

Broyer du noir

Entretien entre Barbara Dasnoy et Jacques Montredon¹

*Rue de la Bibliothèque, juste après la Librairie Siloé,
sur le mur face à lui un inconnu l'invitait à sourire,
mais en lettres noires, ce qui le contraria...*

I - Origine

Jacques Montredon : J'ai donné comme titre à notre entretien l'expression française : *broyer du noir*. Tu sais peut-être, Barbara, puisque ta langue maternelle est l'allemand, que le verbe *broyer* est d'origine germanique – *brekan* puis *brechen*, d'après le *Dictionnaire étymologique de la langue française* d'O. Bloch et W. von Wartburg : « Le sens de broyer le chanvre, le lin, aujourd'hui prépondérant dans les parlers gallo-romans, est probablement dû à un développement postérieur à l'emprunt du verbe germanique ». L'usage de ce verbe pour le textile s'est étendu à la peinture (préparation des couleurs). Selon le *Robert historique*, de ce dernier emploi provient la locution figurée *broyer du noir*

¹ Cet entretien est le fruit d'échanges verbaux et écrits entre quatre personnes, d'où son caractère hybride qui pourrait l'apparenter par certains côtés au genre littéraire « dialogue ».

« s'abandonner à des idées noires ». « S'abandonner » peut se discuter. Ce qui frappe en effet dans cette expression, c'est qu'elle implique plutôt un mélancolique actif, quelqu'un qui y met du sien. À première vue, il ne serait pas étonnant que les Allemands aient la même locution figurée.

Barbara Dasnoy : Ce n'est pas tout à fait ça : là où le Français « broie du noir », l'Allemand *hängt schwarzen Gedanken nach* (s'adonne à des pensées noires). Mais nous partageons des expressions comme « l'humour noir », *der schwarze Humor* et la « liste noire », *die schwarze Liste*, et nous pouvons aussi acheter des produits au « marché noir », *der Schwarzhandel*. De toute évidence on peut voir ici que les deux langues associent le noir avec le négatif, la saleté, le mal. À ton habitude, tu as dû interroger d'autres cultures ?

II - Ailleurs

J. M. : Je me suis limité à deux cultures : une lointaine et une autre qui nous est plus proche. Yuxia Peng, ma correspondante de l'Université Fudan à Shanghai à qui j'avais demandé de laisser parler sa connaissance intuitive, m'a fait parvenir les commentaires suivants :

« Broyer du noir se traduit en chinois 忧郁 ou 悲观 (être mélancolique, avoir toujours des soucis). En Chine, la couleur du deuil est le blanc. Dans les rites traditionnels, on s'habille en blanc pour une veillée, un enterrement, etc. La couleur noire n'est pas forcément liée au pessimisme. Si quelqu'un est soucieux, mélancolique, on dirait plutôt qu'il est "gris", de même

nos humeurs peuvent être grises. C'est peut-être parce que nos ciels sont toujours gris.

À propos du deuil : les rites sont de plus en plus occidentalisés, et la prédominance du blanc se perd dans certaines régions en voie d'occidentalisation. Cependant, dans la plupart des campagnes, l'enterrement et le deuil restent une des cérémonies les plus importantes de la vie, ayant même un poids équivalent au mariage. Dans ma région, après l'enterrement, les parents doivent porter au bras un tissu noir pendant une durée variable en fonction de la parenté. Ce noir m'étonne : étant donné que la veillée ainsi que l'enterrement se font en blanc, pourquoi marquer le deuil ainsi ? Ce serait une tradition importée de l'Occident au début du XX^e siècle afin de simplifier la culture ancienne du deuil. Dans ma région, par exemple, si le grand-père est mort, le petit-fils doit aussi porter un tissu noir comme son père, mais en y ajoutant une petite touche de rouge.

La couleur noire est pour nous également un symbole de sérieux, d'officiel, de serein. C'est aussi l'image de la terre, de l'immensité de l'univers, du respect pour la nature. L'homme se sent très petit et admiratif devant la nature comme devant les peintures qui y renvoient. »

Par ailleurs, de mon côté, j'ai retenu de l'Empereur Vouvang (1120) l'aphorisme : « Comme la pierre *me*, dont on se sert pour noircir les lettres gravées, ne peut jamais devenir blanche, de même un cœur noirci d'impudicité retiendra toujours sa noirceur. » Le noir plutôt que la couleur de la mélancolie serait celle de la perversion. « En fait le *hei* (le noir) chinois évoque à la fois la couleur noire, la perversion

et le repentir ; le noircissement rituel du visage est un signe d'humilité, il vise à solliciter le pardon des fautes » (*Dictionnaire des symboles*, p. 673).

