

Entretien¹ entre Barbara DASNOY, peintre, et Jacques MONTREDON

Jacques Montredon : *Je vais commencer notre entretien sur ta peinture et son évolution par une citation. L'historien de l'art et critique Peter Lodermeier, analysant ton œuvre, écrit : « Ce qui contribue à la vitalité de ces toiles [de Barbara Dasnoy], c'est qu'un vent frais semble les traverser, elles sont ouvertes vers l'extérieur, elles peuvent respirer », puis il te cite alors à son tour : « Le blanc est le souffle de mes toiles ». Peux-tu, pour les lecteurs des Lettres comtoises, t'arrêter un moment sur cette belle formule ?*

Barbara Dasnoy : Le blanc et le jaune, ce sont les couleurs qui, du plan du tableau, s'avancent le plus vers nous. Le blanc peut être léger. Il donne de l'amplitude à l'espace, cache et dévoile, fait vibrer d'avantage les autres couleurs, les ravive. Je le comparerai à un poumon. Apte à la transparence comme à l'opacité – le blanc dit titane est plus opaque que le blanc de zinc –, c'est pour toujours pour moi un compagnon fidèle.

J. M. : *Si tu veux bien, Barbara, nous allons refaire ensemble le chemin parcouru depuis ton diplôme obtenu en 1978 aux Beaux-Arts de Besançon. Nous découvrirons chemin faisant ton usage des couleurs, à partir de quatre toiles significatives de ton parcours qui sont reproduites à la suite de cet entretien, en **hors-texte** : une que tu as présentée pour ton diplôme et trois autres échelonnées dans le temps.*

1. Cet entretien entre Barbara DASNOY et Jacques MONTREDON succède aux précédents parus dans les *Lettres comtoises (LC)* : « Broyer du noir », *LC* n° 8 « Humeurs », décembre 2013 ; « Extraits d'un entretien avec Barbara Dasnoy », *LC* n° 4 « Folie, folies », décembre 2009.

Tu vas nous aider à comprendre le passage, dans ta peinture, d'une radicalisation à une autre pour aboutir à une abstraction dont l'origine est une étincelle charnelle. Toi-même, dans la préparation de notre deuxième entretien dans les Lettres comtoises, tu as rapproché ton travail de l'art pariétal, « où l'artiste évoque une figure non pour sa représentation mais pour la force qui lui est inhérente ».

B. D. : Je vais donc essayer et te remercie de me rappeler ce rapprochement qui s'expliquera par la suite. Commençons donc par la toile réalisée pour mon diplôme des Beaux-Arts en 1978.

Tableau I (1978)

À l'époque de mon diplôme, le blanc apparaît clairement dans ma peinture en tant que couleur autonome. Je peins alors des espaces qui ont des formes géométriques – triangles ou rhombes – avec donc du blanc, du rouge, du bleu et du gris. Alors du gris, c'est déjà significatif parce que si je parle du blanc, du rouge, du bleu, on voit tout de suite se profiler un héritage, celui d'un des premiers abstraits : Mondrian. Mais pour Piet Mondrian, dont l'extrême rigueur le porterait à une expression qui se traduirait uniquement par des surfaces blanches avec des lignes noires et d'autres rouges, jaunes et bleues, cette épuration progressive allait figurer sa vision du monde. Mondrian était attaché à un mouvement théosophique et il pensait qu'avec cette manière de peindre il pourrait ainsi en représenter les idées. D'ailleurs, dans le mouvement *De Stijl* dont il était membre, d'autres peintres, comme Georges Vantongerloo, affirmaient que pour représenter le monde, il fallait sept couleurs : le rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. Mondrian lui posa la question : « Comment se fait-il que dans chacun de tes tableaux, ces sept couleurs ne soient pas toujours présentes ? » La position de Vantongerloo était plus théorique que pratique.

Chez moi, ce n'est pas du tout ça, mais je me suis pourtant assez vite reconnue comme abstraite et en même temps comme héritière d'une

pensée culturelle européenne. Au moment de mon diplôme, j'emploie les trois, quatre couleurs que j'ai déjà énoncées, mais je n'ai jamais voulu peindre avec du noir parce que, pour moi, le noir est une absorption totale, un deuil (je me range du côté de la symbolique), il est mortifère, d'où les gris, un mélange de noir et de blanc.

