



MIREILLE BLANC

La sommation des images

Du 30 juin au 23 septembre
2018

Pistes pédagogiques tous niveaux

Peinture modèle – 2016 – huile sur toile – 48X35

Cette nouvelle exposition du FRAC est consacrée à une jeune artiste française dont la démarche est centrée sur la figuration dans laquelle s'affirme la picturalité. C'est à partir de photographies d'albums familiaux, d'archives ou de prises de vues qu'elle réalise ce travail. La familiarité des sujets est interrogée par des décentrement et des éléments extérieurs à l'objet, qui viennent perturber l'évidence de l'image, jusqu'à la rendre énigmatique. La figuration entretient un trouble dans sa manière de traiter la représentation. « 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 » (Journal de l'exposition). Cette peinture est aussi nourrie de culture et de références artistiques que le dernier chapitre explore.

La mise en abyme de l'image ou l'illusion de l'image



Grand bouquet - 2017 –
huile et spray sur toile –
200x130cm

Mireille Blanc est peintre et travaille à partir d'images, celles d'albums familiaux ou qu'elle réalise elle-même. C'est regard singulier qu'elle porte sur l'objet qu'est image source et qu'elle fait apparaître dans sa matérialité.

La figuration apparaît au travers du rapport que l'artiste instaure avec son référent. Les images dont elle s'entoure sont une source inépuisable, mais c'est bien au travers de cadrages décentrés, déportés que s'opère la distanciation qu'elle établit avec ce référent. L'image, accrochée au mur, c'est aussi ce dernier qui sera en partie visible. Posé sur la table de travail, on voit apparaître sur les bords d'autres éléments comme des fragments d'images. Les superpositions des documents qui occupent l'espace de travail comme dans *Grand bouquet*, sont visibles sur le bord gauche et le haut de la peinture. On voit donc le sujet de l'œuvre qui lui donnera son titre mais aussi, en partie, le lieu suggéré par ces bordures. Sur cette même œuvre on remarquera une forme rectangulaire, légèrement oblique. Comme si un scotch était venu recouvrir cet endroit de la peinture et sur lequel un graphisme apparaît tout en laissant transparaître l'image en dessous. Plus haut une ligne de fracture apparaît. Plus bas à droite c'est une tache, d'eau peut-être, qui est venue altérer l'œuvre. Tous ces aléas de l'image portent les traces de la vie de l'image,

cet objet manipulé dans l'atelier. L'image est avant tout un objet. «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.» écrit Mireille Blanc à propos de *Composition*, œuvre datée de 2018. Cette œuvre, qui est rentrée dans les collections du FRAC Auvergne, en sépia et blanc, est tachée de couleurs dans sa partie inférieure. C'est à une double mise à distance de cette poupée ancienne que procède l'artiste. Une première fois par la prise de vue, puis par son impression en sépia. Elle « subit un troisième retranchement causé par le phénomène chimique inopiné, une remontée chromatique qui, depuis le bord inférieur de l'image montre l'origine photographique de la représentation » précise Jean-Charles Vergne (catalogue de l'exposition p57)



Composition - 2018 – huile
sur toile – 190x126 cm –
Collection FRAC Auvergne

L'image manquante

C'est ainsi que pourraient se nommer les deux œuvres acquises par le FRAC *Album 1 (Memnon)* et *Album 2 (Memphis)*. En effet dans ces deux œuvres, ce qui est représenté est clairement un album de photos ouvert mais à une page où l'image est manquante. Un indice cependant évoque ce que pourrait être cette image, il est donné par le sous-titre. "Ces peintures proviennent d'un vieil album photo de brocante, sur un voyage en Egypte. La moitié des photos manque. Elles sont toutes légendées et les titres de ces deux peintures reprennent les légendes associées aux images manquantes" précise Mireille Blanc (opus cité p59). Les titres d'*Album 1 (Memphis)* et *Album 2 (Memnon)* 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. De cette absence ne restent plus que les quatre onglets servant à maintenir l'image dans l'album. On retrouve la même absence dans l'œuvre *Eclipse*, œuvre de 2009, et dans un autre registre, mais produisant le même effet il y a l'œuvre *Oreiller* datée de 2013. Dans tous



