L'infidélité aux images —

Karim Ghaddab

La peinture de Mireille Blanc témoigne d'un amour des images : affection pour les sujets représentés, intérêt pour la photographie, refus de choisir de manière exclusive entre abstraction et figuration, recours aux logiciels de retouche, attachement pour les souvenirs et la mémoire, pratique de la collecte d'images.

L'un des fondements de la pratique picturale de Mireille Blanc réside dans son usage de la photographie, en tant que manière de produire ce qu'elle appelle les images sources de sa peinture. La prise de vue permet non seulement de saisir et retenir ce qui deviendra un sujet de peinture, mais aussi de préconditionner l'image en définissant un cadrage. Le cadrage permet donc de régler par avance la question de la composition, qui ne se posera donc plus sur le tableau, et détermine très précisément ce qui est à garder et à regarder dans le morceau de réel prélevé. Dès cette opération — et c'est frappant à regarder les tableaux de Mireille Blanc —, l'image témoigne d'un *penchant*, au sens où l'artiste prend, voire recueille, ce qui est sous son regard : à de rares

exceptions près, les vues sont effectuées en plongée, au-dessus d'un objet posé sur une table, sur une étagère ou sur le sol. Se pencher sur, c'est témoigner d'une attention, s'intéresser à quelque chose avec sollicitude et cette inclinaison du regard traduit une inclination.

Les corps sont rares dans cette peinture où dominent les objets. Même lorsqu'une personne est représentée, elle est toujours tronquée, jamais en pied, le visage est toujours absent, hors cadre, la peau n'apparaît que de manière liminaire, poignet, menton, base du cou. Mais si le corps paraît chassé de l'espace de la représentation, il est pourtant omniprésent, de deux façons. En premier lieu, de nombreux tableaux représentent des vêtements — pull-overs, sweat-shirts, pantalons — et ces vêtements sont portés ; le corps est donc bien là, quoiqu'inapparent, il donne volume et relief à toute l'image. Le vêtement est alors à la fois une surface – porteuse de textures, de couleurs, de motifs — et un volume qui en bouleverse la perception. En second lieu, ces vêtements n'ont ni la fluidité des drapés (jouant dialectiquement de l'adhésion et de l'émancipation vis-à-vis des formes du corps) ni la rigidité de structures géométriques (comme on peut en trouver depuis les armures et les mazzocchi d'Uccello jusqu'aux Moules Mâlic de Duchamp ou les tubulures de Malévitch et Léger). Ils sont plutôt pâteux et, pour tout dire, charnels. Les vêtements sont traités en corps, comme si la chair qui a été évacuée de la représentation avait contaminé la matière même des étoffes qui l'occultent.

La question de ce qui est incorporé à l'image et de ce qui en est expulsé se révèle essentielle en

ce qu'elle révèle la dimension fondamentalement artificielle de cette peinture. Il y a donc ce qui est rejeté hors de l'image et ce qui, au contraire, s'introduit dans ses marges, alors même que cela vient a priori parasiter son efficacité figurative. De nombreux stigmates viennent ainsi brouiller localement la lisibilité: des halos pulvérisés à la bombe, des reflets en empâtements blanchâtres, des bouts de ruban adhésif, des étiquettes, des taches et des portions de cadre... Reproduits sur la toile, tous ces accidents survenus (et parfois subtilement provoqués par l'artiste) sur l'image source sapent la perception au premier degré et révèlent que l'on regarde une image d'image. Les tableaux de Mireille Blanc représentent des photographies, en ce sens qu'ils n'utilisent pas uniquement la photographie comme document, mais qu'ils représentent une photographie en tant qu'objet matériel. Puisqu'ils sont admis comme motifs et ne sont pas bannis de la peinture, ces marques constituent des indices rhétoriques utilisés comme effets de réel (d'autant plus qu'il arrive que l'artiste les ajoute délibérément alors même qu'ils ne sont pas sur l'image source). C'est donc l'illusion d'un rapport direct ou exact à la vérité de l'image qui est dissoute. Pour autant, cela ne rapproche pas cette peinture d'un certain hyperréalisme étatsunien qui joue de la virtuosité et vise l'indiscernabilité entre la photographie et sa copie peinte (par exemple David Kessler ou Ben Schonzeit). D'un certain point de vue, les sujets représentés par Mireille Blanc ont pourtant tout pour appâter (surfaces luisantes, textures soyeuses ou duveteuses, aspect crémeux), mais cette séduction est simultanément désactivée. De même, l'onctuosité et l'épaisseur de