Pour résumer, mon diplôme figure des espaces, ces espaces sont peints d'une manière très fortement liée aux gestes qui sont de petits signes de la taille d'une main, et donc avec trois couleurs. Avec les années, j'ai évolué dans un premier temps vers une période où les couleurs fondamentales – je veux parler d'un cercle de couleurs primaires et secondaires : le blanc, le rouge, le jaune puis le vert, le violet et l'orange, enfin le blanc et le noir – vont se mélanger, c'est donc « la période des portraits », de Kundera et de la claveciniste Élisabeth Chojnacka.

À cette époque, je travaille avec des photos que le hasard m'apporte. Ce sont généralement des photos de presse, portraits de personnes, extraits de films ou prises de vue de la vie publique contemporaine. Ces images m'interpellent parce que j'y aperçois des constructions capables de nourrir mon imaginaire. Je change alors de couleur et de format.

Les premières peintures d'après photos sont souvent des peintures sur bois, mais aussi sur papier. La gamme des couleurs joue sur le chromatique dans toute l'étendue de ses possibilités. En même temps, le blanc se mélange à beaucoup de couleurs : aux bleus pour donner des bleus clairs, des bleus ciel, aux rouges pour donner des roses plus ou moins profonds... et le blanc pur reste présent. Chemin faisant, je prends conscience du champ infini des possibilités de la couleur qui ne finissent pas de m'interroger. De la couleur, et surtout de celle dite pure entrant en contact avec une autre, émane une forme de beauté qui peut être consolation ou viatique.

Ensuite, dans les années 1980-1990, le geste va me conduire à peindre sur des espaces plus grands et, à partir de ma lecture du roman

allemand *Les Aventures de Simplicius Simplicissimus*, de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (publié en 1669), le champ des couleurs peut varier un petit peu, mais on doit comprendre qu'au fond il y a toujours le même choix dont j'ai déjà parlé. Cependant il n'y a jamais un attachement strict à des normes, comme dans le mouvement *De Stijl*, mais au contraire beaucoup de souplesse : dès qu'une construction, qu'un tableau est commencé, la question n'est plus idéologique : la question qui se pose est plutôt la recherche de l'équilibre de l'ensemble et des solutions qui me permettront de résoudre les questions inhérentes posées par le tableau.

J. M. : *Vu le rôle qu'a joué le roman Les Aventures de Simplicius Simplicissimus dans l'évolution de ta peinture, peux-tu nous le résumer ?*

B. D. : C'est un roman picaresque. Dans ce livre, l'auteur narre les aventures d'un jeune homme dans l'Allemagne ravagée par la guerre de Trente Ans. Contemporain de cette époque, il nous livre les différentes étapes, situations et circonstances du développement personnel de son héros. Celui-ci, tantôt page, bouffon, amant, brigand, prisonnier dans une société violente où splendeur et misère se côtoient, est obligé de négocier, de chercher constamment à se faire une place.

Les premiers dessins surviennent à la suite de cette lecture.

Tableau II (1999)
Cavaliers et dames

B. D. : Dans ce tableau de 1999, le blanc reste toujours bien présent, à la fois comme forme géométrique très fermée et aussi en gestes libres. Sont affichées les couleurs jaune, rouge et bleu, mais il n'y a pas vraiment d'idéologie comme je l'ai dit plus haut, c'est-à-dire que toutes mes couleurs appartiennent au cercle primaire : ça reste des couleurs plaisir, ça veut dire quelque chose de vivant. Pour moi, la couleur est un élément de joie quotidien, c'est quelque chose de

fondamental et je pense que nous ne nous étonnons pas assez chaque jour de sa présence bénéfique. C'est un viatique naturel. En ce sens, ma peinture peut être une incitation à y être davantage attentif.

