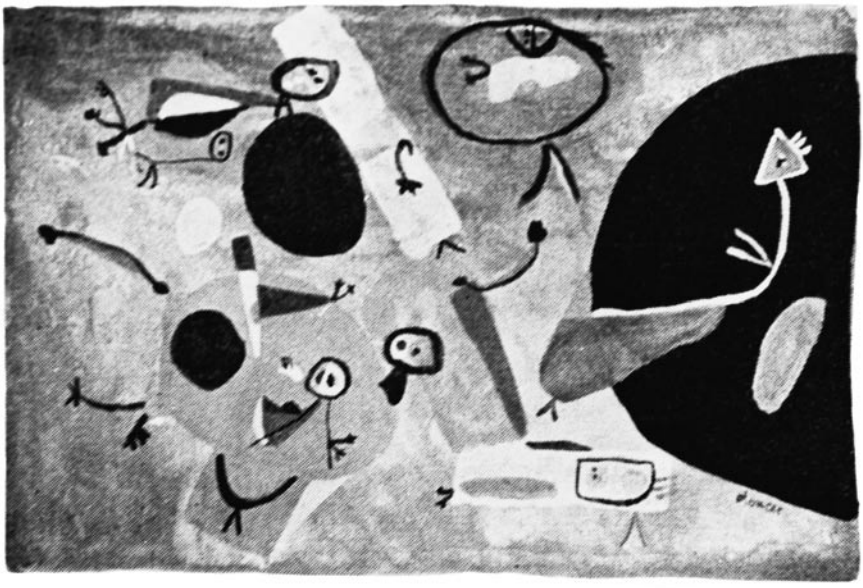
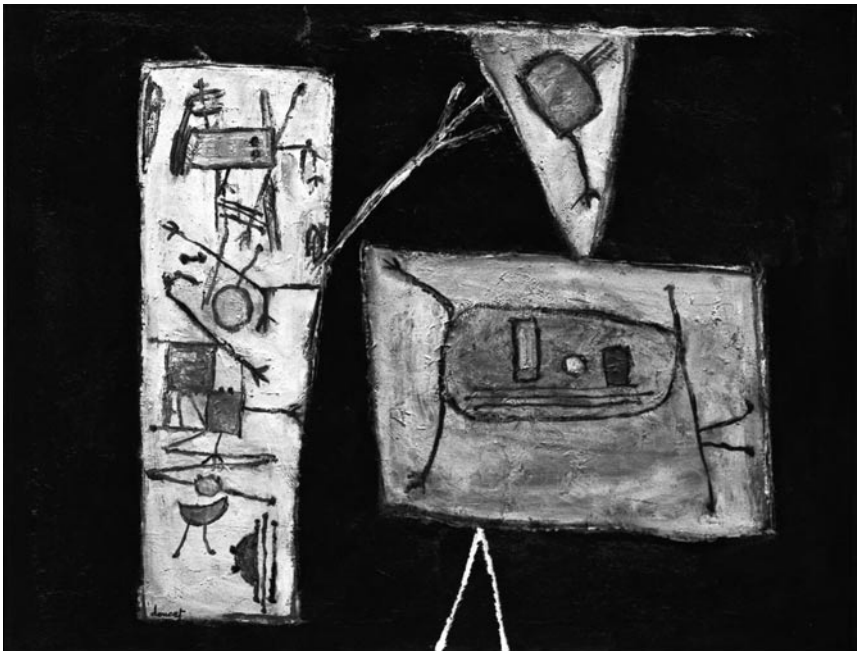
JACQUES DOUCET
De peinture en collage
présenté par Andrée Doucet

Jacques Doucet, sans titre, 1949
gouache sur papier, 30,5 x 36,5 cm



Jacques Doucet, *Un… deux… trois… quatre*, 1947
gouache sur papier, 26 x 38 cm



Jacques Doucet, *L'Hiver hollandais*, 1948
huile sur toile, 73 x 92 cm

Petite balade avec Jacques Doucet

Doux? C'est
émoussé? Non!
c'est doux,
ce n'est pas mou
c'est Doucet
Max Jacob, 2 juillet 1943

La vie de Jacques Doucet est faite de plusieurs rencontres qui, chacune à sa façon, trace son destin.

