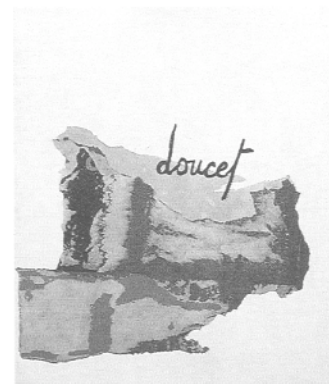

1961

En février, Doucet se manifeste à nouveau à Stockholm, galerie Blanche, mais cette fois pour une exposition personnelle, avec quelques gouaches-collages et dix-huit huiles sur toile : *Prélude pour une saison, Amoncellement granitique, Climat flamboyant, Peinture de pluie, Paysage retrouvé, Arcane de la solitude...*, toutes des années 1959-1960. C'est le retour aux titres où le Doucet poète se délecte dans le choix des mots, des phrases, attribués d'après l'organisation plastique du tableau, évocatrice d'un souvenir émotionnel. Ou bien c'est la magie d'un élément composé qui le guide dans son langage poétique. Quelquefois même, le titre étant ainsi donné, il sera le départ d'une métamorphose de l'organisation précédente, où pour Doucet, «la poésie des mots reste en symbiose constante avec son univers plastique».

À cette exposition galerie Blanche, Ulf Linde qui avait déjà fait part de ses réflexions sur Doucet, à l'exposition de «Paris 1959» dans cette galerie, précise :

«Sa peinture a changé, elle a mûri. La couleur est devenue plus nuancée : les tons de mauve, vert noir, ocre, safran ont enrichi sa palette, auparavant restreinte aux tonalités grises et roses. Les mouvements de son pinceau, de son couteau à palette, sont devenus plus simples, plus tendres, aussi plus nets, et le dessin est plus spirituel. Avec le mot «spiritualité», je veux dire une sorte d'ampleur spirituelle... Parmi les tableaux les plus récents, quelques-uns d'une originalité et d'une ferveur que l'on trouve rarement chez les peintres de la jeune école de Paris... Sous l'ordre, il y a une force énergique et ardente...» (27 février 1961). Deux des collages exposés se retrouveront plus tard en 1986, sur les cimaises de la galerie 1900-2000 à Paris, à «Espaces de notre temps» et Édouard Jaguer écrira dans le catalogue de l'exposition : «Seul représentant du mouvement Cobra en France avec Atlan, Michel Ragon et l'auteur de ces lignes, Jacques Doucet s'est imposé au cours des années suivantes comme le champion d'une forme d'abstraction lyrique originale où la matière picturale se voit sans cesse remise en question en tant que support d'une émotion profondément ressentie et non comme une simple carte esthétique jetée sur la table des bonnes manières à la mode. Ses papiers collés n'échap-



Couverture du catalogue de l'exposition «Jacques Doucet», galerie Blanche, Stockholm, Suède, 1961

pent pas à cette règle sans cesse modifiée au gré de l'humeur du jour et des rêves de la nuit...»

C'est une année décisive pour son exploration créatrice. En effet, nous acquérons un vaste grenier, situé au-dessus de l'appartement. C'est plus précisément une ancienne chapelle d'une centaine de mètres carrés, juchée curieusement au dernier étage et qui faisait partie d'un ancien couvent au XVIII^e siècle. À la Révolution française, il fut transformé en locaux commerciaux et d'habitation. Il y a une soixantaine d'années, la chapelle était encore, paraît-il, surmontée d'un clocher en bois. Le toit en coupole est revêtu de tuiles en bois, comme des écailles de poisson, comme nous en verrons plus tard sur les églises roumaines. Malheureusement, par l'usure du temps, elles furent recouvertes de plaques de tôle. L'architecture et son histoire, la lumière qui arrive directement par de grandes ouvertures sur le toit, le silence du lieu, propice au recueillement de sa recherche, le grand espace, plaisent énormément à Doucet. Si je m'installe très vite sur la loggia intérieure de cet atelier-chapelle avec mes céramiques, il continue obstinément à peindre dans l'entrée de l'appartement. Je m'en étonne : «C'est, m'avoue-t-il, le fait de devoir grimper journalièrement un étage qui handicape mon désir, car j'éprouve alors le sentiment de devenir un fonctionnaire de la peinture!».