Dans un nouvel échange, Yuxia Peng écrit, à propos de la perversion :

« C'est vrai qu'il y a des proverbes qui évoquent le noir. Le plus connu est à mes yeux celui-ci, d'un grand mandarin Fu Xuan (217-278) : 近朱者赤, 近墨者黑 : « Celui qui s'approche du cinabre devient rouge, tandis que celui qui s'approche de l'encre devient noir ». Dans ce contexte, le noir désigne le mal. D'ailleurs, ne dit-on pas de quelqu'un qu'il a le cœur noir quand il est cupide ou plein de méchanceté ? »

Quant à la culture anglo-saxonne, j'ai sollicité mon ami Tom Campbell de Sydney :

« D'abord nous trouvons beaucoup de similitudes dans les usages du mot *black* ainsi que dans ses connotations entre la culture anglo-saxonne et la culture française. *Black* est lié aux jours de deuil, de douleur, de malheur pour un individu, une famille ou un pays (*a black day*), à l'humeur (*a black mood*), au mal (*the black sheep of the family*: la brebis galeuse de la famille), aux maladies et épidémies fatales (*the black death*: la peste noire). Nous parlons aussi de *black magic* (la magie noire) et de *black mass* (la messe noire). Les connotations peuvent être de temps à autre plus positives : *black* devient alors équivalent de classique, formel, puissant, mystérieux, sexy, élégant, sophistiqué (pour ce qui est de la mode par exemple). *Black* suggère aussi le sérieux, le conventionnel, la précision,

l'autorité, le pouvoir (par exemple, les voitures des dirigeants, des riches et des puissants sont souvent noires). »

III - The Black Dog Institute

« *Broyer du noir* ? Non, je ne connais pas d'expression semblable ou apparentée mais par contre, nous avons à Sydney le *Black Dog Institute*. C'est un institut de recherche consacré à la prévention, au traitement précoce, à la cure et à la guérison des dépressions et des désordres relevant de la bipolarité. Selon le dictionnaire d'Oxford, l'expression *black dog* s'applique à la mélancolie, à la dépression et à la mauvaise humeur. Winston Churchill utilisait cette expression pour rendre compte de sa propre dépression. »

D'après Linda Michael, « la longue association du chien et de la mort, héritage de ses habitudes de carnassier et de charognard ainsi que son étrangeté souvent notée² » expliquerait que ce compagnon de l'homme, surtout s'il est noir, incarne la mélancolie. D'ailleurs la lycanthropie (dans cette maladie le patient se croit transformé en loup ou en chien ou en tout autre type d'animal) n'avait-elle pas été reconnue dès le deuxième siècle par le médecin Marcellus comme une manifestation de la mélancolie ? En fait, l'image ambiguë du chien dans notre culture remonte à la mythologie gréco-latine. « Suite à cette tradition, Dante représente

² « Black dog » : The history of an expression, cf: Linda Michael, <http://www.blackdoginstitute.org.au/media/evenscal/index.cfm>, January 2005, p. 2.

Cerbère, le gardien des enfers, avec un insatiable appétit pour les âmes qu'il déchire, labourant ensuite leurs plaies de ses crocs » (Linda Michael, traduit par J. M.). Dans la mélancolie, le supplice est mental.

B. D. : Vu sous cet angle, nous comprenons mieux « Le chien de Goya » dont nous voyons seulement la tête émergée sur un mur de la « Maison du sourd ». Il est là, à la fois comme notre compagnon le plus fidèle mais aussi comme le témoin muet de tous nos actes, même les plus monstrueux. Comme il fait partie des « Peintures noires », nous prêtons à ce chien un regard lucide et profond sur notre condition dont il nous renvoie l'insupportable image.

IV – « L'ange du bizarre. Le romantisme noir, de Goya à Max Ernst »

J. M. : Barbara, tu viens de voir à Orsay l'exposition : « L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst ». Comment as-tu ressenti cette exposition ?

