Le corps écorché, dépecé, recomposé

Lisa Salamandra

▶ **To cite this version:**

Lisa Salamandra. Le corps écorché, dépecé, recomposé. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H322 . tel-02308662

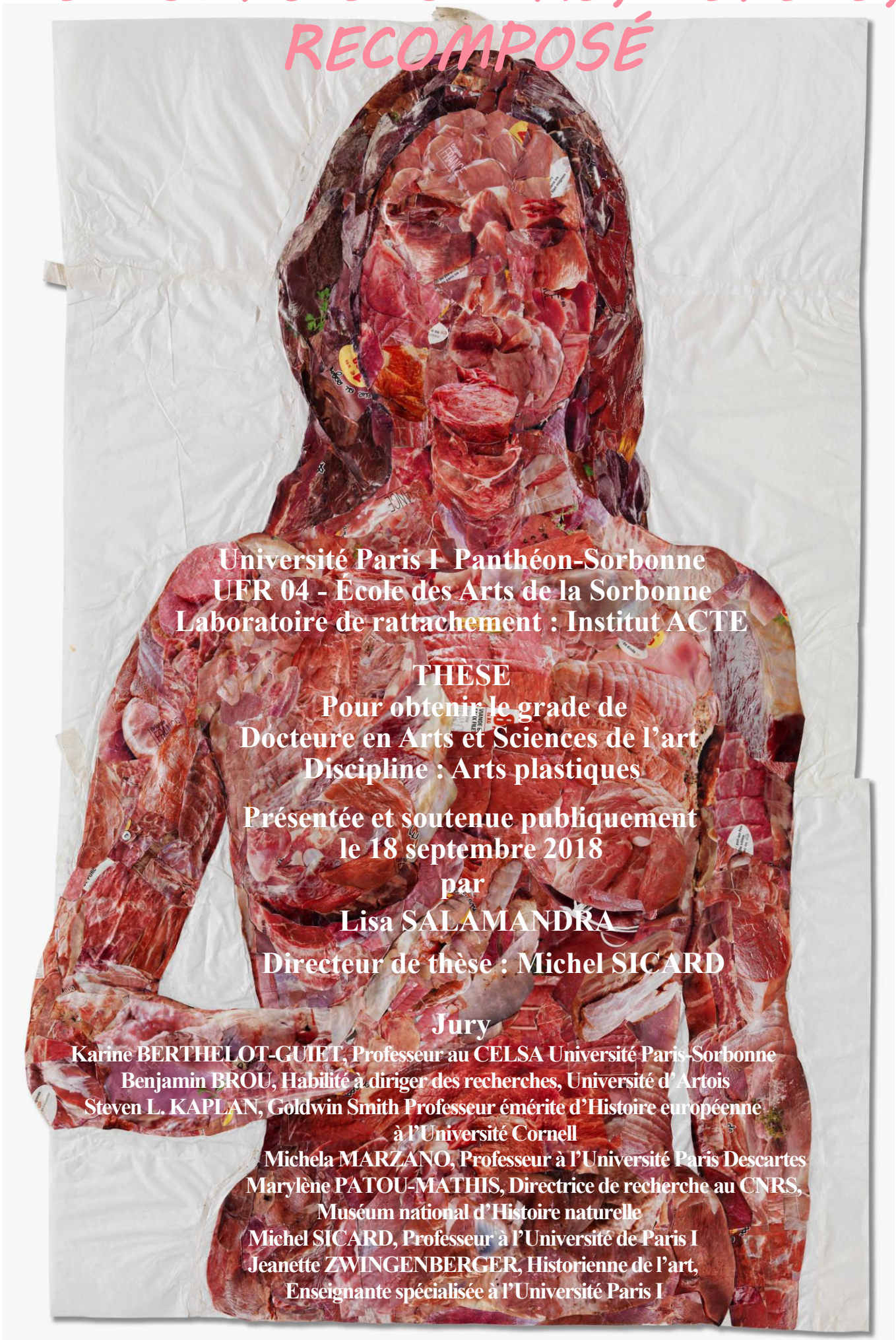
HAL Id: tel-02308662
https://theses.hal.science/tel-02308662

Submitted on 8 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE CORPS ÉCORCHÉ, DÉPECÉ, RECOMPOSÉ



Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR 04 - École des Arts de la Sorbonne
Laboratoire de rattachement : Institut ACTE

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteure en Arts et Sciences de l'art
Discipline : Arts plastiques

Présentée et soutenue publiquement
le 18 septembre 2018
par

Lisa SALAMANDRA

Directeur de thèse : Michel SICARD

Jury

Karine BERTHELOT-GUIET, Professeur au CELSA Université Paris-Sorbonne
Benjamin BROU, Habilité à diriger des recherches, Université d'Artois
Steven L. KAPLAN, Goldwin Smith Professeur émérite d'Histoire européenne à l'Université Cornell
Michela MARZANO, Professeur à l'Université Paris Descartes
Marylène PATOU-MATHIS, Directrice de recherche au CNRS, Muséum national d'Histoire naturelle
Michel SICARD, Professeur à l'Université de Paris I
Jeanette ZWINGENBERGER, Historienne de l'art, Enseignante spécialisée à l'Université Paris I