Il est vrai que depuis toujours l'œuvre en cours est continuellement à portée de sa main, de son œil inquisiteur,

sans cesse inquiet, comme on le sait. Il ne se passe pas un instant où il ne ressente le besoin vital d'ajouter une touche de peinture, de supprimer un plan, racler, triturer une matière ou bien laisser l'empreinte d'un trait noir pour dynamiser quelque détail.

Après avoir réussi à le persuader, il décide enfin de s'y installer, s'adaptant à une nouvelle façon de procéder sans devenir «le bureaucrate de l'art». Et puis surtout, il désire réaliser pour ce Salon de mai 1961, un «120 paysage», de plus grand format que la toile *Incantatoire* exposée au Salon précédent, nécessitant un recul plus important pour mieux la «visionner», ce qui va le convaincre de travailler désormais dans ce nouvel espace. Cette toile est *Derviche*, ébauchée dans l'atelier-entrée de l'appartement, proche de conception de la précédente *Incantatoire*, et qu'il achèvera dans l'atelier-chapelle. Acquisée par l'État, comme sa consœur, pour la collection du Fonds national d'art contemporain, elle se trouve aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Valence. Auparavant, elle figura à la Sélection de ce XVII^e Salon de mai 1961 au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Maintenant installé dans son atelier, il s'y sent à l'aise pour travailler, et cet espace lui devient très vite vital. Pour chaque toile, après avoir choisi son format, il se lance dans l'action. Il va, il vient, toujours debout devant son œuvre, ne s'asseyant jamais, ou très rarement. S'il le fait, ce n'est nullement pour se reposer, mais simplement pour observer le déroulement de son travail pictural. Il habitue son œil à vivre avec cette nouvelle ébauche. Son observation peut-être longue ou brève, mais toujours profondément réfléchie. Souvent, il examine des toiles achevées, abouties, qu'il rassemble autour de lui pour les mettre en parallèle avec celles en cours. Ce qu'il n'a pas trouvé dans l'une, il essaie de le traduire dans une autre.

Au mois de juin, dans le «Programme d'été» de la galerie Le Point Cardinal, Imre Pan expose les cahiers *Signe, l'art du dessin* de Doucet, Corneille, Vasarely, Boni, Armand Petit-Jean, Christine Boumester et Arpad Szenes. Et dans la galerie tenue par Jean-Hugues, Imre Pan devient, pendant quelque temps, le conseiller artistique

L'École de Paris de 1961 consacre son exposition aux peintres âgés de 35 à 45 ans. Dans sa préface, Jacques Lascagne explique que «cette tranche d'âge représente assurément

le moment de l'affirmation, de l'épanouissement... et qu'ainsi elle permettra à un aspect nouveau de l'art contemporain de se manifester.» (extrait). Doucet présente un «50 figure», *L'Heure espagnole*, qui sera détruit par la suite.

Dans le courant de l'année, il est à nouveau attiré par le dessin à l'encre de Chine et en élabore quelques-uns, de conception différente des précédents. L'encre de Chine n'est plus «brossée» sur le papier, mais projetée avec un pinceau plus fin qui semble lui procurer une autre liberté en adoptant un autre procédé. La nature du trait en est modifiée, comme le tracé devenu plus graphique. L'un d'entre eux servira à la réalisation d'une sérigraphie en 1973, à l'occasion de son exposition à Milan. Elle sera reprise plus tard en 1979, dans un autre format pour l'exposition au Château du Tremblay. Six autres dessins seront exposés à la Biennale internationale du dessin à Darmstadt, en Allemagne, en 1970, dont deux reproduits dans le catalogue.

En décembre, il participe avec une gouache-collage, *Midi de l'été*, à «Aquarelles et gouaches de maîtres contemporains», à la Maison de la Pensée française, exposition organisée par l'Union des arts plastiques. Son œuvre voisine celles de Martin Barré, Huguette Bertrand, Bitran, Bryen, Clavé, Corneille, Cottavoz, Debré, Poliakov, Pignon, Sugai, Vieira da Silva...

