

La sommation des images

Jean-Charles Vergne

D'un premier abord, les œuvres de Mireille Blanc se livrent dans une évidence rassurante, sans doute liée au caractère connoté de leurs sujets empruntés aux registres des objets de décoration et des jouets ou s'attachant à la représentation de détails extraits de saynètes diverses qui éveillent un sentiment de familiarité chez leur spectateur. Néanmoins, si le détail agrandi d'un sweat-shirt aux couleurs généreuses ne semble poser aucun problème d'interprétation dans une œuvre telle que *Sweat*, la manière dont ce détail se trouve interrompu dans la partie inférieure du tableau par une zone apparemment "hors sujet" incite à une étude plus approfondie et un regard attentif ne manquera pas de noter également les dizaines de petites taches qui maculent la surface du tableau. La peinture de Mireille Blanc est figurative mais cette figuration entretient un trouble dans sa manière de traiter la représentation. Le trouble advient autant par l'incongruité de certains sujets qui rend ardue l'identification de ce qui est regardé que par la manière dont la peinture peut provoquer un vacillement de l'image vers une zone d'indiscernabilité. Ce trouble advient aussi par la manière dont un réglage contradictoire semble provoquer une impression de proximité immédiate simultanément contrariée par une sensation de distance irréductible, ce qui est vu apparaissant finalement comme peu identifiable, voire totalement énigmatique. La peinture de Mireille Blanc n'a pas pour vocation de produire des images mais d'utiliser le monde, ses objets, comme vecteurs d'une pensée sur la peinture en accordant autant d'importance à la présence du sujet qu'à son retrait au profit de la surface peinte. Ses œuvres affirment la spécificité du médium comme réponse aux images, comme singularité indépassable par les images.

Deux pôles

Envisageons l'œuvre de Mireille Blanc selon les deux polarités que seraient le familier (ou le sentiment de reconnaissance de ce qui est peint) et le méconnaissable (ou l'impression de n'être pas en mesure d'identifier avec certitude ce qui est vu alors même que les peintures appartiennent au registre de la peinture dite figurative). Entre ces deux pôles se multiplient les nuances, tant dans la fluctuation des sujets que dans leur capacité à être réglés selon le degré de discernabilité que l'artiste souhaite leur accorder.

D'un côté, le familier, l'identification immédiate, d'autant plus prégnante lorsque les sujets semblent exhumés de souvenirs d'enfance, conférant aux peintures la capacité de générer réminiscences et sentiment de déjà-vu chez leurs spectateurs. *Cabane, Chalet, En réduction, Puzzle, Figurine* en sont les exemples les plus caractéristiques avec leurs représentations de jouets, dans un registre peu équivoque quant à la duplicité que de tels sujets induisent implicitement sur le surgissement de souvenirs familiaux ou enfantins. Comme nous le verrons, un tel surgissement ne peut faire l'impasse sur le rapport intime que nous entretenons avec l'image photographique en général et avec l'image d'album photographique familial en particulier. La familiarité opère d'une manière semblable lorsqu'il s'agit de peintures se constituant autour de sujets qui relèvent d'une imagerie populaire kitsch ou obsolète : bibelots de brocante, assiettes vieillottes, objets décoratifs surchargés, motifs vestimentaires démodés, etc. Les exemples sont nombreux, de l'accumulation de petits dauphins en verre de *Dauphins* à la danseuse de boîte à musique de *Couronne*. Il en va ainsi de l'étrange objet de *Scénette* – sorte d'hybridation de corail et de pied de lampe – avec ses couleurs passant du blanc au rose bonbon fondant, du vert bouteille au lilas laiteux, objet mort, inexistant et pourtant conservé comme vestige décoratif, présent

THE PILL®

dans son absence de signification (tout comme le mot qui donne le titre à cette peinture – "scénette" – absent de tous les dictionnaires et pourtant employé couramment à la place de "saynète"). De tels exemples foisonnent dans la peinture de Mireille Blanc, à l'image de *Figure* et sa bouteille de bière allemande Saint Bernard des années 1960 en forme de religieux, peinte sur un format de deux mètres de haut, figure hiératique et sage souriant benoîtement, un missel entre les mains. Et l'on peut aussi évoquer cette autre bouteille improbable, lourdement décorée, avec paysage intégré, qui sert de sujet à *L'Étiquette* et à *Paysage (l'étiquette)* dont je me souviens avoir vu un équivalent dans un épisode de la série *Twin Peaks* de David Lynch, trônant sur une étagère de l'hôtel Great Northern, haut lieu du vernaculaire et du mauvais goût. Cette familiarité, insufflée par le sentiment d'appartenance des objets à une culture large et populaire, engage deux types de conséquences. La première est liée, c'est évident, au potentiel de mémoire détenu par cette imagerie, mémoire dont les ramifications vont des souvenirs propres du spectateur jusqu'à la contextualisation de ces sujets au sein de champs temporel, générationnel et culturel spécifiques. Ainsi, le casse-tête en bois de *Puzzle* est-il connoté historiquement comme peut l'être le chien de *Figurine*. Pour ce dernier, notons la pliure représentée en trompe-l'œil au centre de la peinture : elle donne une indication dont l'importance sera soulignée plus loin, s'agissant de toute évidence de la marque laissée sur une photographie retrouvée pliée. Ce détail importe car il livre l'une des clés de l'œuvre de Mireille Blanc, exclusivement fondée sur la reproduction d'images photographiques. Reste à savoir de quels types de reproductions nous parlons ici.