B. D. : Qu'est-ce que je retiendrai de cette exposition ? L'unité des œuvres présentées est évidente, donnant tout son sens au titre de l'événement : « L'ange du bizarre. Le romantisme noir, de Goya à Max Ernst ». Un courant nouveau et marquant dans l'histoire de l'art européen nous est dévoilé. Ce qui m'a frappée, c'est la présence dominante des couleurs sombres, l'onirisme individuel pour la première fois pris comme sujet et la coupure avec les représentations religieuses classiques. La Révolution française et l'effondrement des systèmes politiques ainsi que des croyances qui avaient

jusqu'à encadré l'individu précisant sa place dans le monde, la faillite même des Lumières avec les conquêtes napoléoniennes, laissent un espace vide où l'homme, se retrouvant seul face à son inquiétante intériorité, découvre des perspectives sombres (« le sommeil de la raison engendre des monstres ») que l'artiste va représenter sans trop se soucier de la réception de ses œuvres. L'horreur, la morbidité, le trouble, le frisson, le désir charnel, les péchés capitaux seront représentés ; de même la figure reflétera toutes les modulations du brun et du noir, c'est-à-dire une gamme de noir-chaud et noir-froid sans cesse renouvelée (je pense par exemple à une étude au crayon noir d'Odilon Redon, conservée à Orsay et intitulée « Homme allant vers une lumière sombre »)... Les artistes dont les œuvres sont présentes à cette exposition semblent vouloir travailler dans ce sens. Nous ne sommes plus dans un clair-obscur figurant un état naturel d'ombre et de lumière selon une situation donnée, choisie, mais en face de grandes masses de sombre aux degrés de profondeurs différents seulement illuminées par un peu de couleur ou de clair blanc. Dans l'ensemble, ces rapports de couleurs sombres et claires expriment des rapports de force, poussés à l'extrême limite : d'où une mise en tension qui contribue à symboliser le mystère, l'inquiétude, l'angoisse, somme toute une projection de forces négatives. Pour créer une telle ambiance les artistes sont obligés de travailler avec les plus petites taches de clair possibles, juste ce qui est nécessaire pour énoncer, rendre lisible, évoquer à peine le sujet, ce qui est rendu possible par l'utilisation de grandes masses sombres-obscurées. L'exécution devient alors un combat pour arriver à l'équilibre entre

ces deux forces-couleurs antagonistes, le clair et l'obscur, d'où sans doute aussi une lisibilité symbolique, qui va dans ce sens.

La couleur participe bien sûr largement à la symbolisation des pulsions animales des corps, de leur reproduction ou de leur destruction, à l'émergence également des forces inconscientes à l'œuvre dans l'imaginaire, les rêves ou les cauchemars.

Même le paysage devient lieu d'inquiétude. Il n'est plus décor, écrin de valeurs morales indubitables et sûres, ni espace lumineux révélateur de la présence divine. Chez Kaspar David Friedrich par exemple, l'architecture religieuse tombe souvent en ruines et l'homme doit faire face à l'incertain, sommé de redéfinir par lui-même sa relation au monde. La représentation picturale du lointain du même peintre sous la forme d'une perspective ouverte se retrouve dans le dessin d'Odilon Redon cité plus haut : dans l'atmosphère d'une inquiétude pesante et/ou étrange maintenant assumée par l'homme, ces éclaircies annoncent-elles une voie possible ?

Dans le dernier volet de l'exposition avec le dadaïsme et le surréalisme, la couleur réapparaît, sans doute par une sorte de prise de distance avec le temps et par l'admission, puis l'intégration, de cette découverte que représente cette face de l'homme dite sombre, voire monstrueuse. Tout au long du XIX^e siècle, les artistes à travers leurs œuvres ont cherché à faire la lumière en quelque sorte sur « l'ange du bizarre » en s'appuyant sur la symbolique des couleurs sombres. Désormais s'ajoute au mystère du monde (son origine et sa finalité) et de l'homme (sa double nature), la mise en question de son

libre arbitre par la découverte de l'inconscient et de ses ressorts. Ainsi s'ouvre avec cette dimension exploitée par les surréalistes une nouvelle direction de recherche pour les peintres et graveurs. Demain, par quelles couleurs représenteront-ils nos sentiments ?

V - Le noir en peinture

J. M. : Est-ce que tu lies, toi aussi, le noir à la déprime et à la mélancolie ? Vous avez aussi, je crois, en allemand des expressions qui vont dans ce sens : *schwarzmalen* (peindre en noir), *schawrzsehen* (voir en noir) ?