En 1941, hésitant à opter pour la voie de l'écriture poétique ou celle de la peinture, il décide de rencontrer Max Jacob à Saint-Benoît-sur-Loire. Par les conseils subtils et nuancés du poète, Jacques Doucet choisit délibérément sa voie de peintre, mais la poésie vibre toujours en lui. La révolte qu'il véhicule depuis sa petite enfance tourmentée, traumatisante, l'amène à s'engager politiquement sous l'Occupation. Dénoncé, il est incarcéré comme résistant à la prison de La Santé. Cet enfermement fragilise encore plus sa sensibilité et renforce sa révolte. Mais dans son désespoir, les murs de sa cellule, striés de graffiti, laissent leur trace dans son regard de poète et imprégneront ses œuvres à venir.

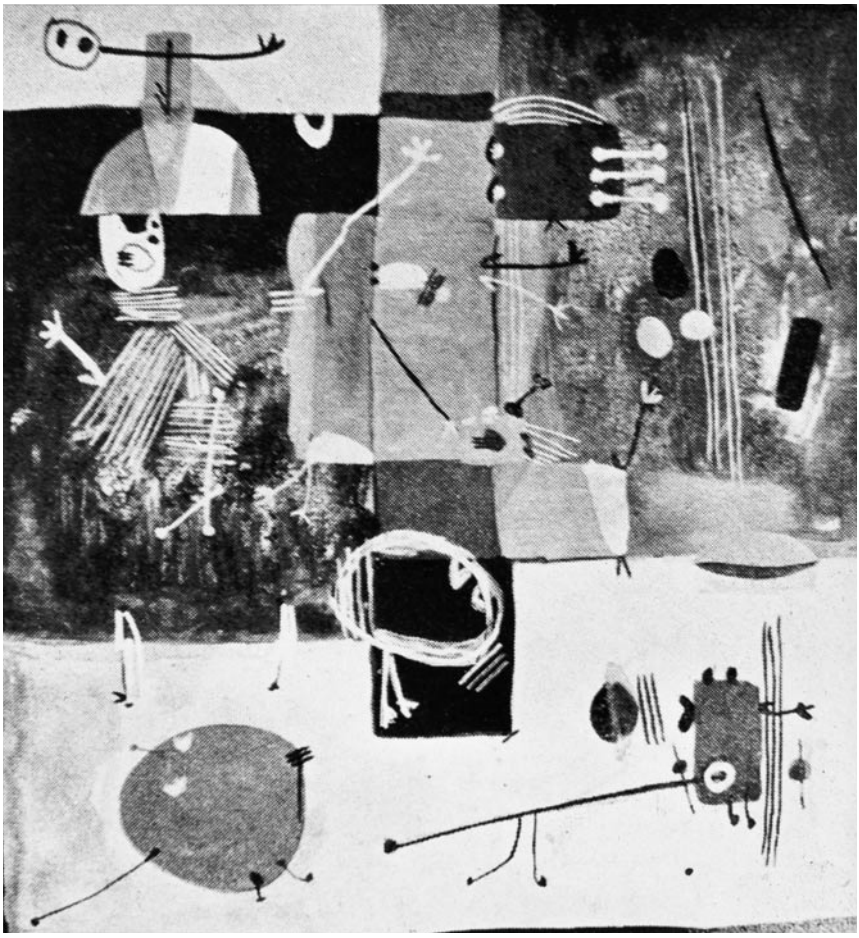
Au printemps 1947, dans une galerie parisienne, il fait par hasard connaissance avec une collectionneuse hongroise. Elle s'enthousiasme pour les recherches libres, spontanées, volontiers humoristiques de ses gouaches. Sur-le-champ, elle l'invite à séjourner à Budapest où elle réside, et à prendre contact avec les principaux fondateurs de l'Európai Iskola (L'École européenne), Imre Pan et Arpád Mezei[1].