la peinture à l'huile utilisée répondent pour une part incontestable au plaisir sensuel de la main, mais elles amènent aussi, de l'aveu même de l'artiste, « à la limite de la croûte¹ », soit à la limite de ce qui est acceptable, mais sans non plus basculer dans la posture confortable du second degré.

Ce sont la notion même d'authenticité et la spontanéité du goût (le bon comme le mauvais) qui se trouvent mises en doute.

La majeure partie des images sources sont des photographies prises par Mireille Blanc elle-même, mais certaines sont des cartes postales et d'autres encore proviennent d'albums de famille que l'artiste se procure dans des brocantes. D'ailleurs, Mireille Blanc ne peint jamais directement d'après un écran et même les images qu'elle réalise au smartphone sont imprimées sur papier. L'utilisation de supports jugés obsolètes, tant dans la technique que dans l'imagerie, laisse percevoir que, pour travailler de façon médiée (peindre des photographies), Mireille Blanc se confronte pourtant à un modèle matériel (la corporéité de ces images). Jean-Charles Vergne a relevé le rapport historique au passé lorsqu'il note « 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 2 ». Les sujets mêmes qui sont représentés dans cette peinture sont attachés à un investissement affectif du temps passé: bibelots kitsch, jouets d'enfants, albums photos de famille, vêtements démodés... Un tel registre pourrait évoquer le pop, si ce n'est que les sujets

Mireille Blanc, L'Atelier A, documentaire produit par Arte/ADAGP, 2019.

² Jean-Charles Vergne, « La sommation des images », Mireille Blanc, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, 2018, p. 53.

retenus par Mireille Blanc n'ont rien de triomphant. Ils constituent plutôt une cohorte un peu défaite, aux couleurs délavées, oscillant entre l'attendrissant et le pathétique. C'est un pop décrépit, ce qui est un oxymore.

Ces peintures occupent un statut ambigu dans leur rapport à l'imitation. Elles sont effectivement réalisées à partir de photographies, donc très tributaires de la question de la ressemblance, mais pourtant il est souvent difficile d'identifier clairement ce qu'elles représentent. Le trouble est essentiellement dû au cadrage, serré sur un détail et évacuant les parties les plus signifiantes de l'image. L'artiste utilise volontiers l'expression « figuration contrariée », suggérant en cela que la ressemblance est un processus susceptible d'être interrompu au cours de son développement.

« C'est seulement après un long processus de mise à distance que j'aborde la peinture 3 », déclare Mireille Blanc, soulignant que le rapport au temps ne concerne pas seulement son iconographie mais aussi sa façon de procéder. Les images sources sont retouchées et stockées sur ordinateur, plus tard elles sont imprimées, puis traînent longtemps dans l'atelier (durée pendant laquelle elles se froissent et se tachent plus ou moins) avant d'être prises un jour — peut-être — comme sujet de peinture. Cette latence opère comme une gestation paradoxale, un temps pendant lequel l'image mûrit par son altération même (dans sa matérialité comme dans l'esprit de l'artiste). Au *terme* de ce « long processus », le tableau est exécuté le plus souvent en une seule séance

de *travail*, comme dans l'urgence d'une expulsion, comme s'il fallait mettre fin rapidement à ce compagnonnage envahissant des images. Après la longue attention de l'élaboration et de la maturation, la peinture est un passage à l'acte qui permet aussi une libération.

