

## **Natacha Mercier, ou la poétique du voile.**

Natacha Mercier est une artiste subversive. Elle ne s'encombre pas de cette forme très ordinaire et trop répandue de subversion esthétique qui peut naître d'un désordre institué, d'une « tyrannie bienveillante » (j'emprunte ici à dessein le concept oxymorique et terrifiant de Hans Jonas) de la couleur ou d'une agitation cacophonique de provocations gratuites - autant d'artifices qui finalement, deviennent vite conventionnel. Son approche, bien plus efficace, réfléchi, se fonde sur la délicatesse des supports, la subtilité d'un jeu d'occultation/divulgation de l'image qui interroge le regard et la peinture elle-même ; elle repose en outre sur une solide culture picturale, car on ne peut questionner un sujet sans le connaître parfaitement.

### **Blanc et « outreblanc »**

Devant une œuvre de Natacha Mercier, le spectateur hésite. « Was ist das ? » Que signifie, au premier abord, cette surface froide, dénuée de toute aspérité et apparemment blanche ? Il se demande s'il n'aurait pas affaire à un canular dans le goût d'Alphonse Allais qui avait intitulé un rectangle immaculé *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (1883, soit 35 ans avant le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch). Bien vite pourtant, il se rassure, car on ne se méfie jamais assez du blanc qui, dans la symbolique occidentale, représente l'innocence, la virginité. Ne nous y fions pas. Tonalité accessoire, servant le plus souvent de base pour recevoir les couleurs (la toile enduite de gesso), pour en éclaircir l'éclat ou à l'occasion de rehauts, ce blanc exclu de l'ordre chromatique établi par Newton, ou plus tard par Goethe, devient ici l'élément indispensable du processus de création de l'artiste. En l'utilisant par fines strates successives, dans le but de masquer partiellement une image, Natacha Mercier nous rappelle implicitement qu'il est la couleur absolue, celle qui synthétise l'ensemble des autres. Ce blanc qui envahit le panneau de métal aussi lisse qu'un miroir n'offre, pour un court laps de temps, que l'illusion d'un néant pur.

Gustave Courbet, qui possédait une rare maîtrise de la palette, disait à propos des paysages de neige : « Blanc sur blanc, toute la difficulté de la peinture ». Cette complexité technique nous renseigne sur la minutie, la patience que nécessite l'expérimentation à laquelle se livre l'artiste sur la matière picturale qui, contrairement à la première impression qu'elle suscite, échappe à la simple monochromie. Sans doute pourrait-on ici parler de « blanc monopigmentaire de surface », qui capte le regard du spectateur avant que celui-ci ne distingue, au prix d'un effort de concentration, la signification du tableau. On pourrait surtout, par analogie avec *l'outrenoir* de Pierre Soulages, s'enhardir et avancer le terme d'*outreblanc*, dans la mesure où l'image se révèle *au-delà* du blanc, dès que l'œil, convoqué à outrepasser une phase de doute et de méditation, s'approprie alors que la lumière finit par rendre les formes dissimulées accessibles.

### **L'Apparition**

Car le regardeur doit apprendre à soulever le voile de l'apparence pour s'embarquer dans une aventure sensorielle lié à une lecture progressive. L'image émerge alors du fond de l'œuvre, se rapproche dans la brume des transparences opaques. Aucun relief, aucun sillon ne vient aider le spectateur dans son interprétation. Seul un état de surface poli, issu des techniques de la peinture

des carrosseries automobiles, permet à la lumière de dévoiler ce qui se cache. Pour le découvrir plus facilement, nous devons, au-delà du voyage intérieur, nous déplacer physiquement, comme nous marchons de gauche à droite devant *Les Ambassadeurs* d'Holbein pour que l'anamorphose livre son secret, pour que l'objet phallique et mystérieux qui gît aux pieds des personnages devienne un crâne impeccablement peint. Le sujet qui se dessine progressivement, parce qu'il est chargé d'un érotisme vibratoire, invite à une autre analogie : l'œuvre transforme le spectateur en voyeur, non à la manière de Marcel Duchamp qui dresse un dispositif d'œilleton permettant de voir le corps nu mis en scène dans son installation *Etant donnés*, mais plutôt comme le passant d'un quartier rouge conduit à observer une « fille » (comme on disait dans la bonne bourgeoisie du siècle dernier) en se déplaçant sur tout le champ offert par la vitrine dans laquelle elle s'exhibe.