À peu près à la même époque, cette Hongroise croise Corneille sur un pont à Amsterdam, transportant ses œuvres dans une charrette, et lui fait la même proposition. Quelle étonnante et inopinée première rencontre à Budapest entre ces deux peintres! Et si déterminante pour Doucet: leur mutuelle fascination devant les œuvres de Klee découvertes à la librairie-galerie de Imre Pan les rapproche aussitôt. Et les discussions passionnées sur le surréalisme avec Arpád Mezei et Imre Pan, poètes, écrivains, qui les initient à cette littérature de l'imaginaire, font naître entre eux une solide amitié.

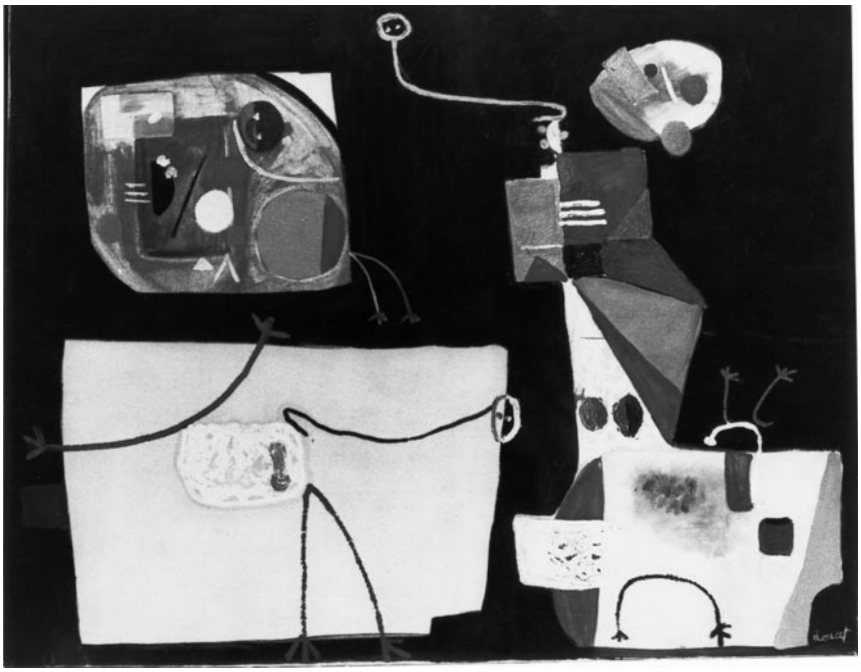
Après ce séjour et sa première exposition à Budapest, se profile un autre Doucet. Le contexte de l'Európai Iskola, la découverte de Klee libèrent en lui une écriture de l'imaginaire et une poétique qu'il organise progressivement en leur conservant la magie très particulière de l'enfance. À son retour à Paris, Doucet adhère au Groupe surréaliste révolutionnaire. Puis il se rend pour la première fois à Amsterdam. Corneille lui présente Appel, Constant avec lesquels il prépare le Groupe expérimental hollandais qui se fondra plus tard dans le mouvement international Cobra.

Au premier voyage à Paris de Appel et de Corneille, Doucet, fervent de jazz, leur fait découvrir le Saint-Germain-des-Prés nocturne et écouter, des nuits

1. Mezei sera l'auteur, avec Marcel Jean, de l'*Histoire de la peinture surréaliste*, 1960.



Jacques Doucet, *Prenez garde aux hirondelles*, 1948
gouache sur papier, 34,5 x 33 cm



Jacques Doucet, *Hommage à Amstrong*, 1950
huile sur toile, 89 x 116 cm

entières, la musique New Orleans. Par amitié, Appel et Corneille lui demandent de réaliser le second et dernier numéro de leur revue Reflex.

À la dissolution du Groupe surréaliste révolutionnaire, il participe immédiatement à Cobra « comme à une internationale de l'art, pour réapprendre la liberté de peindre, pour réapprendre à voir, à vivre. Ce fut, disait Doucet, une véritable rééducation. À l'époque, personne ne voulait de nous, mais tous les hommes qui cherchent la liberté passent pour des énergumènes. La locomotive de Cobra était surtout Asger Jorn, dont le rôle a été extrêmement important. C'était un homme d'une intelligence sensible, non desséchante. Il ne s'est jamais figé dans des conceptions théoriques. L'âme de Cobra lui doit beaucoup. J'ai et je garderai pour lui une profonde admiration[2] *».*

Le parcours de Jacques Doucet est composé de trois périodes distinctes.