Album 1 (Memnon) – 2018
- Huile sur toile - 19 x 29 cm
- Collection FRAC Auvergne



Luc Tuymans
Slide #2 – 2002 – huile sur
 toile – 179x134

les cas ce sont des variations de blancs qui indiquent cette absence ou ce vide que matérialise la peinture. Jean-Charles Vergne avance l'hypothèse que 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" (opus cité p59). Un lien peut également être établi avec la série *Slide* que Luc Tuymans réalisa en 2002. On y voit des rectangles lumineux vierges. Ce sont des murs éclairés par des projecteurs tournant à vide

Le cadrage, les décentrement jouent donc un rôle important dans le rapport que Mireille Blanc entretient avec le réel. On le voit dans nombre de ses œuvres, mais aussi dans ses photographies. Une photographie montre son intérêt marqué pour les à-côtés, le caractère désuet du détail. Ici c'est une fleur de glycine qui se fane au lieu de s'épanouir. Eclairée, elle se découpe sur une ombre, peut-être celle d'un garage, dans un fort contraste. La banalité du sujet laisse le champ libre aux rapports de couleur, à l'organisation dans l'espace de l'image.



Photographie

L'affirmation de la picturalité

Ces œuvres sont tout d'abord de la peinture, une peinture à la touche onctueuse qui est devenue l'une des caractéristiques du travail de Mireille Blanc. Les formats sont assez souvent petits comme pour les deux acquisitions du FRAC Auvergne dont il est question plus haut. Ces œuvres affirment la spécificité du médium, ce qui compte dans la peinture, c'est la peinture. Par exemple dans *Figurine* on voit un jouet d'enfant, un petit chien en bois. L'image est traversée en son milieu par une ligne de fracture, affirmation de la matérialité de l'image imprimée sur le papier, puis, pour une raison ou pour une autre, pliée en deux. Cette manipulation altérant l'image sur



Albrecht Dürer
Le lièvre - 1502 – aquarelle
 et gouache sur papier -
 25,1x22,6 – Albertina,
 Vienne

toute sa longueur. Une ombre portée bien affirmée montre l'utilisation du flash lors de la prise de vue en plongée. Cette ligne de fracture, qui est un peu l'équivalent des décentrement de l'image, est montrée par des empâtements de peinture.

On retrouve dans toutes les œuvres, la touche picturale qui affirme sa présence par la trace que laisse l'outil autant que par les jeux chromatiques auxquels se livre l'artiste. Ils ont pour vocation de suggérer bien plus que de représenter. Ce travail pictural confirme l'élimination de l'image au profit de l'affirmation de la picturalité.

Dans *Bustes* on voit effectivement un buste en raccourci et majoritairement masqué par une sorte de voile noir, plissé sur lequel un dessin en blanc apparaît. Ce pourrait être un personnage de dessin animé un peu comme un



Figurine - 2015 - huile sur
 toile – 34x44



Lièvre - 2014 - huile sur
 toile – 42x55 – Collection
 Voillon-Blanchard

schtroumf. Alors que le buste à la barbe fournie et la chevelure profondément travaillée, symétriquement semble t-il, renvoie à un monde orthodoxe ou Byzantin, le dessin évoque le dessin animé. Ce dernier est déformé comme si c'était une anamorphose pour laquelle nous ne serions pas au bon point de vue, alors que la vue du buste est déformante. Le surprenant rapprochement de ces différents éléments conduit à un rapport chromatique.