La démarche fait appel à la sensibilité plus qu'à la raison pure, comme le prouve l'émotion que procure la découverte de la scène dans le champ optique. Chaque couche de peinture témoigne de l'interaction qui s'opère entre l'artiste et son graphisme, interrogeant le processus de création dans sa relation à l'image originelle, au modelé qu'elle présente. Natacha Mercier propose une rêverie sur l'invisible et, dans une forme de dialogue intérieur, le spectateur lui répond en s'appropriant l'intimité qui lui est offerte. L'érotisme est un royaume du mystère, lequel répond aux lois de « l'à peine perçu » qui nous sont proposées ; dévoiler entièrement serait revenu à détruire ce mystère. Lucas Cranach l'avait bien compris, qui revêtait ses nus longilignes les plus troublants d'une gaze transparente. Ici, les strates de peinture tiennent lieu de gaze (jusqu'à l'acceptation médicale du terme, puisque nul lieu n'est plus aseptisé qu'une cabine de peinture de carrosserie, véritable bloc opératoire où l'artiste intervient) et, par le jeu de la lumière, transparait la peau. Le mot de Roland Barthes prend alors toute sa signification : « *L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille. C'est l'intermittence qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces ; c'est le scintillement même qui séduit ou encore : la mise en scène d'une apparition - disparition.* »

Car des contours, des formes naissent, l'irruption de l'image ne rompt pas le charme, mais dresse des passerelles inattendues vers l'histoire de l'art. Nous croyons reconnaître des tableaux emblématiques : la *Maja nue* de Goya, l'*Olympia* de Manet parée de son regard de défi, l'*Odalisque brune* de François Boucher, *La Femme aux bas blancs* de Courbet, l'*Odalisque* de Jules Lefebvre, le *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur*, chef d'œuvre érotico-énigmatique de l'Ecole de Fontainebleau, *La Naissance de Vénus* et *Adam et Eve chassés du paradis* d'Alexandre Cabanel, *La Petite baigneuse - intérieur de harem* d'Ingres, le *Nu descendant un escalier* de Duchamp et même, plus insolite, *Louis XIV en costume de sacre* de Rigaud. Par exception, *Léda et le cygne* de Boucher bénéficie d'un voile rouge, mais cette licence chromatique ne modifie en rien le processus qui fait toujours la part belle à l'effet de profondeur.

L'expérience la plus palpitante se vit bien entendu devant la gigantesque interprétation de *L'Origine du monde* de Courbet réalisé *in situ*. Ce tableau, le plus célèbre de l'art occidental après *La Joconde*, puissant dans sa symbolique, reste une petite toile de 55 x 46 cm. Le sexe féminin qu'il représente est de grandeur naturelle. Ici, il s'étale dans un format monumental (4 x 3 m) et le visiteur, médusé, découvre le ventre d'une géante. On pense immédiatement à *La Géante* de Baudelaire. Pour autant, le spectateur voudra-il, comme le poète, *Parcourir à loisir ses magnifiques formes ; / Ramper sur le versant de ses genoux énormes, / Et parfois en été, quand les soleils malsains, / Lasse, la font s'étendre à travers la campagne, / Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins, / Comme un hameau paisible au pied d'une montagne* ? Ou se montrera-t-il effrayé par cette colossale béance

prête, telle la baleine de la légende biblique, à engloutir tout Jonas croisant à sa portée ? Ou bien encore reconnaîtra-t-il dans cette œuvre ce « monument à la Femme inconnue » que j'avais évoqué dès 2006 à propos de la toile par laquelle Courbet restituait enfin à la Femme un sexe que les conventions de l'art occidental lui avaient toujours refusé ? Le voile sied bien à *L'Origine du monde* qui, avant son entrée au musée d'Orsay en 1995, s'était toujours dissimulée derrière un cache. Ce n'était pas anodin : le voile transforme le corps en icône, le dévoilement devient alors un événement, un rituel religieux comme on en rencontre périodiquement dans les cérémonies chrétiennes d'Orient. Le dispositif alliant le cache et l'image, mis en place par les propriétaires successifs du tableau (dont Jacques Lacan...), confère à celle-ci un caractère sacré. Par ses dimensions, l'interprétation qu'en donne Natacha Mercier oscille entre l'icône et le temple.

