

**Louise Doucet**  
**La terre comme rythme**

Gilles Racette

Volume 18, Number 74, Spring 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57749ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Racette, G. (1974). Louise Doucet : la terre comme rythme. *Vie des Arts*, 18(74), 14–17.

# LOUISE DOUCET

## LA TERRE COMME RYTHME

GILLES RACETTE

Née à Montréal, le 9 avril 1938, Louise Doucet remporte, en 1963, un deuxième prix aux Concours Artistiques de la Province de Québec et obtient, en 1965, une bourse du Conseil des Arts du Canada. Au Japon, elle expose au Centre Culturel de la Province de Tochigi (1966) et à la Galerie Matuya, à Tokyo (1967). A Montréal, en mai dernier, on a pu voir ses oeuvres récentes à la Guilde Canadienne des Métiers d'Art.

La poterie comme artisanat, mais aussi comme intégration tangible de la sculpture et de la peinture. De la musique, d'un rythme. De la poésie et d'un langage. Du design.

Parler de poterie, c'est, bien sûr, circonscrire un certain nombre de problèmes fatalement techniques et inévitablement inhérents à cet art, mais c'est aussi toucher du doigt une sorte d'esthétique primitive, liée intimement au rythme lent et régulier de l'âme créatrice, de la main, de la nature. La poterie est un rythme.

Louise Doucet n'est plus ce que l'on appelle communément une citadine, cette race versatile en voie d'extinction. Elle a depuis peu abandonné ce statut, et les orties n'en ont tâté fait qu'une bouchée. C'était nécessaire à bien des points de vues et l'impact sur sa création est nettement sensible. Elle et sa petite famille habitent maintenant Way's Mills — non loin de North Hatley, où le célèbre potier japonais Tatsuzo Shimaoka dirigea des travaux pratiques, en août 1964, et auxquels Louise Doucet participa — sur une ferme splendide, au coeur même des Cantons de l'Est. Way's Mills est la miniaturisation patente du petit village québécois, une infime agglomération écrasée entre Sherbrooke, Magog et la frontière du Vermont. Changement décisif et marquant; le béton armé se retrouve là sous la forme fascinante de terre, d'herbe et d'arbres. La maison familiale, pour sa part, surplombant le village (dont le nombre de maisons dépasse à peine douze), est entourée d'un atelier, d'un four et d'un vaste hangar qui servira éventuellement à parquer le bétail. Un jardin et, perdue sur cette terre immense de plus de cent acres et enfouie dans

un sous-bois, une cabane à sucre. Voilà. Tout un monde. Il n'y manque guère plus qu'une tache originelle et un serpent. A grand renfort d'exubérance, ponctuée de larges mouvements de bras, Satoshi Saïto, le mari de Louise Doucet, me raconte déjà la terre, le vent, le travail, les hantises, les projets de création. Une grande paix, comme une respiration longue et profonde.

Le travail de Louise Doucet est certes avant tout un travail d'artisan. Et, inversement, un art qui trouve sa finitude, sa beauté et sa densité dans le travail constant, ascétique. Un mot de Michel-Ange me vient à l'esprit: « Il faut travailler énormément pour effacer les traces du travail. » Cela est particulièrement apparent chez Louise Doucet dans la perfection de ses oeuvres, leur simplicité et leur quiétude.

L'art du potier participe d'une conjonction magique et alchimique des quatre éléments: la terre, le feu, l'eau et l'air. Les plus directement perceptibles demeurent naturellement la terre et le feu mais, sans la juste qualité d'une atmosphère et le dosage exact de l'eau, l'oeuvre ne pourra naître ou alors elle naîtra, mais imparfaite et insatisfaisante. Peut-on dès lors parler de véritable naissance?

La particularité de l'oeuvre de Louise Doucet vient de l'utilisation et de la manipulation efficaces et artistiques de ces éléments. Connaître la terre, la pétrir comme on pétrit le pain, la pénétrer, se fondre à elle, devenir terre. Connaître le feu, sa force, sa lenteur, sa vie propre, l'aimer. Et ainsi de suite. L'eau. L'air.