L'œuvre *Lièvre* est encore plus surprenante, est-ce une allusion à celui de Dürer ? Toujours est-il qu'il est cadré de la même manière de trois quart et en plongée. Mais ici, la forme est comme dégagée dans la matière, par le contour. Le blanc dominant évoque une surface de plâtre dans laquelle on serait allé fouiller la forme. *Condensation* permet de bien voir la limite entre la peinture et l'image, entre une vision proche et lointaine, comme la peintre opère par équivalents plastiques en allant labourer la peinture de sillons semblables à des gouttes traçant leur chemin sur la surface vitrée saturée d'humidité. Sur trois côtés il y a une correspondance des cadres : celui de la fenêtre et celui de l'image. Si l'objet de la surface en peinture est l'apparence, Mireille Blanc s'attache à montrer l'écart irréductible qui séparera toujours une peinture de son sujet. Elle affirme ainsi l'autonomie de la peinture sur son sujet.



Condensation (détail) -
2014 - huile sur toile –
60x45

Aby Warburg et autres références artistiques



Aby Warburg,
Atlas Mnemosyne – 1927-
1929 – planche 39 – The
Warburg Institute, Londres

Dans son dernier opus Georges Didi-Huberman livre une lecture de ce travail d'Aby Warburg, autour de cette planche 39 reprise par Mireille Blanc sous le titre *Planche 39 - A.W.* « Soit un tableau familial à tous, *Le printemps* de Botticelli. Aby Warburg, en 1893, donna de ce tableau une interprétation inaugurale et magistrale, ne révélant les « sources » philosophiques, littéraires, politiques ou rituelles du tableau que pour faire comprendre à l'historien l'essentielle « fluidité des « influences », des « courants » à l'œuvre, et à l'esthéticien l'essentielle « fluidité » des images elles-mêmes en tant que vouées à un mouvement d'incessantes métamorphoses [...] Aux côtés du peintre et de sa « cuisine » interne – inventer, notamment, une nouvelle sorte de pigment (*tempera grassa*) qui mélangeait l'huile et l'œuf, afin d'obtenir ces inimitables verts sombres du jardin, ces irrésistibles glacis des draperies transparentes. » Il établit des connexions avec la philosophie, l'iconologie est renouvelée par une approche faite à l'aune de la philosophie néoplatonicienne de Marsile Ficin. Il donne l'exemple des trois Grâces « qui ne se contentent pas d'apporter leur « grâce » corporelle –leur beauté ou vénusté – à la composition mythologique de Botticelli. Elles dansent à trois parce que les néoplatoniciens de

Florence pensaient presque toute chose en termes dialectiques : pas de *pulchritudo*, la beauté, sans *veritas* et la constante médiation de *concordia* ; pas d'amour humain sans l'antithèse de l'amour bestial et de l'amour divin (*amor ferinus*, *amor divinus*) ; pas de perfection sans la triade *emanatio-conversio-remotio...* ». Aby Warburg fait « danser la dialectique », son intuition est que pour « accéder à cette « contre pensée » il faut quitter le domaine professionnel des



Planche 39 -A.W. – 2014 –
huile sur toile – 60x48 –
Paris, collection privée.

idées [...] Il faut symétriquement, outrepasser les limites convenues de ce qu'on appelle l'histoire de la peinture : sortir du musée, interroger la rue, retourner à la cuisine – à l'atelier- des artistes, quitter la bibliothèque humaniste et se mêler à la foule des fêtes florentines, celle du *Maggio* par exemple. Alors on comprend qu'une *esthétique* digne de ce nom ne puisse être qu'*anthropologique*. La danse des trois Grâces, sur le tableau de Botticelli, se trouve elle-même dans la position dialectique de médiatiser une pratique des concepts et une pratique des gestes. » (*Aperçues*, éditions de minuit 2018 p56-59).