Pour mon père,

Leonard J. Salamandra

SOMMAIRE

Introduction : L'Image comme nourriture 9

I. La Chair animale 13

A. La viande : une histoire et une symbolique inséparables 13
1. Tous, mangeurs de viande 16
2. Les deux « pôles » de notre relation avec l'animal 17
3. Cultiver le primitif 23

B. Traiter de la chair 26
1. Résurrection de la chair primitive 26
2. Elevage d'une chair sacrificielle 38
3. La Reprise des rites 53
4. La Métonymie sacrificielle 60
5. La Mode de la viande crue, ou l'angoisse à fleur de peau 79
6. Le Choix des morceaux, les morceaux de choix 88
7. La Mort fractionnée 95

C. Consommer la chair 113
1. La Mythologie sanguine 122
2. Nourrir l'œil de chair 139

II. La Femme crue 147

A. La Femme taboue 150
1. Le tabou du sang et du sang féminin 150
2. L'extrême impureté de la femme-viande-crue 158

B. La « Crudité » du nu féminin 165
1. Un regard sur la chair historique, « révolutionnaire » 165
2. La « Réactualisation » de chair historique 173
3. La « Contemporainisation » de chair moderne et historique 176

C. La « Comestibilité » du nu féminin 184
1. Sexe et nourriture 186
2. Un cannibalisme symbolique 190
3. Le Triangle sexe-nourriture-mort d'un point de vue psychanalytique 195
4. L'image « Raw Meat » devient-elle une chair ? 199

D. L'« Impertinence » du nu féminin 203
1. Une impudeur « assumée » versus « non assumée » 204
2. L'Enjeu de dévoilement du corps féminin 209
a. La Prédominance du nu féminin sur le nu masculin 209

b. La Naissance d'une chair ambivalente 213
c. Un *extrême* dévoilement : mes *écorchées* 215
3. Pudeur et vulnérabilité : une chair impure 220
4. Imposer *la femme crue* 226
a. L'Image comme nourriture 226
b. Le Fondement cannibale 229
c. Le Cannibalisme oculaire dans ma série « Raw Meat » 237
d. *Infiltrer* cette image créée par et pour « l'œil masculin » 248
e. Le Mythe de la femme inférieure ; le triomphe de l'homme 264

III. Vertige de la coupure 269

A. Culturaliser le corps 271
1. Le Sens primitif et contemporain de la marque corporelle permanente 271
2. La Marque de l'individuation sur le corps stéréotypé 283

B. Son acculturation à vif 290
1. L'Empathie charnelle d'une chair vive 290
2. L'Inquiétante étrangeté dans la série « Raw Meat » 301
3. Un corps fragmenté à l'extrême 305
4. Comment ma coupure est devenue « vertigineuse » 313
5. La Coupure *meurtrière* 327

C. Comment la coupure dans la série « Raw Meat » culturalise le corps féminin contemporain 351
1. *Painting-by-papers* 352
2. L'*Anatomie perverse* et l'*aimantation fragmentaire aléatoire* de la chair 359
3. Peindre la femme *autrement* 363
4. Le Corps comme objet de consommation 369
5. La Femme improfanable 382

IV. Regards meurtriers 385

A. Au paroxysme du parricide 387
1. Son assimilation avec le régicide ; le monstre-criminel 390
2. Le Meurtre féminin 393
3. Les « Peintres-meurtriers » 396

B. Dépeindre le meurtre 400
1. Les Fonctions de la chair artistique, *meurtrie* 400
2. Les Caractéristiques de l'image de la mort 402

C. L'Interdit du meurtre à partir des mythes fondateurs 418
1. Le meurtre qui aveugle, l'œil qui tue 426

2. Interdit et transgression dans le dévoilement 430
3. Une chair génératrice des pulsions : la pulsion scopique 434
a. Eros et Thanatos dans la série « Raw Meat » 434
b. L'œil condamné ; le peintre criminel, récidiviste 439

D. La Sublimation de l'image violente 449
1. Plaidoyer pour une image « vraie » de la femme 454

Conclusion 457

Bibliographie 475

Index des noms propres 499

Index des notions 503

Remerciements 507

INTRODUCTION
L'IMAGE COMME NOURRITURE

« La beauté sera comestible ou ne sera pas. »[1]
Salvador Dalí

La recherche théorique de cette thèse s'articule autour d'un travail plastique dans lequel je me sers exclusivement de l'image publicitaire de viande crue, que je détourne pour construire et pour composer des corps féminins. Je mène et je développe cette recherche dans le cadre d'une série intitulée, « Daily Bread : Raw Meat » (*Mon pain quotidien : Viande crue*). Ce travail fait partie du « Daily Bread », série mère dans laquelle je me sers exclusivement du papier d'emballage de mon pain quotidien comme support ; commencé en 2001, il compte désormais et à ce jour trois cents œuvres.

