néanmoins, c'est



Alain Jacquet, *La Bille*, Genève, 1972

Alain Jacquet, *The Will to Fly*, 1987.
Huile sur toile; diam. 205 cm. Courtoisie galerie Bonnier, Genève

vrai qu'en gros, tous les tableaux sont semblables. Mais pour en revenir à ta question, ce qui a peut-être dérangé le plus, c'est qu'il s'agissait d'un tableau original reproduit en 100 exemplaires!

F.-C.P. : *À quels artistes te rattachait-on à ce moment-là ?*

A.J. : On me rattachait surtout au *Pop Art* et aux *Nouveaux Réalistes*, bien que je n'aie jamais vraiment fait partie du groupe. Je me sentais proche de Tinguely ou de Martial Raysse, ainsi que de tous les artistes *pop* américains ou anglais que j'ai rencontrés dès le début. Je me sentais proche d'eux; sans nous connaître, nous avions simultanément fait un travail assez similaire.

F.-C.P. : *Toute cette réflexion sur la trame va te mener en 1972 à* La Bille, *réalisée à Genève. Il me semble que cette bille constitue une étape importante qui t'a conduit un peu plus tard à l'image de la terre...*

A.J. : *La Bille* de Genève était l'illustration d'une idée abstraite sur la fragmentation atomique; cela m'a semblé normal de la rattacher à une planète, un point unique dans l'espace.

F.-C.P. : *D'accord, mais disons que cela coïncidait aussi avec toute une période de conquête de l'espace, durant laquelle les hommes commençaient à aller sur la lune et ramenaient des images de notre planète vue de là-haut...*

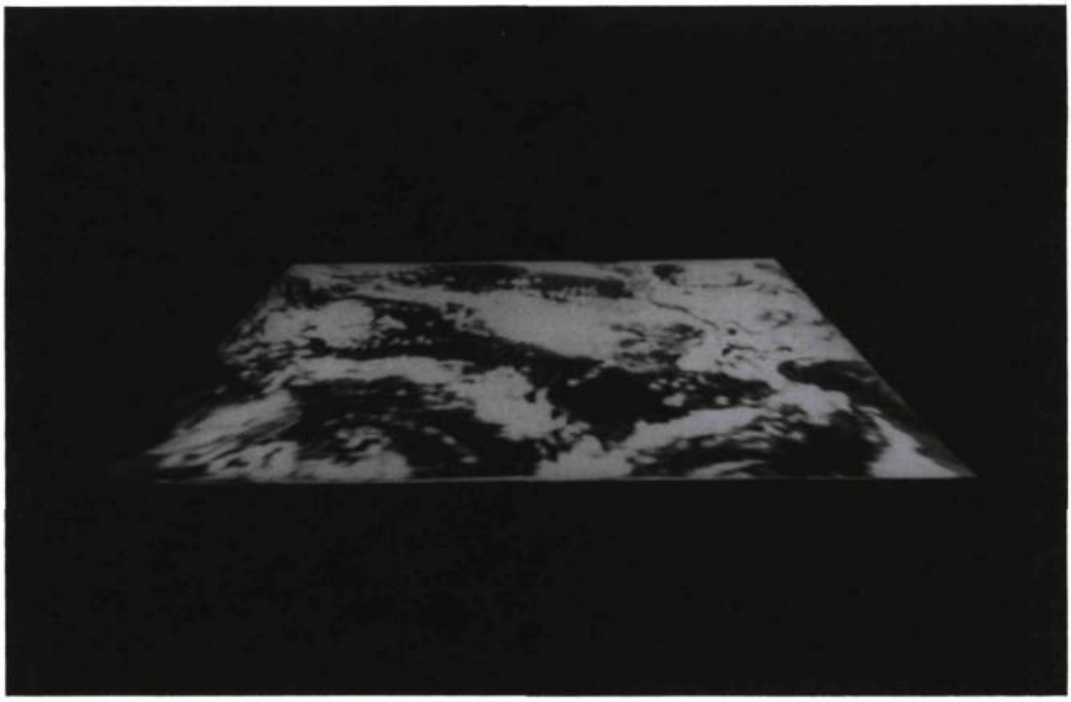
A.J. : Évidemment. Cependant, je crois que la première photo du programme Apollo a été publiée en 1969 et je n'ai commencé ce travail qu'en 1971. Je me suis intéressé à ces images dès le départ, mais au moment où l'on a pu les voir pour la première fois, j'étais absorbé par une réflexion sur le braille et la cellule braille. J'ai pensé que travailler sur l'image de la terre pouvait rendre toutes ces réflexions un peu plus concrètes. Ensuite, il y a eu une période, disons entre 1970 et 1976, où je me suis concentré sur des sculptures qui dérivaient plus ou moins du braille. Vers 1978, j'ai commencé à peindre toutes les images de la terre dans l'espace.

F.-C.P. : *Je pense qu'il faut expliquer un peu de quoi il s'agit : tu pars d'une photographie de la terre vue de l'espace; dans les formes des continents, les contours des océans, etc., tu perçois d'autres formes qui peuvent être celles d'un personnage, d'un animal, d'un paysage. Cela aboutit le plus souvent à un tableau : tu projettes la photo sur une toile et tu peins ces formes que tu vois...*

A.J. : Disons qu'en résumé c'est à peu près ça. Sur les photos, je me suis aperçu que des représentations pouvaient surgir lorsque l'on observe l'image pendant un certain temps, et donc qu'il se dissimulait une sorte d'image virtuelle à l'intérieur de ces photographies. J'ai eu envie de montrer ce qui pouvait se cacher dans l'image en essayant de trouver des images globales (ou totales) plutôt que de simples fragments. Je voulais trouver chaque fois une grande image qui puisse se rattacher à un symbolisme particulier. Bien sûr, trouver une image globale qui ait un symbolisme signifiant par rapport à la planète est toujours difficile... Parfois, cela m'a pris beaucoup de temps; pour l'image de l'oiseau, par exemple, la photo était là depuis 1973, mais je n'ai saisi quelque chose que 12 ans plus tard : je n'avais rien vu sur cette image auparavant!

