

Alain JACQUET

*Artpress,
Sex in the sixties*

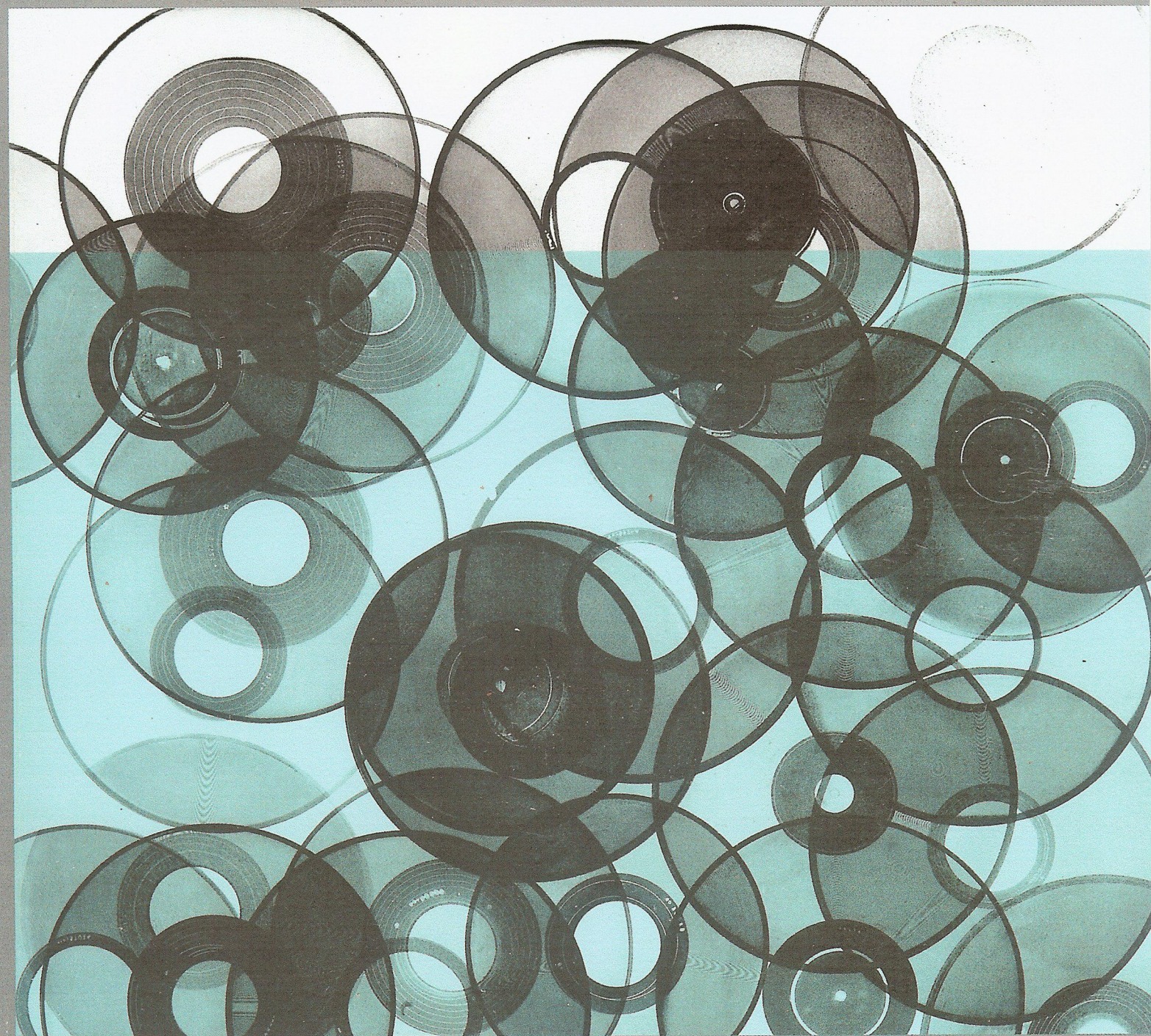
February 2005

artpress

Christian Marclay ÉrikM Gérard Mortier à l'Opéra de Paris

La jeune génération brésilienne Pierre Joseph Alain Jacquet

Ruwen Ogien Gabriel Naudé Philippe Forest



309

BILINGUAL (FRENCH/ENGLISH)

