

Surfaces, merveilles et caprices

Lorsque, à la fin des années 1980, Natacha Lesueur a entrepris des études à la Villa Arson à Nice dans la perspective de devenir artiste, elle faisait une peinture de type expressionniste (Egon Schiele, Francis Bacon étaient alors parmi ses références). Sa fréquentation de l'École a rapidement provoqué une rupture majeure (« ça a été comme une gifle » confit-elle), qui l'a conduite à changer de médium et de manière, à changer de style. Les conditions dans lesquelles ce véritable bouleversement s'est produit méritent d'être soulignées : c'est par absence de connaissance, par manque d'information qu'elle s'est orientée vers une discipline dont, à ses yeux, le statut artistique était loin d'être assuré, c'est parce qu'elle ne savait pas vraiment ce qu'était la photographie et son histoire qu'elle a décidé de faire des photos, bref c'est à partir d'un non-savoir qu'elle a entrepris de produire des images qui impliquent quantités de savoir-faire. Et ce non-savoir elle l'assume totalement aujourd'hui encore, c'est-à-dire qu'elle en fait le ressort du travail plastique lui-même, elle en fait non pas un impouvoir, une entrave à l'invention, mais, d'une certaine manière, l'impulsion de ses images hautement construites. En effet, pour la quasi-totalité des chantiers visuels qu'elle a ouverts, elle a dû apprendre des techniques particulières, qui n'ont rien à voir avec la technique photographique elle-même, pour élaborer concrètement ses visions, ou bien élaborer de nouveaux savoir-faire pour atteindre le résultat plastique escompté. Ainsi les compositions à base de légumes et de gélatine (série des *Aspics*, 1998-2000), ou bien lustrées selon l'art du chaud-froid qui repose sur l'utilisation d'un bouillon crémé et gélatiné (certaines pièces de la série des *Jambes*, 1998), l'usage de la charcuterie (plusieurs *Portraits* faits entre 1997 et 1999), celui du sucre glace, de la glace royale et du chocolat (dans la série des hommes portant des lunettes réalisée en 2003, ou dans celle des hommes casqués qui date de 2004 et de 2005), ont exigé de sa part qu'elle apprenne les gestes des professionnels de la gastronomie, tels également ceux liés à l'utilisation du cornet qui lui a servi à tracer des motifs, à écrire en parvenant à la perfection du rendu qu'elle souhaitait obtenir. Pour les empreintes laissées sur la peau (*Pressions* et *Dessins pressés* de 1994, 1995 et 1996), ces manières de gaufrages qui apparaissent très tôt dans son travail, elle a dû trouver elle-même les solutions qui lui ont permis non seulement de faire les motifs mais de les rendre persistants, un tant soit peu durables. Il a donc fallu que Natacha Lesueur éprouve un profond dénuement devant toute forme de connaissance – et, peut-on légitimement en déduire, devant toute forme d'assurance et de maîtrise – pour qu'elle se donne les moyens de produire son univers visuel, pour qu'elle se donne les moyens de faire quelque chose. Et cette exigence d'apprentissage, c'est-à-dire aussi d'invention *et* de contrôle, peut aller fort loin, jusqu'au désir de fabriquer elle-même des perles pour la réalisation de ses premières photos. L'épreuve saisissante du dénuement, une sorte de dépossession de toute aptitude et, fort probablement aussi, de toute certitude, tel serait donc ici le commencement de l'art, son point d'impulsion chronologique et processuel, son *moment déclencheur*.

*

Si Natacha Lesueur a été capable dès le début de son travail d'utiliser la force efficace qui appartient à la naïveté pour produire un territoire qu'elle ne cessera d'étendre – d'entrer dans le non-savoir pour *opérer* –, celui-ci aura eu d'emblée un caractère fortement marqué dont les

données originelles sont aujourd'hui encore toujours opératoires : il repose sur la présence du corps humain et sur l'utilisation fréquente de la nourriture. Pâte non cuite, riz, sushis, légumes divers, charcuterie sont quelques-uns des aliments ajustés au modèle photographié qui constituent d'emblée, c'est-à-dire dès le début des années 1990, la matière, le matériau de ses premières images, proposant au spectateur, nous aurons à y revenir, des compositions à goûter du bout des yeux. Dans ses toutes premières photographies, l'artiste a traité ce rapport entre l'organique et le comestible en utilisant le corps féminin nu comme support pour la présentation des aliments, comme une sorte de plateau vivant – le modèle, en l'occurrence l'artiste elle-même, y est allongé avec des sushis sur le ventre, sa tête et la partie supérieure de son buste n'étant pas visibles à l'image – sur lequel les mets sont disposés et qui s'offre au regard, et à une impossible dégustation, dans la distance de la représentation. Cette utilisation de la nourriture est tout à fait différente de celle que certains des artistes historiques de la deuxième partie du XX^e siècle, qui ont justement basé une partie de leur travail sur les aliments, ont mise en valeur à travers des gestes bien souvent collectifs. Lorsque le 17 juin 1968 Daniel Spoerri ouvre un restaurant à Düsseldorf – le restaurant Spoerri – dont il sera « le directeur artistique¹ », il propose aux clients de véritables repas à consommer sur place dont il peut éventuellement fixer la mémoire à travers ses *Tableau-piège* (les ustensiles qui ont servi au repas et les reliefs de ce dernier sont collés sur le plateau de la table utilisée pour l'occasion, le tout devenant un tableau accroché à un mur). En septembre 1970, l'ouverture de la Eat Art galerie, attenante au restaurant Spoerri, permettra de vendre des œuvres d'art comestibles confectionnées, par conséquent, avec des aliments. C'est donc ici à chaque fois le fait de manger ou de pouvoir manger la forme produite qui est au principe même de la démarche artistique. La même dimension collective et le même rapport à l'acte de consommer des mets préalablement travaillés structurent l'activité de Gordon Matta-Clark dans son restaurant dénommé *Food*, un lieu créé avec Carol Goodden à SoHo à New York en 1971, seul restaurant existant dans le quartier à l'époque. Espace de vie, cadre propice à des échanges, petite machine pour l'invention d'une communauté, *Food* était aussi le moyen de proposer des recettes originales et pas chères, créées par des artistes, qui permettaient à sa clientèle de subsister à moindres frais, ce qui a contribué à transformer ce lieu en un véritable outil économique et politique. Rien de tel chez Natacha Lesueur car la nourriture intervient majoritairement chez elle non pas comme une matière organique à ingurgiter, destinée donc à disparaître dans les fluides et les tissus du corps qu'elle alimente, non pas comme un outil dont la consommation est socialisée, mais comme un élément décoratif qui subsiste tel quel, après un certain nombre d'accommodements, dans les images produites, à l'extérieur par conséquent du corps et sur lui. Car le plaisir de voir – la jouissance optique – passe surtout pour elle par un plaisir de bouche frustré, non assouvi (on ne mange ni ce qu'il y a dans les images ni les images elles-mêmes, que celles-ci soient ou non faites d'harmonieuses voire de raffinées tentations culinaires, si bien que l'objectif affiché par Matta-Clark, à travers la création du restaurant *Food*, « de rétablir l'art de manger avec amour plutôt que la peur² » est, dans l'art de Natacha Lesueur, complètement inopérant). À la différence donc de ses aînés Daniel Spoerri ou Gordon Matta-Clark, pour Natacha Lesueur la nourriture est un objet bien souvent extrêmement travaillé qui reste une matière mise à distance, à jamais assimilable par le sujet, qu'il soit le modèle photographié ou le spectateur sollicité par ses visions composées. Et à travers cet écart, c'est le passage à la dimension décorative et plus précisément

¹ « Düsseldorf consacre le Eat Art. Entretien avec Daniel Spoerri par Géraldine Girard-Fassier, mars 2004 », Daniel Spoerri, *Daniel Spoerri Presents Eat Art*, Paris, Aprifel, 2004, p. 29.

² Gordon Matta-Clark cité dans *Gordon Matta-Clark : the Space Between*, Glasgow/ Londres, Nazraeli Press, 2003, p. 80.

spectaculaire de la nourriture – la nourriture comme élément voué à une destination exclusivement scopique – qui se joue. Bref, si Natacha Lesueur s’est attachée à maîtriser les protocoles et les gestes de l’univers gastronomique, c’est pour conserver voire exacerber des aliments – et des supports autrement dit des corps qui les accueillent – leur valeur d’exposition.