Après la parution de la seconde série de cahiers *Signe*, Imre Pan en prépare une nouvelle qui comprendra une œuvre originale unique, signée et accompagnée, comme les précédentes, d'un texte. Les numéros 3 et 9 de *Signe, l'œuvre sur papier*, seront consacrés à Jacques Doucet et prévus pour 1962. Ces cahiers de format 46x33 cm, un peu plus grands que les précédents, seront tirés à cinquante exemplaires, dont les douze premiers contiendront un collage de petite dimension, 10x18 cm environ. Il sera présenté dans un passe-partout biseauté, pratiqué sur le feuillet habituel, encarté dans le cahier. L'idée plaît énormément à Doucet.

Aussi dès l'acceptation de ce projet, il se met activement au travail. Il rassemble toutes sortes de matériaux les plus «archaïques», d'après lui, vers lesquels il est irrésistiblement attiré : vieux cartons déchirés voire délabrés, troués, cartons ondulés, vieux buvards imprégnés d'encre, effrités, portant la marque du temps. Il est attiré également par des papiers

de nature fruste, celle rugueuse du papier de verre, des ardoises d'écolier en carton. Il met de côté les illustrés de son fils comme il gardera précieusement les graffitis que celui-ci destinait à la poubelle. Il accumule des morceaux de papier de couleur bleue, rouge, verte ou noire, les plus vibrantes, mais qui impérativement ne peuvent être que de matière mate. Car, selon lui, « tout ce qui est brillant fige, élimine toute sensibilité ». Tout cela rejoint d'autres déchirures de dessins mal aimés, d'affiches arrachées de leur mur et de « gouaches » méprisées. Il se crée tout un contexte, tout ce qui dégage de la poésie, tout ce qui « réveille une âme », qui engendrera chez Doucet une pulsion créatrice pour l'élaboration de ses « images-poèmes ». Aussi, dès 1961, commence l'ère florissante du « Doucet-collagiste ».

Les collages de ces cahiers *Signe, l'art du dessin*, numéros 3 et 9, qui paraissent en 1962, Inge Pan les définit ainsi dans son étude :

« ... Pour beaucoup d'artistes, le collage est l'art de l'anti-peinture, celui des matières attendues, insolites, non-picturales. Pour Jacques Doucet, au contraire, le collage est l'antichambre de la peinture, comme le hall d'un théâtre où l'on sort à l'entracte pour réfléchir sur le drame, pour dire quelques mots, pour fumer une cigarette. Jacques Doucet fait des collages comme on ouvre la fenêtre de l'atelier pour prendre un peu d'air, comme on fait une promenade quand les problèmes sont trop lourds.

-Il y a un moment dans le travail artistique où on ne peut plus réfléchir qu'avec les mains. Par le procédé du collage, on évite l'usure, on retrouve la liberté, la fraîcheur.

-Les papiers déchirés de Doucet sont arrachés du domaine de la peinture comme le promeneur gai et distrait arrache des feuilles et des fleurs, sans vouloir faire un bouquet. Pourtant, ce n'est pas en vain. Ces petites images en papier mâché sont les masques des toiles : on les enlève et on reconnaît le visage, l'expression de l'œuvre cherchée.

-Jacques Doucet a renouvelé la tradition du papier collé. Au lieu d'introduire de nouvelles matières dans la peinture, il introduit la peinture dans le collage. Il emploie le dessin et la couleur autant que le papier lui-même. Le collage, pour lui, est un ensemble de formes improvisées, imparfaites, un peu même blessées, mais soumises à une composition rigoureuse.

-Quels sont les « sujets » de ces collages ? Des natures mortes aussi profondes que des paysages, des paysages que nous

prenons dans les mains comme des objets. Ils représentent toujours un espace ouvert et fermé, logique et irrationnel, l'espace double de Doucet – un labyrinthe du réel et de l'abstrait.

Ces temps derniers, Doucet a comme inauguré son œuvre. Tirant un rideau devant ses tableaux, le rideau de l'hésitation, le voile abstrait, il nous montre la plus belle tradition de la peinture française. »



296. Le Devsche, 1960-61