FÉVRIER 2005

DOM : 7,40 € - BEL : 7,40 €
CH : 12,70 FS - CAN : 9,75 \$CA
GR : 8 € - UK : 4,30 £ -
MAROC : 61 MAD

M 08242 - 309 - F: 6,20 €



Alain Jacquet

Sex in the Sixties

RICHARD LEYDIER

On sait combien l'œuvre d'Alain Jacquet s'avère riche en significations diverses, la polysémie suscitant chez ses commentateurs de multiples interprétations. En ce sens, Jacquet rejoint Léonard de Vinci, Nicolas Poussin ou Marcel Duchamp : une sorte de famille artistique dont les membres, à dessein ou non, lèguent à la postérité une œuvre-mystère sur laquelle on n'aura jamais cessé de spéculer. Dans le cas de Jacquet, diverses grilles de lectures ont été appliquées à l'œuvre ; par exemple, le camouflage et la trame, dont la permanence tout au long du corpus fera l'objet d'une exposition au Musée d'art moderne et contemporain de Nice (Mamac) du 28 janvier au 15 mai 2005. Mais pour l'heure c'est une grille d'analyse beaucoup plus sérieuse que nous retiendrons : le sexe.

■ Dans un texte consacré à ce chef-d'œuvre qu'est *la Vérité sortant du puits* (1983), Lisa Liebmann remarque que «chez Jacquet, c'est peut-être le message néo-rabelaisien – des chattes et des bites ! – qui nous reste en mémoire, une fois expliqués les fugaces jeux de mots et d'images (1)». En outre, l'historienne américaine crédite l'artiste «d'un héritage qui remonte à Boucher et Fragonard, en passant par Courbet et Manet, jusqu'aux Nanas de Niki de Saint-Phalle et à Barbarella (2)». À propos de Saint-Phalle justement, Guy Scarpetta rappelle que le terme même de mec art, «mouvement» dont Jacquet est le seul représentant, serait né moins pour qualifier le procédé mécanique enclenché avec le *Déjeuner sur l'herbe*, que pour réagir à ces Nanas dont il aurait été un peu trop question pour le goût de l'artiste au cours d'un dîner bien arrosé. L'anecdote tient de la blague, mais il y a bien en effet ce côté «art de mec» dans l'œuvre de Jacquet, une tendance grivoise toutefois tempérée par l'élégance qui caractérise l'artiste, une tension érotique constante conférant à ses tableaux et sculptures le statut de machines à désirs.

Cette composante sexuelle se manifeste de diverses manières selon les époques. Elle est en tout cas bien présente dès le tout début des années 1960, notamment avec la série des Camouflages, où deux images s'entremêlent, «transparent» l'une dans l'autre. Scarpetta parle même d'«interpénétration, car aucun des deux motifs, à proprement parler, ne recouvre l'autre (3)». Le choix des images à camoufler, aussi, s'avère extrêmement parlant, puisque l'artiste sélectionne en partie des œuvres du passé érotiquement très chargées, voire même ambiguës, et relevant parfois de ce qu'on appelle les «désirs déviants» : on sait que la haute diffusion des images, la sacralisation muséale et même l'histoire de l'art désésexualisent les œuvres, mais la *Léda* de Michel-Ange représente tout de même une femme qui fornicait avec un cygne, et *l'Amour et Vénus* de Bronzino est



«Slip de souris». 1990. Slip taille 38. 100% soie, exemplaire rose. (Ph. K. Thomopoulos). «Mousepanties»

sans doute le plus bel inceste qui ait jamais été peint. En général, la collision des images dans les Camouflages induit une relation perverse. Dans le célèbre *Camouflage Botticelli, Naissance de Vénus II* (1963), on ne peut que constater la proximité entre l'arrière-train de la déesse et l'embout phallique de la pompe. À considérer la forme sombre et sinieuse du tuyau, la scène évoquerait presque la rencontre adultérine entre Ève et le serpent. Mais on reste ici dans le domaine de l'allusion. D'autres œuvres se montrent sexuellement plus évidentes, car les motifs proviennent d'une imagerie ouvertement érotique. Dans le dessin au trait du *Camouflage Flinstone* (1965), le nez de Dino plonge entre les jambes écartées de la femme occupée à se masturber ; et dans une belle esquisse intitulée *Bénédiction* (1964), l'image

d'un pape coexiste avec celle d'une pin-up aguichante. Et là, aucun doute, le pontife s tient bien «derrière» la femme.

