

# Marion Bataillard ou l'hypothèse de la grâce

Michel Cegarra

*« Mais en moi tout recommence, jamais rien n'est joué. Je me détruis dans l'infinie possibilité de mes semblables : elle anéantit le sens de ce moi. Si j'atteins un instant l'extrême du possible, peu après, j'aurai fui, je serai ailleurs. »*

*« Ma recherche eut d'abord un objet double : le sacré, puis l'extase. »*

*Georges Bataille, L'expérience intérieure, 1954*

De quelque manière que l'on aborde le travail de Marion Bataillard, l'équivoque et l'impossible se conjuguent. De sorte que nous avons moins le sentiment de regarder des peintures que d'être soumis à des injonctions ou à des mises en demeure. Et c'est cela, à l'évidence, qui trouble les spectateurs, davantage sans doute que la surexposition des corps et de leurs désordres. Alors reprenons.

Comment briser la clôture du parallélépipède de la salle d'exposition <sup>(1)</sup>, cette géométrie de la certitude et de l'obstacle? Et bien par un dispositif spatial combinant l'hétérogénéité de la présentation à une subtile réorganisation de l'espace : d'un côté le grand tableau, de l'autre, en arc de cercle si l'on peut dire, l'ensemble des petites peintures sur bois. Non pas une "galerie" ni même une salle «d'exposition», mais une sorte d'espace-piège : le site même d'une prodigalité vouée à la contagion et au vertige.

Nous touchons ici à un aspect décisif du travail de Marion Bataillard : ce travail n'est pas à proprement parler "dans" l'espace : il crée son propre site d'accueil, conçu comme lieu d'une expérience du regardeur. Car dans une exposition de Marion Bataillard, quant au fond, rien n'est réglé pour nous. Entre effroi, ravissement, fascination et joie, les visiteurs ne peuvent que se déprendre de la réserve cultivée du visiteur de musée ou de la promenade alanguie de l'amateur d'art.

Alors que se produit-il au juste ? Des formes, des couleurs ? Assurément. Des espaces, des corps, des tensions ? A l'évidence. Mais je dirais, plus nettement : une peinture qui travaille sous nos yeux, comme indifférente à nos espérances et définitivement engagée dans son exaspération.

Le plus grand tableau, qu'il serait sans doute abusif de considérer comme un polyptyque, ouvre la cérémonie, en quatre panneaux dont on imagine qu'ils pourraient tout aussi bien se refermer comme une boîte sur le monde qu'ils installent. Et par conséquent soustraire ce monde à la vue et l'isoler dans sa configuration secrète, comme un lieu sacré.

Deux espaces s'y trouvent articulés : à gauche une sorte de terrasse, fermée par un muret repliant vers

nous sa perspective géométrique et, à droite, occupant la surface de trois toiles et disparaissant en partie derrière le muret, un disque largement ouvert. Ici architecture rectiligne, et là, comme une profondeur plus lointaine, saisie en plongée, la longue courbe ovale, terreuse. Evocation peut-être de ces deux états à la fois dissociés et continus que sont la maison (l'intériorité, le lieu, l'intime) et le monde (le dehors, la nature mais aussi l'histoire).

Cette bacchanale rassemble un homme et une femme dans l'enceinte close par le muret puis douze personnages comme enfermés frénétiquement dans le cercle. Et ce double monde clos flotte lui-même sur une nature illimitée, percée de longues routes géométriques et surmontée d'un ciel bleu de premier matin où luit un soleil déjà brûlant car, désormais, tout a lieu dans un hic et nunc inondé de lumière.

Alors voici : une ivresse généralisée s'empare des corps et un délire extatique brise toute retenue de sorte que le spectateur, radicalement tenu à l'écart <sup>(2)</sup>, ne peut qu'éprouver un sentiment trouble où l'impuissance et l'excitation se confondent.

Sur la terrasse, la femme, portant pour tout vêtement un châle bleu sur les épaules, s'est accoudée au muret. Le corps est oblique, les jambes entr'ouvertes, les fesses offertes. Derrière elle, se tient l'homme. Il est debout, jambes fléchies, simplement vêtu d'un débardeur orangé retroussé au dessus du nombril. Le slip tendu entre les mollets, l'homme est en érection. Ses deux mains tiennent des cordages retenus par un piquet, de sorte que l'homme ne peut s'approcher de la femme. L'appareillage libère, tout à la fois, le sentiment du supplice assuré et celui de l'érotisme exaspéré, en un amalgame où le plaisir suppose un impossible suspendu.