Le feu me fascine particulièrement.

En 1971, Louise Doucet et Satoshi Saïto entreprenaient la construction d'un four en arc caténaire. Ce four lui permet désormais une grande latitude dans sa création, une souplesse, une sorte d'intimité avec le feu que ne donnent pas les fours usinés. La grandeur de ce four lui permet aussi de ne faire que vingt fournées par année. D'un autre côté, c'est beaucoup si l'on considère la production étonnante qui se fait à raison de huit heures (au moins) de travail par jour.

L'art du potier est de travailler la terre en profondeur et en surface, de la cuire et de la décorer. La pénétration est totale. Dans les oeuvres de Louise Doucet, il n'y a point de profondes entailles, de sillons. Lorsque vient le temps de travailler la terre en surface, c'est là que se révèle le plus la sensibilité mouvante de la main. Serait-ce une sorte de rêverie qui guide la pression des doigts? Ou la nécessité de la délicatesse du toucher qu'elle s'impose? Par goût, par impulsion? Cette terre est sacrée. Elle vit, se transforme. Une grande sagesse s'imprègne dans les lignes que l'on distingue sur les objets tournés.

L'économie des moyens est aussi partie intégrante de toute cette sagesse de Louise Doucet. Sagesse orientale qu'elle a ramenée du Japon et que son mari perpétue, peut-être bien, mais surtout discipline et art de vivre son oeuvre, intégralement, jour après jour. Ainsi, la réutilisation des matériaux, cette espèce de recyclage des outils, tant la terre que l'eau, est remarquable et d'une grande importance chez elle. C'est sa façon de mieux connaître ses outils, de saisir leur véritable réalité, leur seule vérité.

Pour Louise Doucet, la création véritable — dans la plénitude de son acception — réside essentiellement dans la liberté qu'elle prend sur la technique. En ce sens, la tradition japonaise qu'elle s'est assimilée n'a de rapport avec son oeuvre que dans la mesure où elle n'en constitue pas le fil conducteur mais plutôt un arrière-plan esthétique et technique, voire éthique. Elle est un potier remarquablement québécois. Dans le programme d'une exposition de Louise Doucet tenue à Tokyo, Tatsuzo Shimaoka écrit: « What has impressed me most about the work she has produced, using entirely Japanese materials and kiln, is that her creations are still uniquely characteristic of her as a Canadian. »

La tradition japonaise veut qu'un objet de poterie ne soit pas nécessairement exécuté de la main d'un seul individu. Il y a un maître qui pense, corrige en cours de route, oriente, guide le ou les apprentis qui exécutent. De ce fait, les formes et les glaçures atteignent à une véritable perfection qui ne pourra jamais être égalée en Occident du seul fait qu'elles ont été maintes et maintes fois répétées. Chacun se défend comme il peut. Chez Louise Doucet, comme partout en Occident, la dualité du maître et de l'esclave se retrouve conjuguée dans l'unique et même individu.

Tout en répondant aux exigences personnelles de l'artiste, la production est orientée vers une survivance économique. Intégrées à cette production, il y a la recherche, la création. C'est le temps du maître.

Chez Louise Doucet, tout n'est que nuances, souplesse, quiétude et travail. Aller plus avant, décrocher de la normalité, chercher de nouvelles formes, innover, créer, enfin, à partir de ce matériau merveilleusement ingrat, comme on dit d'une terre qu'elle est ingrate.

L'indifférence est impensable devant cette oeuvre dont la beauté formelle est pure et simple comme le roulis du quotidien. De là l'importance accordée à l'objet unique et mystérieusement précieux. Beauté plastique et dessin fonctionnel, ces deux pivots de la poterie, se fusionnent chez elle avec une rare densité et une grande pénétration. Il ne reste en fin de compte qu'une oeuvre qui, détachée de sa réalité fonctionnelle, n'a d'autre référence possible qu'à elle-même.