Une very bad girl

L'évidence sexuelle se précise encore avec le passage à la sérigraphie qu'inaugure le remake du *Déjeuner sur l'herbe* (1964) – il ne faut pas oublier que Jacquet organise cette mise en scène au bord de la piscine d'une villa située dans la ville de Plaisir (Seine et Oise). Les œuvres qui suivent seront parfois très proches de l'imagerie des magazines de charme. *Bat Girl* (1966) : une *very bad girl*, la petite amie de Batman, entrouvre sa cape et laisse voir sa nudité sous son habit de super-héroïne coquine. *Gaby d'Estrée* (1965) réintègre la célèbre toile représentant Gabrielle d'Estrée et une bonne amie au bain, mais chez Jacquet, le choix d'une vue plongeant nous propulse avec les deux jeunes femmes dans la baignoire. Quant à *The Tub* (1965) inspiré de la série des «femmes au tub» de Degas, il figure une fille nue, de dos, accrochée sur un miroir, et qui se regarde moins le sexe qu'elle ne nous l'expose par le biais du reflet. Mais, oublions un instant la référence à Degas, pourquoi intituler cette œuvre *The Tub* alors qu'il n'y a pas de baignoire à l'image ? Il s'agirait peut-être de jouer sur l'inversion de lettres du titre, comme Jacquet le fera plus tard avec celles du mot GOD (DOG). Cela donnerait alors BUT, ou encore BUTT (le cul l'arrière-train), puisque ce que donne à voir ce tableau, c'est un cul avec son image inversé dans un miroir.

La phase «conceptuelle» de Jacquet est plus sculpturale, et elle se poursuit jusque dans les années 1990. Elle est moins évidente sur le plan sexuel, plus allégorique et plus symbolique. Jacquet se passionne alors pour le langage binaire des ordinateurs – le 0 et le 1 qui ne sont ni plus ni moins qu'un trou et un verge –, pour le système divinatoire du King, et pour le braille, avec tout un jeu sur le

Keep Your Eye on the Donut, Not the Hole

As is well known, Alain Jacquet's work is dense with diverse meanings, a polysemy that provokes many different interpretations. In this sense, Jacquet takes his place alongside Leonardo da Vinci, Nicolas Poussin and Marcel Duchamp as a member of an artistic family whose members, whether deliberately or not, have left posterity a mysterious body of work with an inexhaustible capacity for producing speculation. In Jacquet's case, a number of different conceptual and visual paradigms have been applied to his output. For example, the presence of camouflage and screens throughout his corpus will be the subject of an exhibition at the Nice contemporary art museum (MAMAC) January 28-May 15, 2005. But for now, we prefer to apply a far more serious referential model: sex.

■ In a text on the masterwork that is *La Verité sortant du puits* (1983), Lisa Liebmann remarks that, "In Jacquet's work, once the fleeting games with words and images are explained to us, perhaps what makes the biggest impression on us is the Rabelaisian aspect, the cunts and dicks." (1) Further, the American art historian ascribes to the artist "a heritage that goes back to Boucher and Fragonard by way of Niki de Saint-Phalle's *Nanas* and *Barbarella*." And a propos of Saint-Phalle, in fact, Guy Scarpetta reminds us that the very term *mec art* (mechanical art, in the sense of silkscreen transfer paintings, but the word also mean "guy art"—*nanas* means "girls"), a "movement" whose entire membership is composed of Jacquet alone, was coined not so much to describe the mechanical process that began with his *Déjeuner sur l'herbe* as in response to those *Nanas*, which aroused a bit too much attention for Jacquet's taste during the course of a highly lubricated dinner discussion. The story is supposed to be a joke, but actually there is "guy art" dimension to his work, a kind of gross tendency sometimes leavened by the artist's characteristic elegance, a constant erotic tension which confers the status of desire machines on his paintings and sculptures.