À l'autre pôle, le méconnaissable, des peintures plus étranges dont les sujets semblent refuser toute lecture iconographique, laissant néanmoins au titre le soin de guider, parfois, la lecture (ainsi, *Peau* dont le titre permet *in fine* l'identification d'une dépouille animale, un porc en l'occurrence). Parfois seulement : les titres *Compos.* et *Cyme*, par exemple, sont peu diserts – le premier parce qu'il ne dévoile rien du sujet (un fromage sur lequel est appliquée l'empreinte d'un coquillage), le second parce qu'il en appelle à un terme de botanique peu usité qui, dans le cas de cette peinture, renvoie à l'inflorescence brodée sur le vieux chemisier représenté. Ces cas particuliers donnent le ton et indiquent ce qui se joue dans les œuvres de Mireille Blanc : ce qui compte dans la peinture, c'est la peinture – pas sa capacité à reproduire le réel ni à faire des images. La peinture de Mireille Blanc rappelle – et ce n'est pas superfétatoire dans un monde ivre d'images – que l'objet de la surface en peinture est l'apparence. Les tableaux de Mireille Blanc créent des apparences et dans toute apparence il y a un doute quant à ce qui est vu. En d'autres termes, Mireille Blanc s'attache à montrer l'écart irréductible qui séparera toujours une peinture de son sujet, le sujet finissant souvent chez elle par être poussé dans ses retranchements, par affleurer une forme d'abstraction ou, plutôt, une espèce d'étrangeté qui finalement n'est que l'émanation la plus naturelle d'un regard porté avec insistance sur les choses. Tout le monde en a fait l'expérience en constatant qu'un objet, observé avec acuité pendant un certain temps, finit par se soustraire à ses caractéristiques usuelles et familières pour se réduire à sa propre apparence : il tend vers le méconnaissable, sa structure perd sa fonctionnalité, son design bascule vers une forme qui n'est plus tout à fait la sienne mais pas encore abstraite, son échelle elle-même semble vouée à évoluer vers l'incommensurable. Cette étrangeté, qui par capillarité lente semble infuser d'une observation appuyée des choses, est à l'œuvre dans la façon dont se livrent les peintures.

Deux peintures

Deux peintures illustrent idéalement ces premières considérations qui ne constituent néanmoins qu'un préliminaire. Je me souviens de la première peinture de Mireille Blanc que j'ai vue ; il s'agissait de *Nappage* et j'ai été saisi par l'ambiguïté de ce tableau, non pas dans une fulgurance soudaine mais plutôt dans l'émergence progressive d'une impression : j'avais à la fois le sentiment de savoir ce que je regardais tout en étant incapable de préciser avec exactitude ce que représentait ce tableau (et ce sentiment s'est maintes fois reproduit par la suite avec d'autres peintures). De loin, une roue, un pneu, une bonde d'évier, un bouton-pression... avant que n'apparaisse au centre et à la périphérie de l'anneau cylindrique noir le motif de l'assiette en porcelaine avec son oiseau et sa décoration florale, révélant ainsi le contexte, l'échelle et, finalement, le gâteau recouvert d'un épais nappage. Ce moment d'incertitude face à une œuvre est toujours ambigu car l'on ne sait jamais vraiment si l'indiscernabilité du sujet est due à une incapacité personnelle à voir les choses (ce qui souvent revient à penser par orgueil que la faute incombe à l'œuvre elle-même) ou bien s'il faut au contraire savourer ce réglage en temps réel de la vision et de l'appréciation, goûter à la façon dont le regard parvient à calibrer correctement les choses, plaçant le curseur de l'échelle, du contexte et du sujet au bon niveau pour permettre à la représentation de se révéler enfin. Mais, concernant *Nappage*, ce trouble ne constitue sans doute pas une expérience suffisante pour offrir à la peinture la singularité qui soit à même de la différencier d'une simple image. La singularité surgit par une ambiguïté supplémentaire qui vient embarrasser la perception. De loin, la luisance de la surface jouant sur l'effet de simulacre d'un éclat de lumière imputable aux spots d'éclairage du lieu d'exposition, avant que la peinture ne livre, de près, l'artifice de ses reflets en trompe-l'œil, augmentant ainsi le crémeux de la touche par la brillance de la crème nappant le gâteau. S'ajoute à ceci un détail d'une grande importance dans la manière dont opère Mireille Blanc, comparable à la pliure simulée de *Figurine*. Il s'agit du petit rectangle tronqué de couleur jaune situé sur le bord inférieur de la peinture. Cette forme géométrique jaune de quelques centimètres fait basculer l'ensemble de la représentation, exactement comme le fait le fameux "petit pan de mur jaune" de la *Vue de Delft* de Johannes Vermeer (1660) observée par l'écrivain Bergotte dans le célèbre passage de *La Prisonnière* de Marcel Proust. Ce rectangle jaune est une incongruité dans l'image, un parasite qui manifestement n'appartient pas à la représentation, à l'image de l'escargot qui rampe sur le bord inférieur de *l'Annonciation* de Francesco del Cossa peinte en 1470. Il s'agit effectivement d'un motif importé depuis un autre espace que celui de la table, de l'assiette et du gâteau ; il s'agit d'un morceau de scotch et ce morceau de scotch permet de comprendre que ce qui est peint n'est pas un gâteau mais une photographie prise à l'occasion d'un repas, d'un goûter, d'un anniversaire, scotchée par l'artiste au mur de l'atelier. Le morceau de scotch jaune – que l'on retrouve sur plusieurs tableaux (*Compos.* en comporte également un, positionné au même endroit) – possède la fonction duale de faire basculer la représentation de son statut d'image vers celui, plus complexe, de représentation d'une représentation. Une peinture, parce qu'elle est avant tout une surface, se doit d'être vue de près, et seul un regard attentif, rapproché et patient aura saisi la présence de ce corps étranger. *Nappage* est donc la représentation d'une photographie et, bien plus que cela, *Nappage* est la représentation d'un tirage photographique, du papier photographique lui-même et du morceau de scotch qui le maintient en place pour les besoins de la séance de peinture. Ce détail une fois perçu, c'est toute l'œuvre qui bascule sur le plan épistémologique et s'ouvre simultanément à des considérations liées à l'archivage, aux albums de famille, aux photographies retrouvées ou perdues, au temps exhumé et aux stéréotypes inhérents à cette typologie d'images communes à tout le monde : les photographies de villégiature, de lieux