Afin de comprendre la genèse du « Raw Meat », il faut donc remonter au « Daily Bread » dont le langage plastique comprend l'utilisation des divers matériaux à base d'eau et le collage des éléments qui y sont réinterprétés, détournés, comme peuvent l'être les motifs du papier d'emballage de pain. Je récupérais ces frêles papiers après l'achat de ma baguette ; j'y dessinais à l'encre et aux feutres, y peignais à la gouache, et j'intégrais d'autres bouts du papier : les reçus, les emballages, les tickets de caisse, les images publicitaires… pris directement de ma vie quotidienne. Ces images publicitaires venant des prospectus de supermarchés qui inondent ma boîte aux lettres ont donc fait tout naturellement leur entrée dans le « Daily Bread » depuis sa naissance. Je me suis servie des photographies des aliments telles les courgettes, les tomates, les pommes de terre. Huit ans après avoir débuté le « Daily Bread », mon regard sur ces images publicitaires de viande a changé, a basculé. En représentant une figure comme tranchée, une autre comme morcelée, ces éléments se sont révélés à moi dans *toute leur cruauté* ; j'y ai vu toutes les possibilités, toutes les capacités de leur expression figurative : un moyen « cru » pour parler de la figure, ce qui manquait jusqu'alors dans ce travail sériel.

A partir de là, l'image publicitaire de viande crue est devenue et de manière fulgurante le sujet principal de ma recherche plastique. Jouant avec ces morceaux, j'ai d'abord « hybridé » des corps que je retravaillais à l'encre et à la gouache ; puis je suis

[1] « Parodiant Breton, et cultivant le paradoxe, Dalí n'hésita pas également à proclamer : "La beauté sera comestible ou ne sera pas." », Catherine Millet, *Le Corps exposé*, Nantes, Editions nouvelles Cécile Defaut, 2011, p. 44.

venue rapidement à construire avec cette matière publicitaire les corps féminins entiers. Dans cette optique, la série « Raw Meat » m'a surtout amenée à explorer le champ de l'image stéréotypée de la femme ; ce qui a entraîné une grande partie de mes œuvres à incarner des matrices féminines connotées et connues, telles les pin-up des années 50 ou des toiles de maître. Ensuite, j'ai *incarné* des modèles réels dont moi-même ; ce qui a agrandi le spectre de l'expression « viande crue publicitaire ». Enfin, j'ai décidé de réaliser des collages monumentaux uniquement constitués d'images publicitaires[2] et d'après un triptyque de corps féminins de Francis Bacon. Ces œuvres ont introduit à la série une chair féminine non stéréotypée, débordante, et informe. Pendant toutes ces années, l'enjeu de ma facture picturale de la série « Raw Meat » est toujours resté le même : manipuler l'image publicitaire de viande sans la dénaturer de son côté « cru » ; la détourner tout en laissant transparaître *toute sa cruauté*.

*

Depuis les dix ans de sa création, « Raw Meat » engendre systématiquement des réactions immédiates et catégoriques – et cela plus que toute autre œuvre de mon répertoire artistique. Pour le peintre qui cherche *à faire réagir* par ses images, qui craint par-dessus tout l'indifférence, « Raw Meat » est du pain bénit. De par sa capacité à *choquer*, à exercer un fort impact initial sur le spectateur, sa vision en devient « scopique » : le spectateur se fait prendre, « attraper » par l'œuvre, entraîner dans un va-et-vient emblématique de la *fascination*. Cette « exigence visuelle » habite depuis toujours mon processus artistique comme une condition *sine qua non* de l'achèvement d'une œuvre qui se doit de « me » fasciner, de « me » captiver…

J'ai avancé et j'ai soutenu dans cette thèse qu'au-delà du désir oculaire, une telle relation *fascinante* entre l'œil et l'œuvre entraîne, constitue, le *besoin fondamental* du peintre, en tant que *raison d'être* de son activité ; il perpétue et il subit cette exigence visuelle, perpétuellement. Je suis ce peintre-là. Depuis près de trente ans maintenant, nourrir *ce besoin fondamental* anime, dirige, et domine[3] ma vie : *l'image comme nourriture.*

[2] C'est-à-dire, collages monumentaux « sans support » créés uniquement d'images publicitaires collées les unes sur les autres.
[3] Bram Van Velde parle ainsi de la peinture : « Cette toute petite chose qui n'est rien, qui domine la vie. », Bram Van Velde cité par Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, éditions P.O.L., 1998, p. 25.