*

Que signifie travailler à partir de la valeur d’exposition des aliments et des corps qui d’habitude les assimilent ? Qu’implique la dimension spectaculaire des uns et des autres ? Tout simplement que les premiers et les seconds sont traités comme de pures surfaces à travers lesquelles disparaît toute profondeur organique ou végétale. Les modèles chez Natacha Lesueur sont ainsi sans intériorité psychologique et physique. Leurs visages, par exemple, n’expriment rien, ne donnent rien à imaginer de ce qu’ils ressentent : ce sont de simples figures neutralisées, sans pensée et sans affect. Ce pourquoi il n’est pas illogique que l’artiste, dans ses tout premières images datées de 1994, ait coupé à plusieurs reprises les têtes des sujets représentés : en cadrant simplement la partie inférieure des anatomies qu’elle avait choisi de photographier (les jambes pour l’image dans laquelle un corps allongé vu à l’horizontale bronze sur une plage en riz ou le buste et la partie supérieure des jambes dans la série de plateaux vivants accueillant des sushis), elle prenait acte du fait que le sens de ce qui était mis en scène ne passait pas forcément par un privilège accordé aux figures supposées porteuses de vérité humaine, de signification, puisque ces dernières ne détiennent ici aucun privilège expressif – ou ontologique – particulier. On observe d’ailleurs dans ce travail une véritable stratégie de contournement de la tête et des visages qui sont souvent masqués, ou violemment dissimulés par un geste et un objet qui les soustraient à la visibilité et à la représentation parce qu’ils ne sont pas des moments indispensables à l’intelligibilité de l’image (par exemple, dans un des *Tests optiques* de 2000 le modèle photographié met une lampe devant sa tête pour se cacher, ou bien dans une image datée de 1994 ce sont les cheveux d’une femme allongée nue sur un lit de choux-fleurs qui en masquent complètement et volontairement la face, ou encore, dans une œuvre de 2000, une robe tombe sur la tête d’une femme, dont elle recouvre aussi la totalité du buste, suspendue par ses jambes à un trapèze). Purs mannequins de peau, pures figures sans profondeur, simples têtes sans expression, les sujets photographiés sont à mille lieux de ce que la physiognomonie a voulu prouver à partir de l’étude du visage et des relations entretenues par ce dernier avec l’intimité de la personne. En effet, lorsqu’à la fin du XVIII^e siècle Johann Kaspar Lavater invente cet « art de connaître les hommes d’après les traits de leur physionomie », il pense avoir établi un lien scientifique entre les surfaces extérieures et visibles des sujets – ce qu’il appelle leur « surface donnée » – et ce qui les lie à leur intérieur, à ce qui reste directement invisible – ce qui devient chez lui un « contenu », « une âme », une « force intérieure », une « fin invisible » ou encore des « qualités intérieures » – et dont les traits d’un visage nous proposeraient une traduction ou une exposition, en tout cas le moyen d’en décrypter la signification profonde³. Le monde de Natacha Lesueur est un univers sans *arrière-pensée*, sans vie intérieure et sans psychologie dans lequel le portrait d’une personne n’expose aucune vérité intime, aucun *état*

³ Johann Kaspar Lavater, *La Physiognomonie ou L’Art de connaître les hommes d’après les traits de leur physionomie*, Paris, L’Âge d’homme, 1998, pp. 6-10.

d'âme : il est là mais pas davantage qu'une tranche de jambon, qu'une cuillerée de daube, que le grain à peine palpable qui court sur la surface d'un fruit ou d'un légume. Les sept portraits d'homme et de femmes réalisés entre 1997 et 2000 sont exemplaires de cette situation : ils éloignent la personne de tout affect, de toute intériorité pour transformer les visages en supports destinés à accueillir un travail décoratif. Les coiffures avec du jambon qui ornent les têtes de ces modèles sont aussi peu expressives que les physionomies des personnes elles-mêmes car il y a dans ces images une égalité posée entre la présence *superficielle* du sujet et celle, strictement matérielle, de l'aliment. Les corps eux-mêmes ne laissent rien échapper de leurs humeurs, ne livrent rien de leur état physiologique : impassibles, ils sont comme soustraits aux contraintes de la vie organique. Et si tout ceci est exposé, mis en scène, *montré*, c'est en obéissant à la logique spectaculaire : ici, comme dans tout univers décoratif, la surface de ce qui se donne à voir est le tout de la réalité, est le réel *totalemment*, sans autre vérité que celle déposée sur l'épiderme de ses éclats.

*

La surface aura été la grande affaire de l'art moderniste. Sa peinture, par exemple, aura fait de l'exploration de la bidimensionnalité et de la planéité un véritable dogme dont les compositions abstraites d'un Malevitch ou d'un Mondrian, pour ne citer que ces deux références majeures, auront exploré les modalités d'apparition qualifiées tour à tour de suprématistes et de néo-plasticiennes. Cette prégnance de la *superficialité* au XX^e siècle ira bien au-delà du modernisme, et de ses héritiers les plus directs, pour affirmer son impact jusque et y compris chez des artistes en tout point éloignés de ses canons. Lorsqu'Andy Warhol avance, en une déclaration destinée à demeurer fameuse, que « si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, vous n'avez qu'à regarder la surface de mes peintures, de mes films, de moi. Me voilà. Il n'y a rien dessous⁴ », il reprend un des dogmes de la peinture moderniste pour l'amener ailleurs et notamment là où la culture populaire – celles des mass média – et la culture réputée plus savante se mêlent, là où le *low* et le *high* ne se différencient plus, là donc où le modernisme devient inopérant. Parmi les artistes qui ont travaillé la surface comme monde, y compris du vivant de Warhol, le photographe américain Stephen Shore, un familier de la Factory qu'il fréquentait dès l'âge de dix-sept ans, représente un cas particulier. En 1972 et 1973, Shore a parcouru pendant près de vingt-deux mois les États-Unis d'Amérique (le sud du pays avant de suivre la route 66 et, via Flagstaff et Chicago, de revenir à New York) photographiant ce qui se présentait à lui et composant, avec des clichés en couleur, un véritable journal de voyage. *Surfaces américaines*, le titre général donné à ces images saisies avec un Rollei 35 mm, propose trois cent douze vues prises sur le vif d'un pays-continent envisagé comme un pur et simple effet de surface, comme un pur et simple décor à consommer. Shore nous en présente les lieux les plus communs, les habitants croisés au gré de ses dérives mais aussi les mets que ceux-ci ingurgitent, les plateaux repas dont ils composent le contenu et qu'ils achètent pour se nourrir. Pour lui, la plongée dans cette *superficialité généralisée* permet d'explorer ou de relever des surfaces readymade qui ne sont saisissables qu'à partir du déplacement de celui qui est là pour les saisir confirmant ainsi la phrase de Barthes selon laquelle « la voyance du Photographe ne consiste pas à "voir" mais à

⁴ Cité dans *Andy Warhol. Rétrospective*, Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 457.

se trouver là⁵ ». Des surfaces par conséquent qui ne sont enregistrables qu'à partir si ce n'est d'une enquête en tous les cas d'un travail de circulation qui conduit le regard à les noter et à les fixer. Tout autre est l'univers *superficiel* mis en valeur, inventé par Natacha Lesueur. D'abord parce que, chez elle, il est question de construire les surfaces avec de la nourriture, de la cuisiner en la juxtaposant au corps ou en l'ajustant à lui. Ces dernières ne sont donc pas exclusivement readymade mais aussi produites comme telles, véritablement façonnées, techniquement élaborées c'est-à-dire pensées et réalisées pour faire l'image. Ensuite, cette invention dépend d'une logique d'atelier sans laquelle la prise de vue n'existe pas. Pénétrer à l'intérieur du lieu de travail de Natacha Lesueur c'est ainsi accéder à un petit théâtre de la représentation dans lequel la scène sur laquelle le motif sera à la fois disposé par l'artiste et enregistré par l'appareil photographique qu'elle utilise est le lieu d'apparition de la surface, le cadre à partir duquel l'*image pelliculaire* se fait, à partir duquel elle est constituée. Construire les surfaces : ce geste, qui est aussi tout un programme, amène Natacha Lesueur à imaginer et à produire la petite machinerie, la logique processuelle et technique sans laquelle il ne peut y avoir de photographie, de fiction immobile, sans laquelle les corps et les aliments qu'elle aura choisis de façonner ne peuvent avoir de visibilité et disparaissent du monde puisqu'ils ne sont pas repérables à l'extérieur de l'atelier, par exemple dans des villes et à travers des voyages.

*

La peau est l'autre nom de la surface pour Natacha Lesueur, l'autre nom de la surface *physique*. Et en tant que telle elle est le lieu de la plus grande profondeur de sens (rien n'est plus vrai ici que la phrase bien connue de Paul Valéry, largement commentée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, selon laquelle « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau⁶ »), elle est ce qui contient une somme virtuellement illimitée de formes possibles, elle est une réserve potentiellement interminable d'appâts et de tours de force décoratifs. En ce sens elle a une épaisseur de sens inversement proportionnelle à la faible épaisseur de sa texture. Ainsi les *Dessins pressés* (1995) utilisent le corps comme une page vierge, comme un support pelliculaire, les gaufrages sur les seins, les cuisses, les jambes forment de petits reliefs que l'on pourrait sentir et parcourir du bout des doigts (*Pressions*, 1994), les traces sur les visages endormis des hommes photographiés forment des sillons et de minuscules ravins qui affleurent tels des motifs abstraits ou végétaux, des gribouillis, des veinures en creux qui tirent la peau et s'enfoncent en elle sans la déchirer (*Sans titre*, 2005), les *Tests optiques* (1999-2001) sont des irritations superficielles, autant de motifs qui sont à la surface du sujet, et souvent dans la peau, sans être dans le corps : ils explorent une épaisseur sans profondeur qui n'a jamais accès à l'intérieur de l'organisme. Et même les ouvertures du corps (les bouches) ne débouchent sur aucune intériorité physique. Avoir fait de la peau le lieu de la plus grande épaisseur de sens a donc conduit Natacha Lesueur à travailler avec l'épaisseur de cette dernière sans jamais la déchirer, sans jamais l'ouvrir sur un au-delà de la tactilité, sans jamais imaginer que le sens (sensation, signification) pouvait résider ailleurs que dans la texture même des sujets. Profondeur de la surface, intégrité de la peau.

⁵ Roland Barthes, « La chambre claire. Note sur la photographie », *Œuvres Complètes V. Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 827.

⁶ Paul Valéry, *Œuvres*, T II, Paris, Gallimard, 1960, p. 215.