Mais revenons au tableau. Nous sommes donc en présence à la fois du blanc et d'autres couleurs. Les bleus sont différents, ils sont à la fois prusse et tendent parfois vers le bleu marine. Les rouges sont assez profonds, ce sont des rouges cadmium, c'est-à-dire qui ont peu de transparence et qui tendent parfois vers l'orangé – il y a un glissement du rouge vers des teintes plus claires, vers l'orangé, le vermillon. Pour les jaunes, c'est à peu près pareil, ils sont, en haut et à gauche, assez clairs et transparents, associés au blanc, et ils glissent sur d'autres parties vers un orangé – j'hésite sur le terme orange, parce que, voilà toute la difficulté de définir les couleurs, ce sont plutôt des jaunes chauds qui tendent vers l'orange mais qui ne sont pas encore des orange.

À ce moment, nous avons les premières apparitions de l'esquisse du couple. D'une manière succincte, avec un tracé linéaire simple, personnes et torses sont définis. Un dessin précède donc chaque peinture, aujourd'hui encore. Puis sont superposés à ce premier dessin des éléments de nature géométrique élaborés lors des périodes précédentes. Ces éléments sont constitués à la fois par une sorte d'écriture linéaire, libre et rythmée, puis par des formes géométriques fermes et pleines, clairement visibles au contraire du rythme d'écriture qui est plus ou moins dense, plus ou moins transparent. On a deux objets : l'écriture du dessin qui va survivre de manière fortuite, contingente, et la matière de la couleur qui se pose dessus. Cela signifie que, lorsque je travaille, je commence par un premier dessin, puis je pose certains signes, certaines couleurs. Pour la suite, je pourrais dire que ce n'est plus moi qui décide, ce sont les éléments déjà en place.

Ce type de positionnement permet d'éluder les questions, c'est ainsi que se construisent des séries. On peut y déceler un aspect répétitif, mais la répétition porte ici le pluriel et la différence et ce n'est jamais

pareil. Telle est la condition pour rester vivant. Sinon on arrive à la situation de se copier soi-même, ce qui peut être mortel.

J. M. : *Avant de passer à l'analyse des deux autres toiles, je voudrais que nous nous arrêtions sur le point de départ de la création de chacune de tes toiles.*

B. D. : Comme je l'ai déjà dit, les premiers dessins surviennent à la suite de la lecture de *Simplicius Simplicissimus*. Sous le titre de *Cavaliers et dames*, je commence alors à produire des croquis et des peintures de torsos et de corps, masculins et féminins. Une partie est travaillée de façon succincte, donnant une image renvoyant aux corps plus ou moins suggérés, une autre est déterminée par un langage de gestes libres et géométriques. Les dessins qui renvoient à la figure du corps ou des corps resteront présents sous la forme de traits (gris). Le motif inaugural sera remis en jeu dans chaque peinture.

J. M. : *Ce croquis ou dessin d'origine pourrait être considéré comme le sceau caché de ta peinture...*

B. D. : C'est une belle image, Jacques, et c'est vrai d'une certaine manière, mais c'est bien plus que cela, et le croquis ou dessin se situe au début de mon travail. En fait, c'est un coup d'envoi, pour me mettre en marche, moment d'émotion et d'ouverture, existentiel. Après, je vais mettre en scène la joie que m'apporte la couleur. Je me différencie du cubisme qui continue à représenter la réalité – voir Picasso et sa réplique du tableau de Courbet, *Les Demoiselles des bords de la Seine*. Chez moi, l'œuvre qui va suivre le coup d'envoi est une concrétion. Selon Max Bill², « La concrétion est l'acte de faire surgir en objet quelque chose qui ne l'était pas auparavant, quelque chose qui n'était pas présent d'une manière tangible. La fonction de la concrétion est de représenter (produire) dans la réalité