THE PILL®

touristiques, de réunions familiales, de réveillons et autres célébrations se ressemblent toutes, versent dans l'inépuisable catalogue des clichés qui traversent le temps et les cultures depuis que la photographie est devenue le médium populaire que l'on sait. C'est tout le sens de l'œuvre qui se renverse et se réoriente vers la question du tirage photographique et de sa transposition en peinture, et l'on notera ici l'importance d'un tel passage au moment crucial où le numérique supplante le tirage papier, reléguant peu à peu ce dernier au rang de vestige nostalgique.

La deuxième peinture est *Aussière*, caractéristique dans son refus manifeste de se livrer d'emblée par ses éléments iconographiques et dont le titre – un terme technique emprunté au champ lexical maritime – ne renseigne pas davantage sur ce qui est représenté. *Aussière* est le nom donné aux gros cordages destinés à amarrer les navires à quai et c'est ce que représente l'intrication de coups de pinceaux blancs au centre de l'œuvre. Mais que dire de la forme qui recouvre ce cordage, sorte de panoplie ouverte en deux ? L'artiste précise la source de l'œuvre : une photographie prise par elle, représentant une bouée en forme de singe posée sur un nœud marin partiellement fondu trouvé sur une plage. Cette bouée éventrée est en soi une apparence dont le simulacre a été évent(r)é, une dépouille recouvrant un entrelacs pictural dont le traitement m'évoque la fameuse *Asperge* peinte par Édouard Manet en 1880, mais une asperge tordue comme un churros gluant de fête foraine. *L'Asperge*, quintessence de la peinture malgré l'insignifiance de son sujet, est un chef-d'œuvre de la modernité, sublime peinture pour les peintres, manifeste en soi affirmant le primat du médium sur le motif. *Aussière* emploie un sujet tout aussi incongru et procède d'une forme de réactivation des éléments constitutifs de l'acte pictural dans un assemblage dont la composition peut sembler analogue à une autre peinture de Manet, *Nature morte, rouget et anguille* (1864) mais dont l'improbable montage (la bouée disloquée et l'aussière nouée) est digne d'une définition du beau par le Comte de Lautréamont¹. Néanmoins, ce retour aux sources de la modernité n'est pas la conséquence d'une nostalgie mais sans doute une manière de pointer la situation particulière qui est celle de la peinture aujourd'hui, confrontée à l'omnipotence de l'imagerie numérique qui, de plus en plus, supplante les lieux où la peinture s'expose au profit de sa reproduction sur les écrans². *Aussière* prend comme sujet une bouée pour une peinture qui, bien loin de se contenter de singer une image photographique, affirme à la fois le ludique de la peinture³, son crémeux, sa générosité et sa puissance d'évocation mémorielle (tant enfantine que du point de vue de l'histoire du médium lui-même). Prénance du souvenir et de ses modalités d'éclosion, présence de la peau comme métaphore de la surface peinte, nouage du langage et du geste pictural : ces éléments contribuent à préciser les contours d'une œuvre dont le propos consiste, nous le verrons par des exemples symptomatiques, à distinguer la peinture de l'image et à définir ce qui, en peinture, advient qui ne peut advenir par l'image.