*

En 1959, durant le vernissage de l'*Exposition internationale du Surréalisme* dédiée à Éros qui se tint du mois de décembre 1959 au mois de février 1960 à la galerie Daniel Cordier à Paris, Meret Oppenheim installa de la nourriture sur le corps d'une femme nue, au visage doré, allongée sur une table proposant ainsi un *festin cannibale*. Le dîner se déroula, devant le public qui déambulait dans l'exposition, à l'initiative d'André Breton qui avait invité Oppenheim à refaire cette œuvre déjà présentée quelques mois plus tôt à Berne. La table sur laquelle reposait le corps vivant dont les jambes étaient recouvertes d'un drap blanc sur lequel étaient posées deux énormes langoustes, était installée à l'intérieur d'une salle. Autour de cette table, six convives (quatre hommes et deux femmes) buvaient et mangeaient sous le regard des visiteurs séparés de la scène par une grille fermée, et prenaient la nourriture (des fruits de mer et des petits fours) qui s'offraient à eux sur le corps de la femme allongée nue en utilisant quelquefois un couteau et une fourchette. Spectacle étrange que celui de ce repas qui allie exhibitionnisme et voyeurisme, plaisir de bouche et érotisme, consommation de la nourriture et jouissance optique, corps « mort », corps nourricier et d'une certaine manière corps consommé et corps qui se nourrissent. Spectacle inquiétant aussi par la proximité qu'il revendique entre la dégustation, le cannibalisme et l'attirance charnelle voire l'assouvissement du désir physique, par le rapport qu'il instaure entre la célébration de la rencontre à plusieurs, le repas comme fête, l'appétit de vivre et la présence d'un corps qui fait le mort, d'un nu (une manière d'Ophélie) qui, tel un gisant, confronte les gestes et les plaisirs de chacun à leur inévitable décomposition à un moment donné, à leur fatal devenir mortel. Le rapprochement entre le corps et la nourriture chez Natacha Lesueur n'a rien de commun avec cette fête publique et provocante cantonnée dans un espace inaccessible aux spectateurs, aux voyeurs. Car, chez elle, le sujet, le modèle reste de toute façon toujours pris dans la distance de la représentation que construit la prise de vue photographique : on assiste au spectacle de loin, on le perçoit comme une pure et simple surface et non comme une expérience incarnée en vérité, visible en chair et en os sous nos yeux. La nourriture conforte cet éloignement en confirmant l'impossible annexion physique ou organique, par quelque consommateur que ce soit, du motif photographié : c'est toujours dans une spectacularisation de ce qui devient alors intouchable et inassimilable que fonctionne l'image, celle-ci travaillant le pouvoir de la distance c'est-à-dire aussi celui de faire d'une scène un petit miracle décoratif, un mystère sans arrière-plan saisissable uniquement du bout des yeux comme *représentation*.

*

L'essentiel du temps, on ne mange donc pas chez Natacha Lesueur. Cependant, au cours de vernissages, l'artiste peut proposer aux visiteurs de passer à l'acte à travers ce qu'elle appelle des « arrangements culinaires » destinés à être éphémères. Ceux-ci sont une sorte de mise en bouche de l'exposition. Ils consistent en des constructions comestibles composées avec de la purée, des toasts, du guacamol, du pain..., autant d'aliments que l'on mange sans se mettre à table (ce qui est aussi une façon pour elle de se démarquer des expériences culinaires de Daniel Spoerri et de Gordon Matta-Clark). Car ces installations gastronomiques sont

consommables sur place pendant le vernissage sans donner lieu à des repas tels qu'on les entend d'habitude. On est loin ici de la théâtralisation du banquet – de la théâtralisation de la mise en bouche – accomplie par Meret Oppenheim lors de l'ouverture au public de la manifestation surréaliste de décembre 1959 à la galerie Cordier. Ces arrangements sont installés chaque fois dans l'espace d'une manière particulière : mis au sol, disposés contre des plinthes ou bien sur des murs, sur la paroi frontale d'une scène de théâtre, par exemple, comme à l'occasion de l'exposition organisée au Aldrich Museum près de New York en 2002, ou encore accrochés sur un fil comme du linge, ils ont une vie brève (quelques heures tout au plus). La façon dont on les consomme est généralement tout sauf orthodoxe : les visiteurs doivent très souvent s'accroupir pour pouvoir les saisir puis se servir exclusivement de leurs doigts pour les prendre, l'utilisation de couverts étant ici prohibée. Leur mise en espace peut être fort décorative ou bien abandonner le registre de la décoration pour apparaître visuellement d'une manière moins attirante. Répandus à l'horizontale sur le sol comme des flaques de matière comestible ils sont alors et à première vue tout sauf appétissants, ce qui a provoqué bien souvent chez nombre de spectateurs des réactions violentes. Les aliments y ont abandonné la séduction propre aux photos pour s'offrir à nous avec une absence manifeste de délicatesse. Tels étaient en effet les deux premiers arrangements culinaires composés par l'artiste, alors qu'elle était encore étudiante. Qualifiés de *Paysages* (1994), les premiers, en une manière de cercle approximatif, étaient répandus en purée sur le sol (il s'agissait de guacamole), dont ils étaient protégés par un carré en plastique transparent, les oursins, ouverts pour accueillir des œufs de caille, posés dessus. Un second arrangement culinaire proposait de la tapenade, des œufs farcis et des mini tomates, le tout formant des champignons également mis au sol, autant d'aliments entourés cette fois de baguettes de pain tranchées et immédiatement utilisables. Comme le dit Natacha Lesueur elle-même, ces dispositifs « créent le trouble » chez le spectateur surtout à cause de leur position dans l'espace : c'est accroupi que chacun est invité à manger ce qui, de par sa situation basse et horizontale, s'apparente plus à du rebut, à du déchet qu'à une construction comestible et travaillée pour l'être. D'autre part, l'organicité de la purée en fait une matière proche d'une humeur physiologique ce qui ne peut que renforcer le trouble chez le visiteur. On est là dans un univers très différent de celui construit, avec des aliments mis au sol, par Wim Delvoye qui a réalisé en 1999 un parquet en salami, jambon et mortadelle parfaitement dessiné c'est-à-dire construit comme une véritable mosaïque ou comme un authentique parquet géométrisé, une œuvre dont la perfection technique manifestement recherchée ne peut que susciter l'admiration du plus grand nombre. Dans ces arrangements comestibles, Natacha Lesueur prend sur plusieurs points le contre-pied des montages culinaires qu'elle photographie et, d'une manière plus générale, de l'ensemble de ses images. D'abord, comme on l'a dit, parce qu'elle abandonne tout effet de séduction pour proposer bien souvent quelque chose comme une basse gastronomie si l'on entend aussi dans cette formule un écho de ce que Georges Bataille appelait « le bas matérialisme ». Ensuite, parce qu'ici la participation physique du public est une partie essentielle de l'œuvre : sans elle, celle-ci ne peut exister pleinement alors que les photos de l'artiste posent fermement une distanciation entre la pièce elle-même et le spectateur en s'affirmant essentiellement comme *représentations*. Enfin, parce que le caractère éphémère de ces arrangements culinaires, le fait qu'ils soient consommables, contredit la durée propre aux images photographiques. Comme si Natacha Lesueur avait voulu, dès le début dans son œuvre, renverser la logique plastique de son travail de photographe pour se donner les moyens de parcourir le spectre le plus large des rapports entre les corps et ce qui leur permet d'exister comme tels, pour scander le plus grand nombre d'aspects possibles de ce qui relie les moyens de la subsistance à leur mise en forme plastique. Une autre façon pour elle de manifester son ambition artistique : celle qui consiste à aller jusqu'au bout d'un programme donné, d'un univers inventé.

*

Exacerber le désir de toucher et de goûter en sollicitant l'appétit de voir, en donnant au regard des appâts, en faisant tout son possible pour exagérer voire exaspérer la pulsion et la passion scopiques, voilà le programme. Et cette exaspération, qui induit non pas l'existence d'un œil vorace mais plutôt celle du regard du gourmet, de celui qui déguste, bascule tout de suite dans une pulsion tactile frustrée, jamais assouvie, dans un contact impossible. Invitation, *attraction* et distanciation, *intangibilité*, ces deux moments étroitement imbriqués constituent ces images, *essentiellement*, fabriquent l'efficacité de leur exposition.