F.-C.P. : *Cette figure virtuelle naît-elle de l'observation ou bien jaillit-elle brutalement ? Tu cherches le «motif» ou tu le laisses émerger ?*

A.J. : Si tu le cherches, tu ne le vois pas; il faut que cela vienne naturellement. En même temps, je pense qu'il existe peut-être un conditionnement de la pensée qui fait que les images surgissent plus facilement. Si tu te concentres sur quelque chose de général qui tient à toute l'image, ou sur un symbolisme particulier, tu orientes la vision... Je pense que cela doit avoir des répercussions sur ce que tu vas trouver. Ce qui m'intéresse, c'est de constater qu'une fois que l'on a perçu l'image virtuelle, elle existe définitivement, pour moi comme pour les gens à qui je la montre. Si l'on reprend l'exemple de l'oiseau, chaque fois que tu verras cette photographie de la terre, tu y verras également la figure de l'oiseau. Je crois qu'à partir du moment où l'on sait qu'il y a une représentation ou, plus justement, la possibilité d'une représentation dans un stimulus du type de ces photographies, on a automatiquement tendance à chercher... Et, de plus, on va rattacher cette représentation à mon travail!



Alain Jacquet, *1492*, 1988.
Acrylique sur toile, peinture à l'ordinateur; 7,5 x 3 pi

F.-C.P. : *C'est un piège que tu tends ?*
A.J. : Non, il s'agit simplement de déterminer son territoire artistique; j'ai toujours pensé qu'il fallait que ce territoire soit le plus vaste possible. Il ne faut pas s'enfermer dans des problèmes plastiques trop limités.
F.-C.P. : *Je note que tu as pris une certaine distance, au sens propre comme au figuré, de par le choix du sujet : la terre vue de haut ou de loin... Est-ce une façon de relativiser les choses ?*
A.J. : Oui, mais c'est du même ordre que ce que les artistes de la Renaissance faisaient lorsqu'ils ont commencé à peindre des tableaux avec des loggias, car ils montraient ce qu'était le monde, ce qui les entourait vu de la loggia. Ce sont des problèmes qui ont toujours existé dans l'art, je ne fais que les transposer à une époque qui est la nôtre. De toute façon, je crois qu'aujourd'hui il est très important qu'il y ait une sorte d'osmose entre toutes les civilisations et une compréhension de la terre par tous ses habitants. La terre en tant qu'unité, c'est cela qui m'intéresse.
F.-C.P. : *Tu te sens proche de ces cartographes des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qui dressaient des cartes du ciel et de la terre en mêlant à l'observation scientifique une part de fiction poétique ?*
A.J. : Oui, il y a certainement quelque chose comme une continuité entre eux et moi. De toute façon, la cartographie est du domaine de l'abstraction, on représente quelque chose qui n'est pas l'image de la réalité. À présent, il y a les images photographiques que l'on prend comme étant le reflet de ce qui est.
F.-C.P. : *J'aimerais que tu me parles un peu de ton travail actuel dans lequel tu fais intervenir des ordinateurs pour transformer l'image de la terre...*
A.J. : De quel point de vue ?
F.-C.P. : *Du point de vue du fonctionnement technique...*
A.J. : Tout se déroule en une seule opération : l'image est directement analysée, agrandie, peinte, au moment même où la photographie passe au *scanner*. C'est, techniquement, une sorte de synthèse de toutes les étapes qui ont permis de réaliser le *Déjeuner sur l'herbe* il y a 25 ans. Et puis j'aime aussi l'aléatoire de la machine, les phénomènes qui se produisent lorsque la machine se met à faire autre chose et suit son propre programme.
F.-C.P. : *Tu vas continuer à travailler sur l'image de la terre ?*
A.J. : Oui, bien sûr. J'ai presque terminé toutes les images du programme Apollo, mais il reste celles du programme russe et certaines images du programme européen... Des milliers de choses à faire. Tu sais, sur une seule image du programme Apollo, j'ai travaillé pendant cinq ans.
F.-C.P. : *Au terme de cet entretien, j'aimerais savoir de quelle façon la sculpture intervient dans ton travail.*
A.J. : La pratique de la sculpture intervient régulièrement dans mon travail. Le braille, c'est le point qui passe en trois dimensions, la base même de la sculpture. À partir du moment où l'on déforme une surface pour la rendre signifiante, cette surface porte d'un côté une forme en relief, de l'autre la même forme en creux : il y a un envers et un endroit. Dans des sculptures comme l'arrosoir, les hélices, le jean, le gant, etc., il n'y a qu'un seul côté. Cela se rapporte au principe des bouteilles de Klein ou des anneaux de Mœbius.

Entrevue réalisée par
Françoise-Claire Prodhon en avril 1989

NOTE

Alain Jacquet est né à Neuilly-sur-Seine en 1939. Il vit à New York et à Paris. Pour célébrer le 25^e^ anniversaire du *Déjeuner sur l'herbe*, la galerie Marianne et Pierre Nahon Galerie Beaubourg a organisé une exposition autour de cette œuvre, rassemblant quelques-unes des différentes versions du tableau, et a également publié un catalogue en co-édition avec La Différence, texte de Pierre Restany