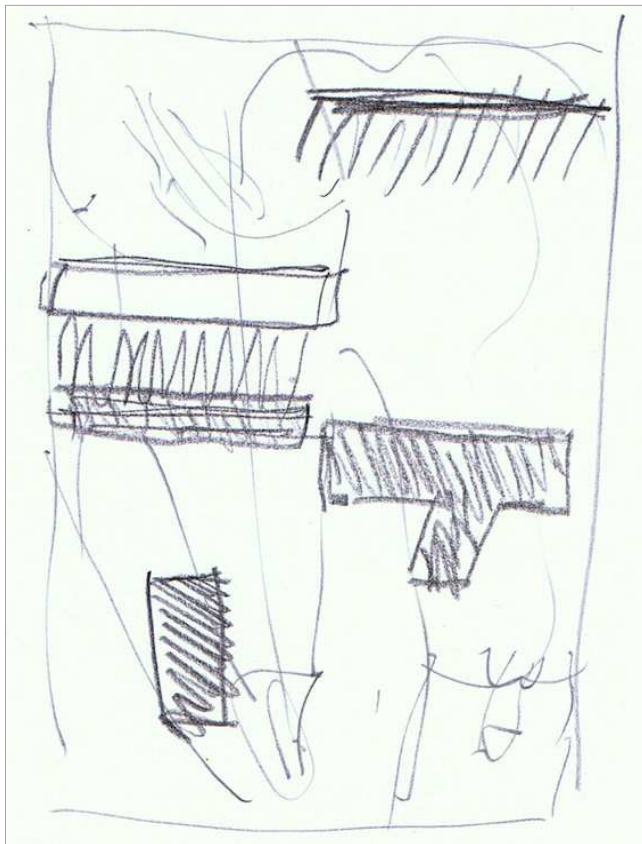
2. Max BILL, in Karin THOMAS, *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln, 1973, p. 127.

des pensées abstraites d'une façon sensoriellement saisissable (intelligible) » [traduction par Barbara Dasnoy]. Cette forme d'art exclut toute forme de référence à la nature, au symbolisme ou au lyrisme. En sympathie avec ce langage, je me suis cependant un moment posé la question de comment continuer avec ce type d'expression. Puis a surgi la question de l'avant et de l'arrière, c'est-à-dire quelle couleur avance, quel élément recule, le bleu avance-t-il plus que le rouge ?, etc. Idem pour les formes : le carré, quel type de mouvement dégage-t-il par rapport à une sphère, une ligne ?... Cette première interrogation et celles qui lui sont inhérentes sont toujours présentes dans mon travail.

Reproduction d'un dessin réalisé pendant l'entretien, similaire aux croquis ou dessins créatifs.



Par la suite, dans une première intervention, des trames blanches et sombres couvriront le dessin des corps et plus fréquemment des torsos. Des traits en gris profond le rappelleront à un œil averti.



J. M. : *Tu es une vraie peintre abstraite !*

B. D. : *C'est ce que m'avait dit Jean Ricardon !*

J. M. : *Passons à un troisième tableau crucial parce qu'il va te permettre une évolution déterminante dans le style et le caractère de ta peinture.*

Tableau III (2010)

Corps, lumière et ombre 1

- B. D. :** En effet, c'était en 2006. L'impulsion m'a été donnée par une photo : celle d'une dure lumière du Sud traversant des persiennes et se projetant sur deux corps, produisant ombres et luminosité intenses. Deux images différentes, celle des corps et celle des ombres, donnent en se superposant la possibilité d'un ensemble unique.
- J. M. :** *Tu es touchée comme « un peintre de sentiment » – la formule est de Bonnard qui se définissait lui-même ainsi.*
- B. D. :** La persienne était là pour me pousser. « Peintre du sentiment », c'est une question très intéressante, celle du sentiment et de la peinture. Bonnard est classé parmi les peintres du symbolisme, donc, pour faire court, du ressenti du for intérieur par rapport au monde réel. Mais sur la question du sentiment..., je pense qu'il ne peut y avoir une œuvre sans sentiment. D'abord le sentiment de l'artiste, puis celui du spectateur. Je ne peux que renvoyer à ce que j'ai dit plus haut sur la consolation. À mon sujet, je préfère le mot joie à celui de sentiment. Mais la joie est en soi un sentiment. Tu vois, tu as touché avec cette question un champ très vaste...
- J. M. :** *Tu peins avec tes yeux, tes sens, et toute l'histoire de la peinture derrière toi. C'est ça ? Tu es presque à sa pointe...*
- B. D. :** À sa pointe ? C'est une notion difficile qui implique le sens de l'historicité. Ma passion, c'est la couleur. Je tire sur ce fil depuis le début de mon travail en essayant d'avoir pleinement conscience de son rôle dans la peinture.
- J. M. :** *Peintre et historienne de la couleur en quelque sorte... Pour revenir à la photo de la persienne, elle t'a permis un saut vers plus de radicalité. C'est, comme tu m'as dit, comme si tu étais passée d'un roman à un haïku !*

B. D. : En effet, à partir de là ma peinture se radicalise et cette photo avec les corps exposés à la lumière des persiennes m'a indiqué de nouvelles possibilités.

