

Evoquer la peinture de Mireille Blanc ne peut se départir de la relation que celle-ci établit avec une pensée attachée aux particularismes de l'acte pictural dans son entreprise de reproduction des images. Les sujets choisis sont le plus souvent des photographies prises par l'artiste et représentées avec les éventuelles rayures et taches de peinture qui en maculent la surface, certains tableaux montrant aussi le bord des images représentées - des cadres dans le cadre dont *Archive* et *Grand Bouquet* sont parmi les exemples les plus caractéristiques. Parfois, ce sont de faux morceaux de scotch peints - voir *Nappage* ou *E.B.* - qui renseignent sur l'illusion et sur le processus de reproduction d'une reproduction d'image. Il s'agit donc de représenter la photographie non pas en tant qu'image mais en tant qu'objet posé sur une table ou scotché sur un mur. L'objet de la peinture de Mireille Blanc ne consiste donc pas à prendre modèle sur une image photographique pour la reproduire mais bien à reproduire l'objet lui-même. Cette particularité, redoublée par le crémeux de la touche, est une manière d'affirmer qu'une peinture n'est pas une image mais une surface, est donc une manière de souligner la parfaite autonomie de la peinture sur son sujet. Simultanément, le choix d'une imagerie kitsch (vieux bibelots, motifs de vêtements démodés, coquillages de décoration, vaisselle vieillotte, etc.) joue sur la duplicité du sujet comme simple prétexte et du motif comme surgissement de souvenirs familiaux ou enfantins parcellaires - voir *Astérie*, *En réduction*, *Album...* Il s'agit de redonner corps à la peinture face aux images et d'employer pour cela une surface crémeuse - parfois tenue à la limite de l'admissible - pour amener une forme de stridence jouant autant sur la touche picturale envisagée comme matérialisation de l'étirement d'une durée que sur l'obsolescence supposée du médium - avec toute l'ironie que comportent certains tableaux «crémeux» donnant à voir des gâteaux à la crème comme *Le Gâteau de S.*, *Nappage* ou *Nappage 2*. Il s'agit, aussi, de pointer la part mémorielle de la peinture confrontée à la photographie comme archive du souvenir, pour souligner le primat de la première sur la seconde, de montrer comment la peinture d'une image ouvre le champ de la sensation et de la mémoire au-delà des possibilités propres aux images photographiques. Trois peintures - *Album 1 (Memnon)*, *Album 2 (Memphis)* et *Planche 39* - semblent pouvoir être envisagées comme programmatiques de ces aspects de l'œuvre de Mireille Blanc. Elles n'ont assurément pas été conçues dans cette optique mais leurs spécificités respectives dévoilent la structure qui, depuis bientôt dix ans, constitue le corps de cette peinture.

*Album 1* et *Album 2* représentent un emplacement vide dans un album de photographies. Ce vide laisse deviner qu'une image a disparu, ne dévoilant que sa trace indicielle donnée par les quatre coins de plastique transparent qui permettent de fixer les images dans les albums. Une image manque, perdue, tombée par accident ou ôtée comme pour escamoter le souvenir d'un événement ou d'un être que l'on voudrait oublier. *Album 1* et *Album 2* sont des peintures miniatures de la taille d'une photographie représentant une absence d'image, sont la transposition en peinture d'une photographie montrant l'absence d'une photographie. Le tableau est à la fois annihilation de l'image photographique par la peinture et aveuglement momentané, espace vacant, évidemment du lieu, une éclipse du souvenir. Une éclipse du souvenir : impossible de ne pas songer au film *L'Éclipse*, aux étendues antonioniennes où plus rien n'advient sinon la succession d'images-symptômes, de temps morts où toute narration est irrémédiablement rembobinée à son commencement jusqu'à l'éblouissement final de la dernière image dans le film du réalisateur italien. L'éclipse de la peinture de Mireille Blanc est à la fois éclipse de l'image et révélation de la peinture. Lorsque l'image disparaît, seule demeure la surface picturale.

Chacune de ces deux peintures est le lieu du non lieu, l'image manquante, le souvenir lacunaire. Mais ces peintures miniatures engagent sans doute autre chose car si les quatre angles indiquent effectivement la disparition d'une image, ils définissent aussi les limites d'un espace de projection pour les images à venir. En ceci ces deux peintures rejoignent-elle la thématique de la série *Slide* réalisée par Luc Tuymans en 2002 avec ses tableaux représentant le rectangle lumineux vierge projeté sur un mur nu par un projecteur

tournant à vide. L'absence d'image vaut toutes les images, l'absence d'image révèle aussi la manière dont les souvenirs se fabriquent artificiellement dans les images : je me convainc d'avoir vécu tel événement mais je n'ai construit qu'un faux souvenir à partir d'une image d'album de famille... (grand thème du film Blade Runner de Ridley Scott sur la falsification de la mémoire par les images).

Album 1 et Album 2 invitent donc à la projection, à la reconstitution d'un réel par projection. La petite peinture de la taille d'une photographie est ainsi dotée des mêmes caractéristiques que l'image blanche qui constitue la dernière planche du fameux T.A.T. (Thematic Apperception Test) en psychologie projective. Inventé en 1935 par Henry Murray, ce test consiste à interpréter une série d'images représentant diverses saynètes, la dernière étant une planche absolument blanche. L'éclipse de l'image crée le réceptacle à toutes les images possibles. Chaque Album devient alors une image à recomposer ; la surface picturale avec sa lumière centrale, ses gris teintés en bordure, le tremblé de la touche, donne à voir tout autre chose que le vide iconographique.

