

Ce texte est la version, légèrement modifiée et augmentée de ses illustrations d'origine, d'un texte tronqué initialement paru dans le catalogue *Le Soleil dans la cendre : de Marion Heilmann à Leonard Lamb*, à l'occasion de l'exposition à l'abbaye d'Auberive (juin-septembre 2020). La version d'origine, plus complète, sera disponible bientôt sur le site.

## Marion, un portrait

Tout artiste, au moins par intermittence, est un nageur en eau profonde, plongeant dès qu'il peut dans les apnées de la concentration et la lente brasse des heures. Ces immersions, longues ou courtes, constituent un point aveugle pour la vie en surface, un absentement, un temps socialement mort. Mais pour l'artiste même le plus professionnellement intégré, il n'est pas de moment plus vital. C'est par là qu'il respire.

Marion, poussant cette logique à l'extrême, ne vivait *que* pour le travail ; elle aurait voulu rester à jamais au fond de l'eau. Les passages obligés d'une « progression de carrière », elle les traitait comme des entraves, un appel en arrière, un risque d'essoufflement : pas de site Internet ni de book ni de compte Instagram, pas même un smart-phone, mais une vie sédentaire dans un village de Haute-Marne et un emploi du temps de moine-enlumineur – pour avancer plus vite et plus loin. Avec une obstination qui confinait pour certains à l'auto-sabotage, elle avait fait une croix sur le milieu des galeries, des FRAC, des demandes de subvention et des appels à projet, n'ayant cure de se promouvoir ou de « réseauter » malgré l'obtention, dans sa jeunesse, d'une bourse à la Casa de Velázquez dont elle se refusait à faire un tremplin. Dans le cahier rouge où elle consignait ses pensées (1999-2006), elle inscrivit un jour comme un commandement : « Avoir le bras ridiculement petit, ne pas tenter de l'agrandir ». De 2002 à 2009, elle cessa même d'exposer. Elle se moquait de tout calcul : à mi-parcours, elle changea brusquement de nom et adopta comme nom d'artiste celui de « Leonard Lamb » (un personnage de ses peintures), au risque de brouiller les pistes. Pour prix de son indépendance et du temps luxueux qu'elle dépensait sur ses grands formats (la plupart lui prenaient trois ou quatre mois de labeur quotidien, voire davantage – *Caute* nécessita deux ans), elle vivait de travaux alimentaires et d'expédients, longtemps comme vendeuse de poisson sur le marché de Dijon. Elle n'exposait que lorsqu'elle était prête, et à ses seules conditions ; mais alors, que ce fût dans le brouhaha de Paris ou dans le désert villageois d'une salle polyvalente, elle approchait cette tâche avec le même soin que pour ses tableaux et un sens consommé de la cérémonie, occultant les fenêtres, canalisant les lumières, transformant le lieu en bunker, en théâtre, en mausolée, où le cinéma immobile de ses images pourrait chanter à travers le noir silence et toucher quelques rétines (ill. 1). Elle, si frugale, dépensait sans compter pour son art, et sans profit. À l'instar des saints et des mystiques, elle était comme morte au monde – sauf que son extase à elle était concrète, laborieuse, temporelle.

Cette vie simple, sans dérangement, ascétiquement réduite à l'essentiel, au parfum presque d'*exemplum* antique, traduisait surtout l'immense désir d'activité qui était le sien, son ambition de plongeuse en eau profonde. La réussite sociale n'était à ses yeux que dissipation d'énergie ; ce qu'elle exigeait d'elle-même chaque jour était de créer, d'être toute entière à la réalisation ici-bas, « pénétrée de concentration, et non d'attente (d'attentes matérialistes) », comme elle



Illustration 1: Exposition à la Ferronnerie, Dijon (2014)

l'écrit encore dans son Cahier rouge. Elle vivait dans le temps de l'œuvre qui est aussi bien le temps de la mort. Car tout dans la vie nous pousse à rester à la surface, à baigner dans le flottement des choses, à nous accrocher à ce qui arrive et qui change, à suivre les courants. Mais Marion obstinément nageait dans l'autre sens. Il y avait chez elle une puissance de retrait, de refus, qui donnait à sa présence-absence une incroyable force linéaire, sculptant son existence à partir d'une zone dissimulée aux regards. « Je peins parce que je refuse de vivre », a-t-elle écrit ; elle disait aussi : « Lorsque je peins, je creuse ma tombe ». Tout dans sa vie quotidienne était orienté vers le travail et la disparition dans l'œuvre. Cela se manifestait auprès des autres par ses absences bien connues dans la conversation quand l'échange la déroutait ou que son attention décrochait, ses intransigeances, une tendance à la réclusion ; elle ne jouait pas le jeu. Elle avait beau être là, et plus richement là que bien des gens, elle était surtout ailleurs, à se presser tant qu'elle pouvait au sein de son océan. Énergique et gaie de nature (un trait de famille), elle ne s'en plaignait jamais. Pourtant, un soir, elle me confia sans apprêt que sa vie n'était que lutte, et qu'au moment où elle serait trop fatiguée pour continuer, eh bien, elle prendrait la décision de partir.

Pendant trente ans, Marion a nagé en silence au fond de l'eau avec une détermination sans faille, une retenue magistrale. Trente ans de respiration coupée. Mais ce jour a fini par venir et Marion est remontée à la surface – elle, ses œuvres et ses deux noms, qui flottent désormais dans la lumière du monde, au vu et au su de tous. Le travail est terminé. Marion est pleinement là. Elle a cessé de mourir, la vie l'a rattrapée.

Tous ceux qui l'ont bien connue peuvent en témoigner : si l'on veut parler de son art, il faut parler d'elle. Sa manière d'être, ses jugements et ses goûts étaient, autant que ses tableaux, des loupes abouchés à sa vie psychique, à son aventure intérieure ; un même souffle traversait tout. J'entends par là bien plus qu'une singularité. Qu'elle peigne ou qu'elle vive – elle était aussi spontanée que pudique – il y avait un sens à tout ce qu'elle faisait, un caractère d'énigmatique *décision*. Sa personnalité semblait non la source, mais le prolongement, de sa création – renversant un vieux schéma. On pourrait même parler de vocation, au sens fort, tant elle avait fait d'une voix en elle son maître et son être. Car elle n'était pas de ces peintres qui doutent de tout hormis de leur art, elle peignait exactement comme elle vivait, avec la même exigence et la même *gaieté* : tout chez elle était affaire de contenu. Si elle répugnait à séduire, communiquer, se monnayer – les regards extérieurs étant potentiellement meurtriers – c'est que la peinture, à ses yeux, « n'est pas un métier mais un *secret* ». En son for intérieur elle sacralisait tout ce qu'elle aimait : les êtres, les lieux, les œuvres. Sa réserve – comme celle d'Emily Brontë – était une soif d'absolu : rien de moins mondain, pour elle, que la peinture et la vie ; rien pourtant qui demande plus urgemment à s'incarner. D'où le caractère si éperdu et si entier de ses attachements, comme si l'éternité ne souffrait aucun délai.

Elle l'écrit quelque part : il est deux types de secret, celui qui « se replie vers l'intérieur » de manière « possessive et cachottière », et celui qui se propulse au contraire « au cœur de la vie extérieure, au centre de la société » sous forme d'art et de pensée. Ce secret-là, « systématiquement ambitieux », n'est au fond que « l'idéal vécu, l'idéal mis en branle ». On retrouve là une antithèse constante chez elle entre deux régimes d'existence : d'un côté, la peur, la paresse, la passivité, c'est-à-dire le fait de rétrécir son être, de se recroqueviller à l'intérieur de soi afin de retrouver « sa place au centre », tout occupé à « "justifier" sa conscience, c'est-à-dire lui éviter les excès » ; de l'autre, le fait de se mettre en mouvement, de se « pincer » pour se réveiller et pousser son être « vers la sortie ». L'art, pour elle, ne fut jamais une expression de soi, mais un travail, une plongée obligeant corps et âme à nager unis. De l'action, et non du rêve. C'était chez elle bien plus qu'une attitude : une expérience éthique, existentielle, qu'elle cherchait aussi à transmettre. Car il y avait chez cette lectrice de *L'Emile* et de Jacques-Dalcroze une fibre indéniablement pédagogique. Apprendre à « perdre pied » et devenir étranger à soi (elle appela ça un jour, non sans auto-dérision, le « traité de la pleine mer ») était paradoxalement la seule manière d'entrer en dialogue avec soi-même, le seul

espoir d'être un jour maître en son logis. Ses ateliers du mercredi ou du jeudi étaient bien plus qu'un gagne-pain : avec les enfants, une fête sérieuse ; avec les adultes, une leçon de vie.

Son cahier rouge distingue entre se défendre et se protéger : « Celui qui se protège craint pour son corps et craint la mort. Il protège son moi. Celui qui se défend, défend la vérité et s'expose ; il ne craint pas pour son moi. » Marion, si vulnérable, ne se protégeait jamais, ne reculait devant rien, ni l'effort ni la blessure, pas même la joie à laquelle tant de monde se dérobe ; il n'y avait pas moins « égoïste » qu'elle. Au fond, dès l'instant qu'elle prenait une feuille et un crayon, dès le moment qu'elle vivait et agissait, elle n'avait de cesse de formuler une vérité pour les regards – clarté opaque au travail. Toute sa production en porte l'empreinte, la réalise, la clame. Quels que soient le charme immédiat de ses tableaux, leur enfantine exubérance, leur force noire ou la folle dépense de travail manuel qu'ils ont nécessitée, leur vocation est avant tout mentale.



Illustration 2: Série Postérité d'Abraham n°16, Présentation de Rebecca, 2003, bas-relief peint et technique mixte, 42 x 52 cm

C'est une peinture, en effet, qui se donne à lire autant qu'à voir. Non seulement par sa richesse de références bibliques ou culturelles, ni par sa structure narrative (même dans ses premières œuvres, où n'émerge aucun récit identifiable, toujours l'œil reconnaît une situation humaine – drame ou comédie – des figures impliquées, une histoire se faisant). Ni même parce que les mots y font fréquemment irruption, compliquant l'acte de voir – bribes de texte inventées ou citées, titres incisifs à la place des « sans titre » du début, et qui renvoient à tout un arrière-plan

bruissant d'idées. Cela va plus loin, cela concerne la forme quasi-linguistique qu'elle a donnée à une partie de son travail, codifiant et systématisant son discours visuel, créant des personnages et des motifs récurrents, constituant une véritable mythologie privée à l'allure parfois de bande-dessinée, vaste réserve de scènes et de sens qui s'impose durant toute sa période « noire » lorsqu'elle noue ensemble une veine douloureusement autobiographique et son intuition générale, cosmologique-extatique, de la vie.