Mais mon œil de peintre ne peut être calqué fidèlement sur le regard des spectateurs anonymes ; or, c'est à partir de leurs réactions, de gêne, de dégoût, de censure, que j'ai eu l'envie de mener ma recherche théorique exclusivement sur la série « Raw Meat ». Ces réactions m'étaient emblématiques et symptomatiques de la *puissance visuelle* de cette image de la femme. Ainsi je voulais *la* comprendre.

La question centrale en deux parties autour de laquelle s'articule la totalité de la recherche de cette thèse est la suivante : Pourquoi sommes-nous *affectés* à la vue de la viande crue ? Et pourquoi sommes-nous davantage *affectés* lorsque la viande crue forme – ou *fusionne* avec – le corps de la femme ?

Notre recherche se centre sur la perception contemporaine de l'image de la viande crue, « brute[4] » et surtout détournée en chair humaine féminine. Pourquoi les photographies publicitaires déjà *crues* dont je me sers le deviennent davantage lorsqu'elles sont détournées par mes soins ? Pour mener notre recherche de la manière la plus complète, décortiquons l'image, afin d'examiner *chaque strate* de son expression : animale, féminine, crue, publicitaire, vivante, et morte. Cela a été fait en quatre parties intitulées respectivement : « La Chair animale », « La Femme crue », « Vertige de la coupure », et « Regards meurtriers ». Dans chaque partie et pour chaque facette de son expression, nous avons procédé en remontant aussi loin qu'il le faut dans le passé, pour ensuite parler de notre contemporanéité ; nous avons exposé les sens primitifs *et* contemporains des aspects de ma figure, ainsi que leurs différentes *raisons d'être* dans l'*affect* de « chair-viande-crue-publicitaire ».

Commençons par la strate originelle de mon image publicitaire de viande crue : la chair animale. Revisiter notre historicité vis-à-vis de la viande et donc de l'animal nous fait découvrir et examiner les rites, mythes, tabous, et interdits qui entourent le corps animal *et* humain, et nous fait prendre conscience des différentes associations, conscientes et inconscientes, auxquelles la viande crue peut renvoyer le spectateur. A partir de notre recherche sur l'aliment de la viande, nous menons dans « La Femme crue » une recherche approfondie sur la représentation figurative, et en l'occurrence, celle du nu féminin ; afin d'élucider la racine du *trouble* de notre figure qui combine ces deux éléments. Ensuite, dans « Vertige de la coupure », regardons mon mode opératoire du collage qui se base entièrement sur la coupure corporelle, sa qualité primitive et sa qualité contemporaine, son sens figuré au sein des œuvres artistiques. Pour finir, après notre première partie sur la

[4] Brute *avant* d'être détournée, c'est-à-dire en tant que « chair animale publicitaire ».

source *vivante* de ma matière première : l'animal, nous traitons dans « Regards meurtriers » de manière quasi exclusive la *nature morte* du contenu de mes figures ; la qualité *mortifère* de la viande crue que je détourne en chair humaine.

A la fin de l'ouvrage, nous aurons pris conscience de l'ensemble des raisons pour lesquelles nous sommes *affectés* par la vue d'une chair féminine faite de morceaux de viande crue de nature publicitaire. Les fils conducteurs de cette recherche auront été présents du début à la fin par la visualité de la viande crue et la qualité artistique de mes images. La femme de la série « Raw Meat » s'exprime de façon singulière *et* de façon plurielle. Les enjeux de sa création sont profondément artistiques et personnels. Ma recherche répond doublement aux questions du besoin, de l'envie, de l'attirance personnels et/ou sociétaux, de voir ces images de la femme, ainsi que mon désir et mon besoin viscéral d'en créer. Comprendre ce corps écorché, dépecé, et recomposé comme la réactualisation d'une chair historique, même primitive ; mais également le miroir et l'écho de la chair féminine contemporaine de notre société devenue spectacle, hautement publicitaire et depuis toujours, violente. Pour finir, comprendre comment la *transgression nécessaire* d'une telle chair dévoilée à l'extrême nous montre et nous démontre une véritable image de l'être, une image « vraie » de la femme, pour et dans notre société contemporaine ; et comment « Raw Meat » peut, par sa violence même, sa cruauté et son impertinence, être à l'image de son émancipation.