Un objet de poterie ne peut et ne doit pas être complètement achevé. Son rôle fonctionnel lui assure une continuité et en constitue la





finalité. Une tasse vide, par exemple, vue dans une montre, ne trouve sa plénitude qu'au moment où elle sert réellement, où elle devient ce pour quoi elle a été créée. Elle devient réelle, totalement. Son utilisation, la participation des sens, l'émerveillement et l'acuité de la perception constituent l'étape ultime de la création, comme la lecture s'avère souvent une re-création. D'une certaine façon, on aime la tasse au moment où l'on commence à la connaître, à s'y reconnaître, à y reconnaître la création et la main du créateur. A renaître. Tout cela, avec Louise Doucet, est bien facile. Suivre, poursuivre la beauté plastique et formelle à travers le travail, retrouver son rythme, sa vérité.

Par opposition aux objets usinés dans notre toujours étonnante société de consommation, on apprend à vivre avec ces objets, lentement, comme pour quelque chose qui ne se laisse pas saisir du premier coup d'oeil ou du premier contact de la main.

Louise Doucet ne se confronte pas au tour sans au préalable connaître ses intentions ou, du moins, la forme vague ou l'utilité de ce qu'elle s'apprête à tourner. Dans cette optique, la fonction de l'objet est décisive et oriente le cheminement du travail et même le rythme de sa confection.

Les formes fascinantes de cette poterie et la perfection des détails en font une entité d'une puissance de suggestion très forte, que les textures soient richement colorées ou alors fidèlement rapprochées du matériau original. Enfin, préoccupation récente, les *slabs* ne manquent pas de surprendre par leur robustesse, leur corps massif et leur décoration, qui rappelle une dimension tout à fait picturale. La richesse et la grandeur d'une oeuvre n'est-elle pas tributaire du degré de perception que l'on en a?

Retrouver le rythme de l'oeuvre de Louise Doucet mais, pour cela, il faudrait arrêter d'en parler.

✍

English Translation, p. 92

Gilles RACETTE est professeur de lettres et collaborateur aux pages littéraires de *La Presse*. Il publiait, en mai dernier, aux Éditions de l'Actuelle, un roman intitulé *Monsieur Isaac*, écrit en collaboration avec Normand de Bellefeuille.

1. Louise DOUCET

*Slab*, 1973.

Grès; haut.: 18 pces.

Une texture qui rappelle celle d'une amande.

L'émaillage et la forme sont à souligner.

(Phot. Productions Robert Binette Ltée)

2. *Slab*, 1973.

Grès; haut.: 18 pces.

Une oeuvre statique, massive mais colorée et très violente.

(Phot. Productions Robert Binette Ltée)



3



4

3. *Slab*, 1973.

Grès; haut.: 16 pces.

Une véritable sculpture, taillée à vives arêtes, qui occupe pleinement son espace. La partie supérieure du goulot, seule, équilibre ses proportions.

(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

4. *Slab*, 1973.

Grès; haut.: 19 pces ½.

Les lignes horizontales: une grande paix, comme une respiration longue et profonde.

(Phot. Guilde Canadienne des Métiers d'Art)

5. *Trois pichets*, 1972.

Grès; haut.: 9 pces.

Beauté et fonction: une convergence fondamentale.

(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

6. *Slab*, 1973.

Grès; haut.: 12 pces.

Une pièce maîtresse, totale.

(Phot. Guilde Canadienne des Métiers d'Art)

7. *Vase*, 1966.

Grès sans glaçure.

Un vase tourné, fait au Japon, dont la pigmentation, la forme, la rugosité, la rondeur sont uniques.

(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

8. *Bol en grès*, 1973.

Haut.: 5 pces.