Marion aimait les mots. Elle écrivait régulièrement – des textes courts, brûlants, sans velléité littéraire, mais fondamentaux pour comprendre son aventure. Qu'elle « éditât » le texte biblique (*Postérité d'Abraham*) (ill. 2) ou affichât ses propres phrases sur des cartons noirs (ill. 3), elle cherchait toujours dans la langue ce qu'elle cherchait dans l'image : une rudesse plate et laconique, la matité d'une prose qui « claque » (comme elle aimait à dire) par son absence d'écho, par son indistinction entre symbolique et concret – fadeur de l'Éden. Ses modèles étaient Kleist et l'Ancien Testament. Pourtant, elle était aussi clairement en guerre contre le langage. Ses images se donnent à lire, mais aspirent simultanément à se dérober à



Illustration 3: Cartons noirs, 2006-2009, acrylique sur papier

toute lecture, à faire vivre une présence intransitive. Elles racontent, mais comme un rite. Elles mettent en scène des gestes raides, exagérés, où quelque chose se fige ; et Marion voyait dans cette fixité le summum du mouvement et de la fête. C'est ce qu'elle appelait la « frontalité », objet incessant de sa recherche. « Dire la vérité par l'image seule : Kafka, Joyce, Poussin. »

Au fond, elle qui se méfiait tant des discoureurs était dans une rivalité furieuse et amoureuse avec la langue. Son œuvre – car aujourd'hui, c'est bien de cela qu'il s'agit – lorsqu'on le déplie en son entier avec ses périodes et sa cohérence profonde, semble dessiner une large courbe aimantée par la parole : elle prend naissance dans l'ébullition narrative des premières années, où s'inventent mille scènes, mille personnages, pulsion énonciatrice de rien sinon de son geste même ; puis l'on voit l'œuvre qui s'organise, trouver sa direction et ses lignes de force, concentrer sa puissance de dire, pour enfin, muettement, se déclarer à la face du monde. C'est la période la plus noire, la plus mythologique, la plus violente, celle qui voit surgir, dans une atmosphère de guerre, le personnage de Leonard Lamb, le grand retable hyperréaliste/gothique de *Caute*, ainsi que l'aventure de théâtre Ispoug, peinture totale, musique-image-récit en un. Puis, comme une grande vague qui se fracasse et se répand sur la grève, l'eau s'amenuise et finit par repartir en arrière, revenant à elle-même et à son simple étalement sous le soleil, avec ses derniers tableaux plus austères et plus nus. Et pourtant, même alors, quand son art aspire si fort au silence, il demeure narratif, mental, non-rétinien.

Quelles que soient, en effet, les contradictions fécondes de son univers – la fête et le noir, le tourbillon et la ligne, le texte et l'image, le foisonnement et le vide, le mouvement et la fixité – l'ambition première et permanente de sa peinture aura été de se rassembler, de se dire. Cela n'en fait pas pour autant un art intellectuel, où la structure « linguistique » de l'œuvre devient l'objet d'une recherche formelle en soi, presque d'une esthétisation ; ce n'est jamais le cas chez Marion, chez qui le processus d'engendrement est toujours demeuré primitif, enraciné dans la pulsion irrépressible de raconter, de figurer. C'est bien parce que le contenu chez elle a toujours eu l'ascendant que son art, aussi livresque et chargé de références soit-il, n'est précisément *pas* un art intellectuel. Son contenu est partout, c'est le bain de l'image, son révélateur. Tous les choix stylistiques de Marion, l'abolition de la perspective, la « platitude » de l'espace, la naïveté des figures, l'absence parfois soulignée de liaison et de composition apparente, mais aussi – stratégie presque inverse – l'intrusion des mots et de leur « dirigisme », forment avec ce qui est dit une *écriture* visuelle primaire où l'on ne saurait rien dissocier, pas plus qu'on ne sépare chaleur et lumière en un même brasier. Dans une imagination comme la sienne, si originairement parlante, signification et figure, histoire et rêve se confondent ; l'excès de sens est interne à l'acte créateur et, loin de minimiser l'efficacité de l'image, en agrandit la zone d'impact. Il correspond tout simplement à l'appel que Marion lançait sans répit à la vie et à Dieu, et dont ses écrits portent la trace.

Qui était Marion Heilmann ? À dix-sept ans, quand je la rencontrai, elle était sérieuse comme le feu. Non pas tels ces enfants précoces, adultes en herbe singeant ce qu'ils anticipent, mais plutôt comme l'enfant-prophète qu'elle demeura sa vie entière, n'attendant rien moins que l'idéal en toute chose avec une candide exactitude. Du chat, elle avait le visage en diamant, les grands yeux verts, la douceur et les griffes. Elle semblait être née toute armée, comme Athéna. Tout le long de sa vie elle conserva une allure juvénile, sans doute à cause de sa petite taille, de sa souplesse d'ondine et de l'ingénuité de ses réactions (ill. 4) : au moment de sa mort, à quarante-sept ans, on la prenait encore pour une trentenaire, et les enfants ne savaient jamais si elle était ou non une grande personne. Mais de la femme-enfant elle n'avait que l'apparence, cachant une volonté des plus viriles.



Illustration 4: Marion Heilmann dans le jardin de Chalmessin (2019)

Un étonnant contraste l'habitait, à l'image de sa façon de marcher – vive, mais le dos bien droit, ancrée dans la terre, de plain-pied avec les éléments. Réputée étourdie, elle avait en fait un solide sens pratique. Sélectif, certes. Elle ne sut jamais, par exemple, envoyer un fichier-joint ni clairement distinguer entre disque dur et Internet (dont la vastitude la mettait aussi mal à l'aise que la vue de l'univers étoilé). Mais elle savait couler une dalle de béton, conduire sans frémir un 20m3, harceler un directeur de théâtre pour obtenir une résidence. Son réalisme touchait surtout au temps. L'œil fixé sur une horloge connue d'elle seule, elle se pressait en permanence. Elle sortait peu et tenait un registre exact de ses heures de travail, consignées d'une écriture microscopique sur presque cinq mètres de feuilles A4 collées bout à bout et rangées en accordéon, qu'elle appelait pour rire son « livre d'heures » en hommage aux frères Limbourg (ill. 5). Cette ponctualité

s'étendait à tout. En cas de grief ou de malentendu, elle était la première à monter au filet. Sa chambre-atelier, toujours bien rangée, n'avait pas grand-chose de bohème. Elle n'oubliait jamais un anniversaire ou une dette, et tenait en piètre estime les « anars-en-groupe » qu'elle avait côtoyés un moment, du temps où elle servait dans un bar branché de Dijon. Au marché ou avec les détenus de la maison d'arrêt, elle était aimée pour sa douceur rayonnante et son infatigabilité : une collègue fiable, une employée modèle.

Pourtant, elle n'était pas structurée comme la plupart des gens. Elle n'avait pas, au-delà du bagage minimal d'une bonne éducation, les « formules » verbales et comportementales qui donnent à la vie un semblant de peau. Ses réactions détonnaient. Car Marion voyait en permanence les viscères, la lumière, l'innocence, le morcellement. Elle faisait chaque jour le tour du monde, rencontrant ses anges et ses démons, livrée en direct aux flots. À l'intérieur de son crâne, tout semblait moins maîtrisable et

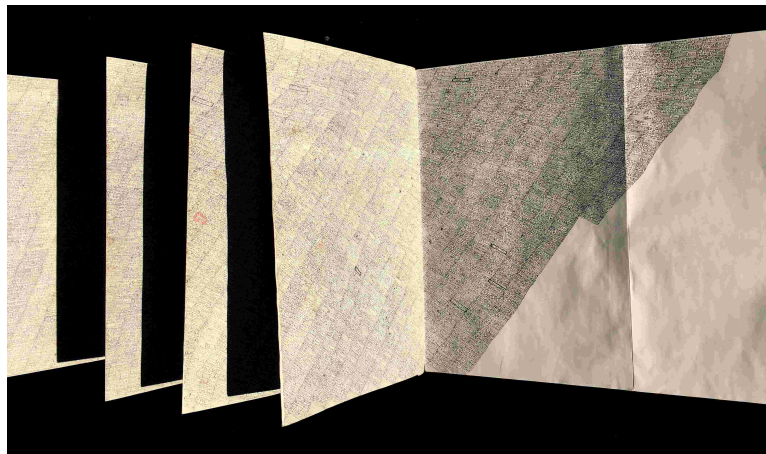


Illustration 5: Le "Livre d'heures" de Marion

cloisonné qu'ailleurs, comme ces bonbonnes de gaz dont elle avait une peur bleue dans la vie. Sa relation au réel était sans voile ni masque, d'une vertigineuse nudité.

En cela, elle faisait penser à une centrale nucléaire : des murs solides, étanches, fonctionnels, et derrière, un champ d'énergie hyper-sensible soumis à d'autres contraintes que la gravité, un vide ultra-actif. Non qu'il y ait eu deux Marion. Elle ne refoulait rien. Au contraire, cette liberté psychique affleurait à la surface avec une facilité déconcertante, par des réactions clownesques ou des raccourcis percutants, mais aussi par des changements de cap radicaux. Même la plus petite facétie prenait parfois un aspect tellurique, geyser sidérant l'interlocuteur et secouant son assise. Fondamentalement on pouvait s'attendre à tout de sa part, parce qu'elle-même devant le réel s'attendait à tout. À des tigres tombant du ciel, à de la neige en été, à des dragons sur la route. À la gentillesse d'autrui comme à la méchanceté sournoise. Certaines choses la laissaient muette, les jambes coupées : l'agressivité, la malice, la froideur d'âme, la mauvaise foi. Un motif hante ses cahiers : qu'elle se laisserait fusiller sans résistance. Car la terre, pour elle, était définitivement plate.

Je ne veux pas suggérer qu'elle était à la merci d'un chaos intérieur. Cette labilité interne et l'intense primarité de ses réactions était en grande partie assumée, rendue consubstantielle à son art et à la forme qu'elle donnait à sa vie ; elle en fit même un credo, une pratique. Elle était, en fait, d'une stupéfiante clarté. Constamment proche d'elle-même et des autres, vigilante, concentrée, elle se connaissait moralement et intellectuellement comme peu de gens – non pas d'un savoir psychologique alimentant un discours sur soi (ce genre de clarté surplombante lui semblait le comble de la fausseté), mais par adhésion permanente et consciente à ce qu'elle voulait. Répugnant à se commenter en art comme dans la vie, ses images et ses actes disaient tout.

Sa clarté tout en arêtes, cohérente comme un diamant, ne se prêtait pas facilement à la conversation. Ses interventions lapidaires laissaient fréquemment l'autre en peine de rebondir ou de comprendre. Elle maintenait son interlocuteur sur le qui-vive non par jeu, mais parce qu'elle refusait de juger conditionnellement. Toute l'entre-texture des choses les unes avec les autres, le réseau des implications et des conséquences, les spéculations infinies sur un objet détaché de soi, bref, tout ce qui rend indulgent, prudent ou sceptique, Marion en faisait fi. Elle ramenait tout à la racine. « Communiquer, ce n'est pas échanger, c'est être. » Son discours était imagé, percutant, souvent

définitif, non du fait d'une arrogance, mais d'une déroutante immédiateté. Elle parlait en somme comme elle peignait, par blocs d'évidences, bruts et sans liaison, par images-symboles dont elle préservait la clé de lecture dans un espace dénué de syntaxe ou de suite, et où tout se retrouvait pour ainsi dire au premier plan. Elle bannissait la nuance dans la discussion comme elle bannissait en peinture la profondeur de champ. Dieu, pour elle, c'était la frontalité pure.



Illustration 6: Sans titre, s.d., encre sur papier, 29,5 x 21 cm

l'adéquation à soi, loin de toute brillance ou surplomb, et du sens retrouvé de la « terre plate », comme le résume un poème de 2000 :

Foi de bélier  
 nul autre ailleurs.  
 Son essence seule est sa substance.  
 Ni les podiums dorés ni les escaliers  
 mais la frange verte étendue  
 sous ses pieds.