Les visages inondés d'une joie intérieure racontent cette défaillance du laisser aller qui nous évoque l'expérience mystique : « Dans l'extase, on peut se laisser aller -écrit Georges Bataille-, c'est la satisfaction, le bonheur, la platitude. Saint Jean de la Croix récuse l'image séduisante et le ravissement, mais s'apaise dans l'état théopathique » <sup>(3)</sup>.

Donc ceci : les corps dévêtus titubent, vacillent, se contorsionnent, traversés de rires, de râles, animés d'une langueur où le grotesque et la grâce fusionnent en un état supérieur. Autour d'un appareillage où un filin maintient en oblique une poutre sur le socle d'une colonne, danses et convulsions se répondent, la chair s'abandonnant avec délices au contact de la terre, de l'herbe fleurie, comme un souvenir archaïque du vieux paradis perdu. Rien pourtant de véritablement licencieux, les seuls contacts se résumant à de tendres caresses, à des effleurements, à des gestes suspendus comme arrêtés dans le temps.

Car il s'agit bien d'autre chose dans cette défaillance jubilatoire : comme le désir de ruiner en soi ce qui s'oppose à l'amour, c'est-à-dire à la grâce, comme lieu du retour de l'être.

Tout ce qui, à droite de la grande peinture, se déroule à l'intérieur du cercle -comme à l'intérieur d'un monde fermé-, expose la lenteur d'une frénésie orgiaque dont l'abîme témoigne pour nous : « Qu'il s'agisse d'amour maintenant en haleine les coeurs ou d'impudente lascivité, qu'il s'agisse d'amour divin, par-tout, autour de nous j'ai trouvé le désir tendu vers un être semblable : l'érotisme est autour

de nous si violent, il enivre les coeurs avec tant de force -pour achever, son abîme est en nous si profond- qu'il n'est pas de céleste échappée qui ne lui emprunte sa forme et sa fièvre. Qui d'entre nous ne rêve de forcer les portes du royaume mystique, qui ne s'imagine «mourant de ne pas mourir», se consumant, se ruinant d'aimer ? (...)... nous ne pouvons concevoir l'extrême défaillance autrement que dans l'amour »<sup>(4)</sup>.

Aussi nous faut-il comprendre que le sexe n'est pas le "sujet" de la peinture de Marion Bataillard mais bel et bien un énoncé hétérogène à partir duquel peindre devient possible. L'épuisement du sens que révèle l'érotisme ouvre ainsi la possibilité d'une saisie plus haute de la question picturale : en lui fusionnent la longue supplication du désir et la reconnaissance nouvelle de l'autre à travers l'excès <sup>(5)</sup>.

De sorte que les tableaux -en dépit de la prégnance de leurs images- demeurent, pourrait-on dire, insoucieux de ces images. La tension générale comme les configurations particulières des corps, des gestes et des objets, finissent par consumer ce qui est là car, ainsi que le dit Bataille : « Les images de ravissement trahissent. (...). En vain l'amour veut saisir ce qui va cesser d'être »<sup>(6)</sup>. Il va de soi que, dans cette dernière phrase, nous pouvons remplacer "l'amour" par "la peinture".

La bacchanale du grand tableau -cette conquête d'un lieu pour l'éclosion muette de la grâce- surgit à l'opposé des petites peintures sur bois. Et nous voyons bien que le lien entre ces deux espaces est précisé- ment celui des tensions, des projections, des jeux de force.

Ici une croix, noire et grise, comme le signe qui pourrait aussi se lire dans l'appareillage colonne- poteau suspendu du grand tableau. Le monde écartelé dans ses quatre directions comme le corps dans la transe.