I. La Chair animale

A. La Viande : une histoire et une symbolique inséparables

La place que détient la viande dans notre imaginaire dépasse depuis toujours sa réelle importance nutritionnelle.[5] L'ampleur de sa valeur symbolique peut être ressentie jusque dans l'étymologie du mot « viande » : *vivanda*, tout aliment qui entretient la vie, qui sert à la vie, *vivere*, « vivre ».[6] Autrefois, ce seul mot représentait la totalité de notre nourriture.[7] Aliment par excellence, la viande est à la fois une matière biologique, un bien économique, et un élément marqué par des pratiques et des représentations dans le temps et dans l'espace, comme le rappellent les auteurs de « Pour une anthropologie de la viande. De l'environnement à la santé ».[8] Elément « marqué » anthropologiquement, historiquement, psychologiquement, visuellement, on peut le qualifier de « chargé »[9] car nombreux sont les exemples à travers les différentes formes de l'art qui ont puisé et puisent encore dans sa valeur symbolique. En se servant de la viande, de la chair animale, dans leur expression, comme strate originelle ou comme matière première, ces œuvres ont pu et ont su « capitaliser » sur (*exploiter*) leur capacité à nous atteindre, à nous *affecter*. La première partie de cette étude cherche donc à comprendre la racine de cet « affect » à partir de notre relation passée et présente avec la chair animale, en l'occurrence « l'animal ». Elle se concentre surtout sur la force de la visualité de la viande crue et aux associations, conscientes et inconscientes, auxquelles elle nous renvoie. Elle cible l'origine de sa force au sein de notre passé primitif, elle soulève et illustre nos plus profonds liens avec la chair animale et ses pratiques liées aux sociétés primitives. Elle tente de prouver que ces profonds liens sont les raisons pour lesquelles nous sommes depuis toujours, et encore aujourd'hui, émus, touchés, ambivalents, troublés face à la chair animale ; elle veut démontrer comment les mythes, les rites, et les interdits autour d'un corps écorché, dépecé, recomposé, sont toujours à l'œuvre aujourd'hui dans notre société contemporaine.

---

[5] Michel Facheux, « Heures de gloire et malheurs de la viande », Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *Historia*, n° 652, avril 2001, p. 46.

[6] Définition étymologique du mot « viande » selon le site *Centre national de Ressources textuelles et lexicales*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/viande>

[7] « […] selon le *Trésor de la langue française* de Jean Nicot (1606) le mot "viande" recouvre toutes formes de nourriture. », Steven L. Kaplan, « RAW MEAT, ou le Golem de Lisa Salamandra », in Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat*, Catalogue de l'exposition, Montluçon, la résidence Shakers, 2013, non paginé.

[8] « Comme aliment, elle est tout à la fois une matière biologique, un bien économique et un sujet marqué par des pratiques et des représentations variables dans le temps et dans l'espace », Françoise Aubaile, Mireille Bernard, Patrick Pasquet, « Pour une anthropologie de la viande, De l'environnement à la santé », in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *La Viande : un aliment, des symboles*, Aix-en-Provence, éditions Edisud, Coll. Ecologie humaine, 2004, p. 7.

[9] J'utilise ce mot dans le sens « émotionnel ».

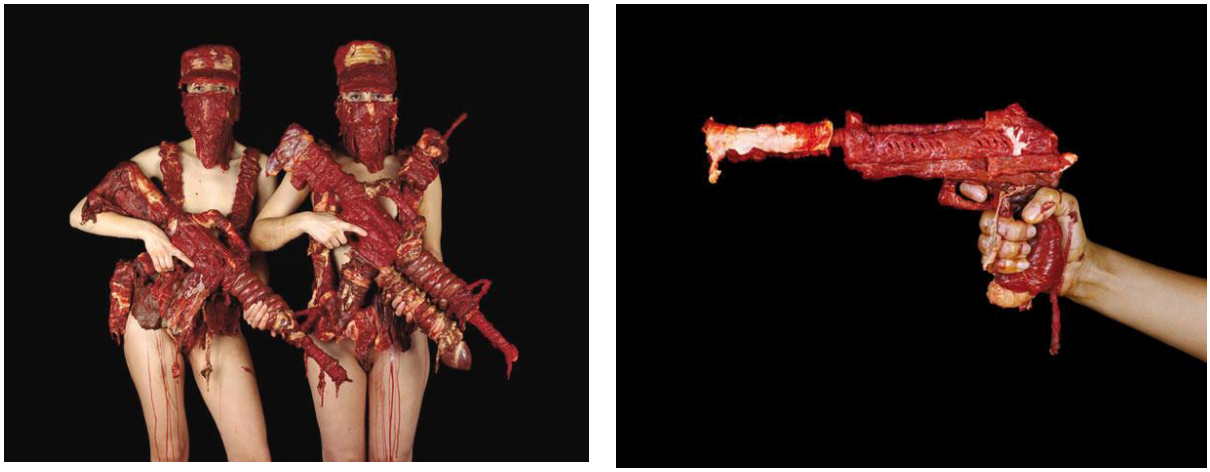
L'alimentation, et donc se nourrir, est la plus grande préoccupation de l'homme.[10] La viande tient une place singulière dans l'historicité de notre alimentation. Maguelonne Toussaint-Samat dans son *Histoire morale et naturelle de la nourriture* écrit que la faim a été le moteur de l'homme[11] : à la poursuite de sa nourriture, il lui doit ses progrès, et – spécifiquement à la poursuite de sa nourriture carnée – sa mobilité et son émigration à travers le monde.[12] Marylène Patou-Mathis dans son ouvrage *Mangeurs de viande, De la préhistoire à nos jours* écrit que plus que tout autre élément, la consommation de la viande dépasse sa fonction nutritionnelle.[13] Elle résume l'intérêt que suscite la viande chez l'homme comme étant à la fois biologique (nutritionnel) et culturel (psychoaffectif) : elle est autant nutriment que porteuse de symboles.[14] Ambivalente, la viande est à la fois adorée et abhorrée, c'est sur elle, plus que sur tout autre aliment, que se portent la plupart des interdits.[15] Françoise Salvetti relève le paradoxe de la prescription alimentaire que l'animal subit : « D'un côté on n'hésite pas à le sacrifier aux dieux, de l'autre on ne le tient guère en odeur de sainteté, pas seulement dans la religion hébraïque ni musulmane, mais en Egypte ou encore dans l'Evangile. »[16] Certains spécialistes expliquent l'invention des rituels et des mythes comme ayant été (étant) un moyen pour l'homme de s'expier de la mise à mort et de la consommation des êtres avec lesquels il vivait en harmonie.[17] On apprend par ailleurs que « les rituels de consommation existent dans la plupart des sociétés », ce qui, pour cet auteur, atteste que l'homme n'ingérait non seulement des calories mais également l'image négative et positive attachée aux aliments.[18] Sacrée, la chair animale est l'offrande principale des sociétés primitives ; au niveau cérémonial, elle est une figure incontournable.[19]