B. D. : D'abord une question que se posent tous les scientifiques à propos de la couleur : « Le noir, est-ce vraiment une couleur ? » À question théorique, réponse théorique : le noir est une non-couleur. C'est-à-dire qu'elle n'est pas présente dans le spectre des rayons solaires, voir l'arc-en-ciel. En physique on obtient du noir par la soustraction successive des trois couleurs primaires jaune, magenta et bleu, d'une lumière blanche.

Lorsqu'un peintre mélange les mêmes couleurs, il obtient un gris profond. Quand on parle de la couleur noire, il faut avoir en tête – en simplifiant – l'idée d'une totale absorption. Seul un corps capable d'absorber tous les rayons du spectre produit du noir. Le noir est alors la couleur de la non-réflexion au contraire du blanc, qui est la couleur de la totale réflexion des rayons du soleil. Je tiens à poser d'abord cet aspect physique de la couleur parce qu'il comporte, me semble-t-il, un concept important, celui de « totale absorption ».

Personnellement je fais volontiers un lien entre le physique et le psychique, l'absorption et l'en-dedans, et le noir m'apparaît comme un symbole du mauvais, de la négation et, comme tu dis, de la déprime. Pour reprendre le titre du livre de Starobinski³, c'est l'encre de la mélancolie.

Associé à une autre couleur, le noir peut renverser en son contraire la symbolique positive d'une couleur. Je cite des exemples tirés de la lecture d'Eva Heller⁴ : « Le rouge est la couleur de l'amour mais côte à côte rouge et noir représentent la haine. Le jaune et l'orange c'est l'accord des sons, la sociabilité, mais, associés, le jaune et le noir renvoient à l'égoïsme, au mensonge. Le bleu à côté du rose et du blanc nous dit l'harmonie alors que le bleu à côté du noir exprime la dureté. »

J. M. : Est-ce que le noir apparaît dans ta peinture ? Et quel noir ? Le brou de noix, le goudron, le noir de fumée, le noir d'ivoire ?

B. D. : Sur ma table de travail se trouvent les noirs suivants : noir de mars, noir d'ivoire, noir froid, noir de bougie et noir de pêche. Le noir de mars est pour moi sans doute le plus neutre, le plus profond des noirs. Les autres tirent tous du côté des tons chauds ou froids. Aujourd'hui les fabricants de couleur sérieux proposent trois à quatre noirs différents. La somme « Wehlte »⁵ décrit quatre pigments de noir : le noir de manganèse, le noir d'oxyde, le noir d'os et le noir de bougie. Pour la petite histoire, dans le commerce on trouve encore le

³ Jean Starobinski, *L'Encre de la Mélancolie*, Le Seuil, 2012.

⁴ Eva Heller, *Wie Farben wirken*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 2001, p. 21.

⁵ Kurt Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Urania Verlag, Stuttgart, 2005, pp. 196-201.

noir d'ivoire. Ce pigment était effectivement obtenu par carbonisation de l'ivoire. Il n'est plus dans le commerce depuis 1990, l'ivoire faisant l'objet d'une réglementation de protection sévère. Reste l'intérêt pour sa dimension historique. Ce que nous trouvons dans le commerce sous la dénomination noir d'ivoire devrait être appelé tout au plus noir d'os, car il s'agit d'un pigment obtenu par carbonisation d'os d'animaux.

Dans mon travail, le noir est très peu présent. On peut néanmoins le retrouver dans mes dessins et pastels à l'huile. Présent en petites quantités, il fonctionne comme un stimulateur pour les autres couleurs. Willi Baumeister⁶, peintre allemand de l'abstraction, a comme d'autres utilisé le noir avec bonheur. Dans sa série des « Montaru » et des « Aru », il pose des questions telles que comment faire pour que le noir existe au mieux. Il est donc en quête de formes et de matérialités possibles pour cette couleur. Il cherche en particulier à la stimuler avec l'apport d'autres couleurs, les primaires en particulier. Il pose la question d'une manière quantitative : combien de rouge, bleu, jaune, etc., pour combien de noir. Les noirs de Baumeister prennent la forme de grandes étoiles inversées ou de grandes taches plutôt rondes et irrégulières, d'épanchements lents, bordés de taches de couleurs plus petites. Le noir semble suspendu dans l'intemporel et donne une sonorité mate, juste assez forte pour produire le mutisme ou le silence si nécessaire à la musique. Je ne résiste pas au plaisir de citer d'autres points