### **La Révélation**

Cependant, le spectateur n'a pas encore atteint la limite de ses découvertes. Progressivement, lui apparaissent de nombreux détails qui viennent perturber ses récentes certitudes. Ce qu'il avait cru identifier, dans une association d'idées logique, comme des exemples archétypaux de la peinture occidentale recouverts d'une brume laiteuse se transforme sous ses yeux. La *Maja nue* présente une pilosité qui ne figurait pas dans le tableau de Goya, le sofa sur lequel elle était allongée s'est en partie évaporé ; *Olympia* échappe au décor qu'on lui connaissait, *L'Origine du monde* s'est convertie à l'épilation, la *Vénus* de Cabanel s'élanche en verticalité, le Roi Soleil, nu, tourne le dos au public sans perdre de sa superbe. *Adam et Eve chassés du paradis*, dans cette nouvelle composition, ont échangé leurs places respectives, créant une intéressante inversion de hiérarchie des sexes - et le désir d'un Adam devenu suppliant, clairement exprimé, traduit (jouons sur la polysémie du mot) une tout autre soif de « connaissance ». Plus dérangent encore que l'alternance de corps obèses ou longilignes, aux femmes représentées dans *Odalisque* de Boucher, celle de Jules Lefebvre et la *Petite baigneuse* d'Ingres, trois figures qui, en leur temps, symbolisaient la féminité idéalisée, lisse, s'est substitué un homme, qui plus est, singulièrement velu.

C'est à ce moment précis qu'intervient la Révélation. Natacha Mercier, dans une démarche plastique intellectuellement stimulante, revisite les chefs-d'œuvre de l'Histoire de l'art liés à la représentation du corps enracinés dans la mémoire culturelle collective, détourne les conventions esthétiques qu'ils respectaient pour, *in fine*, remettre en question l'organisation sociale hétéronormées par inversion des marqueurs de sexe et de genre. La pilosité, traduction physique de la virilité et le lisse, supposé selon la tradition incarner le Beau idéal de la féminité, entrent ici en une permutation nécessairement subversive. La « fabrique » de la différenciation sexuée telle que les siècles l'ont construite au sein d'une société patriarcale s'en trouve entièrement menacée, remise en cause, contredite. Elle vacille. Ce n'est pas une opposition entre la suggestion (due au voile) et le choc (dû à la Révélation) qui est à l'œuvre, mais l'alliance des deux, l'une précédant l'autre pour mieux en accentuer l'impact. Cette approche questionne donc la sexualité contemporaine.

Chaque œuvre naît d'une mise en scène, d'une recomposition, d'une théâtralisation de tableaux célèbres. L'artiste ne prend pas position ; elle s'attaque de la même manière à la peinture académique (Jules Lefebvre ou Cabanel, par exemple) et moderne (Courbet, Manet ou Duchamp), aux clichés de l'Orientalisme (Ingres ou Joseph Sedlacek) ou au « grand genre » qui incluait la peinture mythologique et religieuse. Elle pose son regard de femme sur l'interprétation du corps féminin réalisée - ce n'est pas anodin - par des hommes et, la plupart du temps, *pour* des hommes.