Une autre peinture de Mireille Blanc, Planche 39, opère d'une manière opposée en procédant au contraire par une suraccumulation d'images dans le cadre du tableau. Quiconque a déjà vu reproduites les planches de l'Atlas Mnémosyne conçu entre 1924 et 1929 par l'historien iconologue Aby Warburg est immédiatement alerté par la singularité de Planche 39 qui, comme l'indique son titre, reproduit sur un format moyen la planche n°39 de l'atlas, consacrée à Botticelli, aux images d'Apollon, Daphné et Vénus. Il s'agit, comme toutes les planches qui fondèrent cette vision absolument novatrice de l'Histoire, de créer une grammaire figurative à partir d'images, de peintures, de photographies, de gravures, assemblées de manière anachronique mais représentatives de la survivance de gestes fondamentaux qui traversent le temps comme autant de symptômes. A vrai dire, la peinture Planche 39 - un groupe d'images accrochées par des pinces sur un fond noir - agit d'une manière particulière dans le léger effet à retardement qu'elle instaure : elle fait penser à l'atlas d'Aby Warburg avant que ne se confirme dans l'esprit de celui qui la regarde qu'elle est effectivement une représentation de l'Atlas Mnémosyne. Tout commence donc par un cela ressemble à, par la sensation d'une réminiscence, d'une impression paramnésique de déjà-vu. Cet aspect des choses importe car c'est là sans doute l'un des mécanismes les plus prégnants de la peinture de Mireille Blanc. Ses peintures n'ont pas pour objet de donner à la réalité les contours d'une ligne claire mais, au contraire, de procéder au vacillement de la chose vue, de faire émerger le sujet selon une vitesse dont le réglage est la clé, cette apparition offrant d'ailleurs souvent au sujet peint la dimension d'une abstraction avant que ne se fixe l'image figurative - il y a mise au point. C'est entre le moment où le sujet vu demeure encore peu intelligible et l'instant où l'image apparaît dans sa clarté explicite que se loge l'un des enjeux de cette peinture, car c'est précisément là qu'intervient le travail actif - conscient et inconscient - du regardeur. Ce mécanisme opère dans de nombreuses peintures de Mireille Blanc dont le sujet demeure indéterminé à première vue, recouvert par les propriétés strictement picturales de la surface - c'est le cas de Figures ou de Peau qui auraient pu se trouver réunies sur une planche de l'atlas d'Aby Warburg tant les images se connectent par analogies - passage du solide vers le ramollissement, accumulation des plis, indiscernabilité de ce qui est représenté.

Un autre aspect doit être souligné au sujet de la composition de Planche 39, identique à celle de la planche n°39 de l'Atlas à la différence près que certaines images ont été partiellement - voire totalement - effacées. De La Naissance de Vénus de Botticelli ne reste que le coquillage central si célèbre, de la gemme antique figurant Icare et Dédale, Pasiphaé et Artémis ne reste que le contour du médaillon, d'Apollon et Daphné de Bernardino Luini ne demeurent que la silhouette d'un arbuste et une forme centrale en V... Le Printemps de Botticelli situé au centre de la planche est totalement occulté par une surface grise parcourue de reflets blancs ; d'autres images ne sont plus que des cadres vides ; l'étiquette portant le numéro 39 située en haut à droite de la planche de Warburg n'est plus qu'un carré blanc sur lequel un halo semble pulvériser de la lumière, dans une analogie avec le rectangle vide et lumineux des deux petites peintures Album 1 et Album 2. La peinture de Mireille Blanc n'est pas la représentation de la planche n°39 de l'Atlas Mnémosyne mais la représentation d'une photographie de cette planche dont le flash aura aveuglé certaines parties. Les images disparates qui composent la planche de l'Atlas Mnémosyne se trouvent unifiées en une image unique, dégradée par le flash de la prise de vue, restituée sous la forme d'une peinture intégrant cette dégradation : c'est là une parfaite synthèse du processus même de l'anachronisme, de notre relation à l'Histoire et aux images du passé toujours perçues du point de vue d'un présent opérant une diffraction optique.

Album 1 et 2 et Planche 39 sont en cela les symptômes de la peinture de Mireille Blanc, symptômes de la relation qu'elle noue entre les images et leur surpassement par l'acte pictural, symptômes de la charge mémorielle que sa peinture entretient dans un vacillement entre l'intime (l'album familial) et l'universalité (l'iconologie historique), symptômes louables pour réaffirmer ce qui, depuis l'invention de la photographie, continue de donner à la peinture une singularité indépassable.

Jean-Charles Vergne est directeur du FRAC Auvergne. En tant que curateur, il a notamment organisé des projets monographiques avec Luc Tuymans, David Claerbout, Gregory Crewdson, Ilse D'Hollander, Marc Bauer, Dove Allouche, Albert Oehlen, Richard Tuttle, Raoul De Keyser, David Lynch, Katharina Grosse, Darren Almond, Shirley Jaffe, Bruno Perramant, Denis Laget, Rémy Hysbergue, Gilgian Gelzer, Philippe Cognée...