La première se déroule avant, pendant et après Cobra, de 1942 à 1959. Juste avant Cobra, Colette Allendy[3] *montre les œuvres de Doucet pour la première fois dans sa galerie à Passy, lieu d'avant-garde. Puis, sur l'instigation de Doucet, celles de Corneille et de Appel. Jacques Doucet gardera toujours en mémoire le soutien chaleureux de cette femme attachante, qui joua un rôle déterminant à ses débuts, lorsqu'il se sentait « isolé dans sa culture ». En 1954, il quitte avec regret Colette Allendy pour collaborer jusqu'en 1959 avec Jean Pollack, galerie Ariel, en compagnie des peintres de sa génération.*

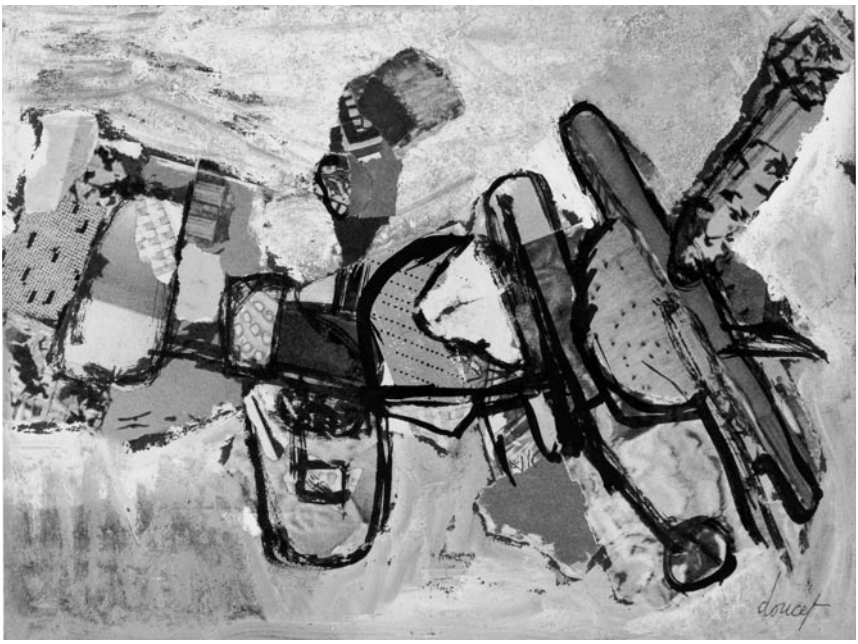
Après Cobra, Doucet, devenu plus abstrait, est de plus en plus attiré par la matière où pâtes colorées, variées, grattées, retravaillées se superposent dans un jeu subtil, « toute une poésie intime du mur. Il a compris la valeur du dépouillement, l'éloquence de la plastique sans anecdote… » (Michel Ragon, 1953).

Évolution marquante, étape décisive dans ce parcours où Doucet expose successivement à Gênes, à Bâle et Zurich, à Bruxelles.

En 1960, il quitte la galerie Ariel et entreprend jusqu'en 1976 une longue collaboration avec la galerie Dina Vierny. Imre Pan, établi depuis peu et définitivement à Paris, réalise le projet, mûri en Hongrie, d'éditer à tirage limité des cahiers réunissant une étude sur un artiste avec une œuvre originale (dessin, collage, lithographie), intitulés Signe. *Depuis ses débuts, Doucet a toujours composé des collages très appréciés par Imre Pan. À la demande de cet ami qui l'a encouragé dès 1947, Doucet, enthousiaste, réalise une succession de petits collages pour les cahiers* Signe, *« L'œuvre sur papier » de 1962. Lambeaux de papiers, de vieux cartons, gouache, encre de Chine deviennent ses matériaux de prédilection. Un texte de Imre Pan accompagne chaque cahier. Dina Vierny, admiratrice de ces papiers collés, s'empresse de les exposer sur ses cimaises, ainsi que d'autres composés par la suite.*