This sexual component is manifested in diverse ways during different periods of his oeuvre. It was clearly perceivable from the start of the 1960s, especially with the *Camouflages* series, where two images are mixed, one "sweating" into the other. Scarpetta goes so far as to call this "interpenetration, because neither of the motifs actually covers the other." (3) The choice of images to be camouflaged also turns out to be extremely revealing, because some of the paintings from the past Jacquet revisits are erotically highly fraught, or even ambiguous, sometimes suggesting "deviant desires." Of course the familiarity of these images, together with museum sacralization and even art history all work to desexualize these works, but nevertheless Michelangelo's

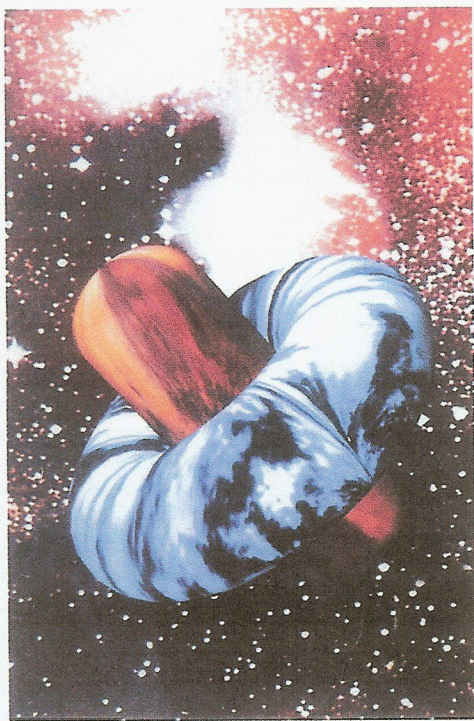
Leda does represent a woman having sex with a swan, and Bronzino's *Venus, Cupid, Folly and Time* is certainly the finest scene of incest ever painted. In general, the collision of images in the

Camouflages induces a perverse relationship. In his well-known *Camouflage Botticelli, Naissance de Vénus II* (1963), we can't help noticing the proximity between the goddess's behind and the



«Le tub». 1965. Sérigraphie/coton. 130 x 81 cm
 "The Tub." Silkscreen on cotton

reliefs, les creux et surtout les trous. Les points braille agrandis ressemblent à s'y méprendre aux tétons d'un sein à effleurer d'un doigt. Et puis il y a toutes les sculptures topologiques, créées sur le principe de l'anneau de Möbius et de la bouteille de Klein, qui jouent des retournements et des orifices. Parmi elles, il y a les curieux *Slips de souris* (1990), nommés ainsi en hommage au logicien Pierre Soury. Ce sont des culottes féminines qui, par la magie d'une opération couturière, ont été transformées en anneaux de Möbius et révèlent un mouvement de torsion à l'entrejambe. Assurément, elles ne peuvent qu'entrouvrir le sexe de celle qui les enfle. Littéralement, ces drôles de *Slips de souris* amènent le *sourire aux lèvres* (4)...



«Mars et Vénus». 1995. Acrylique/toile. 195 x 130 cm. (Court. galerie Daniel Templon, Paris). *Acrylic on canvas*