Certains mots étaient investis de significations insolites, formant une terminologie : « omniscier » (un néologisme) (ill. 6), le plaqué, le fatal (emprunté peut-être à Braque). Des termes dépréciés se voyaient – geste typique – retournés en vertus et sauvés : la platitude, par exemple, ou la répétition. D'autres, laudateurs, devenaient un défaut à proscrire, comme la brillance. Tout un bestiaire aussi s'était constitué, dans ses tableaux comme dans ses textes, où le mouton figurait en bonne place, capitalisant sur une affection d'enfance pour l'animal, mais aussi sur la riche symbolique de l'agneau telle qu'elle traverse l'iconographie chrétienne et, principalement, la pastorale visionnaire, poétique et graphique, de William Blake. Ce mouton figurait tantôt la simplicité retrouvée du corps et de l'âme, tantôt la perfection de l'image plate, tantôt l'innocence armée, sans cesser de désigner, bien sûr, la bête qu'on mène à l'abattoir. C'était tout cela et d'autres choses encore, extase d'un cœur sans dehors ayant triomphé du temps. « Entrez dans la danse avec des pupilles carrées », exhortait-elle. Ce mouton était le guerrier de la « crédulité consciente », d'une foi en



Illustration 7: *Portrait d'un chevalier*, Carpaccio, 1510, musée Thyssen-Bornemisza

Un autre animal figure massivement dans sa ménagerie, l'hermine. Aperçue à Madrid au bas du magnifique *Portrait d'un chevalier* de Carpaccio accroché au musée Thyssen-Bornemisza (ill. 7), elle attira l'œil de Marion également pour le cartellino qui l'accompagnait, en bas à gauche, portant la devise *Malo mori quam foedari* (« Je préfère mourir plutôt que me salir ») – *Malo mori* sera d'ailleurs un des premiers titres de son tableau de 2005, *Voix humaine* 8'. Les bestiaires médiévaux rapportent, en effet, que la blanche hermine fuyant le chasseur s'arrêtait net devant un chemin boueux, de peur d'entacher sa fourrure. On accola à cette anecdote un sens moral : plutôt mourir que s'avilir. L'ensemble bête-image-symbole fut adopté sur-le-champ par Marion. Fidèle à son habitude d'enchanter l'espace domestique avec ses chimères, elle me donna affectueusement le sobriquet de *stoat* (hermine en anglais) – à l'origine par plaisanterie, parce que je n'aimais pas me salir, mais le nom resta. L'hermine réapparaît fréquemment dans ses peintures, tantôt me représentant, tantôt comme emblème de pureté.

Tout aussi nombreux sont les signes du mal, que l'art de Marion conjurait. C'est le cas de la tour en damier, inventée durant sa période noir et blanc (ill. 8) ; elle

fait référence au domaine de Parc-an-Coat en Bretagne, où habitait sa grand-mère (la maison avait une tour), lieu que Marion avait à la fois follement aimé et follement craint du fait de la personnalité impérieuse et quelque peu abusive de sa propriétaire, et qui en était venu à représenter un milieu familial et social avec lequel elle désirait rompre. L'image de cette tour crénelée au carrelage noir et blanc joue ici, en privé, quasiment le rôle d'une poupée vaudou ; mais dans l'opération même du déplacement métonymique et de sa schématisation visuelle, par lesquels l'objet haï se voit ainsi « masqué » (dans tous le sens du terme), l'image se simplifie et s'enrichit à la fois, absorbée dans

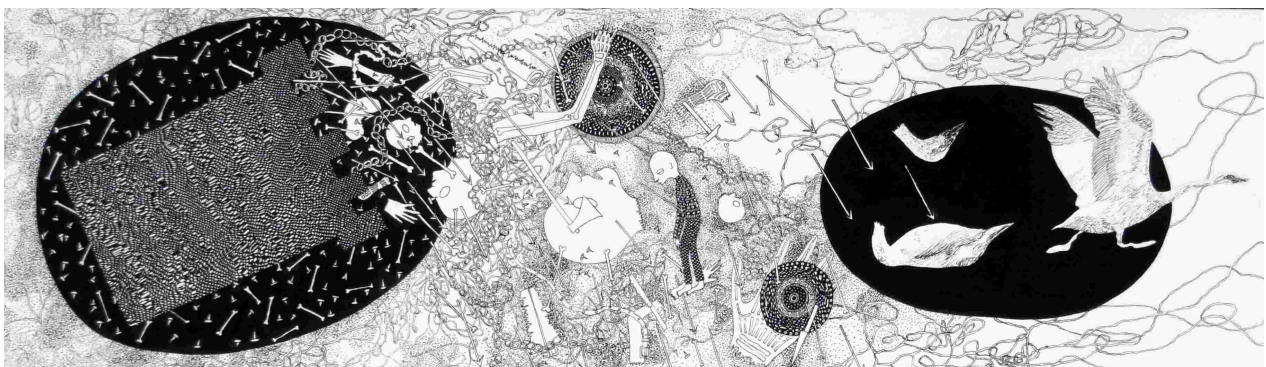


Illustration 8: *Les Vichysto-résistants 4, Je les paie avec la politesse*, 53 x 15 cm



l'univers formel de l'artiste tout en s'ouvrant à des évocations moins occultes – celui d'un vague pouvoir autoritaire, d'une menace qui plane, d'une atmosphère de fermeture et d'exclusion – sans pourtant jamais couper les ponts avec sa désignation primitive et son rôle d'exorcisme intime. L'imagination de Marion était puissamment mythifiante, enchâssant et sublimant les épisodes heureux ou douloureux de son existence à l'intérieur d'une ample fresque cosmologique, où tout résonne.

Parmi les autres symboles récurrents, suspendus dans le ciel sans pesanteur de ses images, certains sont moins biographique mais tout aussi personnels : la harpe, par exemple, associée par Marion à l'histoire de David, au mélancolique Saül, au pouvoir de la musique (ill. 9) ; ou encore les motifs de la chaîne et de la corde, où il est difficile de démêler fonction symbolique et attrait visuel, tant ils font écho à tous les entrelacs et spirales, hautes herbes, algues et filaments qui foisonnent d'un bout à l'autre de sa peinture. Vaste continuité cosmique ? Prison ? Échappatoire de la mort volontaire ? Le contexte seul permet qu'on se prononce, et souvent l'image conserve une part d'indécidable, cumul de significations plutôt qu'hésitation à trancher. Marion, de fait, semblait toujours aimer la chose avant d'en aimer le sens. Son imagination s'en emparait en entier, l'esprit comme la lettre (elle aimait apprendre par cœur), sans distinguer entre « spirituel » et terrestre.



*Illustration 9: Paradis (détail), 2013, gouache, aquarelle et acrylique sur papier marouflé sur bois, 65 x 185 cm*

Marion cultivait le paradoxe presque à son insu. Nombre de ses formules et mots d'ordre sont des oxymores : « crédulité consciente », « mouvement fixe », « joyeux-suicidaire », « répétition inventée ». Elle tendait naturellement à conjoindre ce qui s'oppose, à rendre même interchangeables certaines catégories antinomiques : vie/mort, joie/souffrance, orgueil/humilité, Dieu/caillou. C'était sa façon intense de désigner le vrai. Mais l'illogique était toujours au service

d'une pensée ferme. Quand elle se disait contre les prêtres et pour la messe, faisant hausser les épaules des intelligences scolaires, c'est qu'elle aimait le rite, pas le message ; la splendeur, pas la communication. La binarité, loin de simplifier le débat, était au service de distinctions fines, sensibles, sa manière à elle de rester précise tout en satisfaisant son goût pour le maximalisme et la vigueur du noir et blanc. À une certaine époque, toutes les occasions étaient bonnes pour franchir le point Godwin – mais nullement par paresse d'esprit. Une fois qu'elle se laissait happer par une discussion – elle qui préférait si souvent un inoffensif bavardage ou parler avec un enfant, ou simplement se taire – elle se dirigeait spontanément vers son point d'achoppement et ne laissait aucune pierre en paix. Elle clivait par souci d'indivisible. C'était, là encore, un aspect de sa « ponctualité ». Une année, pour son anniversaire, je lui traduisis un essai de 1936 de Laura Riding, paru dans la revue *Epilogue*. Dans ce texte, la poétesse américaine réhabilite la vertu critique de la colère, contrastant notamment l'implacable dieu archaïque de l'Ancien Testament avec la religion moderne de la tolérance, édulcoration post-chrétienne du pardon universel. Ces idées consonaient clairement avec l'attitude de Marion. Car dans une juste colère, il y a nettement plus d'égards que dans la supériorité paresseuse de l'indulgence et de la « compréhension ». « La vraie lumière est limitée, anguleuse. » Il ne faut pas entendre autrement la véhémence de ses tableaux, leur souffle quasi hébraïque : la violence y est toujours une adresse, et donc une forme d'amour.

Marion ne parlait jamais *au nom de* (l'État, l'Économie, le Savoir, la Morale...). Elle n'aimait guère les discussions politiques – qu'elle distinguait de l'engagement – prisant peu une certaine mollesse de gauche, encore moins une sécheresse de droite. Elle n'a jamais voté. Son individualisme était en même temps le contraire d'un individualisme : un anarchisme plus tolstoïen que stirnerien. Elle était viscéralement opposée à la guerre, à l'armée, à la violence d'État, à l'autorité. Quant à sa relation à la religion, elle était profonde, mais hétérodoxe. Marion nageait dans l'art chrétien occidental comme un poisson dans l'eau. Elle aimait passionnément les églises, la musique de Bach, les chapiteaux romans, la tenture de l'Apocalypse d'Angers, le Beatus de Saint-Sever (mais aussi la tapisserie de Bayeux, strictement profane). De souche protestante, elle a lu et relu la Bible comme aucun autre livre – mais exclusivement l'Ancien Testament (qu'elle appelait la Bible par respect pour les Juifs), ainsi que le livre de l'Apocalypse (pour ses qualités visionnaires). Les textes sacrés auront été sa grande machine à visions et à récits. Mais elle eut tôt fait de retourner le Christ contre l'Église, lance-flamme chassant du temple tous les marchands de supplément d'âme et les croyants qu'elle appelait « historiques » – les respectueux de la tradition extérieure, les chrétiens du dimanche, les sépulcres blanchis. Elle trouvait inconcevable qu'on soit chrétien et militaire. Finalement, elle abandonnera aussi le Christ, le jugeant trop « intellectuel », trop moral (reproche qu'elle finira aussi par faire à la philosophie). « Le chrétien pense qu'il combat contre lui-même alors qu'il combat contre Dieu. » La religion juive l'a immensément attirée ; ironiquement, elle y trouvait un sens de l'incarnation plus poussé que dans le christianisme. « Religion concrète », disait-elle, « religion-tampon » : comme plus tard la Russie orthodoxe, une étoile dans son orient.

Le mot « Dieu » faisait partie de son vocabulaire, même s'il n'était mobilisé qu'en tout dernier recours, comme l'acmé de ce qu'elle cherchait à dire. Est-ce qu'elle y « croyait » ? Elle trouvait grossière, en tout cas, l'auto-satisfaction de l'athée. Dieu était le nom de quelque chose d'impersonnel et d'absolu, au-delà de la morale – et même de la vie. Ce sentiment aigu d'être débordée d'infini, sa peinture ne cesse de le représenter sous diverses guises en livrant ses personnages à des immensités, à des vertiges et tourbillons faisant fi du poids de l'homme. Le cahier rouge dit pourtant : « Dieu est l'ombre de mon corps et de mon âme, il n'existe pas sans moi ». Subordination ? Proximité, plutôt. Dieu est une ombre, mais plus grande que moi – mon interlocuteur sévère, ma hauteur. Travailler, disait Marion, c'était « agrandir son ombre ». « La concentration, c'est Dieu », écrivit-elle aussi. Toute sa production, depuis les peintures cosmiques du début jusqu'au silence confessionnel des dernières œuvres, aura consisté à sortir l'homme de sa petitesse et de son identification confortable à lui-même, à faire valoir les droits de cette « ombre » dérangement. « Créer, ce n'est pas témoigner de la vie, c'est témoigner de Dieu. » C'est-à-dire de cet

outré-monde dont elle n'a cessé de regarder fixement la béance et d'entendre la voix, qui est le lieu de notre perfection. « La vie vraie de l'homme a lieu dans la mer, en pleine mer, là où il n'a plus pied, là où il risque de boire la tasse. La vie vraie de l'homme est un ballet avec l'immuable (...) La brillance de l'homme : son état lorsqu'il est à sec, hors de l'eau (...) [une vie] entre hommes, sans Dieu (exemple : les peintres qui sont trop peintres, etc. – bref tous ceux qui vivent en ayant perdu leur jumeau). » Au fond, elle se serait déclarée athée, que la radicale « spiritualité » de son art (à défaut d'autre mot) n'eût pas fait le moindre doute, aussi primaire qu'inassimilable. C'est le noyau indigeste de son œuvre. Une religion rugueuse, exigeante, une joie pourfendant toute consolation et conciliation. Par certains côtés un matérialisme radical, n'appelant pas à la contemplation mais à l'action et à la finitude, en nous plongeant dans l'absolu. Car il n'y a pas de rivage, et Dieu est une mer déchaînée.