En étudiant la viande, on ne peut séparer ses deux valeurs susnommées : biologique (nutritionnelle)/culturelle (psychoaffective), tant elles restent inséparables à travers toute son histoire. Michel Pastoureau et Alain Raveneau parlent en ces termes de l'ensemble de la famille bovine dans leur ouvrage *Le Bœuf : Histoire, Symbolique, & Cuisine* : « Leur

[10] Marylène Patou-Mathis, *Mangeurs de viande, De la préhistoire à nos jours*, Paris, éditions Perrin, 2009, p. 11.
[11] Maguelonne Toussaint-Samat, *Histoire morale et naturelle de la nourriture*, Toulouse, Editeur Le Pérégrinateur, 2013, p. 7.
[12] « C'est à la poursuite de sa nourriture de plus en plus carnée […] que l'humanité prit nombre, émigra et se fraya un chemin à travers le monde », *Ibid.*, p. 9.
[13] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 20.
[14] *Ibid.*, *p.* 21.
[15] *Ibid.*, *p.* 9 ; Françoise Aubaile, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet, in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.*, *p.* 9.
[16] Françoise Salvetti, *Rue des bouchers, Les Métiers de la viande à travers les âges*, Paris, éditions Hermès, 1986, p. 52.
[17] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 9.
[18] *Ibid.*, *p.* 232.
[19] « la viande figure dans toutes les cérémonies importantes qui ont marqué l'histoire des pays à l'alimentation carnée, […] », Françoise Salvetti, *op. cit.*, p. 6.

histoire et leur mythologie ne sont pas séparables. »[20] Des actes *réels* et concrets ayant à voir avec la viande ne peuvent être « dissociés » de leur part imaginaire, symbolique, spirituelle. André Leroi-Gourhan expliquait ainsi ce mélange des traces présentes, ressenties : « Les intentions métaphysiques ne sont pas fossilisables, mais leurs traces sont, souvent, indiscernables de celles d'activités plus concrètes des hommes et des animaux. »[21]

Cette idée semble s'assimiler à une étude qui se doit de se lier intrinsèquement aux œuvres plastiques, éminemment symboliques, qui se servent ou qui se sont servies de la viande crue comme matière première. Si contemporaine soit-elle, la qualité souvent brute de leur viande crue laissée intacte permet aux associations vives de transparaître et de perdurer à travers leur détournement – ce sont ces « associations » dont nous recherchons les racines ou les origines au sein de notre passé primitif. Par exemple, les images de la série « Meat » de l'artiste Dimitri Tsykalov mettent en scène une viande crue, dégoulinante, saignante, d'un rouge vif, détournée sous forme d'armes à feu et protections corporelles, couplées avec la nudité franche des sujets posant sur fonds noir. Dans son catalogue, les auteurs parlent de « processus d'hypercarnation, de surenchère physiologique [et de] principe d'épaississement des symboles ».[22] Tsykalov utilise également des pastèques, des choux, et des pommes sous forme de crânes notamment… Néanmoins aucun fruit ou légume ne semble se mesurer à l'effet saisissant de la visualité de la viande crue, qui, selon un autre texte, « assaille le cortex du spectateur. »[23]



Dimitri Tsykalov, à gauche : *Commando 1*, 2008, tirage lambda, 160 x 205 cm ; à droite : *Beretta 92FS,* 2007, tirage argentique *Lambda*, 120 x 160 cm.