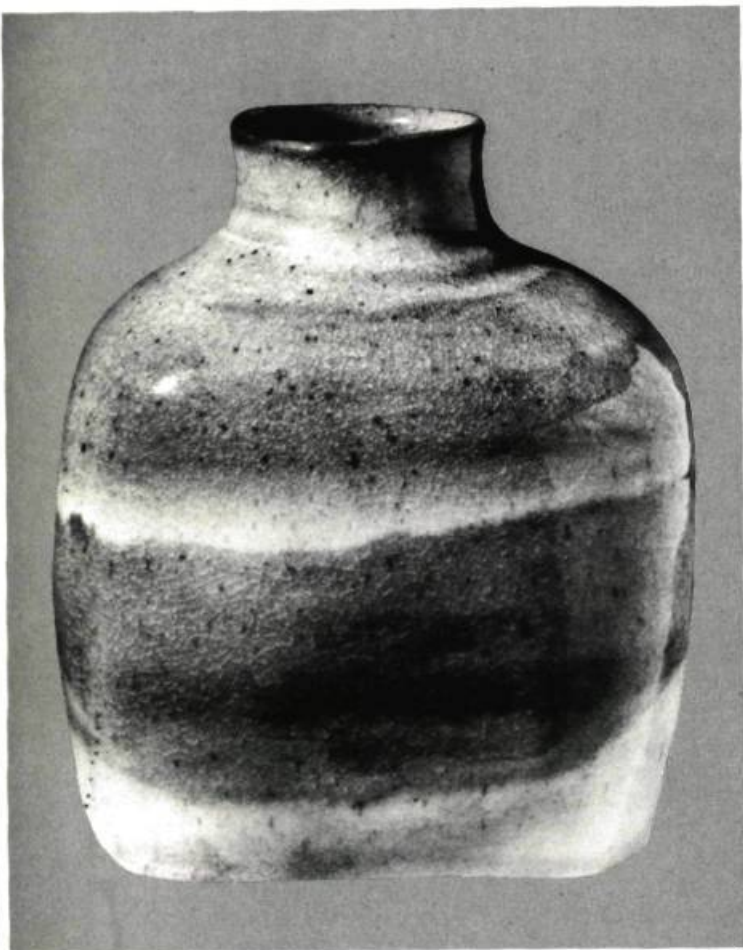
Le décor intérieur, produit par l'oxyde de fer, constitue un attrait tout à fait particulier.

(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

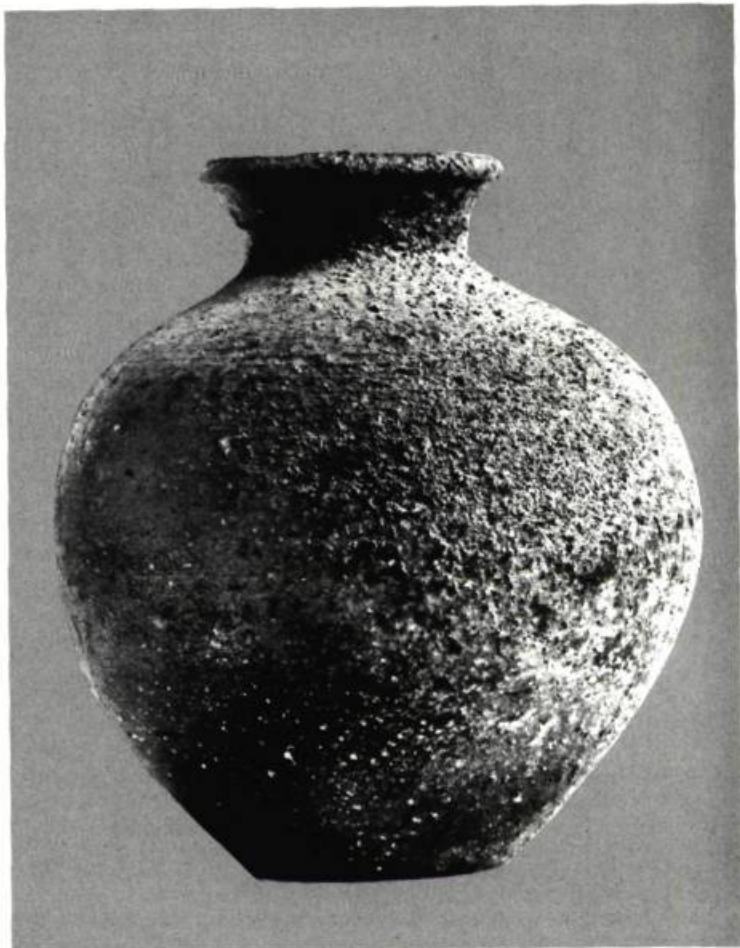


5





6



7



8