Un élément récurrent dans la conversation était son rejet de l'abstraction et de toute vision surplombante, tout usage de la langue qui articulerait ses catégories comme un déjà-là : le discours de savoir, le commentaire, le programme politique – tout ce que Marion appelait « analyse » ou « critique du monde ». « Fuir l'intellectualisme qui rend "clair". Seul l'obscur m'importe, qui rend *réel*. » Même son rapport à la philosophie était tendu, alors qu'elle avait lu avec ferveur Spinoza, Nietzsche, Montaigne ou Pascal. Elle ne se reconnaissait qu'un seul présent, le travail créateur. Parler « en général » – que ce soit seulement des chats ou de la pluie – contredisait l'état du mouton qui vit, peint, pense à ras de terre, de plain-pied avec Dieu. Rien à voir avec l'idéologie relativiste, pour qui toute certitude heurte ou fatigue l'esprit et doit donc être subjective – dogme indolent. Son nominalisme à elle était le contraire d'une spéculation : une foi chevillée au corps, une mystique en acte. Et dans sa défense passionnée de l'animal, créature muette et indivise, il entraînait peut-être aussi une révolte du « sans-voix » en l'homme, cabré contre l'exorbitant langage. Car la platitude de la peinture était bien plus qu'un plaisir des yeux : la clairvoyance d'un œil-soleil parlant à l'animal en nous.

Cette merveilleuse formule de Valère Novarina, que les fascicules de *L'Art brut* avaient été sa *Légende dorée*, Marion aurait pu la reprendre à son compte. Très jeune, elle s'était mise à l'école, formellement et éthiquement, de ceux qui n'ont jamais songé qu'à sortir de l'enfer. Elle finira toutefois par rejeter la catégorie d'art brut (comme elle rejetait celle de femme artiste), bonne selon elle à satisfaire les « curieux d'histoire », ceux qui vont au musée pour comprendre et non pour voir. Elle inversait, en cela, la leçon de Dubuffet : la vraie place de ses chers Wölfli et Darger était à côté de Memling, Bonnard ou Beuys. Car il n'y avait qu'un seul plan. Brut ou pas brut, « l'art *EST folie* ».

Il n'est pas inutile d'évoquer les goûts de Marion en matière d'art. Son culte des grands artistes n'avait rien d'académique : elle s'entourait d'eux comme d'une famille spirituelle, guides intimes et protecteurs qui nourrissaient son imagination et peuplaient ses peintures au même titre que Ruth, Abraham ou Jacob. Pour avoir contemplé quelque tableau de maître ancien, elle pouvait prendre le lit pendant deux jours, écrasée par un sentiment de nullité. J'ai déjà parlé de sa bonne connaissance de l'art médiéval, surtout roman, source de l'aspect « oriental » de sa peinture des années 1990 (elle ne regarda vraiment l'art indien ou persan que des années plus tard, et malgré son séjour en Australie resta indifférente à la peinture aborigène). Les continents de la Renaissance italienne ou des Primitifs flamands furent inlassablement parcourus et reparcourus. Dans l'art d'hier et d'aujourd'hui, son œil était versatile, mais toujours sélectif, et pouvait s'attarder aussi bien sur Chuck Close, Domenico Gnoli, Matthew Barney ou Claude Cahun. Elle eut le privilège de connaître Jean Olivier Hucleux, dont elle admira les portraits, les *Squares*, et l'homme ; ses propres encres abstraites et « passages » hyperréalistes sont une manière d'hommage. Quelques-uns des points de référence de Marion sont inhabituels dans un contexte français : son amour de la Russie s'étendait à des peintres peu connus, comme Vroubel et Filonov ; elle avait aussi une bonne connaissance de l'art anglais, réputé plus « littéraire », de William Morris à Gilbert & George (elle adulait, par exemple, Stanley Spencer, inconnu en France, avec ses anges impétueux et ses

résurrections campées dans les arrières-cours de Cookham, sa ville natale, parmi les poubelles et les paniers à linge). Une constante fut la représentation de la figure humaine : il fallait un visage et un corps, disait-elle, pour que l'on ressente de « l'amour ». La peinture abstraite, apte à transcrire un « mouvement de fonds existentiel » mais pas l'engagement humain, l'intéressait peu, hors Kandinsky.

La « platitude », en revanche, quelle qu'en fût le style ou l'époque, la mettait en transe : celle de Cranach, maniériste et linéaire, autant que celle du peintre naïf géorgien Pirosmani, tout à la fois rustaude et angélique ; la fraîcheur immémoriale d'une fresque minoenne autant que les *super-women* proto-pop de Richard Lindner. Il y avait clairement une sorte d'excitation rétinienne dont s'emparait tout son être, à voir l'espace ainsi vidé de sa profondeur et ses figures réduites à des silhouettes sans ombre. Mais ce n'était pas seulement une adhésion de l'œil ; « l'âme » y trouvait son compte, confirmant de manière frappante toutes les réflexions de Wilhelm Worringer dans *Abstraktion und Einfühlung* (1908) au sujet de l'aplatissement de l'espace comme besoin psychique d'affirmer un absolu, annulant la variabilité des choses et arrachant le réel au temps.



Illustration 10: Nabuchodonosor, William Blake, 1795, Tate Britain

Plus surprenante à première vue était sa passion pour des peintres optiquement tendres et « vaporeux » (Renoir, Van Dijk, Bonnard, Isaac Levitan). Elle semblait relier cela à son amour pour le climat breton, son goût pour le moussu, le brouillé, les temps humides et changeants, pour la fourrure et le tulle et la dentelle (celle, consolatrice, qui traverse *L'Enfer* de 2013 et *L'Armure* de 2017), et pour la largeur de vue de Tchekhov ; pour tout ce qui entoure et protège, pour tout ce qui relève de la base plutôt que du sommet. Même le bavardage entre voisins, ce chaud babil animal qui nous enveloppe et nous pénètre, lui semblait en apprendre davantage sur l'humain que bien des discours savants. Elle chérissait aussi les hautes pâtes transfiguratrices de Monticelli ou d'Eugène Leroy (« le plus grand peintre après Bach »), dont le rapport avec son travail paraît là aussi des plus ténus. En toute chose elle manifestait une sagacité surprenante, une capacité à discriminer à l'intérieur du semblable comme à relier le plus lointain. Car elle jugeait en créateur, non en historien, et ses goûts éclairaient en creux ses objectifs de peintre et le choix de sa « famille ». Même parmi des artistes qu'elle aimait tous deux et que l'histoire associe, elle introduisait des distinctions où éclatait la précision de son œil : elle se sentait, par exemple, plus proche d'Otto Dix que de Beckmann, de Bosch que de Breughel, de Miro que de Picasso ; elle préférait Renoir à Degas, Zurbarán à Velázquez, Max Linder à Chaplin, et plaçait les chapiteaux de Saulieu encore plus hauts que ceux d'Autun.

Elle s'était désigné néanmoins quelques « ennemis » (elle avait le goût de la bagarre, du moins en matière d'art) : le clan des Musil, Van Eyck, Ravel, Kubrick et Seurat, détestés pour leur froide virtuosité, leur « intelligence » (mais il existait, d'après elle, de « bonnes » froideurs : celle de Hitchcock, de Brecht, de Bellmer ou de Henry James). Elle n'avait pas plus d'attrait pour les artistes trop purement artistes, tel Matisse. Même dans le champ de l'humour, ses goûts éclairaient sa peinture. Il n'est pas anodin qu'elle aimât Louis de Funès ou les Monty Python, le comique d'excès plutôt que l'ironie. Bien qu'elle eût elle-même un talent de clown inexploité (et même largement

inconscient), elle rejetait l'humour comme elle rejetait l'abstraction, prétendant ne rien comprendre aux blagues et adorant surtout quand ça tombait à plat. Il y a là quelque chose de profond, qui rejoint son sens du « plaqué » : ne pas faire illusion, montrer les dessous, faire transiter un autre souffle que celui de l'esprit. Car le ratage est une forme de grâce, un humour plus explosif encore. À l'ébriété de l'échec s'ajoute la perception de la matérialité de la langue, à l'oxygène du vide celle de notre gravité réelle. On n'est pas très loin des marionnettes de Kleist et de leur chant non-lyrique.

Sa voracité s'étendait à la littérature, à la musique, au cinéma. Elle relisait fréquemment les grands écrivains russes et allemands. De nombreux noms aimés se retrouvent dans ses tableaux,



Illustration 11: Une page de *Leben oder Theater*, Charlotte Salomon

mais pas tous : n'y figurent pas, entre autres, Kafka, Villon, Thomas Bernhard, Dostoïevski ou l'immense Hans Henny Jahn du *Fleuve sans rives*, ni les cinéastes Flaherty ou Méliès. La musique avait un statut à part ; Marion la mettait au-dessus de tout, c'était son océan intérieur. « Tout vient de Bach. Tout va vers Bach ». Elle prétendait même que son activité principale à l'atelier n'était pas de peindre, mais d'écouter (elle travaillait en musique). Par sa mère, la vie de famille en avait été imprégnée, depuis Telemann jusqu'aux diableries slaves de Chopin, Scriabine ou Chostakovitch, écoutées durant l'adolescence avec son frère Patrick. Ses dieux de la maturité furent Bach, Beethoven et Mahler. Comme souvent chez les mélomanes, elle se passionnait presque autant pour les interprètes – pianistes, chanteurs, chefs d'orchestre. Son propre style de jeu au piano n'est pas sans rapport avec sa peinture : elle n'utilisait jamais la pédale, par exemple.

S'il fallait s'attarder sur seulement trois figures, à la fois tutélaires et complémentaires, délimitant le triangle de prospection de son œuvre, la première place en reviendrait certainement au poète et graveur anglais William Blake (1757-1827), dont il a déjà été question (ill. 10). Découvert à 17 ans, il lui donna les clés d'une imagination rebelle à la fois illustrative et prophétique, une

conception de l'œuvre comme brûlant organe de révélation, ainsi que le goût de la narration visuelle et d'une ligne claire d'une sincérité inouïe. C'est bien plus tard que Marion découvrit le livre-peinture autobiographique *Leben ? oder Theater ?* de l'artiste allemande Charlotte Salomon, achevé de justesse avant sa mort en 1943 à Auschwitz à l'âge de vingt-six ans (ill. 11). Tout dans ce grand œuvre la captiva, l'imbrication du texte et de l'image, la matité sensible et fluide de la touche, l'intériorité d'un art si vocal empreint de pathos juif. Ce devenir-cinéma de la peinture lui a certainement servi de modèle pour faire entendre, toutes portes fermées, à travers un simple lamento angélique s'élevant depuis une pellicule de vie peinte, les rumeurs et remous de l'existence, le flux du temps qui passe et les coups sinistres de l'Histoire. Chez Sergueï Paradjanov, enfin, réalisateur arménien-géorgien (1924-1990) que Marion plaçait encore plus haut que Tarkovski, elle retrouvait le mélange d'exubérance et de statisme auquel elle aspirait si fort, l'art de faire du cinéma un envoûtant poème total, transformant images de rebut, bijoux en toc et bouts de ficelles en une véritable liturgie pour les yeux, traversée de folklore et de fantaisie, et d'une pratique du collage surréaliste qui insuffle à l'image même la plus hiératique tout l'enjouement de l'improvisé (ill. 12).