Lorsque la série (période) du *Simplicissimus* arrive à sa fin, je suis à la recherche d'un nouveau positionnement. Je m'engage sur deux ou trois pistes mais elles ne me mènent à rien. Je les abandonne. Dans cette situation de tâtonnement, l'esprit est à l'affût, il est préparé à accueillir toute proposition, à s'arrêter sur tout objet de réflexion, même dû au hasard.

Toute radicalisation se traduit par une restriction des éléments de langage provoquant en même temps en général une ouverture. Et c'est toujours un risque ! C'est en ce sens qu'il faut comprendre la mutation des figures présentes dans *Simplicissimus*.

La nouvelle écriture se décline en lignes horizontales et verticales traversant la totalité de l'espace pictural avec quelques interruptions (lacunes). D'autres lignes horizontales tracées à la règle se substituent aux aplats blancs préexistants. Plus tard, elles détermineront le cartouche, cette sorte de fenêtre horizontale qui donne la temporalité en laissant à voir les couches successives dans la construction du tableau : sa sédimentation. Le choix des couleurs va se restreindre, une sorte de bichromie se met en place. Les blancs porteront le clair-obscur, puis l'amplitude de l'espace.

J. M. : *Depuis un certain temps, tes toiles se présentent en plusieurs parties suspendues côte à côte, soit bout à bout, soit avec un léger intervalle entre elles (diptyques et triptyques). D'où est né ce besoin de résonance et d'écho ?*

B. D. : À un moment donné, j'ai eu besoin de plus d'expression, de plus d'espace, de surface. Je devais aller plus loin. Je me suis décidée pour des diptyques, et même parfois des triptyques. Les toiles associées peuvent alors vivre indépendamment ou offrir ensemble plus de stimulations. La rencontre est parfois fortuite : tu te promènes dans

ton atelier, ton œil flâne et tu te dis : mais ces trois toiles mises côte à côte auraient de l'allure, de leur solidarité naîtrait une expression plus forte, ou au contraire, non elles sont trop fières pour partager leur lumière et refusent. Et puis je n'ai pas oublié les rencontres fortuites comme par exemple celle, « sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie », de Lautréamont.

Tableau IV (2015)