## Poilus sur le chemin des dames

Sa méthode, qui brouille les pistes des identités sexuées et de leurs représentations, porte le pinceau comme on porte le fer au cœur de cette problématique ; elle ne manque pas de courage, en un temps où la thématique du genre suscite dans les cercles néopuritains des réactions épidermiques, voire hystériques (cette même hystérie qui, jadis, accueillit toutes les étapes de l'autonomisation des femmes, comme le droit de vote, celui de travailler sans l'accord préalable de leur mari, la contraception ou l'IVG). Et ce n'est pas avec sa série « Poilus » qui, cette fois, ne revisite pas les maîtres du passé, mais relève de la création originale, qu'elle dissipera leur malaise. Des corps, essentiellement féminins, y sont exhibés, couverts d'une fourrure qui rappelle ce que les conventions de l'art occidental se sont toujours évertuées à occulter : le fond d'animalité de l'être humain, son appartenance à la grande classe des vertébrés que sont les mammifères. Dans cette série, la robe primitive n'anéantit pas le spectre de la nudité mais, au contraire, attire l'attention sur des zones érogènes qui incluent naturellement le « bijou rose et noir » baudelairien.

Sans doute pensera-t-on aux grands singes, aux hominidés des origines (*homo habilis*, par exemple), mais les créatures que propose Natacha Mercier semblent moins simiesques que félines. Peut-être pensera-t-on encore à *Freaks*, le film culte de Tod Browning et au cortège de monstres terriblement humains qu'il met en lumière. Ceux qui se récrieront, qui hurleront au loup (garou) car ils ne supporteront pas que les frontières qui séparent l'humain de l'animal leur soient montrées si poreuses, pourront toutefois se confronter au portrait d'Antonietta Gonzales (château de Blois, vers 1583) exécuté par Lavinia Fontana (une femme...). L'œuvre de Natacha Mercier s'inscrit dans la lignée de la représentation de cette jeune fille qui souffrait comme son père - fin lettré qui vécut à la cour du roi Henri II - et la plupart de ses frères et sœurs d'une pathologie fort rare, l'hypertrichose universelle. A moins que l'artiste ne se soit référée à Marie-Madeleine, dont la tradition nous dit qu'après avoir accosté dans le sud de la France et s'être retirée dans une grotte, son corps se couvrit d'un étrange pelage.

## L'art collaboratif

Dans la continuité des jeux plastiques qu'offre le corps-instrument, l'artiste ne limite pas son champ opératoire à son propre regard. Dans une démarche collaborative et transgressive, elle implique ceux qui, par choix, par goût ou par défi, se mettent eux-mêmes en scène grâce aux moyens que procurent aujourd'hui les nouvelles technologies. Via le Net, l'exhibition, jadis cantonnée aux portes cochères ou aux maisons closes, s'affiche sur écran. En proposant à des volontaires une réflexion artistique sur cette composante de la cybersexualité qu'est « l'exhibe », l'artiste joue pleinement son rôle de passeur en lien avec son époque et son public. L'expérimentation évite les écueils de la vulgarité ; elle maintient l'équilibre fragile de la reconstruction du matériau brut, de l'interprétation et de l'exhibition qui parvient à échapper à l'obscène pour se rapprocher de la performance. Chaque écran, dont la surface constitue l'une des strates du dispositif d'occultation/divulgateur, devient un *ready-made* sur lequel l'image s'inscrit en filigrane. Entre références classiques revisitées et réinvention du quotidien, la photo et la vidéo, qui convoquent toutes les formes de sexualités, ouvrent de nouvelles perspectives et tissent un lien entre pratique sociale (si marginale soit-elle) et art populaire.

Toute œuvre d'art est une mise en abîme d'exhibitions : le modèle se déshabille, le créateur se met à nu en prenant le risque de livrer sa création au public, le spectateur prend progressivement

conscience de son rôle de voyeur, qui est aussi une manière de se dévêtir ; il regarde l'image et l'image le regarde. Reste à l'artiste l'alternative esthétique fondamentale de montrer crument ou de suggérer. La seconde proposition, à laquelle adhère ici Natacha Mercier, n'est pas la moins habile. Comme l'écrivait Georges Didi-Huberman, « *[l]'œuvre donne à deviner un au-delà du visible, jusqu'à donner à voir [...] l'invisible [...]. Partout se célèbre la poétique du voile, mais un voile qui mi-montre [...], voile qui doucement se soulève, fait entrevoir.* »

Thierry Savatier  
Historien de l'art