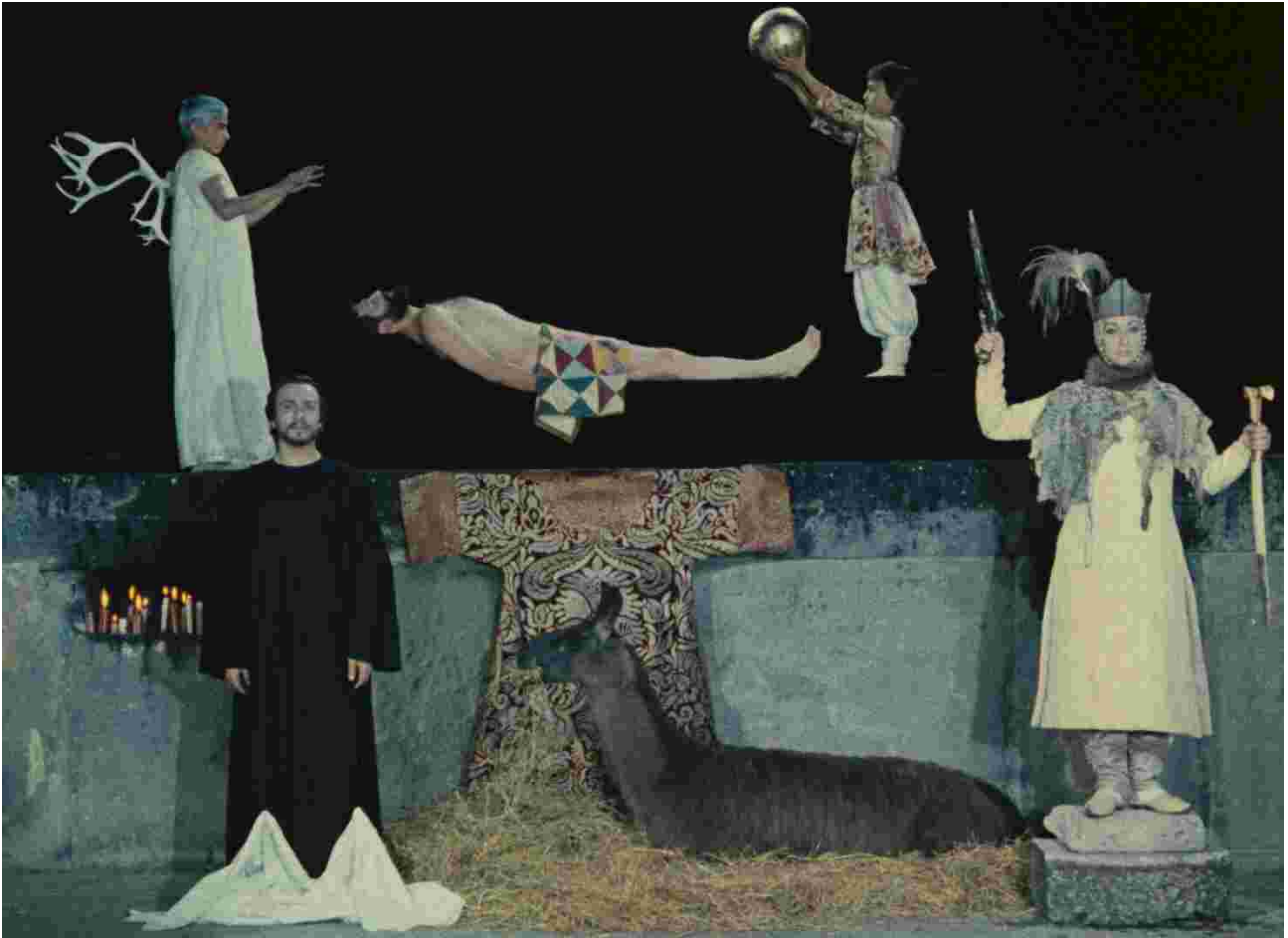


Illustration 12: *Sayat Nova*, Serguei Paradjanov, 1969

Marion avait une conception volontariste de la création artistique. « On apprend à devenir passionné. La compulsion s'apprend. » Il n'y fallait que du courage. L'imagination était un « muscle » et non un don (elle-même répétait à l'envi qu'elle avait la tête vide). Elle racontait aussi comment, à force de s'entraîner dans sa chambre entre ses dix-huit et vingt ans à inventer sur des claquements de doigt (littéralement) un bateau qui coule, une femme qui s'envole, un chien qui aboie, c'en était devenu ensuite une seconde nature – au point d'être assaillie de visions, baignant désormais dans un rêve quotidien. Cette foi dans l'effort explique son prosélytisme : elle avait une aptitude rare à mettre les gens autour d'elle au travail, et aucun grognement sur une prétendue absence de talent ou d'inspiration n'était recevable (elle était, sur ce point, charitablement dictatoriale). Artistiquement elle n'attendait rien de ses élèves, moralement tout (leur frustration de ne *pas* être jugés ne faisait que la conforter). « Je ne crois pas à l'être pour l'être, je crois à la discipline pour l'être, l'activité pour l'être. » En retour, quelle n'était son émotion quand l'un d'eux trouvait son carré d'herbe, commençait à tenir sur ses jambes et à se nourrir seul. C'était la réalisation du bonheur : vivre au milieu de créateurs de tous âges et de toutes conditions, en mouton parmi les moutons.

Elle qui n'avait aucune patience pour les conventions, était tout sauf opposée à la contrainte qu'on s'impose (retrouvant une distinction avancée par D H Lawrence entre *self-control* et *self-discipline*). « La liberté, c'est avoir un but et l'atteindre. Ce n'est pas avoir des idées libres. » Elle se méfiait notamment de l'inspiration, ce trouble-fête. Un jour que nous en parlions (car je

n'étais pas tout à fait d'accord), Marion eut une réponse qui me rendit limpide combien son insistance sur la ponctualité était bien autre chose que du stakhanovisme ou une manie du contrôle, mais l'exercice délibéré de cette « sortie de soi » qui était presque une prière : « Travailler, c'est être en communication avec quelqu'un : on se doit d'être ponctuel, d'avoir des égards pour lui. Ne pas respecter son emploi du temps parce qu'on aurait une inspiration subite, c'est ne communiquer qu'avec soi-même. »

Son emploi du temps était strict, toujours le même sauf les jours de marché. Levée vers cinq ou six heures, elle se préparait un nescafé, faisait des exercices de gymnastique, une heure de russe, puis se mettait au travail. Elle suivait des horaires de bureau, cinq heures le matin, trois heures l'après-midi, entrecoupés d'un déjeuner frugal et d'une promenade solitaire d'une demi-heure

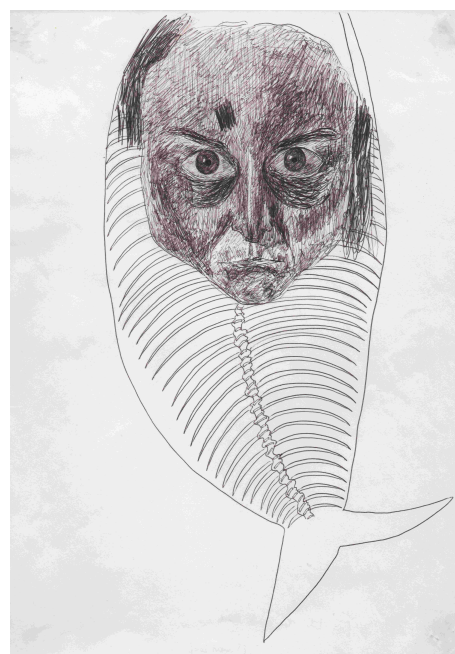


*Illustration 13: Marion au travail*

durant laquelle elle se récitait des poèmes. Vers quatre heures et demi, parfois cinq heures – sauf les jours d'atelier d'arts plastiques – elle se détendait en allant fumer une cigarette chez les voisins, en jardinant ou en faisant la cuisine. Nous ne nous retrouvions qu'en fin de journée pour parler du travail en cours. Le soir était consacré au piano ou à la lecture, parfois à regarder un film ou à répondre à des mails. Marion peignait toujours par terre, allongée sur son tableau (sauf pour les petits formats). Elle s'était construit un radeau avec une vieille couette pliée en deux et s'enveloppait d'un sac de couchage, les yeux très près du papier, son mug de nescafé et ses outils à proximité, ainsi qu'un ordinateur diffusant de la musique classique butinée sur YouTube (ill. 13). À la manière des fresquistes, elle ne traitait qu'une seule partie par jour, une surface d'une feuille A4 environ, sans aucune possibilité de recul – d'autant que, pour éviter que notre chat Mouka n'y laissât des empreintes, le tableau était recouvert d'un drap blanc à l'exception du « champ opératoire » de la journée. Sauf en cas de difficulté, elle ne redressait son tableau qu'en fin d'après-midi pour l'étudier, réfléchir et préparer mentalement le travail du lendemain.

Elle aimait voir grand, être embarqué pour des centaines d'heures ; face aux petits formats finis en quelques jours, elle se sentait à l'étroit. Pourtant il y a d'indéniables réussites parmi les poétiques tableautins qu'elle préparait en amont d'une exposition, ou dans les dessins surgis à l'improviste, comme les autoportraits rageurs au bic qu'elle ne produisait qu'en temps de crise (ill. 14). Hormis ces petits formats, elle travaillait sur du papier marouflé (c'est-à-dire encollé) sur contreplaqué, dont elle appréciait la résistance. Ses médias de prédilection étaient l'encre de Chine et une aquarelle très peu diluée, n'autorisant ni retour ni effacement. Le dessin préalable se faisait au porte-mine ou au bic, d'un trait léger, puis elle peignait par-dessus, et ainsi de suite, zone par zone. Elle commençait généralement en haut à gauche comme une page d'écriture, sauf quand la structure de l'image (concentrique, par exemple) imposait un autre parcours. Ses décors de théâtre, ses marionnettes et ses costumes étaient assemblés, eux, à partir de baguettes de bois, de morceaux de carton et d'énormes quantités de papier aluminium, son « papier mâché » à elle, tenus ensemble au pistolet à colle – un de ses outils favoris, dans les ateliers pour enfants comme à la maison. Souvent, ils étaient renforcés par des plâtrées méphitiques de colle néoprène, rendant le port de ces masques et marionnettes par les comédiens, outre leur poids et la visibilité réduite, une véritable épreuve (avec humour, ils en firent un rite initiatique).