Mireille Blanc, avec ces trois œuvres fait donc référence au célèbre iconologue et historien Aby Warburg qui, entre 1927 et 1929 a mené un travail de croisement d'images provenant d'époques différentes dont on a ici les planches numéro 2, 39 et 77 de l'atlas *Mnemosyne*. Ces connections s'élaborent dans un vaste *work in progress* iconographique, comme révélateur des origines. Jean-Charles Vergne propose de poursuivre la réflexion avec « 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 » (opus cité p63) Les trois peintures de Mireille Blanc constituent donc une reprise des planches numéro 2, 39 et 77 de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg. Dans l'une des salles d'exposition, le commissaire, Jean-Charles Vergne a réalisé un accrochage qui joue de ces rapprochements entre les images, ici toutes de Mireille Blanc, mais mêlant peintures de différents formats et photographies.



Jan van Eyck
Les époux Arnolfini (détail)
– 1434 – huile sur bois –
82x60 – National Gallery,
Londres

La peinture nommée *Archive (lustre)* représente un lustre dont le design évoque les années 50. Son cadrage, une fois encore, laisse visible l'environnement immédiat de l'image et nous rappelle que ce qui est ici représenté est un objet image. Mais le cadrage qui focalise notre attention sur cet objet banal, son implantation dans l'espace de la toile, l'effet de contre plongée légère, l'implantation des branches du luminaire, permet d'établir une analogie, formelle au moins, avec le célèbre lustre présent dans le tableau *Les Epoux Arnolfini* de Jan Van Eyck. On peut également se rappeler que ce « tableau est contemporain d'une révolution technologique – l'utilisation par les peintres de lentilles et de miroirs



Archive (lustre) – 2013 –
huile sur toile – 87x120

pour parfaire leur art – équivalente à celle de la photographie » comme le précise Jean-Charles Vergne (opus cité p56).



Photogramme du film
Barton Fink – 1991 – Joel et
Ethan Cohen

Le tableau *Barton Fink* est une référence explicite au film éponyme de Joel et Ethan Cohen de 1991. Le titre est également le nom du héros, à la recherche d'une image présente sous forme de carte postale accrochée dans la chambre d'hôtel où il doit écrire le scénario d'un film de catch. On y voit, de dos une jeune femme sur la plage, la main droite en visière pour se protéger du soleil. Cette image devient réalité à la fin du film « Le film des frères Coen opère, à l'identique des planches de l'atlas *Mnemosyne*, 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 » précise Jean-Charles Vergne (opus cité p65).



Barton Fink – 2018 – huile
sur toile – 43x50 -



Francesco_del_Cossa
Annonciation - vers 1470 -
 détrempe sur bois -
 137x113 - Gemäldegalerie,
 Dresde

Une autre œuvre attirera notre attention au travers d'un détail en apparence insignifiant, le bout de scotch qui est visible en bas de *Nappage*. Un détail donc comme il en peuple toute l'histoire de l'art. L'historien de l'art Daniel Arasse s'est penché sur cette question du détail qu'il définit comme « détail iconique » dont la fonction est une sorte d'appel à l'adresse du spectateur. C'est ce qui se passe avec l'escargot de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa. « Cet escargot est bien peint sur le tableau mais il n'est pas dans le tableau. Il est sur son bord, à la limite entre son espace fictif et l'espace réel d'où nous le regardons » dit l'historien de l'art. Cet escargot est dans notre espace, notre monde réel et non pas dans la représentation qu'est la peinture. « La conscience du non-réalisme de la peinture est clairement indiquée par Francesco de Cossa avec cet escargot » conclue Daniel Arasse (dans *Histoire de peinture* – éditions Denoël 2004 p81). Dans *Nappage* le morceau de scotch est celui qui a permis de fixer au mur l'image de ce gâteau.



Nappage – 2016 – huile sur
 toile – 42x60 -

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30 tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

📄 Ensemble adoptons des gestes responsables :
 n'imprimez ce courriel que si nécessaire !



Fonds régional
 d'art contemporain
 Auvergne