*

S'il est un peintre ancien auquel on pense instantanément lorsque l'on regarde les photographies de Natacha Lesueur, c'est bien Arcimboldo qui, à la fin du XVI^e siècle, fit fureur dans les cours européennes notamment avec ses compositions maniéristes à base de fruits ou de légumes employés pour figurer des têtes. Dans tel de ses visages peints, une accumulation ordonnée de légumes parvient à désigner le front, les oreilles, la bouche d'une personne. Dans *Vertumne* (1590), portrait de Rodolphe II en dieu des Saisons, les joues sont de grosses pommes rouges, le nez une poire et les dents vraisemblablement des grains qui constituent la pulpe de la grenade (l'analogie avec les bouches photographiées par Natacha Lesueur (1998-2001) est saisissante). Roland Barthes, qui a fait du peintre un rhétoricien de l'image, a souligné un aspect de son art qui, outre le pur et simple rapprochement à partir de l'utilisation de denrées comestibles, n'est pas étranger à celui de Lesueur : « Les Têtes Composées d'Arcimboldo participent [...] du conte de fées : de ses personnages allégoriques, on pourrait dire : tel avait un champignon en guise de lèvres, un citron en guise de pendentif ; tel autre avait une courgette en guise de nez ; le cou d'un troisième était fait d'une génisse allongée, etc. Ce qui tourne vaguement derrière l'image, comme un souvenir, l'insistance d'un modèle, c'est un récit merveilleux⁷ ». Les compositions d'Arcimboldo construites avec une évidente virtuosité participent d'un univers merveilleux qui permet à ses tableaux de prendre place, à la fin du XVI^e siècle, dans les plus prestigieux cabinets de curiosités et autres chambres des merveilles. L'univers de Natacha Lesueur est lui aussi une fabrique du merveilleux, l'invention d'un monde dans lequel une bouche pourrait être croquée parce qu'elle est faite avec des grains de fruits, ou parce qu'elle est à la fraise, un ongle admiré parce qu'il est un microcosme en soi, un petit miracle décoratif, et une chevelure devenir fascinante et inquiétante à la fois par son devenir animal et comestible. Faire des merveilles : cet aspect de cet art le rend éminemment classique, le plonge dans une épaisseur temporelle. Produire du merveilleux par conséquent mais en ne traitant pas ce dernier comme quelque chose de magique ou d'insaisissable, comme quelque chose de surnaturel, plutôt comme une construction présente devant nous sans mystère cultivé, sans secret en elle enfermé ou déposé, voilà aussi ce sur quoi reposent ces images construites avec virtuosité. Car de même qu'il n'y

⁷ Roland Barthes, « Arcimboldo ou Rhétoricien et magicien », *ibid.*, p. 496.

a pas autre chose que la surface des corps, leur qualité et leur identité pelliculaires, qui soit exposée, de même donc qu'il n'y a rien que l'enveloppe des sujets à voir et à apprécier au point que l'organisme lui-même (ses viscères, ses fluides, ses tissus intérieurs) se fasse, dans ce travail d'apparition, la plupart du temps oublier, de même l'enveloppe exposée, lorsqu'elle est particulièrement travaillée, ornée, ouvragée, ne dissimule volontairement rien de la structure décorative qui la met en valeur, n'a rien d'illusionniste. Et si tout n'est pas visible du fait des techniques utilisées, Natacha Lesueur ne s'essaie jamais à construire, à mettre sous les yeux des spectateurs, un théâtre des corps et des décors conçu comme un système de présentation doté d'un arrière-fond cryptique qui nous cacherait la vérité des images. Tout le travail de mise en valeur, de mise en regard et d'impossible mise en bouche, s'expose tel quel, le merveilleux étant alors le résultat obtenu par une mise en forme de la matière, de l'aliment, de la peau, qui ne disparaît pas au regard mais qui se présente telle quelle, sans faux-semblants. Le monde des surfaces n'est pas un univers de secrets et de mystères fabriqués mais de merveilles inventées, de petits miracles visuels non dissimulés, présentés tels quels, dont il revient au regardeur de contempler les raffinements, les circonvolutions, les décorations virtuoses.

*

Pour Barthes, la peinture d'Arcimboldo témoigne du « règne triomphant de la métaphore : tout est métaphore⁸ » chez lui, une courgette fonctionnant à la place d'un nez, une poire faisant office de menton, une cerise devenant un œil... Voilà un des traits de cet art fort éloigné des représentations de Natacha Lesueur. Car, chez elle, la nourriture n'intervient en rien pour remplacer des organes du corps mais, appliquée sur eux comme une véritable parure, elle en est une composante à part entière qui les prolonge et les orne. Univers non illusionniste, le monde de l'artiste est ainsi strictement immanent à lui-même : elle ne cherche pas à construire des représentations qui soient des métaphores comestibles du corps mais à rester sur ce dernier et avec lui, au plus près de ses faces et de son épiderme. Car, pour elle, c'est dans la dimension pelliculaire de ses sujets que réside la possibilité, grâce à des savoir-faire additionnés, de *faire des merveilles*.

*

Si la dépossession est le commencement de l'art (« je m'attaque généralement à des images que je ne sais pas faire » avance Natacha Lesueur⁹), le résultat auquel elle conduit consiste en l'accomplissement d'une mise en scène qui additionne quantité de savoirs sollicités. Comme si, partant du dénuement le plus absolu, une situation qui n'est cependant pas inhibitrice ou invalidante, l'artiste construisait une réponse pleine et entière à l'impulsion produite par ce blanc inaugural, une réponse saturée à un dépouillement moteur. L'image se présente ainsi comme un vide façonné, comme un désert orné, comme une béance native qui aurait trouvé,

⁸ *Ibid.*, p. 500.

⁹ Entretien avec Éric Troncy, *Frog*, No 4, hiver 2006.

en une manière de compensation virtuose, un avenir plein et spectaculaire. Cette technicité développée, ce déploiement d'artifices est au service d'un univers dans lequel la fantaisie, la bizarrerie voire l'étrangeté mais aussi l'ingéniosité comme telle ont plus que jamais droit de cité (autant de traits que l'on retrouve chez Arcimboldo et la dimension maniériste et *capricieuse* de son œuvre, Gregorio Comanini, chanoine du Latran, auteur de vers et ami du célèbre peintre, définissant les caprices (*capricci*) maniéristes comme le moyen de faire apparaître des formes « qui n'existent pas en dehors de l'esprit¹⁰ »). Toutes les solutions techniques développées et appliquées par Natacha Lesueur n'ont de cesse de permettre à ses singulières visions d'être construites. Elles n'ont de cesse de contribuer à traduire concrètement et avec astuce ses architectures rêvées. La dernière série de portraits qu'elle a entreprise (douze pièces sont prévues) porte l'art du caprice à son comble, elle affirme franchement la portée *capricieuse* de son œuvre. Le point de départ en est la chanteuse et actrice d'origine portugaise Carmen Miranda qui devint une des vedettes les mieux payées aux États-Unis dans les années 1940 avant de connaître la déchéance. Symbole d'exotisme et de sensualité (elle avait résidé au Brésil avant de s'établir en Amérique du nord), les photos de l'époque la montrent portant d'incroyables coiffes – des manières de pièces montées – faites de fleurs et de fruits. Dans un des films réalisés alors qu'elle était en pleine gloire, *Banana Split* (1943), elle arbore même, en guise de parure supposée charmante et charmeuse, un régime de bananes savamment ordonné sur la tête. Partant des photos de Carmen Miranda, Natacha Lesueur a construit de spectaculaires pièces d'exotisme décoratif qui portent son art consommé du décor dans des zones exubérantes auparavant jamais explorées par elle et sans équivalent dans la production actuelle. Mais en quoi cette série est-elle particulièrement *capricieuse* ? Le caprice est une catégorie peu voire jamais utilisée dans l'art moderne et contemporain et un genre par conséquent en déshérence. Même s'il est difficile de le cerner avec rigueur, certains de ses traits historiquement repérés permettent d'en dégager le profil général. Il définit tout d'abord et étymologiquement l'indépendance d'esprit et la libre imagination, caractères propres à la chèvre (*capra*) qui, dans l'Italie du XVI^e siècle, prête, selon Juan Huarte dans un texte publié en 1575, son nom à la définition du terme : « les esprits inventifs sont appelés en langue Toscane, *Capricieux*, pour la ressemblance qu'ils ont avec la Chevre. La Chevre ne prend jamais plaisir d'aller dans la plaine aisée, elle aime grimper sur les lieux eslevez, & sur le bord des precipices, c'est pourquoy elle ne suit aucun chemin, & ne veut point marcher en compagnie¹¹ ». D'où le fait que le caprice est signe d'inspiration, d'inventivité et de fantaisie, d'où le fait qu'il indique la manifestation de la libre imagination¹². Chez Vasari, il désigne même ce qui distingue l'œuvre « par son étrangeté et sa capacité à surprendre » et chez Federico Zuccaro ce qui « relève de l'invention ingénieuse¹³ ». En fait le caprice, ce mode d'invention artistique théorisé au XVI^e siècle, « par les ruptures qu'il semble vouloir effectuer avec les pratiques à la mode et les académismes dominants, [...] oscille entre œuvre virtuose – revendiquer le merveilleux de, et dans, la création artistique – et excentricité à l'égard des genres établis¹⁴ ». C'est parce qu'elle sait manier la

¹⁰ Cité par Giancarlo Maiorino, *The Portrait of Eccentricity. Arcimboldo and the Manierist Grotesque*, Londres/ University Park, The Pennsylvania State University Press, 1991, p. 43.

¹¹ Cité par Guillaume Peureux, « Genèses », *La Licorne*, No 69, *Le Caprice*, Guillaume Peureux (dir.), Rennes, PUR, 2004, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, pp. 13 et 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

virtuosité (décorative), le merveilleux (sa production et sa mise en scène) et l'excentricité (la série des portraits de Carmen Miranda revisitée témoigne d'un exotisme anachronique et tout ce travail est marqué du sceau d'une invention profondément à part), que Natacha Lesueur a aussi su relancer, mine de rien, la rhétorique visuelle oubliée et pourtant si importante de la *logique capricieuse*.