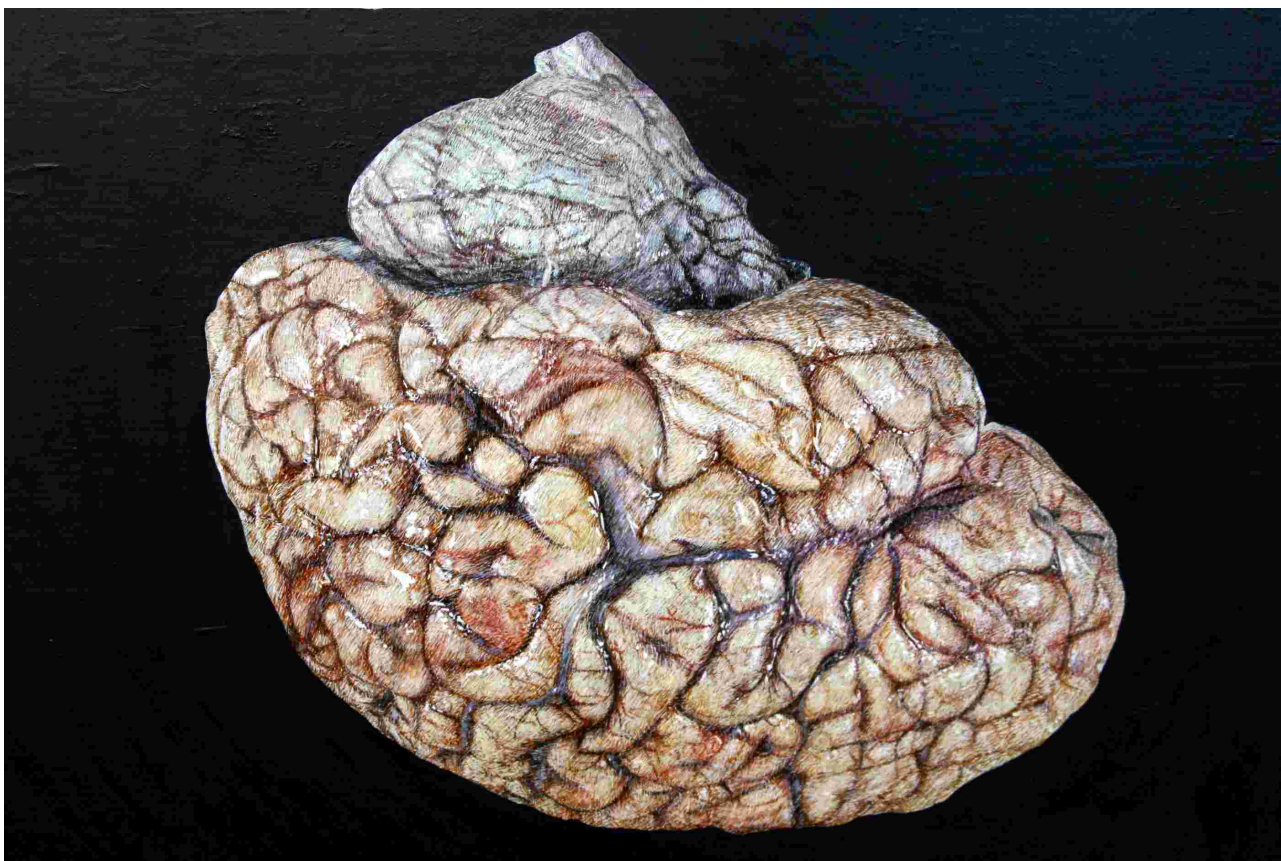
Elle ne travaillait jamais sur plusieurs tableaux à la fois, mais enchaînait les projets sans faire de pause. L'idée du prochain tableau arrivait généralement aux deux-tiers du précédent ; celui-ci terminé, dès le lendemain elle marouflait une large feuille de papier, employant le temps de séchage à esquisser la scène qu'elle avait en tête, parfois sur plusieurs jours, et en choisir les couleurs (elle appelait ça, significativement, son « scénario » – de même qu'elle notait l'achèvement d'un tableau, dans son livre d'heures, par la formule en cyrillique « конец фильма », c'est-à-dire « fin » (du film) en russe). Un travail préalable de documentation s'ensuivait si besoin (collecte d'images dans des livres ou sur Internet, impressions, photocopies), mais l'essentiel était laissé à l'improvisation quotidienne. Pour ses « passages » hyperréalistes, elle ne se facilitait pas la tâche : au lieu de recourir à un projecteur ou à une mise au carreau, elle agrandissait la photocopie de l'image d'origine jusqu'à la taille souhaitée, en découpait la silhouette pour placer sa composition et marquer le contour de ce qu'elle allait peindre, puis la posait à côté d'elle, prenant parfois quelques



*Illustration 14: Autoportrait, s.d.,  
bic sur papier, 21 x 29,5 cm*



mesures avec sa règle, mais reproduisant l'image pour l'essentiel à main levée, avec toute la



*Illustration 15: Caute (détail), 2006-2008, huile sur bois, 270 x 190 cm*

généreuse minutie d'un travail « fait main » (ill. 15).

À cause du caractère sommaire de ses esquisses et de la manière qu'elle avait de travailler « collée à la vitre », inventant chemin faisant, on peut se demander si la composition jouait chez elle un grand rôle. Certains tableaux, de fait, sont nés par accréation, comme le panoramique rouge et vert de 1995 : ayant terminé un format raisin, Marion le prolongea sur un autre, et ainsi de suite, sans aucun plan d'ensemble. Un autre panoramique, aujourd'hui à New York, a été peint de gauche à droite, sur un rouleau qu'elle devait ré-enrouler, faute de place dans sa petite chambre de Canberra. Mais toujours avait lieu dans sa tête un contrôle de l'image-se-faisant. Plutôt que de composition, c'est de consistance qu'il faudrait parler, du soin de ménager à l'œil une navigation sans heurt entre les éléments plus macro-structurels, le registre médian et les feux d'artifice du détail, de sorte que l'on puisse toujours voir le tableau de près comme de loin. J'ai d'ailleurs pu observer comment elle « composait » stricto sensu ses images, car lorsqu'elle hésitait sur l'emplacement de ses découpages hyperréalistes elle me demandait un avis ; or elle repoussait toujours les solutions trop tendues, trop dramatiques (celles, souvent, que je lui proposais). On le voit dans sa manière de disposer des figures dans l'espace ou de répéter un motif, par exemple une nuée de points blancs : son œil préfère toujours une répartition équilibrée des pleins et des vides, une homogénéité visuelle qui disperse l'attention à la surface de l'image et empêche toute focalisation. Elle recherchait, je pense, quelque chose de la solennité somptueuse, ornementale, d'un opéra baroque ou d'une tapisserie. C'était cela aussi, le travail de la « platitude ».



Illustration 16: *Sans titre*, 1996, aquarelle sur papier, 75 x 290 cm

Tout compte fait, sa peinture – c'en est surprenant au vu de l'animation qui y règne – n'a rien de spectaculaire. « La beauté n'est pas visuelle. Seul *l'éclat mental* m'intéresse. Le vrai éclat physique réside dans la fadeur. » Ses fonds noirs, par exemple, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ne furent pas empruntés au Caravage, dont Marion goûtait peu le sensationnalisme, mais au noir très différent –

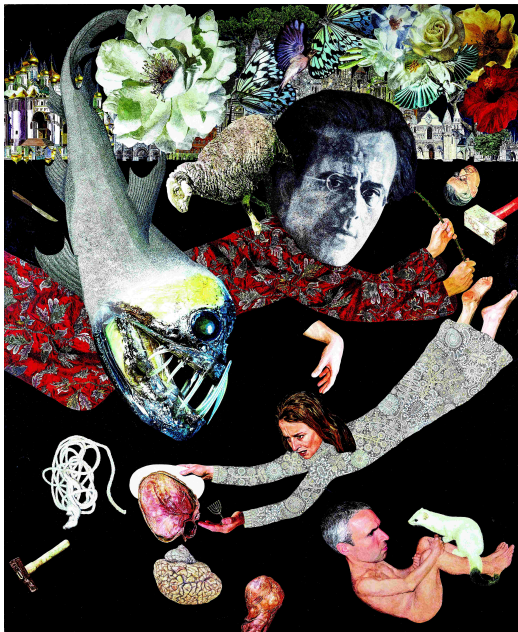


Illustration 17: *Caute*, 2006-2008, huile sur bois, 270 x 190 cm

« métaphysique », comme elle dira – de Lucas Cranach. C'est un noir qui suspend l'ordre du monde visible plutôt qu'il n'enveloppe le regardeur – un théâtre à la verticale : « Le noir qui encadre mes personnages, c'est pour montrer qu'ils sont là par ineptie ou par miracle, une apparition. Le fonds noir, c'est une lumière d'en-haut. » Même une scène aussi alarmante que *Caute* (ill. 17) ne se projette pas devant nous. L'action est comme aplatie, figée, assemblée avec une roideur toute médiévale, un air de patchwork. Rien ne décolle du tableau. La frontalité, pour Marion, si elle fait disparaître toute profondeur et élève toute chose au premier plan, ne s'aventure jamais au-delà ; c'est un milieu fermé, qui ne suggère aucune continuité caravagesque entre l'image et l'espace du spectateur. Et lorsque Marion introduit des éléments hyperréalistes et prend le risque de trouser la planéité par des échappées illusionnistes, elle obtient en réalité l'effet inverse, employant ces trompe-l'œil – de manière contre-intuitive – pour accentuer la raideur

archaïque de l'image : ses portraits sont généralement de face, « iconisés » comme ceux du Fayoum ; et loin d'atténuer l'aspect de collage en « naturalisant » visages et objets à l'intérieur de leur environnement, elle les en isole plutôt, soulignant la sévérité de leur découpe et leur aspect silencieux et plat.

L'espace *latéral*, en revanche, n'est pas gommé : les tableaux ont fréquemment l'air d'avoir été prélevés dans une immensité, forêt luxuriante, nuit noire ou océan se prolongeant de chaque côté. Mais cette impression est contrariée par le souci presque artisanal de marquer les bords (par exemple, en évitant que le trait ne rencontre les limites du papier), une attention plus ornementale que l'on peut rattacher au besoin d'aplatir, de faire en sorte que rien ne déborde ou ne soit laissé au hasard, et que l'image fasse corps avec sa surface d'objet. Il y a là une tension permanente. Elle est résolue par l'aspect cartographique de nombre de ses peintures, associant avec bonheur le plat et l'immense ; par la présence aussi de personnages minuscules, magnifiant par comparaison le reste

de l'image et agrandissant l'espace interne du tableau à des dimensions cosmiques. La répétition d'un motif est peut-être aussi une manière de résoudre ce problème, rendant le tableau adéquat à sa propre « platitude », tout en suggérant pour l'œil une continuation infinie.

Même lorsqu'elle ne faisait encore que peindre, Marion a toujours parlé de son art comme d'un « Grand Théâtre » et n'a cessé de vouloir pousser ses personnages hors du cadre, sur la scène ou devant la caméra, comme pour matérialiser au-dehors le mouvement extravagant qui colonise ses tableaux. Ses premiers dessins, durant la période parisienne, mettaient en scène des corps déformés aux gestes impossibles, un enchevêtrement de personnages arachnéens, de squelettes bondissants, de ballerines écartelées, mélange de Rouault, d'Egon Schiele et d'art brut. Même quand sa peinture se prête momentanément à l'abstraction (tableau rouge de 1995), c'est pour mimer le mouvement humain : une ligne est un bras qui s'allonge, une spirale est un corps qui se recroqueville ou se contracte, tout est corrida ou chorégraphie. Enfant, Marion était férue de ballet : dans son univers passionné, l'expression ne se contente pas du seul visage, mais va d'emblée à l'extrémité du corps.