La sommation des images

Évoquer la peinture de Mireille Blanc ne peut donc 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. De nombreux tableaux montrent – comme pour *Nappage* et son morceau de scotch – le bord des images représentées, donnant ainsi l'indication d'un simulacre et d'une bordure que parfois la peinture franchit pour prolonger la représentation au-delà de la seule image qui lui sert de sujet⁴. Apparaissent alors des cadres dans le cadre dont *Archive (lustre)* et *Grand bouquet* sont parmi les exemples les plus marquants, dévoilant à la périphérie de leur sujet principal ce qui est exogène à l'image-source et devient endogène à la peinture réalisée. Les faux morceaux de scotch peints, tout comme les macules

THE PILL®

déposées à la surface des photographies qui constellent la surface de nombreuses peintures, renseignent sur l'illusion et sur le processus de reproduction d'une reproduction d'image. Il s'agit de représenter la photographie non pas en tant qu'image mais en tant qu'objet, en tant que tirage photographique figurant une image accrochée dans l'atelier ou, parfois, une image encore fixée dans le cadre de papier de son album photo (ce que montrent *Sweat* ou *Puzzle avec*, dans leur partie inférieure, le monogramme imprimé sur la marie-louise de la photographie). Ce principe peut aussi parfois se révéler dans ses effets chimiques les plus inattendus comme c'est le cas, notamment, de *Composition*. À propos de cette grande peinture, Mireille Blanc précise : "L'image-source est une photographie prise dans la rue, d'une poupée cassée, dans un carton, mise au rebut. La photo, imprimée en sépia, couleur improbable pour mettre à distance ce sujet, a pris des taches d'eau (suite à une fuite d'eau à l'atelier cet été). J'ai gardé et peint ces taches qui, dans un hasard heureux, ont réinjecté de la couleur à l'image." Le sujet initial – une poupée choisie pour son aspect ancien et sa robe de dentelle d'un autre temps – est donc mis deux fois à distance (par la photographie et par son impression sépia) puis subit un troisième retranchement causé par un phénomène chimique inopiné, une remontée chromatique qui, depuis le bord inférieur de l'image montre l'origine photographique de la représentation. Il est intéressant de prendre en considération le fait que cette remontée chromatique agisse comme un épanchement d'aquarelle ou d'encre mélangées, faisant miraculeusement surgir une figure de peinture depuis la surface du papier photographique. Le processus est comparable à celui du scotch mais dans une inversion : le scotch de *Nappage* ou de *Compos*. est un ajout exogène à la surface de l'image ; l'épanchement chromatique de *Composition* (que l'on retrouve aussi sur *Emyde (2)*) est une forme de sudation endogène de l'image-source elle-même.

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, feuille de papier photographique parfois cornée, pliée, représentée avec les salissures déposées à sa surface par le temps ou reçues par accident à l'atelier. Cette pratique de représentation de l'objet photographique, redoublée par le crémeux de la touche, est une manière d'affirmer qu'une peinture n'est pas une image mais une surface afin de souligner la parfaite autonomie de la peinture sur son sujet. 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 dans le passage de l'image plate de la photographie vers le crémeux de la touche picturale : la peinture matérialise l'étirement d'une durée, avec toute l'ironie que comportent certains tableaux "crémeux" donnant à voir des gâteaux à la crème. 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. En utilisant la peinture comme moyen de reproduire l'objet photographique, Mireille Blanc pointe également l'articulation qui relie les deux médiums, montrant comment le souvenir d'une peinture peut se transformer dans la mémoire du regardeur, montrant à l'inverse comment une photographie peut créer de faux souvenirs (ceci étant très opérant dans le cas de photographies familiales attachées à notre très jeune enfance dont notre mémoire n'a pu conserver la trace). Ajoutons à cela une considération supplémentaire sur le fait que l'enjeu de ses peintures ne se place pas dans une reproduction de la photographie mais dans sa répétition. Reproduire et répéter sont deux actes très différents. La répétition n'est pas une reproduction mais contient toujours une transformation. Répéter c'est modifier en allant de l'avant, se souvenir c'est modifier en allant vers le passé. Comme l'exprime

THE PILL®

Kierkegaard, "la répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement, mais en sens opposé."⁵ Il en va de la pratique de Mireille Blanc comme d'une opération de sommation des images, avec toutes les significations que le terme peut inclure. La sommation, dans son sens le plus courant, est cette forme d'exhortation impérieuse, cet ordre proféré avant repréailles. Ici, les images sont sommées de battre en retraite pour laisser le champ libre à la peinture. Il y a mise en demeure des images, intimation à disparaître doublée d'une mise en garde à l'encontre du regardeur (et il est notable que la traduction anglaise du mot "sommation" soit "warning"). La sommation, en mathématiques, est aussi l'opération consistant à effectuer une somme et il est bien question de cela ici : somme d'images-sources rassemblées en corpus, somme de temporalités superposées, somme de surfaces hétérogènes feuilletées, etc. L'image-source du lustre d'*Archive (lustre)* n'a aucune valeur véritable sur le plan photographique, elle n'est qu'une image que peut-être l'on prendrait afin de vendre sur Internet un vieux lustre au design vintage. En revanche, la transfiguration de l'image par la peinture et son décadage relatif (qui laisse apparaître sur le bord supérieur les reliquats d'autres images) font sens et exhument l'image de la vaste fosse commune visuelle à laquelle elle ne peut échapper. Le lustre, par sa position, par le design de ses embranchements, par la contre-plongée de l'angle de vue, devient analogique de celui, ô combien célèbre, des *Époux Arnolfini* de Jan van Eyck (1435), tableau contemporain d'une révolution technologique – l'utilisation par les peintres de lentilles et de miroirs pour parfaire leur art – équivalente à celle de la photographie. *Archive (lustre)* est emblématique de cette opération de sommation des images caractéristique de la manière dont la peinture de Mireille Blanc procède au mélange de sources inopérantes (les images photographiques sans qualité réelle) afin de produire un effet opérant : c'est là l'ultime signification du terme "sommation" tel qu'il s'emploie dans le domaine de la physiologie et des stimuli neuronaux.