Pissette à la Grande Chatte

Avec les Visions de la Terre, Jacquet revient à des images qui montrent crûment des actes sexuels et des organes génitaux, le symbolisme et les jeux de mots jouant alors un rôle moins important. Ce revirement est sans doute à mettre au crédit de l'évolution de sa méthode de travail. De 1978 à 1987, l'artiste use d'une seule source iconographique : une photo de la Terre dans laquelle il s'emploie à distinguer toutes sortes de scènes fantasmagiques en interprétant les formes aléatoires des nuages, des océans et des continents. Dès lors, comment rendre sur la toile ces visions intérieures ? La réalité photographiée constitue une limite à la représentation de fantasmes complexes, seule la peinture peut s'acquitter de cette tâche : «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 (5).» Ce regard intérieur est bien sûr éminemment psychanalytique et, par là-même, en grande partie porté sur la chose sexuelle. On ne sera donc pas surpris de rencontrer dans les tableaux de cette époque diverses bacchanales, avec notamment un grand triptyque trapézoïdal intitulé *la Vérité sortant du puits*, qui montre, vue depuis l'intérieur d'un puits (on en distingue les margelles de brique sur tout le pourtour du tableau), une magnifique étreinte sur fond de ciel bleu. En regard de cette œuvre, il faut évoquer trois tableaux circulaires : π 7 (ou Pie VII, ou encore Pissette, 1986), portrait d'un pape apparaissant dans un



«Bénédition». 1964. Carbone orange, bleu et noir/papier. 45 x 60 cm. (Coll. de l'artiste). *Carbon and paper*

grand sexe féminin ; *LHOOQ* (1986), où Jacquet, reprenant la blague moustachue de Duchamp, fait la lumière sur le sourire mystérieux de la Joconde en dévoilant la verge bien tendue sur laquelle elle est assise ; et enfin, *Après-midi à la grande Chatte* (Seurat n'est pas loin) [1987], où la Terre devient une immense vulve ouverte, comme si l'artiste avait opéré un cadrage plus serré sur *l'Origine du monde*. Et tout change encore avec l'emploi de l'ordinateur et l'impression jet d'encre au milieu des années 1980 : retour au symbolisme des années 1970, celui du 0 et du 1, de la saucisse du *Hot Dog* de 1963, mais sous une autre forme. La Terre est déformée en anneau, qui est aussi un donut – ce beignet rond troué en son centre qu'outre-atlantique on trempe dans son café. Puis l'artiste s'attaque à d'autres planètes qu'il transforme à l'envi en saucisses ou en donuts. Tentez l'expérience : si

vous prenez une saucisse dans votre main droite et un donut dans l'autre, il ne se passera pas cinq secondes avant que vous n'ayez enfilé l'une dans l'autre. C'est ce que fait bientôt Jacquet avec les planètes Mars et Vénus au milieu des années 1990. Il y a quelque chose de surpuissant dans ce coït intergalactique, comme si nous assistions, non pas à l'origine du monde, mais à la conception de l'univers. À moins que, cachés derrière le rideau d'une alcôve vénitienne, nous nous faisons les témoins complices des ébats coupables entre le dieu de la guerre et la déesse de l'amour – c'est là un sujet vaudevillesque que l'artiste aurait pu traiter dans ses Camouflages.

Look !

Témoins complices ? L'art de Jacquet place le spectateur dans la position du voyeur. À propos du *Camouflage Bronzino*, Scarpetta relève que «l'érotisme explicite de la scène est tout à fait voilé et révélé, sollicitant en nous un désir de voir des plus troublants (6).» Et lorsque Nicolas Bourriaud analyse le *Déjeuner sur l'herbe*, le brouillage de l'image lui fait «l'effet d'une mise au point qui fixerait quelque objet invisible bien avant le groupe de figures (7)», ce qui fait dire à Scarpetta encore : «Je me sens voyeur et piégé, j'aimerais distinguer plus nettement la femme nue au premier plan (8).» Les camouflages et les trames forcent le regard, au même titre que les inversions topologiques, le symbolisme du trou ou de la saucisse, et les jeux de mots obligent le cerveau à une gymnastique complexe, pour finalement retomber sur des choses simples : «des chattes et des bites !» Plus évidemment voyeuriste encore, lorsque nous regardons *la Vérité sortant du puits*, depuis le fond du trou où nous a d'autorité jeté le peintre, nous nous retrouvons dans la position de celui qui colle son œil à la fente d'*Étant donné* de Marcel Duchamp. Jacquet nous met littéralement le nez sur le sexe, comme Dino dans le *Camouflage Flinstone*. Finalement, *LHOOQ* pourrait aussi se prononcer LOOK ! Regardez ! ■

(1) Lisa Liebmann, «Alain Jacquet, la Vérité sortant du puits», *artpress* 185, novembre 1993.