Son engouement pour Max Linder, figure peu connue du cinéma muet, mais que Chaplin considérait comme son maître, est instructif. Les pages du cahier rouge qu'elle consacre à *Sept ans de malheur* (1921) se lisent comme une définition de ce qu'elle attendait de l'art. Elle y contraste la magie de Chaplin et l'énergie forcenée de Linder. Le premier charme, enchante, là où le second prend la vie à bras-le-corps. « Chaplin mordille, Linder mange comme un ogre ». C'est l'aspect « sportif-artiste » de Linder qui lui a tant plu, cette folle succession de courses, d'incidents physiques et de cascades, selon elle plus artistique que l'illusionnisme chaplinien, car dénué de dessous : tout y est montré, « littéral », haussé jusqu'à l'inintentionnel, porté par un souffle qui traverse le film sans s'arrêter aux événements, une « historicité » qui ne se focalise ni sur le récit ni même sur le seul personnage de Max (contrairement à la figure de Charlot, qui concentre toute l'attention), mais fonce avec l'allégresse démesurée d'un « par-dessus la jambe » et d'une « joie désespérée immense ». Or celle-ci, dit-elle, prend à son plus intense la forme d'un « cul-de-sac ». Elle conclut sur cette phrase, qu'elle souligne de deux traits : « La joie et la mort très proches. »

L'arrêt, le « cul-de-sac », le figement comme forme de la joie, c'est presque le résumé de ce que cherchait Marion en art et dans la vie. C'est une exagération qui heurte l'impossible, l'intensité d'un mouvement qui s'inverserait en fixité. Car le fixe n'est pas l'immobile, mais son opposé : la force d'un geste décuplée par son arrêt, une suspension en plein vol, un masque Nô. Dans un texte sur le théâtre, elle écrit : « Le mouvement des couleurs est plus fixe que l'immobilité de l'immensité noire. » Intensifier le mouvement jusqu'à l'arrêt, jusqu'à couper le souffle, comme un saut dans le vide, tel est le sens de la frontalité, marqueur d'un surcroît de vie. Elle unirait parure « prolixe » et mouvement « gelé ». Ailleurs, on lit encore : « La raideur pour tourner le dos à la vie naturelle. La raideur et l'exagération. Bayeux, le Moyen âge, l'Égypte, la *Mésopotamie*, Blake. L'exagération pour chevaucher l'énergie, pour ne pas laisser l'ennui entrer. La raideur pour ne pas séduire, ne pas plaire. L'exagération pour créer sa propre exactitude. » Le plat, le figé, ne sont nullement chez elle un pas vers l'abstraction, mais une gestualité poussée à son maximum, l'état final de la théâtralité.

Jusqu'à la fin des années 1990, sa touche se caractérise par une jubilation bouillonnante, une libre confusion originelle entre matière et imagination, spécialement dans les tableaux à l'huile mais aussi dans les premières aquarelles. Geste et représentation émergent de front, tout personnage étant simultanément exalté et défiguré par l'énergie qui l'engendre. Puis les choses rentrent dans l'ordre. Il n'y a plus menace d'indistinction, désormais chaque figure a une cerne, un fini qui le détache du fond, il devient lisible. Le geste s'affermi ; ce qu'il perd en excitabilité, il le gagne en direction. C'est la victoire de la ligne. Une sorte de normalisation a lieu – le magma refroidit. Ce qui se met en place, toutefois, est plutôt un système qu'un style : moins une cohérence formelle valant signature, qu'une énergie narrative se donnant les moyens de s'énoncer. La répétition de motifs identifiables (la tour, les cygnes de l'Élorn, les filaments, les structures concentriques), la typologisation de figures interchangeables (les fameux « Leonard Lamb »), l'aspect de plus en plus « conventionnel » et « naïf » de son univers, de plus en plus linéaire et désincarné, permet à la

peinture d'acquérir les propriétés d'un quasi-langage à l'instar d'une bande-dessinée, donnant au visible une vitesse accrue. Comme dans la profération d'une phrase, c'est désormais le contenu (narratif, mental) qui devient l'élément moteur, l'élément qui bouge, suspendant le sens dernier de ces œuvres à la lecture de l'ensemble. Cet art naïf est une psychographie au second degré.

Il y a, toutes proportions gardées, un parallèle entre la manière dont fonctionne cette « naïveté » et le néo-classicisme des athlètes spirituels blakiens. Dans les deux cas, le langage visuel se déleste de toute particularité, se stylise afin d'être plus immédiat, se simplifie pour toucher à l'intense. Le nombre de types visuels se réduit, le corps devient aussi significatif que le visage, tout un vocabulaire du geste et de l'expression émerge, synthétique et purifié, sténographiant l'état intérieur (même si le répertoire de Marion doit moins à Michel-Ange et Raphaël qu'aux tendres créatures en lévitation de Charlotte Salomon et de Chagall). Les yeux de ses personnages, par exemple, ne connaissent plus que trois états : rarement ouverts sur le monde, quelquefois ronds et caves (évoquant l'orbite d'un cadavre, expression d'horreur), ils restent le plus souvent fermés, marqués d'une simple virgule signifiant selon les cas – ou indistinctement – la paix, le rêve, la mort, la concentration (ill. 18). Mais sur ce clavier noir et blanc retentit une poésie aux grondements prophétiques, un pathos spirituel passant ici par une gamme réduite de gestes forts, de personnages similaires, d'expressions toujours claires et appuyées, faisant de l'image un puissant outil pour dire, y compris ce qui est au-delà des mots.



Illustration 18: *Voix humaine 8' (Triptyque 2) (détail), 2005, encre de Chine sur papier marouflé sur bois, 72 x 182 cm*

La peinture se fait donc plus directive. Il y entre moins d'air et de chair, moins de latitude pour un vagabondage rétinien ; l'œil parfois suffoque. Mais cette « absence d'air » fut chez Marion un objectif artistique affiché : en son « théâtre noir », dit-elle, règne « un air sans oxygène », excluant « la vie au dehors » ; la peinture est un lieu « lunaire » et « froid ». Pareilles déclarations étonnent quand on sait la vitalité de ses tableaux, où la générosité des détails et les enroulements infinis semblent au contraire entraîner le regard dans ses tourbillons, le tenir au chaud dans la fourrure de l'image. Pourtant, même alors, même quand elle s'enveloppe dans le désordre doux des rêves, sa peinture toujours professe et profère. Sa « naïveté » n'est pas une complaisance à l'égard du spectateur, mais une façon de se formuler devant lui avec une clarté accrue. Car il y a quelque chose d'indiciblement nu chez Marion (comme chez Blake). La joie se dit toute, la douleur aussi. L'artiste ne dissimule rien, ne s'avance pas masquée, ne vise aucun arrière-monde ; elle écrit la

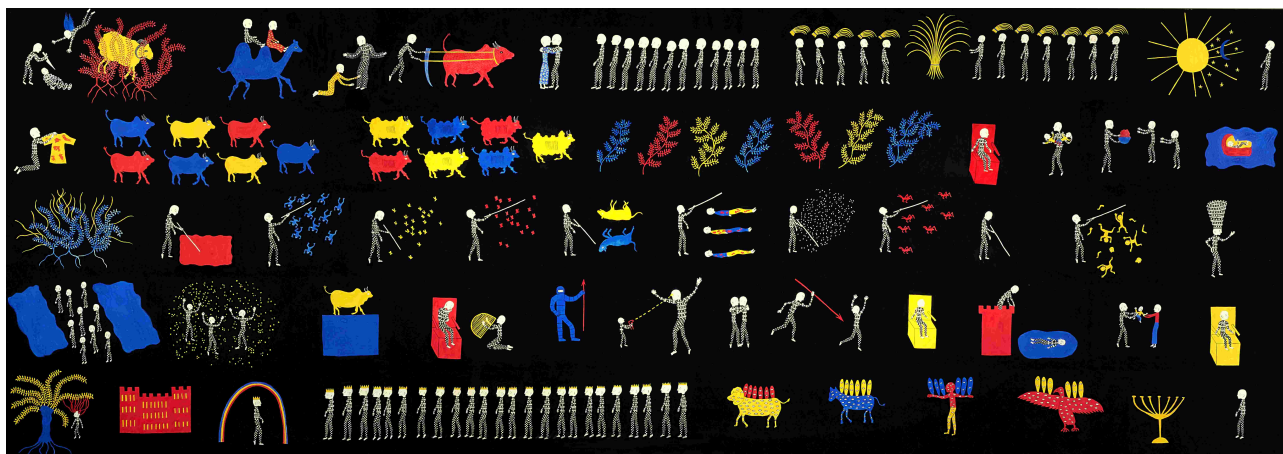


Illustration 19: *L'Agneau-vinaigre, 2014, gouache sur papier marouflé sur bois, 65 x 185 cm*

vérité à même le mur. Couverts ou non de fourrure, ses anges sont nus comme des index. Même de profil, ils exposent ce qu'ils ressentent avec la franchise appuyée, presque insoutenable, d'un acteur pasolinien dévisageant soudain la caméra, adressant directement sa joie au spectateur par-delà tout écran. Destruction de l'image, mais cette fois par le haut : non grâce à l'illusionnisme et à ses machinations, mais par excès de sens, osant une vision de face.

Les aspects les plus formels de l'art de Marion convergent tous vers ce désir de frontalité : le refus de la perspective, l'aplatissement des figures, l'évacuation de l'espace (mais pas de l'immensité qui, elle, est partout). L'ornemental y apparaît comme la grammaire du monde plutôt qu'un élément décoratif. On y raconte des histoires, mais sans avant ou après. Tout est en première ligne, tout est montré au maximum, sans ombre ni surplomb, une sorte de vision en Dieu. Cette intense primarité de l'acte pictural, qui tient conjoints le sens et l'image, le rêve et la parole, explique peut-être le statut étrange du symbolique chez Marion. L'espace de sa peinture en est saturé : structure fortement religieuse (haut/bas, ange/monstre), organisation en triptyque, narrativité qui isole des figures porteuses de sens et les détache du fond. Et pourtant, l'architecture interne de l'image est toujours plus psychique que symbolique, plus primaire que démonstrative. Ça parle, mais il n'y a pas discours. Chaque peinture dit le monde, et pourtant forme une totalité non-contemplative, non-syntaxique ; Bosch plutôt que Brueghel. Fréquemment, depuis le tableau à carreaux de 1998 jusqu'au *Lac* (2019), en passant par la composition flottante et alogique de *L'Intendant Sansho* (2000) ou de *Pelagia noctiluca* (2012), les éléments signifiants (symboles, visages, saynètes) sont juxtaposés sans liaison ni hiérarchie, contraignant le regard à les prendre paradoxalement « à la lettre ». « Le désordre pour mieux commémorer la vie. » On pourrait presque parler d'un matérialisme imaginaire, qui donne le fait brut sans liant discursif ni mise en