Parvenu à son point d'équilibre entre les effets de réel, les ressemblances de surfaces et les indécisions d'interprétation, le tableau ne montre plus que la peinture, ni réduite à une fonction transitive ni totalement enclose dans une rhétorique autoréflexive. En termes psychologiques, Jean-Charles Vergne avance les deux catégories du « familier » et du « méconnaissable⁴ », un couple dialectique proche de l'« inquiétante étrangeté » de Freud⁵. C'est dans ce type de ressenti que Mireille Blanc identifie effectivement l'élément déclencheur qui la fait s'arrêter sur une image particulière : « Je pousse ce sentiment d'étrangeté que j'ai eu initialement et, ensuite seulement, je peux commencer à peindre 6 ». Elle précise encore la condition de cette étrangeté du sujet : « Qu'il y ait une perte quand on le regarde et qu'il y ait une perte pour moi, au moment où je peins⁷ ». De quelle perte s'agit-il? Celle de la nature

⁴ Jean-Charles Vergne, op. cit., pp. 50-51.

En ouverture de son célèbre article, Freud définit l'inquiétante étrangeté comme une expérience d'abord esthétique et tous les exemples qu'il en donnera seront issus de la littérature et du théâtre. Il insiste sur le caractère initialement banal de l'objet ou de la situation considérés : « Cet "Unheimliche" n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. Et la relation au refoulement éclaire aussi pour nous la définition de Schelling, d'après laquelle l'"Unheimliche", l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu ».

⁶ Mireille Blanc, « Vitalité de la peinture contemporaine, la scène française », colloque à la Villa Médicis, Rome, 14 février 2019.

Mireille Blanc, conversation avec l'auteur, lors d'une visite d'atelier, le 28 août 2020.

exacte de l'objet représenté? Celle des souvenirs auxquels une iconographie aussi connotée serait censée faire remonter à la surface ? Celle de la croyance en la vérité des images ? Celle d'un présent - que ce soit dans le domaine de la mode ou dans celui de l'art contemporain —, basculant à chaque instant dans le passé? Probablement un peu tout cela à la fois, mais plus sûrement et d'une manière générale, il s'agit de la perte elle-même8.

L'inquiétante étrangeté repose sur la révélation soudaine d'une duplicité tapie au cœur de ce qui nous est le plus familier. C'est bien dans le domestique que puise Mireille Blanc, puisqu'on ne trouve que des objets, des vêtements, des gâteaux, toutes scènes d'intérieur. Cet œuvre ne recèle pas un seul paysage, fut-il urbain. Lorsqu'il y a des représentations de maisons, ce sont des jouets d'enfant, des maquettes, des bibelots décoratifs, jamais des architectures réelles (En réduction, 2013; Chalet, 2015; Cabane, 2018). Ainsi que l'analyse Jean-François Mattéi, « alors que la simulation, dans l'excès de ses ressemblances, redouble le Même à l'infini, la dissimulation, dans le défaut de la semblance, dédouble le Même pour en atteindre l'altérité secrète9 ». Là où l'image parfaitement fidèle ne fait que copier son modèle, dans une relation de couple stable, celle qui est infidèle (ce qui ne signifie pas sans aucun lien mimétique) voit en revanche proliférer différentes versions d'elle-même. La peinture de Mireille Blanc paraît masquée, dissimulée sous son propre pouvoir d'imitation. D'ailleurs, si nous



2011, huile sur toile, 36 x 32 cm

avons signalé plus haut que des visages reconnaissables n'apparaissent jamais dans ces tableaux, on y trouve des visages voilés par une brillance ou le reflet d'un flash (Portrait (robe rouge), 2019), de faux visages (Portrait, 2016) et même des visages masqués (Élodie au masque, 2011). Roger Caillois signale la persistance et la portée du masque : « Même désaffecté, simple accessoire de carnaval ou de fête mondaine, il inquiète et fascine. Sa puissance est tenue en lisière : elle n'a pas disparu 10 ». Masquée de nombreuses façons, traversant le photographique comme la gestualité, escamotant les corps et cultivant la sensualité, louvoyant entre kitsch et nostalgie tout en se gardant du pop, multipliant les mises à distance et les temps de latence, retournant l'imitation en altération. la peinture de Mireille Blanc reste inassignable.

Il est inutile de rappeler que la peinture (depuis son origine, telle que la raconte Pline l'Ancien dans son Histoire naturelle), aussi bien que la photographie (depuis le « cela a été » de Barthes), sont toutes deux liées au deuil et à la perte.