2. Je cite les paroles d'André Laude, diffusées sur France-Culture en octobre 1985.
3. Veuve du psychiatre René Allendy.

Jacques Doucet, sans titre, 1954
huile sur toile, 115 x 66 cm



Jacques Doucet, sans titre, 1957-1958
gouache-collage, 24,8 x 32,5 cm

C'est la période du Doucet « collagiste ». Le collage devient très vite pour Doucet « une nouvelle manière de respirer ». « Avec le collage, dit-il, on arrive techniquement à une liberté rapide, presque spontanée, qui n'a pas la lenteur de la matière de la peinture à l'huile. Il y a une jouissance immédiate qui me convient. »

Puis il élargit son champ d'investigation en enfermant papiers collés et matériaux en relief (clous, boîtes compressées, vieilles douilles de cartouches…) dans une matière résineuse qu'il intitule « Pétrifications », autre type de collage avec un prolongement en relief, « synthèse du poète et de l'homme inventeur de formes » (André Laude, 1985).

Jusqu'à la fin de ce parcours, Doucet expose beaucoup de collages et aussi quelques peintures à la galerie Dina Vierny, car le Doucet « collagiste » n'a jamais cessé d'être le Doucet « peintre ». Il se manifeste dans des expositions particulières et collectives (États-Unis, Hollande, Angleterre, Japon, Tchécoslovaquie, Suisse, Danemark, Allemagne, Liban) et voyage en Europe centrale.

Mais Doucet ressent l'impérieux besoin de grandes cimaises pour de grandes toiles qu'il réalise. En 1977, il collabore à nouveau avec Jean Pollack.

Doucet a gardé le même souci permanent de la matière. Il ne cesse de retravailler ses œuvres avec la même exigence. La tension dramatique provoquée, en 1980, par la disparition de son fils aîné trace un tournant décisif dans la peinture de Jacques Doucet. Fonds noirs, tourbillons de rouges ardents y crient sa détresse.

Mais « l'énergumène Cobra français » a appris depuis longtemps à lutter. Pour gagner sa liberté, il a mené un dur combat. Lutte encore lorsque, à la fin de sa vie, atteint de polynévrite, il ne peut travailler que des tableaux-collages de format modeste pour mieux manipuler. Là aussi, « il sait cimenter le matériau de l'heure » (Jean Orizet).

Andrée Doucet

Le collage, comme antichambre de la peinture

Pour beaucoup d'artistes, le collage est l'art de l'anti-peinture, celui des matières inattendues, 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 l'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.

Imre Pan
1962

Jacques Doucet, sans titre, 1961
collage (papiers collés, encre de Chine et gouache sur carton)
pour les cahiers *Signe*, « L'œuvre sur papier », d'Imre Pan

Jacques Doucet, sans titre, 1960
huile sur toile, 116 x 89 cm

Jacques Doucet, *Les Cartes inconnues*, 1968
tableau-collage, 92 x 73 cm

Les pétrifications de Doucet

L'homme, ayant parachevé sa propre construction, voudrait tout aussitôt, et sans rien perdre de son acquis, frayer les voies de son dépassement. Il se tourne alors vers les autres. Mais quel danger de dispersion! Et c'est lui-même qu'il choisit d'abord comme partenaire, mais lui-même regardé de l'extérieur, comme on voit l'Autre. Ainsi Narcisse, tout entier absorbé dans le regard qu'il fixe sur sa propre image, reflétée par les eaux dormantes. Il nous faut bien passer par cette situation, sur le chemin qui mène vers nous-mêmes. Et peut-être la source de la création artistique jaillit-elle de ce regard très particulier qui prend le spectateur comme objet.