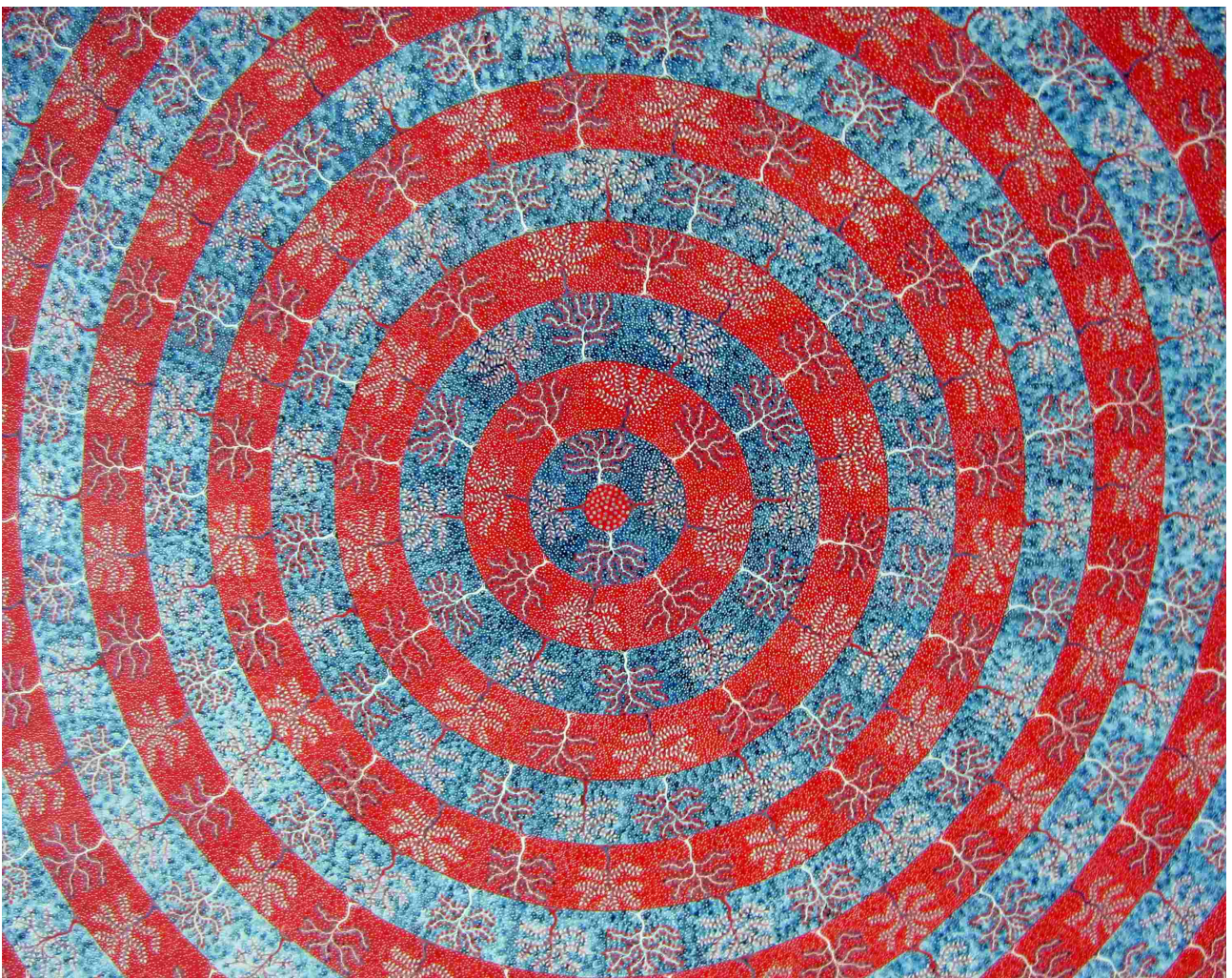


Illustration 20: *Mathématiques*, 2017, aquarelle sur papier marouflé sur bois, 150 x 190 cm

perspective, afin de mieux immerger le spectateur dans l'élément visionnaire lui-même et produire en lui cet « hébètement métaphysique sans message » auquel elle aspirait. Le foisonnement dérouté, en effet, l'œil qui raisonne au lieu de voir. Stratégie inverse : la répétition, qui fatigue son impatience. Que l'on songe aux 24 vieillards couronnés de l'Apocalypse visuellement « énumérés » dans *L'Agneau-vinaigre* (ill. 19), irréductiblement identiques ; ou encore à *Mathématiques* (ill. 20), où l'immensité se donne à sentir par une rigoureuse répétition. Ici comme là, le dessein est le même : retrouver la franchise et la splendeur du plat, plonger l'œil dans une vision de face où rien n'est subordonné.

Marion voulait retrouver le paradis, faire triompher l'innocence ; car elle y croyait, et c'était ça le plus inouï. Sa foi n'avait rien de tape-à-l'œil, et pourtant, comme l'intelligence, elle frappait en plein cœur. Une joie l'habitait qu'elle-même qualifiait « d'austère », mais qui pour l'observateur était surtout déchirante, comme venue d'un autre monde et pourtant si proche de l'enfance. À ses côtés, tout devenait possible, à portée de main. L'onirisme de son art (expression facile) aura toujours été indissolublement une « pédagogie de l'existence ». Car Marion n'exprimait pas la vie, elle la dévisageait ; elle la disait depuis un point autre, plus intemporel, plus exigeant, plus immédiat. Et ce lieu – voilà ce qui trouble – combien de fois ne l'a-t-elle pas associée à la mort, et fait de la mort, inversement, l'inquiétant horizon de sa peinture. Mais que voulait-elle dire ? Le mot « mort » est aussi énigmatique dans sa bouche que le mot « Dieu ». Elle parlait de ses tableaux comme de « morts-vivants » qui la « gardaient en vie », de « souvenirs » où monstres et anges seraient enfin figés. Son œuvre a par endroits une coloration gnostique (encore un point commun avec Blake), animée par une rébellion contre le mauvais dieu qui l'a fait naître, un refus de l'origine (biologique, familiale, sociale, tout le « cauchemar » de l'histoire), une haine de la violence d'être jeté dans un monde si torve. Certains de ses textes ont des accents évoquant Artaud. Le poème *Camisole* (2000) parle de sa « chair ficelée » vendue sur la place du marché, des « ballottements haïs », de la « mamelle imposée », du « sexe qu'on dérange / car il ne veut rien. / Elle ne veut RIEN la chair secouée », et ce passage révélateur : « Sevrage de mère / n'égalera / celui du néant. » Ailleurs, s'en prenant aux chrétiens sermonneurs, elle écrit : « Leur Dieu / interdit / la corde / le mien / l'est. »



*Illustration 21: Le Lac, 2019, encre de Chine et crayon sur papier marouflé sur bois, 150 x 190 cm*

Ce sont des mots terribles. Des pensées terribles. Et pourtant, qui de moins dépressif que Marion ? Qui de plus solaire ? Elle qui n'a jamais voulu avoir d'enfant (et pour cause), les adorait, attendant en chacun d'eux un feu de joie contre la résignation du monde. La noirceur de sa vision se mêlait en permanence à la chaleur aimante de sa nature, à tout l'or de son être ; ces deux visages n'étaient jamais séparés. Quand il lui arrivait, très rarement, d'évoquer devant ses proches la possibilité de la « corde » ou du moment où elle « ne serait plus là », c'était toujours obliquement, sans s'appesantir. Et au fond, personne ne voulait y croire : qu'elle se soit retenue trente ans laissait supposer qu'elle tiendrait toujours – erreur, car en toute chose elle passait facilement à l'acte. La nostalgie du néant était pourtant un moteur. Je l'ai vue éprouver pour certains artistes ou poètes suicidaires une aimantation inquiétante, somnambulique ; elle reconnaissait là des camarades. Car la mort n'était

pas chez elle une hypothèse vaguement nauséuse que l'esprit repousse dans le futur, mais le tranchant d'une épée qu'elle porta sur elle toute sa vie à contre-cœur – elle qui détestait faire mal.

C'est peut-être de vivre au bord du noir qui la rendait si prête à tout : prête à se battre pour le moindre brin de joie, prête à défendre la vérité qu'on néglige, prête à sauver du ternissement la plus petite particule de temps. Marion n'aura cessé de transir les eaux mouvantes du réel jusqu'à en extraire un masque plus fixe, plus expressif – visage d'une présence renvoyant dos à dos tous les contraires. Au fond, son choix de mourir fut aussi bien un choix de vie. Ce fut même – est-ce indécent de le penser ? – un acte de peinture. Car dans le sac qui l'accompagnait, près du petit arbre où elle se pendit dans les bras chauds du soleil, elle avait réuni en vrac quelques objets-symboles, quelques signes-présences passionnément chéris, exactement comme elle le faisait depuis toujours dans l'espace à la fois déjà-posthume et plus-que-vivant de ses images. Il n'y avait là nul sentimentalisme (c'était trop sobre, trop présent), mais la réaffirmation d'une pulsion profonde, d'une action répétée de tableau en tableau, figeant et concentrant l'existence pour qu'y résonne l'appel inouï qui la traversait.

Le plus déconcertant est que sa guerre s'apaisait. J'ai trouvé un petit papier où elle a noté : « Ma différence d'avec les gnostiques : le mal c'est la *faute*, et non l'homme tout entier, l'univers, la matière, la chair, la pensée, la terre, l'espace où nous vivons. – Pour moi, le *repentir* sauve l'homme. – Il n'y a pas de faux Dieu. » L'idée de repentir et de compassion était fondamentale. Quelques temps avant de mourir, elle déclara à un ami : « J'aime tout le monde, même les pires salauds. » Un détachement croissant l'habitait, une paix étrange qui la tournait paradoxalement vers les jouissances les plus simples, les plus physiques. Après trente ans de pantalons noirs maculés de peinture, elle s'était remise à porter des robes et se laissait soudain photographier. Elle faisait la cuisine avec un plaisir neuf, passa de longues heures dans les dernières semaines à se promener, à se baigner, notant dans son « livre d'heures » à quel point il faisait beau (ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant). Comme le soleil du couchant, elle se rapprochait de la terre à l'heure même de la quitter.



Illustration 22: Marion en juin 2019

Marion, hélas, a longtemps détesté les caméras. Tous ceux qui l'ont connue se souviennent de ce petit geste caractéristique de la main, levée comme pour se gratter le nez, cachant son visage à l'approche d'un photographe. Il nous reste d'elle assez peu de traces et presque aucun film ni enregistrement. Son œuvre demeure ; mais comment évoquer sa présence ? En feuilletant ses agendas je suis tombé sur une page, un instantané (nous rentrions de voyage en voiture, c'était en 2016) qui offrira, sinon un aperçu de ce que fut Marion dans la vie, au moins l'illusion de lui laisser le dernier mot. Pour faire passer le temps, elle avait suggéré que nous jouions à « j'aime / je déteste » en nous répondant du tac-au-tac, et consigna le tout sous forme de tableau. Ses propres réponses, reproduites ci-dessous, sont la photographie d'un moment. Quelques-unes sont trop personnelles pour dire grand-chose au lecteur, et l'ensemble ne parlera peut-être qu'à ceux qui l'ont connue. J'ai pourtant l'impression que leur enjoué pêle-mêle donne à sentir un peu ce qu'elle fut au quotidien, le feu vif de son être, sa cocasserie noire et pince-sans-rire, sa douceur mordante, et aussi – car la colonne des « j'aime » prit très vite le pas sur celle des « je déteste » – la lumière inapprivoisée de son cœur.

Marion DETESTE

la peine de mort / les éoliennes / le snobisme / les grandes familles catholiques et protestantes de droite / Adolf Loos / l'esprit militaire / la colonisation / la nouveauté / la science / faire les magasins / le non retour sur soi-même / mes grands-parents paternels / la musique française du début 20e siècle / l'histoire / le sud de la France / devoir écouter des consignes / côtoyer des personnes qui pensent qu'elles ne savent pas dessiner / les banquets de mariage / Pyke Koch / finir un tableau / les audioguides dans les musées / les explications de tableau ou de texte / les pasteurs / les curés / vendre un tableau / ne pas vendre un tableau

Marion AIME

Lanildut / Alexandre / Piero della Francesca / la fourrure / l'or / commencer un tableau / Wilhelm Kempff / la sonate n°13 de Beethoven par Arrau / les animaux / les pampilles des chèvres / mes frères et sœurs / l'odeur des moutons / les centrales nucléaires / le brouillard / colorier / les douches brûlantes / tout ce qui est russe / ne pas avoir d'idée / les bains de mer / l'exubérance / la frontalité / la boue / l'humidité / la platitude / le sang / les cantates de Bach / le bavardage / enseigner le russe et le piano à Héroïse / l'amour de ma mère / les voitures dans les villes / la colère de Dieu / le riz / me salir / choisir / la langue anglaise / Paradjanov / la vie à Chalmessin / la flûte à bec / se sentir à sa place / ne pas espérer la gloire / la conversation avec un enfant / les créatures muettes / la messe / la violence de David Pajus / l'herbe / la répétition / aller vite / aller très lentement / Nabuchodonosor / les narines d'Alexandre / l'odeur des moteurs de bateau / Anne-Cécile, Maxime et Héroïse / le sud de la Haute-Marne / les lettres de Morvan / les taches de peinture / Tsai Ming-Liang / parler de peinture avec Alexandre