*

Le monde de la nourriture et des nus, de la peau et des sujets ornés, des parures et des merveilles, le monde *capricieux* des surfaces n'est pas un univers apaisé. Bien au contraire, il est fréquemment traversé par une violence diamantine et silencieuse, une violence refermée sur elle-même qui prend dans sa radicalité les corps des modèles photographiés par Natacha Lesueur, en l'occurrence elle-même ou d'autres personnes. Une brutalité sans phrase, vraiment visuelle, qui concerne aussi le décor dans lequel elle apparaît, un écrin qui est loin d'être aussi sage qu'une image. Cette violence est présente dans une des toutes premières pièces de l'artiste datée de 1994 : on y voit une jeune femme allongée nue sur un lit de salades, ses cheveux noirs rabattus sur son visage, tourné vers la gauche, alors totalement masqué. Dans cette prise de vue, la volonté d'être là en toute vérité, et notamment d'être là *physiquement*, se double de l'impossible saisie du visage de celle qui est exposée, comme si l'offrande visuelle et charnelle ne pouvait pas être totale, comme si quelque chose de la personne résistait à son *absolue* exposition. Ce refus, cette négation du don sans reste, cette soustraction à un moment donné à la pulsion scopique, et donc à la loi voire à la tyrannie du spectaculaire, Natacha Lesueur les traite sur un mode abrupt : elle ne s'éclipse pas mais se soustrait résolument au spectateur, elle nie violemment le regard (le sien et celui des autres), elle se retire du monde en même temps qu'elle met en scène d'une manière à la fois silencieuse et ostensible sa disparition. Bref, elle incarne et expose un abandon physique en même temps qu'elle proclame aux yeux de tous la forclusion du réel, quelque chose comme une cessation d'activité, une déconnexion. Cette œuvre inaugurale sera suivie d'un certain nombre d'autres dans lesquelles la tête du modèle disparaît derrière un tee-shirt, derrière un coussin, sous une jupe qui tombe sur le haut d'un corps renversé, des disparitions qui sont autant de moments de soustraction du visage, des moments d'éviction du haut du corps, qui sont des décapitations silencieuses. Une des images les plus violentes de ce qui ne constitue pas une série mais une même famille de photographies représente une femme à genoux sur des coussins posés au sol (*Tests optiques*). Elle est à demi vêtue, une chemise kaki largement ouverte recouvre ses épaules tandis qu'un pantalon de la même couleur (la chemise et le pantalon sont des habits militaires) et une paire de soutiens-gorge gris masquent le reste de son corps qui a basculé en arrière sur les coussins. Autour de son nombril il y a un motif en forme de roue de bicyclette parfaitement dessiné qui laisse apparaître sa peau rougie. Une lampe électrique de couleur bleue posée sur la moquette, probablement branchée à la prise la plus proche, est braquée sur le visage du modèle en un geste qui rappelle celui accompli au cours d'interrogatoires musclés. Le cercle métallique bleu dessiné par le haut de la lampe masque très exactement le pourtour du visage devenu de ce fait parfaitement invisible. Il fait formellement écho au test optique, proposant ainsi un dialogue visuel entre le haut et le bas du modèle, une sorte d'écho strictement optique. Voilà un autre corps dont la tête est soustraite à la vue des spectateurs par un acte de violence, par un geste de torture exécuté sans cri, sans hystérie, avec une redoutable efficacité visuelle et une violence rentrée dans un décor

domestique apaisé. Dans d'autres images de la série des *Tests optiques* (1999, 2000, 2001), les corps photographiés montrent la plupart du temps leurs dos nus sur lesquels des signes et des motifs, utilisés par des ophtalmologues pour tester l'acuité visuelle de leurs patients, sont tracés à l'aide d'un cataplasme médical à la moutarde (autre façon d'utiliser la nourriture). Là aussi, la posture est caractéristique d'un refus ostensible, d'un retrait clairement explicite, franchement manifesté. Mais tourner le dos au monde, se déprendre de ses décors comme de ceux qui les habitent et ne plus se donner soi-même en spectacle, peut se produire dans des conditions plus explicitement violentes encore. Dans cette série, une image montre un modèle couché sur le ventre et allongé sur un sommier métallique. Les fèces, sur lesquelles des tests optiques ont été dessinés, de même que le haut des cuisses, sont nus. De longues chaussettes couvrent le bas des jambes. Sur les cuisses ont été posés des patchs reliés à un système électrique. De toute évidence ce corps parfaitement démuné s'offre comme tel aux regards. Et le sommier sur lequel il est allongé est un lieu de violation de son intimité, un instrument de souffrance, de destruction du modèle, de torture, peut-être par des décharges d'électricité. Le sang ne coulera pas, aucun cri ne sera proféré, aucune blessure ne sera visible sur le corps, sur sa peau rougie par ces tests optiques, et pourtant quelque chose comme une destruction radicale est tout à fait possible ou est peut-être déjà en marche. À moins que le modèle ait délibérément choisi – tentation masochiste à ne pas exclure parce qu'elle peut effectivement faire partie du programme, elle peut être un des possibles auxquels ouvre cette prise de vue – de souffrir pour le plaisir, de s'offrir à une violence désirée. L'attente fiévreuse de la punition donne alors à la posture représentée un sens plus troublant encore. Dans cette image, comme dans d'autres de la même famille, la brutalité ou quelque chose de brut est porté tout autant par le décor dans lequel la scène a été photographiée, que par la posture du modèle, ici comme offert à une mort envisageable, à une possible exécution. Et cet accord entre les modèles et les écrans qui les font apparaître nous met face à ce qui contribue aussi à la singularité de ces images : leur violence décorative.

*

Si bien souvent les têtes chez Natacha Lesueur quittent le monde et ses regards pour couper cours à toute relation, à toute ouverture, elles sont aussi les supports d'une décoration appliquée voire particulièrement élaborée qui les masque en les mettant en valeur. Dans la série des *Aspics* (1998, 1999, 2000) composée de vingt photographies, les têtes vues de dos accueillent, tels des casques parfaitement disposés sur les modèles, et comme l'énonce le titre générique de ces pièces, des aspics de jambon, de légumes, soit des compositions culinaires à base d'ingrédients froids recouverts de gelée prise dans un moule. Plus que jamais la nourriture est traitée ici comme un outil décoratif : chaque casque, chaque tête ornée décline un chapitre particulier d'un répertoire de formes à l'étendue virtuellement inépuisable. Si les sujets des images de la série faite en 1998 se détachent tous sur un fond blanc, ceux de 1999 et de 2000 se démarquent d'un arrière-plan aux motifs affirmés. Celui-ci est constitué, pour la série datée de 1999, par des décors de salle de bains choisis avec soin par l'artiste pour composer les images, par des carreaux installés sur les murs qui entourent les baignoires. Ce sont des décorations du commun, des ambiances readymade que Natacha Lesueur fait entrer en résonance avec ses propres décorations abouties dont on voit que certaines commencent à se décomposer. Ce souci de la composition ne va pourtant pas jusqu'à donner à penser et à voir que l'image participe d'un univers entièrement magnifié. Car ces carreaux au mur

témoignent aussi d'une décoration sans emphase qui a certes été choisie pour composer l'image mais qui participe de l'état du monde tel qu'il est : on l'utilise parce qu'elle est comme ça et que l'on n'y peut rien. Par ce geste conscient de lui-même, Natacha Lesueur introduit une manière de discontinuité dans l'image et cela non pas dans les formes qui constituent les motifs décoratifs eux-mêmes mais dans leur préciosité. C'est la nourriture elle-même qui brille de mille feux alors que l'arrière-plan de la photographie reste comme en retrait, enserré dans sa matité. En introduisant d'une façon habile cette rugosité ou cette âpreté dans la photo, l'artiste réussit à défaire tout maniérisme décoratif, tout enfermement dans l'éclat du motif. Elle réussit à se déprendre et à nous déprendre d'une pure et simple fascination pour la beauté du décor tout en parcourant et en exhibant, mine de rien, un ample répertoire décoratif.

*

Parcourir un certain nombre de motifs bien repérés dans l'histoire, mais les parcourir pour en déplacer les moyens de traitement plastiques, scander d'une manière systématique des formes historiquement bien établies en les amenant ailleurs voire le plus loin possible de leur territoire originel, voilà également un des aspects de ce travail et plus précisément de son rapport avec le vocabulaire décoratif classique. Ainsi les *Ongles* réalisés en 1996 et 1997 sont, comme leur titre l'indique, des images qui montrent des ongles découpés en forme de feuilles (première série datée de 1996) ou de pointes de flèches (deuxième, troisième et quatrième séries datées de 1997) dont l'artiste a repéré les occurrences dans des ouvrages spécialisés. Ceux réalisés en 2003 sont des transpositions des topiaires (des buis) taillées dans le parc du château de Versailles à l'instigation du jardinier Le Nôtre. Natacha Lesueur transporte et transforme cet univers visuel en lui donnant une dimension plus que modeste, jouant ici sur le changement d'échelle, sur le passage dans un monde réduit, dans une manière de microcosme, pour dépayser ces références. Elle en fait aussi un outil improbable pour une intervention pas moins surprenante : en utilisant l'extrémité des doigts pour accomplir ce vaste programme décoratif (pas moins de trente et une photos ont été réalisées dans cet ensemble constitué de cinq séries, ce qui représente un ample travail étant donné le temps chaque fois nécessaire à l'artiste pour réaliser une seule pièce), elle renforce sa volonté de *déplacer* l'histoire et la fonction des objets pour les reprendre, pour les réinventer, en en modifiant cette fois-ci les données matérielles. Et tout se passe ici comme si l'artiste s'était fixée comme objectif de traiter ce qui était, du corps, le moins glorieux et le moins visible pour en faire une œuvre, tout se passe ici comme si elle avait voulu *aller jusqu'au bout du corps* pour mener à bien son obstination à faire des images, son désir non négociable de faire un monde.