[20] Michel Pastoureau & Alain Raveneau, *Le Bœuf, Histoire, Symbolique & Cuisine*, Paris, éditions Sang de la Terre, 1992, p. 12.
[21] André Leroi-Gourhan cité par Marylène Patou-Mathis, *op.cit*., p. 221.
[22] Jean-Yves Jouannais & Dominique Quessada, « Cadavre exquis », in Dimitri Tsykalov, *Meat*, Paris, éditions du Regard, 2008, in *Actuphoto*, 3 août 2012, <http://actuphoto.com/8329-dimitri-tsykalov-meat.html>
[23] Isabelle Rabineau, « La Chair au canon », in Dimitri Tsykalov, *Meat*, Paris, éditions du Regard, 2008, in *Actuphoto, Actualité photographique*, 3 août 2012, <http://actuphoto.com/8329-dimitri-tsykalov-meat.html>

1. Tous, mangeurs de viande

Depuis quand sommes-nous « mangeurs de viande » ? Dans son article « L'Homme et la Viande : une vieille histoire très charnelle », le paléoanthropologue/préhistorien Pascal Picq nous offre une datation : il y a 4 et 3 millions d'années, Lucy et les autres australopithèques ne s'en privaient pas à l'occasion, s'offrant, dit-il, des « gâteries carnées ».[24] Il y a 2,7 millions d'années, ils laissent place aux « australopithèques robustes » ou paranthropes qui, avec leurs premiers outils, des éclats de silex, détachent et tranchent la chair. Des restes osseux d'un paranthrope trouvés récemment à côté d'ossements d'antilope et de chevaux portaient la marque de leur dépècement.[25] Constatant qu'à l'époque « tout le monde dans la famille mange de la viande »[26], Picq pose la question de savoir à quel moment l'alimentation carnée est devenue un réel mode de vie. Il lui semble que les premiers « accros à la viande » étaient les *Homo habilis* il y a deux millions d'années, qui s'alimentaient par la chasse au petit gibier et surtout par le « charognage »[27] des grands herbivores qui venaient mourir en milieu arboré, là où vivaient ces premiers hommes.[28] Là, toujours selon Picq, ils se montraient vraiment très habiles, en accédant à la viande fraîche des carcasses : « Ils consomment sur place ce qui ne peut être transporté, comme la cervelle, et détachent des quartiers de carcasse qu'ils emmènent dans des endroits plus sereins. Là, ils décharnent les membres et brisent les os pour obtenir la moelle. »[29] Il y a 1,8 million d'années, sont arrivés des vrais chasseurs, considérés par Picq comme *Homo ergaster*, qu'il décrit comme grands, corpulents, endurants, rapides, et habiles.[30] On peut lire dans *Le Geste du boucher : découpe et consommation de la viande de la préhistoire à nos jours* que c'est dans cette période du Paléolithique très ancien ou inférieur que l'homme est devenu capable de chasser de grands mammifères tels les éléphants, les rhinocéros, les hippopotames, les grands bovidés. Il y est noté qu'en Haute-Loire il y a 930 000 ans les cervidés constituaient la base de l'alimentation carnée.[31] Dans le chapitre « La Chasse au fil du temps », Marylène

[24] Pascal Picq, « L'Homme et la Viande : une vieille histoire très charnelle », in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande, *op. cit.*, p. 48.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] Nous utilisons ce terme que Marylène Patou-Mathis explique dans ses notes comme un « néologisme construit à partir de charogne, comme le qualitatif charognard apparu au XIXe siècle », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 365.
[28] *Ibid.*, p. 49.
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*
[31] Bernard Jouanny & Christian Vallet, « Du Paléolithique au Mésolithique », in Patrice Conte, Michel Desgranges, Bernard Jouanny, Christian Vallet, et al., *Le Geste du boucher : découpe et consommation de la viande de la préhistoire à nos jours*, Limousin, L'Archéothèque, « Les Cahiers d'Archea », n° 2, 1993, p 7.