Là une jeune fille enfermée dans un cachot : elle ouvre la bouche, tandis qu'une main, derrière les barreaux, lui tend l'hostie. Nous retrouvons dans le grand tableau ce double motif de la main dans le vide

(renversant ici un gobelet de vin sanglant) et de l'hostie proposée. L'opération de la transsubstantiation n'est- elle pas l'exacte citation des pouvoirs de la peinture qui change la chair en couleurs et le sang en pigment, exhibant -dans la forme de la présence invisible- des trophées si visibles qu'ils nous étourdissent ?

Deux hommes vêtus de rouge courent la nuit dans les marais. Un lapin écorché gît sur sa planche. Quelques carottes sont répandues sur la table grise. Une salade s'installe plein cadre, monde parfait, semblable à la forme insoupçonnée du paradis. Echo sans doute de l'autre salade, sur le grand tableau, au bord du cercle, jouxtant la roue bleue.

Et puis un couple nu sur l'herbe découpée comme une plateforme dans le bleu du ciel. Elle, cueillant des fleurs sauvages, lui, en érection, tenant la grappe de raisins et coiffé de la couronne de laurier. On pourrait sans doute discerner la figure de Dionysos apollinien et d'une ménade, lors d'une bacchanale. De même que le supplice de cette jeune femme attachée à une roue en mouvement nous évoque le vieux mythe d'Ixion condamné de la sorte à rouler pour l'éternité dans le cercle de feu.

Les figures de l'ascétisme, sinon du martyr, désaxent perpétuellement celles du désordre des sens ou de la réalité comme nature morte. Mais tout ceci à la manière d'une mémoire flottante où glissent, fugitivement, quelques lueurs de l'histoire des formes et des mythes de l'humanité. Non pas des symboles mais des bribes d'anciens chants oubliés.

A chaque petite peinture un signe opaque se présente, écho de la grande peinture ou embranchement perdu, résonance d'un motif ou bifurcation abandonnée. De sorte que les séquences se diffractent, se recomposent, se répercutent, se disséminent. Cette figuration en éclats procède d'une sorte d'épuisement des scènes, comme un désir inassouvi qui, pour finir, se défierait de la scène elle-même lui préférant le signe éclaté, l'opacité d'une forme repliée sur elle-même ou d'une vision quasi corpusculaire.

Aussi pourrait-on parler d'images mentales, qui défilent ici dans l'arc de cercle d'un carrousel, lueurs lointaines gravitant dans des cosmos que nous ne connaissons jamais. Toute la peinture de Marion Bataillard pourrait être définie de la sorte : la gravitation d'un désir n'ayant d'autre souci que son extériorisation et dont l'exaspération libère des éclats tranchants.

#### NOTES

1. Ce texte est écrit à partir de l'exposition « Ripailles » présentée par l'artiste à la salle de l'Orangerie du Château de la Louvière, du 29 juin au 27 juillet 2013, au sortir de sa résidence à Shakers (Montluçon).

2. La place du spectateur telle que l'oeuvre peut la prescrire est un sujet de préoccupation des artistes contemporains. Mais c'est aussi, d'une certaine manière, un précepte d'école, post-moderniste. Aussi ne faut-il guère s'étonner de la radicalité avec laquelle l'artiste récuse ici toute assignation du regardeur : la scène a l'air de se dérouler malgré nous, en dehors de nos attentes. Comme il se doit finalement pour une image mentale qui demeure sans sujet.

3. Georges Bataille, *L'expérience intérieure. Somme athéologique 1*, Paris, Gallimard, collection «Blanche», 1954, p. 85. C'est Bataille qui souligne.

4. Georges Bataille, *Ibid.*, p. 186, 187.

5. Un motif bataillien par excellence : « Les excès sont les signes, tout à coup appuyés, de ce qu'est souverainement le monde » (Georges Bataille, *Ibid.*, p. 187). Pour Bataille, on le sait, ce motif ouvre directement sur la recherche du «point» extatique où s'affirme la conjonction du vide et du non-savoir.

6. Georges Bataille, *Ibid.*, p. 190. Dans cette partie, intitulée «Post-scriptum au Supplice» (La quatrième partie de *L'expérience intérieure*, sous-titrée «Ou la nouvelle théologie mystique», Bataille convoque d'anciens textes et des notes diverses pour évoquer ces «ruissellements [qui] sont en nous d'une plasticité désarmante.»