Trois symptômes - 1

De la physiologie à la symptomatologie il n'y a qu'un pas et la sommation des images dont il est question trouve son acmé avec trois types d'œuvres qui constituent des moments critiques particulièrement éclairants. Ces trois moments particuliers peuvent être considérés comme des symptômes révélateurs de l'ensemble. Certes, l'œuvre de Mireille Blanc contient d'autres peintures dont la singularité aurait pu être envisagée comme symptôme – je songe à la vitre de *Condensation* ou au gros plan sur le piqué du miroir de *Piqué* surjouant les macules qui parsèment la surface de nombreuses peintures ; je songe également au papier carbone de *Reproductions* et sa relation tautologique au transfert. Les trois types d'œuvres dont il va être ici question n'ont donc rien de limitatif.

Le premier symptôme se manifeste avec les peintures représentant un vide, une absence d'image, une image soustraite, disparue. Ces peintures sont le lieu d'une béance et posent le paradoxe de leur représentation. Les œuvres les plus caractéristiques sont celles qui représentent des emplacements vides dans des albums de photographies familiales – ceux de la famille de l'artiste ou des albums achetés en brocante. *Éclipse* (2009), *Album 1 (Memnon)* et *Album 2 (Memphis)* – toutes deux de 2018 – viennent ainsi encadrer dix ans de pratique et représentent un vide d'image (et à ces peintures nous pourrions ajouter *Oreiller* qui, dans un registre différent, produit un effet comparable). *Éclipse* et *Album* montrent 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. Il y a un vide et c'est ce vide que l'œuvre donne à voir. Mais si le vide existe, c'est qu'il n'est pas "rien", c'est qu'il est "quelque chose". Mais ce "quelque chose" ne peut être ôté lorsque le vide est fait sous peine de faire du vide un néant qu'il n'est

THE PILL®

pas, puisqu'il est "quelque chose". Pour faire le vide, il faut donc tout enlever, sauf le vide... Se pose alors la question de savoir de quoi est fait le vide que ces peintures représentent. Ces peintures rejouent dans une certaine mesure l'idéal littéraire de Gustave Flaubert lorsqu'il écrit dans sa correspondance à Louise Colet : "Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait invisible, si cela se peut."

À propos des deux peintures titrées *Album*, Mireille Blanc précise : "Ces peintures proviennent d'un vieil album photo de brocante, sur un voyage en Égypte. La moitié des photos manque. Elles sont toutes légendées et les titres de ces deux peintures reprennent les légendes associées aux images manquantes." Les titres d'*Album 1 (Memnon)* et *Album 2 (Memphis)* renseignent sur les sources – les villes égyptiennes de Memphis et de Louxor où sont situés les colosses de Memnon – indiquant ainsi le caractère probablement touristique des images perdues. Il faut néanmoins prendre note de l'ambivalence de ces indications, Memphis étant aussi le nom d'une ville américaine, Memnon ayant une résonance phonétique que je ne puis détacher du mot "Mnémosyne" dont il sera question plus loin... Quoi qu'il en soit, les deux peintures d'*Album* donnent à voir la vacance des images de vacances, en sommation puis en soustraction : une image manque dans un album d'images, disparue comme pour escamoter le souvenir d'un événement, d'un lieu, d'une personne. *Éclipse* et *Album* sont des peintures miniatures de la taille d'une photographie, sont la transposition en peinture d'une photographie montrant l'absence d'une photographie sur la page d'un album de famille dont l'attachement généalogique et mémoriel a lui-même été perdu au fil des années et des ventes en brocante. Le tableau est à la fois annihilation de l'image photographique par la peinture, espace vacant, évidemment du lieu, éclipse du souvenir. Une éclipse du souvenir :

impossible avec *Éclipse* de ne pas songer au film *L'Éclipse* (1962), 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 du film. L'éclipse représentée par ces peintures est éclipse de l'image en même temps qu'elle fait advenir la peinture : lorsque l'image a disparu, seule demeure la surface picturale. Le "quelque chose" du vide est là, dans la révélation de la surface. Ces peintures sont le lieu du non lieu, images manquantes, souvenirs oblitérés (et l'on notera que les trois premières lettres de Memphis et de Memnon sont aussi celles de "mémoire"). 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 mental pour les images à venir. En ceci ces 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'espace vacant laissé par une image perdue vaut toutes les images⁶. L'absence d'image révèle aussi la manière dont les souvenirs se fabriquent artificiellement dans les images : je me convaincs 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 des photographies familiales destinées à fabriquer de faux souvenirs). *Éclipse*, *Album 1* et *Album 2* invitent donc à la projection, à la reconstitution d'un réel par projection. Ces petites peintures, de la taille de photographies, opèrent de façon analogue à l'image vierge qui constitue la dernière planche du fameux T.A.T. (Thematic Apperception Test) en psychologie projective. Inventé en 1935 par Henry Murray et toujours employé, ce test consiste à interpréter une série d'images représentant diverses saynètes, la dernière étant une