*

La troisième image répertoriée par Natacha Lesueur pour constituer le catalogue raisonné de son travail est sans titre et date de 1993. Elle représente une bouche d'homme photographiée en gros plan, le visage de celui-ci n'étant pas rasé. De la daube dégouline des lèvres ouvertes. Elle se répand sur le pourtour de la bouche et sur les joues. C'est la première association entre

le corps et la nourriture mise en forme par l'artiste pour laquelle cette œuvre est très importante. A-t-elle choisi ce motif parce qu'elle sentait très précisément déjà l'importance que ce dernier allait avoir dans son travail et que, en lectrice de Georges Bataille (*l'Histoire de l'œil* est un ouvrage important pour elle), elle voulait commencer son œuvre par le début du corps car, pour le penseur, « la bouche est le commencement ou si l'on veut la proue des animaux¹⁵ » ? Pourtant, à aucun moment dans ses images à venir, elle ne tracera de lien entre l'intérieur du sujet et l'enveloppe qui le représente comme dans cette photo. La daube vomie est en effet une sortie de l'organique, un déversement public de la vie intestinale et dans cette déglutition c'est le corps comme surface qui disparaît pour devenir une entité avec des viscères, des fluides, des humeurs, un corps épais, un *soma*. Bien différentes seront les bouches qu'elle inventera et qu'elle photographiera dans une série d'images réalisée en 1998, 2000 et 2001 composée au total de treize pièces. Les lèvres ouvertes y laissent apparaître des dentitions faites avec des haricots, des grains de maïs, des flageolets. Ces éléments sont traités d'une manière picturale : des couleurs choisies avec un soin tout particulier les recouvrent et du rouge à lèvres appliqué sur les bouches les entoure de son chromatisme. La langue est absente de ces orifices ouverts sur rien d'autre que sur un certain état du corps comme décor (seule une des images de la série laisse à peine deviner, derrière la dentition, une touche de couleur rose qui permet de constater la présence d'un organe interne cependant plus suggérée qu'imposée). Rien dans ces œuvres de ce que Georges Bataille disait de la bouche en la désignant comme l'« orifice des impulsions physiques profondes¹⁶ ». Si elle est très importante pour Natacha Lesueur, l'image de 1993 n'en est donc pas moins un apax, une apparition unique, une construction jusqu'à présent sans descendance. Une photo dont l'impact sur l'artiste aura eu pour conséquence d'engager un processus radical d'inversion des données physiques à travers elle explorées et dont ses visions à venir sont aujourd'hui encore comme l'extension jamais contestée.

*

À la fin du II^e et au début du III^e siècle de notre ère Tertullien, un des pères de l'Église, écrit une série de textes destinés à faire date dans la constitution de la doctrine théologique chrétienne dont un consacré à *La Toilette des femmes, De cultu feminarum*. Il y condamne l'usage par ces dernières de parures (« l'or, l'argent, les pierreries, le vêtement ») et les soins de beauté (« le soin de la chevelure, de la peau et des parties du corps qui attirent le regard¹⁷ ») car la gent féminine ne doit « vouloir plaire que par les avantages de l'esprit et non de la chair¹⁸ » et se défier au plus haut point de « ces maîtres de débauche et de prostitution que sont les vêtements et les parures¹⁹ ». Un des arguments avancés par Tertullien pour vouer

¹⁵ Georges Bataille, « Bouche », *Œuvres complètes*, T I, *Premiers écrits 1922-1940*, présentation de Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1970, p. 237.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 237-238.

¹⁷ Tertullien, *De la toilette des femmes*, introduction, texte critique, traduction et commentaire par Marie Turcan, Paris, Cerf, 1971, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ *Ibid.*, p. 139.

aux gémonies la séduction produite par un habit soigné réside dans la distorsion que celui-ci fait subir aux lois de la nature, et donc à la création de Dieu, ou dans l'éloignement par rapport à ces dernières dont il est le signe d'existence. Ainsi lorsqu'une femme porte une tunique pourpre pour se mettre en valeur et attirer les regards, elle se pare d'un vêtement dont la couleur est le produit de transformations techniques : d'origine animale, le pigment utilisé pour souligner son apparence n'existe pas comme tel dans le gastéropode à partir duquel l'homme l'obtient. Or « ce que Dieu n'a pas produit lui-même ne lui plaît pas. À moins qu'il n'ait pas pu faire naître des brebis pourpres ou azurées ! S'il l'a pu, c'est donc qu'il ne l'a pas voulu. Ce que Dieu n'a pas voulu, il n'est absolument pas permis de le fabriquer. Ainsi n'est-ce pas la nature qui assure la qualité des produits qui ne viennent pas de Dieu, l'auteur de la nature. On comprend dès lors qu'ils viennent du diable, du corrupteur de la nature²⁰ ». Le même argument est mobilisé pour condamner le maquillage. « Car elles pêchent contre [Dieu], celles qui accablent leur peau de drogues, maculent leurs joues de rouge, étirent leurs yeux avec du noir ; apparemment l'œuvre pétrie par Dieu leur déplaît, elles blâment et critiquent en elles l'artisan de toutes choses. C'est critiquer en effet que de corriger, d'ajouter, surtout quand les ajouts sont pris à l'artisan adverse, c'est-à-dire au diable. Qui pouvait en effet montrer à modifier le corps, sinon celui dont la malice a aussi métamorphosé l'esprit de l'homme ? C'est lui, sans aucun doute, qui a machiné de telles inventions pour porter en quelque sorte la main sur Dieu à travers nous. Ce qui est de nature est l'œuvre de Dieu, ce qui est factice est donc l'affaire du diable. Surajouter à l'œuvre divine les inventions de Satan, quel crime !²¹ ». Chez la femme la nature comme telle est donc toujours à promouvoir, ses accommodements et ses transformations sans cesse à dénoncer. L'œuvre de Natacha Lesueur relève de toute évidence du casse-tête pour Tertullien. Car dans une de ses premières images où le corps du modèle nu accueille en guise d'ornements des sushis, c'est justement la nature comme telle qui devient l'outil de la décoration de la femme. On peut en effet y voir des crevettes certes cuites mais finalement si peu transformées et surtout des tranches de concombres telles qu'elles, naturellement utilisées, qui deviennent ici des parures, des outils de séduction, des appâts. Pas de diable donc mais, si l'on reprend le vocabulaire de Tertullien, l'œuvre de Dieu portée comme un ornement, comme un bijou voire comme une coiffe comme dans cette image de 2007 dans laquelle des guirlandes de légumes (tomates, carottes, poivrons, courgettes, choux-fleurs) magnifient la chevelure blonde d'un modèle photographié de dos.

En réalité, s'il faut relier l'univers de Natacha Lesueur à une théorie de la séduction et de la mise en valeur des corps, c'est à celle élaborée par Baudelaire dans « Le peintre de la vie moderne ». Une partie du texte est consacrée à un « éloge du maquillage » en tout point opposé aux positions défendues par Tertullien²². Car, pour le poète, c'est bien la nature comme telle, celle notamment prise pour base de toute spéculation par les philosophes du XVIII^e siècle, dont Dieu est largement absent, qui est porteuse de sauvagerie et est l'incarnation du mal, lequel « se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ». Au contraire, « tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul » d'où le fait qu'il faille « regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine ». Les femmes ont donc raison de se farder et de s'embellir, de se maquiller, de déformer sublimement la création. Elles ont même le devoir d'« emprunter à tous les arts les moyens de

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹ *Ibid.*, pp. 111-113.

²² Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1986, pp. 489-494.

s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits » quitte à rapprocher « l'être humain de la statue c'est-à-dire d'un être divin et supérieur ». D'où la conclusion sans nuance de Baudelaire : « Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner ; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur ». Natacha Lesueur aura poussé la logique baudelairienne dans ses expressions les plus architecturées et décoratives, elles aura introduit le calcul et la raison dans les éléments comestibles que le monde nous fournit mais aussi dans toutes sortes de dispositifs de séduction et d'*exposition* des corps hautement élaborés. Ce faisant, elle aura su proposer de la femme louée par le poète une version modelée et hiératique en égalant son pouvoir d'attraction visuelle à la plasticité d'un déploiement de formes et de couleurs, de textures et d'appâts particulièrement construit et soigné ou, pour parler comme Baudelaire, en déformant sublimement la nature.

*

Il y a un devenir graphique des corps c'est-à-dire de la peau, du corps comme pure et simple surface, chez Natacha Lesueur (série des *Tests optiques*). Il y a aussi un devenir pictural des sujets qui traverse ses images. Par exemple, une des premières photographies réalisée en 1994 montre les jambes et les fèces recouvertes de gelée de mandarine d'une femme allongée nue sur une plage fictive faite de grains de riz blancs, le haut de la scène qui évoque la mer étant réalisé avec des poches en plastique bleu : cette composition est un véritable tableau photographique tout droit issu de la peinture abstraite moderniste. De même, la première photographie de la série des *Jambes* (1998), dont le cadre est particulièrement travaillé et orné, ce qui est exceptionnel chez Natacha Lesueur et ce qui renforce la dimension picturale de l'objet, est une image elle aussi hantée par l'abstraction tandis que plusieurs scènes, plusieurs décors blancs des *Tests optiques* sont marqués par la question du monochrome. Il y a également un devenir sculptural voire architectural des corps mis en scène et saisis par l'artiste. Celui-ci est particulièrement à l'œuvre dans la série des coiffures réalisée en 2006 et 2007, échos non dissimulés aux coiffures extravagantes portées par Marie-Antoinette sous le règne de Louis XVI. Véritables édifices posés sur la tête, ces constructions qui tiennent aussi de la gastronomie (pièce montée) ou de l'art des jardins (massifs végétaux taillés ou fontaines posées dans un parc) sont de véritables architectures – des folies – en format réduit qui font de la tête le socle d'un ornement qui la dépasse. Réalisée en 2008 une autre image elle aussi spectaculaire montre une coiffure noire en forme de tour de Babel (*Édouard Ropars*) posée sur la tête d'un homme (architecte de profession), référence à Jérôme Bosch mais plus directement au *Monument à la III^{ème} internationale* de Tatline, projet de tour jamais réalisé qui participe d'une vision sculpturale et architecturale de ce type d'édifice. En circulant ainsi entre devenir graphique, pictural, architectural et sculptural, l'image photographique chez Natacha Lesueur montre qu'elle est capable d'enregistrer ces domaines, de les faire travailler (mémoire dynamique) sans pour autant les répéter dans l'image (mémoire réifiante ou patrimoniale) : c'est toujours dans un *déplacement* des différentes disciplines indexées que la photographie trouve la structuration même de sa pratique.