(2) Ibid.

(3) Guy Scarpetta, *Alain Jacquet, Camouflages 1961-1964*, éditions Cercle d'art, Paris, 2002.

(4) Si l'on joue avec les mots, la «souris» évolue en «sourire» et les «slips» en «lips» (lèvres, en anglais).

(5) «Alain Jacquet, voyage à la surface de la Terre», interview par Catherine Millet, *artpress* 146, avril 1990.

(6) Guy Scarpetta, op cit.

(7) Nicolas Bourriaud, «Alain Jacquet, la preuve par le vide», catalogue *Alain Jacquet*, Centre Pompidou, 1993.

(8) Guy Scarpetta, op cit.

phallic end of the gas pump. Considering the dark and sinuous shape of the hose, the scene could be said to evoke the adulterous encounter between Eve and the snake. But in this piece we remain in an allusive register. In others the sexuality is more evident, since the motifs come from more openly erotic imagery. In the drawing *Camouflage Flintstone* (1965), Dino's nose is stuck between the spread legs of a woman busily masturbating, and in the fine sketch entitled *Bénédiction* (1964), the image of a pope coexists with an alluring pin-up. And in this piece, the pontiff is definitely strategically located "behind" the woman.

The sexual evidence is even clearer in the screenprints Jacquet embarked upon with his remake of *Déjeuner sur l'herbe* (1964). It should be borne in mind that Jacquet staged this scene beside a pool in a villa situated in the town of Plaisir (in the former department of Seine et Oise). His work in this period often resembled the imagery in men's magazines. In *Bat Girl* (1966) a very bad girl, Batman's girlfriend, opens her cape and reveals the charms hidden under her superheroine costume. *Gaby d'Estrées* (1965) reinterprets the famous portrait of Gabrielle d'Estrée and her sister bathing together, but in Jacquet's version the high-angle viewpoint gives us a full view down into the tub with the two young women. *The Tub*, a series inspired by Degas' bathing women, shows us a nude young woman seen from behind squatting over a mirror, not so much to gaze at her own vagina as to display it to us in the reflection. But, putting aside the reference to Degas for the moment, why call this *The Tub* when there's no tub? A good guess would be that Jacquet was playing with reading words backwards, as he would later with the word god (dog), which would give us *But(t)*—exactly what we see backwards in the mirror.

From Pissette to La Grande Chatte

Jacquet's "conceptual" phase was more sculptural, and lasted until the 1990s. It was less sexually explicit and more allegorical and symbolic. At that time he was obsessed with binary computer language—0s and 1s, which are no more and no less than slits and dicks—, with the *I Ching*, and with Braille, playing with embossing, reliefs and indentations and especially holes. The blown-up Braille points could be mistaken for the hardened nipples of a breast being caressed. And then there are all the topological sculptures following the principles of the Möbius strip and the Klein bottle, playing with surfaces turning back on themselves and orifices. Among these is the curious *Slips de Souris* (Mouse [souris] Panties, in homage to the logician Pierre Soury, 1990). Through a magical act of tailoring pairs of woman's underpants have been turned into Möbius strips with a twisting motion in the crotch that must, logically, mean that they open the vagina of the wearer. These funny little *Slips de*

With *Visions de la Terre*, Jacquet went back to making pictures crudely depicting sexual acts and genitals, with symbolism and puns relegated to a secondary plane. This shift was no doubt due to changes in his working method. From 1978 to 1987, Jacquet made use of one single iconographic source image, a photo of the Earth in which he represented all sorts of fantasy scenes through aleatory formations of clouds, oceans and continents. How were these inner visionso be rendered onto canvas? Since photographed reality is an obstacle to complex fantasies, only painting could accomplish such a task. "What you see in your head is something only you see. If you were to have the image that you see executed, other people would have to visualize the same thing, and it is an interior visualization."⁽⁵⁾ This interior visualization is