⁶ Will Grohmann, *Willi Baumeister, Leben und Werk*, Dumont Schauberg Verlag, Köln, 1963, p. 153 et p. 159.

de vue sur le noir, comme celui de Vassili Kandinsky qui montre bien, sur un phénomène comme la couleur noire, qu'il peut y avoir des interprétations et des ressentis bien différents. Dans son livre : *Über das Geistige in der Kunst*⁷, Kandinsky, dont le noir est présent dans toute son œuvre, en parle ainsi : « comme un rien sans possibilité, comme un rien mort après l'extinction du soleil, comme un silence éternel sans futur ni espoir résonne intérieurement le noir ».

Quant au grand théoricien de la couleur W. D. Wright, après une vie de recherche scientifique sur la différenciation et la mesurabilité des couleurs, il a dû se résoudre à admettre que le noir possède en soi des valeurs psychologiques positives et qu'il ne peut pas seulement être perçu comme rendant compte de l'absence de lumière⁸.

J. M. : Tu n'as pas parlé de Soulages...

B. D. : J'allais y venir mais je crois que pour cet entretien tu as eu toi-même à cœur de retrouver et de rapporter les mots mêmes de ce peintre sur sa découverte du rayonnement de la couleur dont sa peinture est inséparable.

J. M. : En effet. On connaît les circonstances de la découverte par Soulages de la vertu secrète du noir, évoquées dans sa préface de l'ouvrage d'Annie Mollard-Desfour, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur, XX^e-XXI^e siècle. Le Noir* (CNRS-Éditions, 2010) :

⁷ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern, 2004 [1952], p. 98.

⁸ John Cage, *Kulturgeschichte der Farben, Von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburger Buchverlag, Ravensburg, 1994, p. 268.

Un jour je peignais (...). Les différences de textures réfléchissaient plus ou moins faiblement la lumière et du sombre émanait une clarté, une lumière picturale dont le pouvoir émotionnel particulier animait mon désir de peindre. (...) Mon instrument n'était plus le noir mais cette lumière secrète venue du noir. Ces peintures ont parfois été appelées Noir-Lumière* [**Noir-Lumière* : titre de l'exposition de Pierre Soulages au Musée d'art moderne de la Ville de Paris] désignant ainsi une lumière inséparable du noir qui la reflète.

Pour ne pas les limiter à un phénomène optique j'ai inventé le mot Outrenoir, au-delà du noir, une lumière transmutée par le noir et, comme Outre-Rhin et Outre-Manche désignent un autre pays, Outrenoir désigne aussi un autre pays, un autre champ mental que celui du simple noir.

B. D. : C'est quand même une définition paradoxale de « l'outrenoir » que donne Soulages : « noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète ». Tu as sans doute remarqué, Jacques, que Soulages a souligné son rapport au temps : « Sous une lumière naturelle, la clarté venant du noir évolue avec celle marquant dans l'immobilité l'écoulement du temps⁹. » Mais revenons à la question par excellence que pose Soulages pour un peintre : quelle matérialité pour quelle couleur ? La perception d'une couleur dépend de facteurs assez multiples, aussi bien de l'extérieur que de l'environnement immédiat, c'est-à-dire de toutes les autres formes et couleurs qui se trouvent en même temps sur une toile. La forme donnée à une couleur joue un rôle, mais aussi la matérialité dont les aspects peuvent être multiples : brillance, matité, opacité, surdité, transparence, etc. Ces

⁹ « Les Éclats du Noir », entretien avec Pierre Encrevé, Pierre Soulages, in *Beaux-Arts Magazine*, 1969, p. 29.

différents états de matérialité réglables donc choisis vont définir la luminosité (lumière) produite. Elle peut se situer entre absorption et réflexion intense. Chez Soulages, nous trouvons bien sûr une matérialité réfléchissante qu'il a, comme il le dit lui-même, cherchée, travaillée et choisie pour son noir à lui (pour ce noir, qui lui est propre) et qui ouvre, comme il le dit encore, sur « un autre champ mental ». Peut-être ce noir-là est-il un noir « qui possède en soi des valeurs psychologiques positives », selon W. D. Wright cité plus haut.