*

Les coiffures réalisées par Natacha Lesueur dans une série d'images sans titre produite en 2002 (coiffes avec des cerceaux de noix ou bien ornées de peaux d'ananas, chignons en autant de parures qui font de la tête la partie la plus architecturale du corps) sont, avec la série en cours consacrée à Carmen Miranda, parmi les pièces les plus *capricieuses* de l'artiste. À ces exemples il faut ajouter une autre coiffure datée de 2007 qui se compose d'un volcan en activité posé sur une tête de femme, spectaculaire monticule dont s'échappe de la fumée, et celle de 2008 en forme de tour de Babel (*Édouard Ropars*). Ici sont réunis imagination débordante et virtuosité technique, production du merveilleux et sentiment de l'étrange, originalité du monde créé et maîtrise des conditions de son apparition, autant de traits que l'on pourrait aisément accoler à cette « invention ingénieuse » qu'est le *capricio* chez Zuccaro. Une façon pour Natacha Lesueur de circuler dans la fantaisie heureuse de l'histoire.

*

« Oui, en quoi tout ce mal que vous vous donnez pour orner votre tête concourt-il à votre salut ? Ne pouvez-vous laisser en paix vos cheveux qu'on voit tantôt attachés, tantôt dénoués, tantôt relevés, tantôt tombants ? Les unes ont la passion de les tenir en boucles, les autres de les laisser glisser, libres et flottants, avec une fausse simplicité. Vous y attachez de surcroît je ne sais quelles masses énormes de cheveux postiches cousus et entrelacés soit pour former un bonnet (qui a l'air d'un fourreau pour la tête avec un couvercle au sommet du crâne !), soit pour s'étager par derrière la nuque. Façon admirable de ne pas se dresser contre la loi divine ! Il a été dit que personne ne pouvait ajouter à sa taille : vous, vous ajoutez à votre poids en échafaudant sur votre nuque des espèces de brioches, ou plutôt des bosses de bouclier !²³ ».

*

La méticulosité portée par l'artiste à la composition et à la réalisation de ses images n'est jamais insistante, lourde ou forcée. Le choix des décors, qu'ils soient readymade, comme dans le cas des murs de salles de bains qui entourent certains modèles dans les *Tests optiques*, ou fabriqués en atelier pour constituer le fond bien souvent monochrome de la photo, est vraiment pensé sans pour autant témoigner de quelque effet forcé que ce soit. Particulièrement exemplaire de cette situation (mais elle n'est pas la seule dans ce cas) est l'œuvre de 2008 qui montre la coiffe en forme de tour de Babel ornant la tête d'un modèle masculin : le noir des lunettes, des yeux, du costume, de la cravate et de la chevelure qui se détache d'un arrière-plan gris constitue l'image comme un véritable système chromatique dans lequel la logique de la composition est visible sans être rhétorique : elle sait rester fluide même si elle est délibérément construite. C'est une des grandes réussites de cet art : parvenir à être *vraiment* devant nos yeux en nous faisant oublier le savoir-faire qui le structure (*sprezzatura* ?) ou, plus

²³ Tertullien, *De la toilette des femmes*, op. cit., pp. 123-129.

exactement, ne pas nier ou dissimuler le savoir-faire qui le rend possible mais en en faisant jamais le fin mot de l'image.

*

Il y a au moins deux modalités de traitement de l'aliment dans l'art et son histoire qui sont totalement absentes du monde de Natacha Lesueur. La première concerne l'utilisation parodique de la nourriture. Lorsqu'à la fin du XIX^e siècle les artistes des Arts incohérents composent des images avec des petits pois, font des aquarelles à l'eau de Seltz, réalisent des tableaux – des croûtes – avec du pain (l'un deux, titré *L'Affamé*, dont l'auteur est un dénommé Delbec, consiste en un bas-relief cuit chez un boulanger qui représente un personnage dévorant un pain), ou bien produisent des sculptures avec de la purée ou du fromage, ils font des éléments comestibles les moyens d'une provocation, ils singent, avec des outils délibérément provocateurs, la figure de l'artiste et se moquent de la valeur d'échange des œuvres plagiant par anticipation les avant-gardes à venir. De même lorsque, plus près de nous, Paul McCarthy utilise du ketchup ou de la mayonnaise dans ses performances, il en fait les moyens d'une critique démonstrative, grinçante et théâtralisée, comme dans *Painter* (1995) par exemple, de l'univers consumériste américain et de sa logique financière, de même que de l'expressionnisme abstrait. La deuxième porte sur la dimension entropique des aliments. Michel Blazy avec ses murs recouverts de couches de brocolis ou de purée de carottes qui se décollent du support et se décomposent pendant la durée de l'exposition en donne de nos jours un exemple frappant : c'est la prolifération de la pourriture qui est ici le but à atteindre par l'art. Natacha Lesueur met un soin particulier à éviter traitement parodique et approche entropique comme si comptait avant tout pour elle le désir d'expérimenter et d'affirmer, de maintenir sans ambages la valeur incontestable et l'intégrité physique de la représentation, d'en parcourir et d'en édifier le sérieux et la force. Serait-ce alors là que se jouerait chez elle la croyance, dépourvue d'ironie, en le pouvoir des images ?

*

L'histoire de l'art et l'anthropologie regorgent d'exemples de corps traités picturalement, graphiquement, ils regorgent de versions anciennes et actuelles de peaux utilisées comme outils d'une intervention plastique (scarifications, tatouages, peintures corporelles, stigmates mystiques, maquillages...). Lorsque Natacha Lesueur a entrepris la série des *Tests optiques* (1999, 2000, 2001), dont les points d'impulsion sont à rechercher à la fois dans les dessins sur son ventre réalisés par Annette Messenger (ce sont les photographies et les cahiers dessinés titrés « La femme et... » dans l'ensemble d'œuvres intitulé *Annette Messenger truqueuse* (1975)) et dans le récit inachevé de Kafka *La Colonie Pénitentiaire*, elle savait donc que le geste de tracer sur le corps du modèle des formes régulières et lisibles était historiquement surdéterminé. Cependant, elle a su relier ce travail à son propre univers non seulement parce que le corps est ici toujours et encore le support et l'outil d'une invention, mais aussi parce que les moyens qu'elle a mis en œuvre pour obtenir le résultat graphique escompté prolongent et renouvellement le rôle assigné à la nourriture dans ses images. En effet, c'est avec des

cataplasmes à base de moutarde qu'elle a pu, en les utilisant d'une manière détournée, travailler graphiquement avec et sur la peau. Il s'agit là d'un médicament classique voire ancien prescrit pour traiter les rhumatismes et la bronchite. Le condiment qui le constitue participe de cette utilisation de l'aliment que l'artiste explore depuis le début des années 1990. Mais, ici, ce dernier n'apparaît pas comme tel : il est un outil destiné à obtenir un résultat visuel qui disparaît au cours du processus de mise en forme. L'irritation produite par le cataplasme initialement vouée à traiter le corps malade devient donc le moyen de dessiner sur la peau des signes utilisés par les ophtalmologues pour apprécier l'acuité visuelle de leurs patients. Ces tests optiques (alphabet, signes abstraits à l'usage des analphabètes, diagramme de détection du daltonisme...) sont la plupart du temps disposés sur le dos des modèles et, lorsque ce n'est pas le cas, la tête de la personne photographiée n'est jamais visible à l'image car, par des subterfuges divers (robe ou lampe qui la masque, cadrage qui expulse de la photo le haut du corps), elle est comme coupée du reste de l'anatomie. Les sujets ainsi représentés sont tous sans exception comme aveugles : ils ne regardent pas parce qu'ils n'ont pas de regard. Or l'objectif du dessin dont ils accueillent les formes est justement de mettre le regard à l'épreuve, ce qui est bien évidemment aussi le rôle de l'art. Natacha Lesueur a donc ici non seulement opéré une réduction des œuvres en général, et de ses photos en particulier, à leur destination ou vocation première, elle a essentialisé, à travers ces traces sur la peau, sa pratique artistique et les représentations qui en procèdent vérifiant explicitement, à travers elles, les possibilités du regard, mais elle a aussi mis en valeur dans chacune des images de cette série une forme d'aveuglement et un défaut de vision, celui, systématique, de ses modèles, celui, éventuel, des spectateurs soumis à une évaluation de leur acuité ou de leur défaillance visuelle. Autant dire donc que les dessins sur la peau qui constituent les *Tests optiques*, que cette dermatographie par Natacha Lesueur proposée, est, pour elle, une façon de rapprocher dessin et cécité, forme visible et défaillance optique, traces exposées et traces manquées. Jacques Derrida dans un ouvrage capital, *Mémoires d'aveugle*, a théorisé ce lien entre la pratique graphique et l'état d'aveuglement affirmant que le second réside au cœur même du premier. Avant lui Diderot, prenant part à un débat essentiel au XVIII^e siècle qui portait sur le rôle de la vue et du toucher dans l'acquisition du savoir, avait insisté sur la capacité des aveugles, qu'il jugeait supérieure à celle des voyants, à discerner le monde, à le voir par le touché ou plus exactement par la peau, « le tact [pouvant] devenir plus délicat que la vue²⁴ ». Développant ses analyses, il décrivait ainsi les capacités de vision tactile propres à l'aveugle dénommé Saunderson qu'il considérait comme l'exemple même de l'hyperesthésie : « Saunderson voyait donc par la peau ; cette enveloppe était donc en lui d'une sensibilité si exquise, qu'on peut assurer qu'avec un peu d'habitude il serait parvenu à reconnaître un de ses amis dont un dessinateur lui aurait tracé un portrait sur la main, et qu'il aurait prononcé, sur la succession des sensations excitées par le crayon : *C'est monsieur un tel*. Il y a donc aussi une peinture pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile²⁵ ». Les *Tests optiques* sont une réponse possible à Diderot et à Derrida. Natacha Lesueur en fait deux fois des dessins pour les aveugles. D'abord, suivant en cela la leçon de Diderot, en prenant la peau comme support pour un travail graphique appliqué à des sujets privés de regard et donc jusqu'à un certain point aveugles. Ensuite, en faisant de ce travail une mise à l'épreuve de notre capacité à voir c'est-à-dire en nous exposant à la vérification d'une possible cécité ou d'un manque établi au cœur même de l'exercice de la vision.