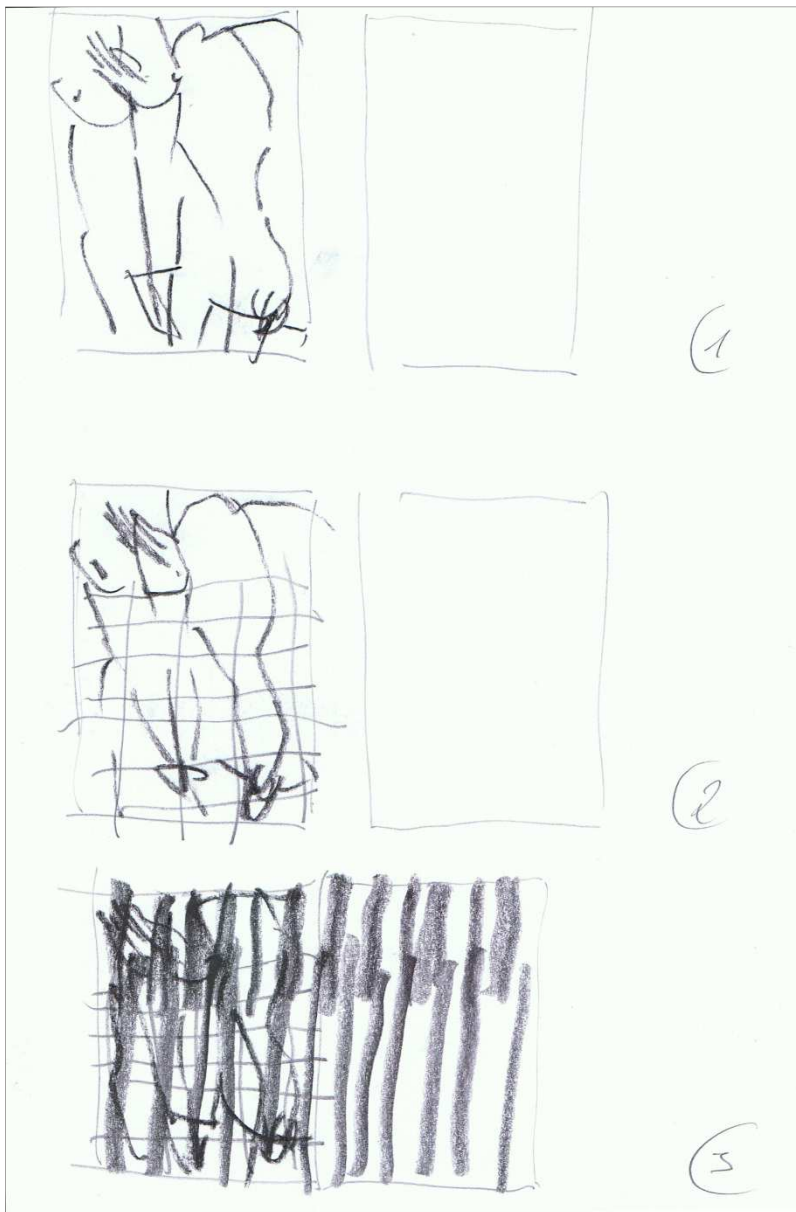
Corps, lumière et ombre 2, Diptyque

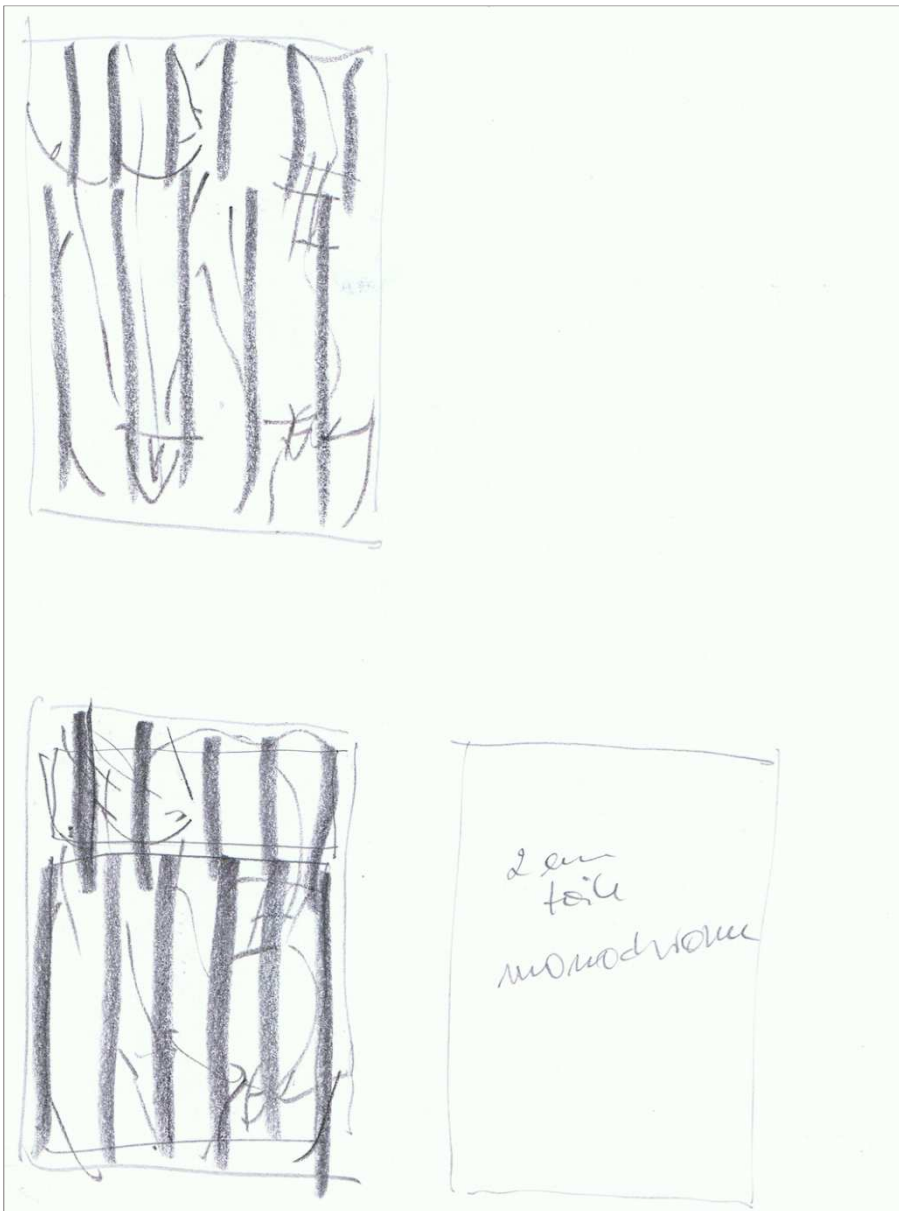
J. M. : *Parfois le deuxième volet du diptyque est un pendant monochrome qui va offrir au premier un espace de résonance infini. Tu as reproduit pour nous les étapes de la réalisation d'une toile intitulée Corps, lumière et ombre, puis celle d'un diptyque dont la deuxième toile est monochrome. Dans le premier schéma, on voit bien que la deuxième toile reste blanche jusqu'à la troisième étape de la création.*