THE PILL®

planche absolument blanche. Comme pour cette ultime planche du T.A.T., l'éclipse de l'image des peintures de Mireille Blanc crée un réceptacle pour toutes les images possibles. Chacune de ces peintures contient une image à recomposer s'il s'agit d'opérer verticalement sur un plan mémoriel ; chacune de ces peintures se donne comme matérialité pure – sa surface, sa lumière, sa touche – s'il s'agit d'opérer horizontalement sur un plan pictural.

Trois symptômes - 2

Le deuxième symptôme prend en quelque sorte le contre-pied du premier et oppose au vide des images l'accumulation de celles-ci dans trois peintures pour le moins singulières. *Planche 39–A.W.*, *Planche 77–A.W.* et *Planche 2–A.W.* ont été peintes respectivement en 2014, 2017 et 2018 : ces dates importent car elles montrent qu'il ne s'agit pas d'un triptyque ni d'une série mais d'une récurrence. Elles ont en commun de représenter, sur fond noir (cas uniques dans l'œuvre de l'artiste), une juxtaposition d'images à peine lisibles, laissant deviner les esquisses de corps et de visages, de formes géométriques généralement circulaires, certaines ne contenant rien sinon une surface peinte en blanc. Les trois peintures sont globalement traitées en gris, à l'exception de quelques blancs teintés de jaune, de gris légèrement bistres ou verdâtres, d'une macule rouge sur *Planche 77–A.W.* Quant à *Planche 2–A.W.*, sa surface comporte un épanchement chromatique semblable à celui dont il a été question pour *Composition*, renseignant encore sur l'origine photographique de ces trois peintures. Un élément figurant sur *Planche 39–A.W.* amène un indice iconographique : le coquillage représenté à l'intérieur du rectangle peint dans la partie supérieure est aisément reconnaissable et ne laisse aucun doute sur la provenance du motif puisqu'il s'agit du fameux coquillage de *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli (1482). Un second indice est donné par les initiales "A.W." présentes dans les titres des trois œuvres : ce sont celles de l'historien iconologue Aby Warburg et les trois *Planche* sont inspirées du célèbre atlas *Mnémosyne*, vaste *work in progress* iconographique qu'il conçut entre 1927 et 1929 dans un geste décisif de refonte des principes mêmes de la discipline de l'Histoire. Aby Warburg cherchait à retrouver ou à construire les liens qui paraissent unir les époques à partir de l'examen des images. Ses fameuses planches, qui illustrèrent d'abord ses conférences avant de devenir des formes autonomes exposées dans l'immense bibliothèque de plus de 60000 ouvrages qu'il constitua, sont les témoignages directs de son concept d'iconologie de l'intervalle ("Ikonologie des Zwischenraums") : avec Aby Warburg, les images peuvent désormais être comprises différemment, à partir de leurs juxtapositions, de leurs analogies, de leurs frictions. Comme le précise Georges Didi-Huberman, "ce qu'il visait était une interprétation symptomale de la culture à travers ses images, ses croyances, ses continents noirs, ses résidus, ses déplacements d'origine, ses retours du refoulé... Quelque chose en somme, d'assez proche de la psychanalyse freudienne."⁷ Dans une certaine mesure, c'est aussi le propos de Jean-Luc Godard lorsqu'il énonce, dans un entretien avec Régis Debray qu'"il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. C'est le fondement de l'arithmétique, le fondement du cinéma. [...] Il n'y a pas d'image, il n'y a que des rapports d'images."⁸

Les trois peintures de Mireille Blanc constituent donc une reprise des planches numéro 2, 39 et 77 de l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg. Le présent essai ne permet pas l'étude détaillée de ces planches mais il est éclairant de s'arrêter sur l'une d'elles et sur son transfert en peinture. *Planche 39–A.W.* reproduit sur un format moyen la planche 39 de l'atlas, consacrée à Botticelli et aux représentations d'Apollon, Daphné et Vénus. Il s'agit, comme pour toutes les planches qui fondèrent cette vision

THE PILL®

absolument novatrice, d'établir une grammaire figurative à partir de reproductions d'images, de peintures, de photographies, de gravures, assemblées de manière analogique, représentatives de la survivance de formes qui traversent le temps depuis l'Antiquité comme autant de symptômes présents dans l'art de la Renaissance. *Planche 39-A.W.* reprend à l'identique la composition de la planche 39 de *Mnémosyne* à la différence près que certaines images ont été partiellement – voire totalement – effacées, comme si cette reprise était le fruit d'une retranscription faite de mémoire, avec ses lacunes et ses imprécisions. De *La Naissance de Vénus* de Sandro Botticelli ne reste que le coquillage central ; de la gemme antique figurant Icare, Dédale, Pasiphaé et Artémis ne demeure que le contour du médaillon ; d'Apollon et Daphné de Bernardino Luini ne persistent que la silhouette d'un arbuste et une forme centrale en V. *Le Printemps* de Sandro 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 d'Aby 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 de la petite peinture *Éclipse*. *Planche 39-A.W.* n'est pas la représentation de la planche 39 de *Mnémosyne* mais, à nouveau, la représentation d'une photographie de cette planche, elle-même constituée par un assemblage de photographies. Les images disparates qui composent la planche de *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 belle 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 inévitablement une diffraction optique doublée d'un trouble.