Dans une telle situation, on le sait, le rôle de la vue est prépondérant. Faut-il, dès lors, s'étonner si au fond de chaque peintre, au fond de l'unité complexe qu'est chaque peintre, on retrouve toujours, ou presque toujours, Narcisse penché sur les eaux miroitantes? Les possesseurs d'images picturales le sentent bien, qui se hâtent, les ayant encadrées, de les mettre sous verre. Mais qu'est-ce que le verre, sinon fluidité calme au plus haut point? Qu'un petit objet léger se trouve pris dans la masse de cette matière fluide: vous le verrez, quelques milliers d'années plus tard, et « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », remonter en surface. Or, un objet qui peut flotter, lâché au fond d'une colonne, tarde un certain temps à affleurer tout en haut, et ce temps mesure la profondeur de la colonne: il s'ensuit que le tableau, mis sous verre, est très, très profondément englouti. Intuitions tâtonnantes du spectateur, intuitions aussi de la nature elle-même, laquelle, à notre intention, a su enfouir dans les glaces de Sibérie, les mammouths morts de froid: les pétrifications que Doucet nous présente aujourd'hui, en dérivent rigoureusement. Face à ses propres visions, Doucet a su prendre ses distances; il s'est alors retrouvé dans la situation primordiale de Narcisse. Et la recherche du spectateur, sa quête de temporalité à travers les musées réels ou imaginaires, sont devenues pour Doucet intelligibles. Il a reconnu au spectateur le droit de regard: lui reconnaissant ce droit, il lui a donné accès aux profondeurs de l'œuvre, ajoutant pour ce faire aux tableaux traditionnels quelques dimensions supplémentaires.

On pourrait ainsi dire que ces pétrifications sont des tableaux dont l'envers est aussi significatif que l'endroit. Mais ce serait là une simplification abusive. Car elles ne se réduisent pas à une surface, fût-elle sphérique et accessible de tous côtés. D'une certaine manière, elles réalisent l'ambition cubiste de nous présenter une série de tableaux disposés en plusieurs surfaces parallèles. Seulement, dans les tableaux cubistes, ces surfaces étaient opaques, et la première recouvrait presque entièrement les autres; seuls quelques fragments de la seconde apparaissaient, de la troisième tout au plus. C'est pourquoi les constructivistes ont voulu utiliser des couleurs

Jacques Doucet, « Pétrification », 1969-1970
papiers collés et cercles de métal, 36 x 28 cm

transparentes. Mais alors il leur fallait tenir compte de l'action des couches en surface sur celles qui se trouvaient au-dessous. Tandis que l'incrustation permet à Doucet de séparer entre eux, par une certaine distance, plusieurs tableaux inclus en un seul objet, et disposés sur des plans parallèles ou non; de sorte que le spectateur, se plaçant successivement à différents points de vue, peut embrasser ces tableaux en de multiples vues d'ensemble.

Voici donc le spectateur qui plonge, et par plus d'un côté, dans les profondeurs de ces objets d'art surnaturels. Il est pris au piège, comme l'était le Hollandais du XVII^e^ siècle regardant son propre portrait peint par Vermeer, et soigneusement mis sous verre par lui-même, ou comme Alice entrée dans son miroir.

Le spectateur enfoui pour toujours dans l'objet? Il lui reste pourtant une chance d'en sortir, puisque tous les éléments noyés par Doucet doivent (dans quelques millénaires et selon leurs poids relatifs) soit flotter et affleurer à la surface, soit couler et émerger de l'autre côté, émerger sur cette autre surface que constitue l'envers de l'objet pétrifié. Ainsi du spectateur enfoui.

À moins que, pendant tout le temps où le temps durera encore, une main précautionneuse, sans relâche, ne replace l'objet sens dessus-dessous, le tourne encore, puis encore le retourne. Alors, là, son retour vers la surface à chaque fois contrarié, le spectateur se trouvera, sans remède, enfoui à jamais.

Arpád Mezei
1970

Jacques Doucet, *Maison du bélier nuitamment*, 1978
huile sur toile, 130 x 195 cm

Jacques Doucet, sans titre, 1986
gouache sur carton, 65 x 50 cm

L'encre le cri
il n'y a pas d'issue
depuis longtemps les dés
ont roulé
d'absence en absence
on se retrouve une poignée
bouche sèche cœur brûlant
entre deux agonies
de temps

André Laude
(dédié à Jacques Doucet), *1988*

Doucet…
c'est une blessure
c'est une peinture
qui hurle et pleure et danse et proclame
une sorte d'azur
au-delà des ruines, des bourreaux
c'est l'oriflamme
la plaie et le couteau
la caverne et le grand bleu

André Laude,
Journal d'un voyage au Maroc *(extrait), novembre 1993*

Jacques Doucet, *Rue de la Porte rouge*, 1993
tableau-collage, 92 x 73 cm