VI – Baudelaire : le désir de peindre

J. M. : Lecteur de Baudelaire, cet autre broyeur de noir, je suis frappé par le poème en prose XXXVI, intitulé d'ailleurs *Le désir de peindre*, où le poète semble avoir anticipé la révélation du peintre :

Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste
que le désir déchire !

Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et
qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière
le voyageur emporté par la nuit. Comme il y a longtemps
déjà qu'elle a disparu !

Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En
elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et
profond. Ses yeux sont deux astres où scintille vaguement le
mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une
explosion dans les ténèbres.

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait
concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur¹⁰.

¹⁰ Baudelaire, *Le désir de peindre, Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, XXXVI, La Pléiade, 1961, p. 289.

B. D. : Je savais que Baudelaire, critique d'art, avait écrit un essai sur « De la couleur » mais je ne connaissais pas ce texte.

J. M. : Dans l'essai dont tu parles, à propos de la couleur dans la nature, il écrit : « Ce qui me frappe d'abord, c'est que partout, – coquelicots dans les gazons, pavots, perroquets, etc., – le rouge chante la gloire du vert ; le noir, – quand il y en a, – zéro solitaire et insignifiant, intercède le secours du bleu ou du rouge. » (La Pléiade, p. 881). En tant que peintre, aurais-tu un commentaire à faire ?

B. D. : « (...) le rouge chante la gloire du vert (...) »... ou le contraire ! Baudelaire a-t-il eu connaissance de la théorie des couleurs complémentaires ? Je ne sais pas. En tout cas à travers ces images poétiques, il parle du fait que les couleurs peuvent se stimuler mutuellement. Selon l'une des théories de la couleur, celle de la complémentarité, les valeurs rouges sont stimulées par des tons verts, les bleus par des tons orange et les jaunes par des violets (en simplifiant). Un peintre ne peut travailler en appliquant au sens strict une théorie, mais il se pose certainement la question : « si je pose telle quantité de vert et telle quantité de rouge ensemble et combinées à tel type de matérialité, le résultat va-t-il dans le sens de ce que je recherche ? » Quant à sa définition du noir, les tableaux de W. Baumeister des séries « Montaru » et « Aru », mentionnées plus haut, semblent parfaitement illustrer ce propos. Puisque je suis revenue sur l'aspect quantitatif de la couleur (dans une peinture), je pourrais dire que Baudelaire a parfaitement exprimé des préoccupations de peintre.

Un ensemble de couleurs est toujours un champ d'interactions, de dépendances, d'influences, parfois même d'interférences. Oui, les influences réciproques vont de la possibilité d'une grande stimulation tonique et mutuelle (galvanisation, excitation) jusqu'à une ascendance affaiblissante, écrasante. Ne dit-on pas d'une couleur de faible tonicité qu'elle « tombe » à côté d'une couleur forte ?

VII - Retour à Barbara Dasnoy

J. M. : Est-ce qu'il t'arrive encore de broyer des couleurs ? Sinon est-ce par peur de manque d'homogénéité, de stabilité du produit obtenu, que tu ne le fais plus ?

B. D. : Au moment où je me suis intéressée au système de la peinture *a tempera*¹¹, j'avais commencé par confectionner moi-même le liant de broyage. Un liant de broyage est en quelque sorte la substance d'une couleur avant l'ajout du pigment. Dans la foulée, j'ai broyé quelques couleurs. En préparant soi-même, on est évidemment au plus près de ses besoins. Mais c'est assez chronophage. Certains artistes peuvent travailler avec des assistants, comme autrefois. Ils peuvent donc déléguer une partie de leur travail. Ce n'est pas le cas de la plupart des peintres !

J. M. : Littré me revient à l'esprit qui illustre l'expression *broyer du noir* en citant Fénelon : « Croyez-vous qu'un grand

¹¹ « Se dit d'une couleur délayée dans de l'eau additionnée d'un agglutinant (gomme, colle, œuf), et du procédé de peinture avec cette couleur », *Le Petit Robert*.

peintre passe son temps à broyer des couleurs et à préparer ses pinceaux¹² ? »

B. D. : Observation toujours d'actualité ! Le marché propose des produits qui méritent confiance. Avec le temps on arrive à les manipuler en tenant compte de ses propres exigences. De plus, si je prends le cobalt par exemple, l'offre en couleur broyée me semble plus large, précise et sûre que l'offre en pigments.