Le symptôme est là, dans la perte progressive de définition des images au fil de leurs transpositions successives. Le symptôme se loge là, aussi, dans une peinture vouée à la sommation des images prenant comme sujet une somme d'images pour n'en faire qu'une seule, dans cette planche composée de vingt-trois images suspendues par des pinces, devenant elle-même image scotchée au mur de l'atelier en vue de sa transposition en peinture. Le symptôme est là, enfin, dans les choix qui prévaudront au placement de *Planche 39-A.W.* au milieu d'autres peintures, au sein de scénographies d'expositions, selon un processus iconologique semblable à celui emprunté par Aby Warburg pour la composition de ses planches.

Trois symptômes - 3

Le troisième symptôme concerne la peinture *Barton Fink*, qui ne laisse aucun doute quant à son origine, son titre étant aussi celui du film réalisé en 1991 par Joel et Ethan Coen. Le film raconte l'ascension puis la chute de Barton Fink, metteur en scène de théâtre dont le succès à Broadway l'amène à devenir scénariste à Hollywood. Il doit écrire un scénario de film de catch dans une chambre d'hôtel sordide dont l'unique élément décoratif, un chromo accroché au mur, attire son attention, le happe jusqu'à devenir une image obsessionnelle. L'image sans qualité représente une femme vue de dos assise sur une plage, face à l'océan, sous un parasol, la main droite en visière. Suspendue au mur qui fait face à la machine à écrire sur laquelle il tente vainement d'écrire, il la contempera alors que l'inspiration lui fait défaut. Dans la dernière scène du film, Barton Fink marche sur une plage, portant une boîte en carton dont le contenu lui est inconnu (elle contient probablement une tête coupée) ; il aperçoit une femme qui marche dans le sens opposé, il s'assoit sur le sable, elle s'avance vers lui, le regarde. Il s'ensuit ce dialogue :

THE PILL®

La femme: It's a beautiful day.

Barton: Huh ?

La femme: I said it's a beautiful day.

Barton: Yes. It is.

[...]

Barton: You're very beautiful. Are you in pictures ?

La femme : Don't be silly.

"Vous êtes très belle. Vous faites du cinéma ?" : la traduction française entraîne une perte de sens, l'anglais marquant l'ambiguïté sur le mot "pictures". "Are you in pictures ?" : "Faites-vous du cinéma ?" mais aussi : "Êtes-vous dans les images ?"

La femme se tourne vers l'océan, porte sa main en visière, regarde au loin et reconstitue miraculeusement le chromo de la chambre d'hôtel. Le film se clôt sur cette image ayant quasiment valeur de manifeste sur la relation que les images en général et les œuvres en particulier entretiennent avec notre perception du monde, dans un inopiné et puissant mouvement d'aller-retour. La question est de savoir si la reconstitution du chromo sur la plage est une merveilleuse coïncidence ou si elle n'est que pure fabrication d'un protagoniste en plein désarroi (le nom de Fink pouvant dès lors être lu métaphoriquement en "think" ou en "sink" : il "pense" et il "sombre"...). Pour parvenir à faire l'image, il doit être assis sur le sable, à un endroit précis, de manière à pouvoir être littéralement médiatisé avec ce qu'il regarde.

Il lui faut créer les conditions requises pour la mise en place du cadre de l'image, opérer un montage avec la réalité pour que puisse advenir la composition exacte du chromo. Barton Fink recrée l'image du chromo sur la plage parce qu'il est en quête de cette réalité-là. Il est possible qu'il ne s'agisse en définitive que d'un arrangement avec le réel et nous ne saurons jamais si le temps retrouvé de la scène de plage coïncide vraiment avec le temps perdu du chromo (doublement perdu d'ailleurs car les séances de contemplation du chromo sont également celles du temps perdu à ne pas écrire dans la chambre d'hôtel). Barton Fink est l'homme en quête d'une carte postale du réel, d'un chromo stéréotypé qui lui permettra de revenir à une réalité dont il se sent totalement exclu⁹. C'est par un processus de décadage (ou plus exactement de désencadrement) de l'image murale qu'il revient à la réalité. La relation établie entre l'image de la chambre d'hôtel, sa reconstitution inattendue et magique sur la plage, constitue sans doute l'une des plus belles métaphores de ce qu'une œuvre d'art est capable d'engendrer, métaphore comparable à l'anecdote décrite par Marcel Proust lorsqu'il décrit l'impact sur le narrateur de la peinture de Renoir dans *Le Côté de Guermantes*¹⁰. Et si, comme l'énonce Ludwig Wittgenstein, "le tableau est une transposition de la réalité", il semble que, par un phénomène de feed-back, notre perception de la réalité puisse être elle-même déconstruite et recomposée par les œuvres. La peinture de Mireille Blanc intitulée *Barton Fink* procède au transfert d'une capture d'écran (de tablette, d'ordinateur...) montrant le fameux chromo du film des frères Coen et opère, à l'identique des planches de l'atlas *Mnémosyne*, selon une succession de transferts : de l'image du chromo accroché au mur vers l'image projetée depuis l'écran, de l'image de l'écran vers sa photographie, de sa photographie vers la peinture. Chacun de ces passages entraîne une perte de définition de l'image au profit d'un ajout de signification. Avec *Mnémosyne*, il s'agissait de prendre appui sur des images de l'histoire de l'art connectées les unes aux autres dans le but de conjuguer leurs efficacités respectives pour parvenir à l'efficacité de leur montage. C'est ce que montre bien la suite des trois *Planche* (2, 39 et 77) de Mireille Blanc : en effaçant presque totalement les images contenues par les planches originales d'Aby Warburg, les peintures ne laissent