²⁴ Diderot, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1951, p. 837.

²⁵ *Ibid*, p. 838.

*

Parmi les exemples artistiques nombreux auxquels les *Tests optiques* peuvent être comparés, deux sont tout particulièrement à relever parce qu'ils permettent de situer le travail de Natacha Lesueur par rapport à des pôles opposés entre lesquels elle circule. Il y a tout d'abord ces deux images prises par l'artiste surréaliste Marcel Mariën entre 1940 et 1945 qui montrent chacune une femme nue photographiée de dos. Sur le dos de l'une d'entre elles justement est inscrite la phrase suivante : « Muette et aveugle me voici habillée des pensées que tu me prêtes ». Sur l'autre modèle, Mariën a choisi d'écrire cette formule sensiblement différente de la première : « Blanche et muette habillée des pensées que tu me prêtes ». Les mots ont été tracés à la main et parcourent toute la surface du corps exposé à l'exception des bras, des pieds et de la tête dont on ne perçoit que la chevelure. Mention est faite ici de la cécité pour des femmes qui, visage caché, ne peuvent accueillir ni adresser aucun regard. Ces phrases sont de véritables messages destinés au spectateur, elles explicitent ce que les modèles peuvent éventuellement penser ou imaginer de ceux qui les observent. Elles sollicitent ainsi directement ces derniers depuis leur propre cécité, depuis leur profond mutisme. Le message est explicite, clairement lisible et intelligible, et les corps, leurs dos, deviennent des écritoires aptes à l'exposer ou à accueillir toutes les projections, toutes les pensées qu'il peut encourager. Tout autre est l'œuvre, chronologiquement plus proche de nous, de Dennis Oppenheim, *Two Stage Transfer Drawing*. En 1971, l'artiste réalisa des dessins sur le dos nu de son fils Erik qui ne le voyait pas travailler mais sentait la progression du trait sur sa peau. L'enfant transcrivit alors simultanément sur un mur la trace dont il éprouvait le parcours sur son corps. Le processus fut reproduit inversé : cette fois, Erik dessina sur le dos nu d'Oppenheim et ce dernier retranscrit en temps réel sur un mur le tracé de ce dessin pour lui invisible. Là aussi, non seulement le dos est pris comme territoire d'exercice du dessin mais la cécité est au cœur même du processus graphique, le résultat obtenu étant fait d'aveuglement et de tactilité. Les *Tests optiques* de Natacha Lesueur se situent entre l'écriture explicite de Mariën et les traces non figuratives d'Oppenheim (dont on retrouve chez Lesueur le principe du transfert) : ils ne racontent aucune histoire, ne délivrent aucun message sans pour autant être des traces strictement abstraites. Et dans cette oscillation, dans cet entre-deux, c'est quelque chose comme l'ambiguïté même de la représentation chez Natacha Lesueur, de la condition photographique telle qu'elle la pratique, qui est exposée : il s'agit bien toujours, dans ses images, de reconnaître quelque chose sans pour autant que cette identification débouche sur une logique narrative.

*

Dans le compte rendu de l'exposition consacrée aux *Tests optiques* (montrés pour la première fois par la galerie Soardi à Nice au printemps 2000) publié dans le N° de la revue *Art Press*, Catherine Millet avance que la question « on ne peut plus cruciale » posée par cette série d'images est : « Que voyons-nous lorsque nous regardons un corps ?²⁶ ». Question essentielle en effet dont la réponse tient aussi à un certain état de la vision, à la situation *physique* de

²⁶ Catherine Millet, « Natacha Lesueur », *Art Press*, juillet/août 2000.

celle ou de celui qui s'exerce à *regarder* le corps, un état et une situation dont Natacha Lesueur expose très explicitement, dans la série des *Tests optiques* elle-même, les conditions de possibilité. Car observer le corps consiste ici à vérifier la possibilité même de voir, l'existence même du regard. Autrement dit l'acte de voir dépend de la présence du corps : c'est *avec* le corps que l'on voit, c'est lui qui ajuste notre regard. Loin de l'œil sans corps moderniste, loin d'une approche *théorique*, au sens étymologique de ce terme, de l'ordre visuel, Lesueur montre qu'il ne peut y avoir de vision sans incarnation.

*

Pourquoi la plupart des corps apprêtés par Natacha Lesueur ne sont-ils finalement jamais entièrement disponibles au regard c'est-à-dire non seulement présents dans toute leur intégrité physique mais également apaisés, sereinement exposés, tranquillement là ? Pourquoi les modèles photographiés par l'artiste, aussi harmonieux qu'ils puissent être, sont-ils tout sauf des corps glorieux ? Pourquoi cette inquiétude, cette violence sourde, ce malaise diffus dans ces poses ? Pourquoi cet univers de raffinement et de haute technicité décorative célèbre-t-il au fond et obstinément la perte irrémédiable du sujet resplendissant, du corps édénique ?

*

Les corps généralement morcelés utilisés dans ces œuvres sont faits de bouches, de jambes, de pieds, de doigts, de têtes, d'oreilles qui vivent leur vie comme s'ils étaient sans appartenance à une structure physique unique, comme s'ils étaient seuls au monde et qu'ils existaient indépendamment du corps propre du sujet. Ils ne renvoient à l'unité ou à la globalité d'aucun individu : ce sont les fragments ou les zones d'un organisme divisé, à jamais irréconcilié avec lui-même, qui ne donne à aucun moment ni à voir ni à imaginer l'existence d'une personne. Ils sont, de fait, semblables à ce que la psychanalyste Mélanie Klein a qualifié d'objet partiel. Cette dénomination désigne un « type d'objets visés par les pulsions partielles sans que cela implique qu'une personne, dans son ensemble, soit prise comme objet d'amour. Il s'agit principalement de parties du corps, réelles ou fantasmées (seins, fèces, pénis), et de leurs équivalents symboliques. Aucune personne ne peut s'identifier ou être identifiée à l'objet partiel²⁷ ». Natacha Lesueur ne décore surtout pas l'individu, celui qui ne se divise pas, l'indivisible : elle décore des objets partiels, indiquant, au passage, que l'on ne peut aujourd'hui avoir accès qu'à des êtres physiquement morcelés, jamais cernables ou envisageables dans leur unité. En ce sens, ce travail d'ornementation est aussi un joyeux travail de deuil : celui de la souveraineté pleine et entière, *unique*, du sujet, celui du corps propre absolument là c'est-à-dire présent totalement, sans manque et sans perte. Autrement dit exposé *en personne*.

²⁷ Article « Objet partiel » dans Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007.

*

Les sushis sont des petites pièces d'orfèvrerie comestible, des petits morceaux de bravoure décorative et alimentaire que Natacha Lesueur a utilisés pour construire ses premières images. C'est dire combien, tout de suite pour elle, la dimension décorative de la nourriture, et la dimension décorative de l'art en général, a imposé son évidence visuelle et a d'emblée ouvert à la possibilité d'un travail. Depuis, elle n'a cessé de produire des corps ornés et des décors qui les célèbrent, jouant avec l'utilisation de certains classiques de la séduction (les bas résille, les chapeaux) pour faire de ceux-ci les ingrédients d'un théâtre des saveurs et des appâts visuels. Ce faisant, elle aura fait du corps de la femme surtout – mais dans la distance de la représentation – une friandise cannibale qui a toujours, dans ses images, le dernier mot : celui qui consiste à laisser le regard inassouvi, affamé, en se présentant à lui comme une proie à jamais inassimilable, comme un motif inépuisable c'est-à-dire, et dans tous les sens de ce terme, *absolument capricieux*.