Dans le *Wehlte*, livre de référence technique déjà mentionné, chaque pigment est traité à travers 22 points différents de qualification. Pour être sûr de ses manipulations, il faut avoir fait sien une grande partie de ce savoir, qui par ailleurs n'est plus actuellement enseigné aux Beaux-Arts. Ne l'a-t-il jamais été ?

À d'autres moments, j'ai fabriqué la peinture à la colle : c'est un système de peinture simple et économique, qui donne une matière plus ou moins transparente avec des propriétés bien précises. Cela m'a amusée un temps mais pour l'instant je n'exploite plus cette technique, largement utilisée par Paul Klee à la fin de sa vie.

J. M. : Peux-tu nous présenter ta palette ? As-tu été influencée dans ta pratique des couleurs, par d'autres peintres, par certains courants ?

B. D. : Au début de mes études, j'ai peint avec tout le spectre, puis d'une manière intuitive j'ai dû faire des choix. Mon travail de diplôme reposait sur quatre couleurs, le rouge, le

¹² *Télémaque*, XXII, 1699.

bleu, le blanc et le gris, donc le noir était à minima présent ! Il n'y avait rien de systématique, mais j'étais et je suis encore plutôt attachée aux couleurs primaires, mais sans dogmatisme. C'est ce qui me permet de travailler avec modulation, en gamme musicale en quelque sorte.

Mon attention s'est portée longtemps sur la relation entre la forme et le geste. C'est maintenant que je me pose la question de la couleur. Toutefois je ne mets pas en cause le rôle du blanc dans ma peinture. Je lui attribue un rôle essentiel : il insuffle de l'énergie aux autres couleurs.

Quant aux influences ? Il me semble impossible d'éviter les héritages culturels qu'on reçoit. Pour ma part, je n'ai pas d'attachement à des mouvements ou à des artistes en particulier. Le refus et le dénigrement me sont inconnus mais j'ai choisi mon camp : l'art abstrait et concret du XX^e siècle. C'est une proposition forte d'expression généreuse, un peu comme si on avait mis à notre disposition des armes efficaces et même une armure pour affronter une bataille !

J. M. : Est-ce que ta palette actuelle reflète bien ton intériorité et s'accorde à tes dispositions profondes ?

B. D. : États d'intériorité et dispositions d'esprit ne déterminent pas ma palette, mais elles font bien sûr partie du processus créatif. Deux citations peuvent éclairer ma démarche : l'une de John Keats, « Toute beauté est joie qui demeure » et l'autre de Schiller, « Tous les arts sont dédiés à la joie ». Elles sont d'ailleurs affichées dans mon atelier.

Oui, je pense pouvoir dire que mon travail puise sa force principale dans la volonté de permettre à la joie qui m'habite en travaillant de s'exhaler. J'espère bien sûr qu'elle arrive

jusqu'au spectateur. Cette dimension définit une palette dans le sens où elle donne une direction au choix des couleurs que je vais privilégier.

J. M. : Est-ce que cette palette varie avec tes états d'âme ?

B. D. : Un artiste, comme pour nous tous dans ce que nous faisons, ne peut se mettre « hors-jeu ». Une part de lui-même est toujours impliquée. Les peintres passent par des périodes de production différentes. Certainement les choix que nous faisons reflètent certains sentiments éprouvés à des époques de la vie soit de type personnel, soit face à des événements ou mouvements sociaux. Ceci dit, ma palette ne varie pas avec mes états d'âme, lesquels plus fluctuants relèvent de l'intime. Ce qui varie, c'est plutôt l'énergie disponible pour le travail, mais pas le choix des couleurs, jusque-là tout au moins. Cela ne veut pas à dire que cette influence n'existe pas.

Le peintre américain Marc Rothko, après une période de peinture dont l'expression se manifestait par des grands champs de couleurs toniques, a produit vers la fin de sa vie et sans doute dans l'état de dépression qui a précédé son suicide, des œuvres très atones, avec tellement peu de résonance et de vibration dans les couleurs comme dans la matière que je pourrais qualifier le résultat produit avec des mots comme « extinction » et « inanité ».

Pour visiter le site internet de Barbara Dasnoy :
<http://www.barbara-dasnoy.fr>