Voici ce que dit Peter Lodermeier à propos de ce « pendant monochrome » :

« Ce pendant monochrome, champ de couleur peint sur toile brute, possède une profondeur de couleur insondable et constitue un espace de résonance dans lequel la composition à structure segmentée peut achever doucement son oscillation. Mais on peut aussi en tirer l'interprétation inverse, car les processus perceptifs déclenchés et les sensations qu'on éprouve en contemplant les peintures sont complexes : une impulsion stimulant le spectateur peut se dégager du champ de couleur d'une toile monochrome, puis déployer toute son efficacité dans la composition toute en nuances juxtaposée. »

P. Lodermeier, « Le souffle des images », fascicule de l'exposition « Lieux » (27 juin-11 octobre 2015) à Flagey (25) [traduction de B. Dasnoy et J. Montredon].





J. M. : *À ce que je sache, tu n'as appartenu à aucun groupe ou réseau artistique au sein desquels tu aurais pu exposer et confronter tes idées, mais tu as paré à ce manque par des radicalisations successives...*

B. D. : Oui, une radicalisation peut être une réponse à des questions essentielles dans son travail, pour rester en marche, vivante, créatrice. Je me suis appliquée à chercher à me nourrir à l'extérieur, tous mes sens en éveil, et j'ai cherché constamment, comme l'exprime si bien Peter Handke, « comment maintenir la pensée en équilibre, de sorte qu'elle soit juste assez douloureuse pour qu'on puisse s'en réjouir, de sorte à avoir envie de continuer d'aller plus avant³ ». L'expression « assez douloureuse » qualifie pour moi la distance et l'inconnu sans lesquels il ne peut y avoir de cheminement. Malheureusement je n'ai pas été de l'heureuse époque où les artistes créaient en bandes joyeuses...

J. M. : *C'est vrai, mais quand même, à propos de ta peinture, Peter Lodermeyer, ce critique si fin des nouvelles tendances de la peinture contemporaine, a pu écrire (dans « Le souffle des images ») : « Les mouvements visuels contradictoires dans les tableaux, qui résultent de tensions et de contrastes, invitent à une contemplation attentive et prolongée. Barbara Dasnoy, qui joue sans cesse avec une multitude de variantes sur la sédimentation du temps, peut nous conduire à la jouissance du présent. »*

Site : <https://www.barbara-dasnoy.com/>

Juillet-août 2021

3. Peter HANDKE, *Chronique des événements courants*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1984.



I. *Diplôme*, 1978. 130 x 84, huile sur toile.



II. *Cavaliers et dames*, 1999. 130 x 89, huile sur toile.



III. Corps, lumière et ombre 1, 2010. 162 x 114, huile sur toile.



IV. Corps, lumière et ombre 2, 2015.
Diptyque, 162 x 114, 130 x 89, tempera et huile sur toile.