THE PILL®

voir que le montage opéré par l'icône. Avec le chromo, c'est l'inverse : Mireille Blanc s'appuie sur une image inefficace et paradoxalement très efficace dans la mesure où elle parvient à un résultat très riche avec un minimum de ressources. Le choix d'une telle image de la part d'une peintre n'est pas anodin en raison de sa thématique très délimitée dans le temps de l'Histoire de la peinture. En effet, ce genre de représentation féminine sur une plage, aujourd'hui si stéréotypé, n'apparaît pourtant pas avant l'Impressionnisme, plusieurs facteurs prédisposant à l'émergence d'un tel sujet : avènement d'une peinture réaliste, invention de la photographie, peinture en plein air, mode des bains de mer accompagnée d'une forme d'émancipation féminine. La femme moderne est une femme qui prend des bains de mer et c'est à partir de ce moment que les peintres, à commencer par Eugène Boudin et Édouard Manet, s'emparent de ce thème. *La plage de Trouville* (1864) et *La femme à l'ombrelle sur la plage de Berck* (1880) d'Eugène Boudin, *Sur la plage* d'Édouard Manet (1873), *Sur la plage de Dieppe* de Félix Vallotton (1899), *Femme au bord de l'eau* de Léon Spilliaert (1910) sont sans doute les plus belles représentations du genre (mais pas les premières puisque *Femme sur la plage de Rügen* peint par Caspar David Friedrich date de 1818). Le film *Barton Fink* se déroule en 1941 et l'image du chromo qui décore la chambre d'hôtel possède donc beaucoup plus de fraîcheur comparativement à l'imagerie de pin-up dont elle s'est très rapidement chargée par la suite (pour s'en convaincre, il suffit de taper "femme sur une plage" sur un moteur de recherche d'images, le résultat est édifiant). L'image du chromo est pauvre en soi mais ce qu'elle draine en références passées et en potentialités futures est remarquable. Son inefficacité en tant qu'image décorative se transfigure en une efficacité maximale dès lors qu'elle est transportée vers le réel diégétique du film (sa reconstitution miraculeuse sur la plage) ou vers sa version peinte. Le symptôme est là, dans le bouleversement par la peinture et dans ce que l'art fait au réel.

THE PILL®

NOTES

1- "Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !", Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, dans Œuvres complètes, Ed. Guy Lévis Mano, 1938, chant VI, 1, p.256.

2- Cela n'a rien d'anodin, il suffit pour s'en convaincre de s'intéresser au programme de numérisation haute définition entrepris par Google Art Project depuis 2011, ou d'observer l'essor croissant des ventes en ligne d'œuvres d'art.

3- Et l'on repense à la générosité et à l'humour de Manet, offrant cette *Asperge* au commanditaire d'une *Botte d'asperges* ayant payé plus que la somme due pour le tableau, que le peintre enverra accompagnée du mot "Il en manquait une à votre botte."

4- Les œuvres suivantes, reproduites dans ce livre, possèdent cette particularité : Album 1 et 2, Archive (lustre), Cabane, Compos, Grand bouquet, Guirlande, La Ronde, Nappage, Peau, Peinture (modèle), Premier gala, Puzzle, Sweat.

5- Søren Kierkegaard, *La Répétition, Essai de psychologie expérimentale*, Paris, Payot et Rivages, 2003 [1843], p.30.

6- Georges Didi-Huberman, "L'histoire de l'art a l'âge des fantômes", *Art Press* n°277, Mars 2002, p.18.

7- Jean-Luc Godard, entretien avec Régis Debray, *Arte*, 14 octobre 1995, cité dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1998, p. 430.

8- Notons qu'un processus similaire se retrouve dans le film *Collateral* (2004) de Michael Mann. Le chauffeur de taxi interprété par Jamie Foxx parvient à s'évader d'un quotidien insipide et routinier grâce à la carte postale des Maldives accrochée au pare-soleil de sa voiture. C'est en offrant la carte postale à une passagère (une procureure, dont le métier consiste à dire le réel de la loi) qu'il opère un retour à la réalité. À l'inverse, le tueur incarné par Tom Cruise est par excellence l'homme sans carte postale, immergé dans le réel sans la moindre distanciation possible.