«Après-midi à la grande chatte». 1987. Huile/toile.
Diam : 203 cm. (Court. galerie Daniel Templon, Paris)
Title punning on Seurat's "Grande Jatte" (Chatte = pussy)

obviously eminently psychoanalytic, and so by definition focuses to a large degree on sexual matters. Thus it's no surprise to see various sorts of bacchanals in the paintings from that period, most notably a large trapezoidal triptych entitled *La Vérité sortant du puits* (Truth Coming Out of the Well). In this view from the interior of a well (the brick edge can be seen around the border of the painting), against the background of the blue sky, we see a magnificent sexual union. Three other round paintings by Jacquet should be borne in mind here: $\pi 7$ (i.e., phonetically, Pie 7/Pius 7, or Pissette), where the portrait of a pope appears in a large vagina; *LHOOQ* (1986), where Jacquet revisits Marcel Duchamp's moustache-on-the-Mona-Lisa joke and unveils the secret of her mysterious smile by showing us the erect penis she is sitting on; and, finally, *Après-midi à la grande Chatte* (*Seraut n'est pas loin*) (1987), where the Earth becomes an immense open vulva (a *chatte*, pussy, not Seurat's *Jatte*), as if the artist wanted to remake *L'Origine du monde* with a tight close-up.

Jacquet's work shifted yet again with his adoption of computers and inkjet printers in the mid-

1980s, a return to the symbolism of the 1970s (the 0s and 1s) and the *Hot Dog* of 1963 in a new form. Here the Earth is distorted into a ring, which is also a donut. Then he took up the other planets, transforming them into hotdogs and donuts too. Try this experiment: if you take a hotdog in one hand and a donut in the other, it will take about five seconds before you end up inserting the former into the latter. That's what Jacquet soon did with Mars and Venus in the mid-1990s. There is something extremely powerfully about this outer space intercourse, as if we were witnessing not the origin of the world but the birth of the universe. Unless from behind the curtain of a Venetian alcove we become complicit witnesses to the guilty coupling of the god or war and the goddess of love, a vaudeville subject that Jacquet could have taken up in his *Camouflages*.

Look! (Lhooq)

Complicit witnesses? Jacquet's art thrusts the viewer into the position of a voyeur. Describing *Camouflage Bronzino*, Scarpetta notes, "the explicit eroticism of this scene is completely veiled and revealed, arousing in us a disturbing desire to see."⁽⁶⁾ In Nicolas Bourriaud's analysis of *Déjeuner sur l'herbe*, the effect of the blurring of the image is as if "the focal point were on some invisible object far in front of the group of figures."⁽⁷⁾ Scarpetta says of this, "I feel like a voyeur caught in a trap. I'd like to be better able to make out the nude woman in the foreground."⁽⁸⁾ The camouflaging and the screening compel our vision, in the same way as the topological inversions, the symbolism of the donut hole and the hotdog, and the puns oblige our brains to perform complex mental gymnastics, only to finally come back down to simple things, "cunts and dicks"! More obviously voyeuristic yet, when we look at *La Vérité sortant du puits*, from the bottom of the hole into which the painter's authority has thrown us, we find ourselves in the same position as someone jamming their eye against the slit in Duchamp's *Etant donné*. Jacquet literally thrusts our nose into the pussy just like Dino in *Camouflage Flintstone*. Finally, try pronouncing the letters LHOOQ, and you get "look" with a French accent! ■

Translation, L-S Torgoff

(1) Lisa Liebmann, "Alain Jacquet, Truth Coming Out of the Well," *art press* 185, November 1993.

(2) *Ibid.*

(3) Guy Scarpetta, *Alain Jacquet, Camouflages 1961-1964*, Paris: Cercle d'Art, 2002.

(4) If you say it over and over, the word *souris* (mouse) turns into *sourire* (smile), in French, and *slips* (panties in French) into lips.

(5) "Alain Jacquet, voyage à la surface de la Terre," interview by Catherine Millet, *art press* 146, April 1990.

(6) Scarpetta, *op. cit.*

(7) Nicolas Bourriaud, "Alain Jacquet, la preuve par le vide," *Alain Jacquet*, ex. cat., Pompidou Center, 1993.

(8) Scarpetta, *op. cit.*