Patou-Mathis explique que, même si pour la plupart des préhistoriens la concomitance de la chasse et du charognage est avérée dès les périodes anciennes, certains anthropologues anglo-saxons estiment que la chasse aux grands mammifères n'a eu lieu que depuis 120 000 ans, après donc l'apparition de l'homme moderne.[32] Pour elle, l'apparition de « véritables stratégies cynégétiques » semble avoir eu lieu il y a environ 300 000 ans, mises en œuvre par les premiers néandertaliens.[33]

Ce bref aperçu chronologique sert à introduire notre qualité commune de « mangeur de viande ». « Mangeurs de viande… C'est un fait, nous avons longtemps été des mangeurs de viande. Qu'on le soit, ou qu'on ne le soit plus. »[34], ainsi s'ouvre l'œuvre de Marylène Patou-Mathis. Ce « dénominateur commun » de l'historicité de notre alimentation permet d'imaginer, pour le bien-fondé de cette étude que, hypothétiquement quoique indiscutablement, dans notre passé primitif, *nous étions* tous *forcément en contact avec l'animal, avec la viande*. Cette « qualité » est la première pierre de notre définition[35] de « notre relation passée et présente avec l'animal ». Elle est le point de départ de cette recherche qui a pour but de comprendre comment cette relation passée et présente avec l'animal influe sur notre perception contemporaine de la viande crue. Elle veut trouver les raisons de la « valeur psychoaffective » (de la « puissance visuelle ») de la chair animale en sondant son origine dans notre passé primitif.

2. Les deux « pôles » de notre relation avec l'animal

Commençons par exposer (*inventer*) les deux « pôles » de cette relation, en tant que points antipodaux. Le « pôle primitif » est celui de notre passé le plus lointain : là où nous étions tous mangeurs de viande, où nous jouissions de la plus proche proximité[36] avec la bête que l'on mangeait, et où l'ensemble d'opérations, d'interventions, et de pratiques ayant à voir avec la viande étaient empreintes de sens pour nous. L'autre « pôle », celui de notre distanciation, de notre manque de lien avec l'animal, de son éloignement, et enfin, de son oubli est symptomatique de notre relation contemporaine avec l'animal.

---

[32] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 125.
[33] *Ibid.*, p. 126.
[34] *Ibid.*, p. 7.
[35] « Fait de déterminer les caractéristiques d'un concept, d'un mot, d'un objet, etc., ensemble des propriétés essentielles de quelque chose », Définition du mot « définition » selon *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9finition/22700?q=d%C3%A9finition#22580>
[36] « Durant des millénaires, les Hommes ont vécu uniquement de l'exploitation du monde sauvage, notamment animal. Parfaitement intégrés à la Nature, ils en étaient une partie et avaient de ce fait, une grande proximité avec les animaux pourvoyeurs de nourriture », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 9.

Nous commencerons par définir ce dernier. Ici, le lien si évident autrefois que nous faisions entre l'animal que nous côtoyions et la viande que nous mangions est brouillé, atténué, « camouflé » selon certains[37] ; à qui la faute ? Un rapide tour d'horizon permet d'identifier, comme la recherche l'indique, différents protagonistes, les « accusés » : les bouchers, les consommateurs, la boucherie industrielle ; également les raisonnements et les plaidoyers de ceux qui sont pointés du doigt. Ce « pôle » peut être résumé ainsi : l'animal est « anonyme », le consommateur est « coupable » mais « innocenté », dédouané par le boucher qui, lui, est fondamentalement responsable d'avoir retiré à l'animal son identité, il nous a distanciés de l'animal, notre semblable.

Semblable – il est évoqué dans la recherche et peut bien être au cœur du problème. Marylène Patou-Mathis dans l'ouvrage cité précédemment et Liliane Bodson, dans son texte « Quelques critères antiques du choix et de l'exclusion de l'animal dans l'alimentation humaine », s'accordent à dire que notre problème réside dans la mise en cause de la mise à mort d'un (autre) être vivant – qui est plus proche de nous qu'on ne le pense.[38] Michel Facheux pousse cette idée plus loin en écrivant « la viande a une valeur symbolique d'identité : elle nous constitue en tant qu'êtres vivants. »[39] La consommation de la viande à ses yeux est une appropriation fondamentale du vivant.[40]

En rendant ce « semblable » anonyme, a-t-on facilité son appréhension, sa domination, et enfin, sa consommation ? Pierre Gascar exprime dans son livre sur le métier que les bouchers non seulement reconnaissent ce fait, mais le désignent comme une responsabilité, un honneur qu'ils accomplissent avec abnégation :

> *Le boucher a, aux yeux de la foule, le double prestige du spécialiste […] et de l'homme qui a su réprimer les élans de sa sensibilité. Non seulement il assume la responsabilité de la mise à mort de la bête, mais encore il parvient à soustraire cette dernière à sa condition de victime, à la désanimaliser, à faire de sa chair une substance anonyme, comme découpée dans quelque énorme masse sans contour. Il nous innocente et nous accorde le privilège de ne pas rencontrer le regard du bœuf dans le bifteck.*[41]

---

[37] « Les connexions de la viande avec les animaux vivants ont dû être camouflées », Nike Fiddes, *Meat : A Natural Symbol*, Londres, éditions Routledge (trad. Lisa Salamandra), 1991, p. 75.
[38] « Mais, curieusement, la part de l'alimentation qui, parce qu'elle met en cause des êtres vivants comme lui pose à l'être humain des problèmes techniques et moraux unique en leur genre […] », Liliane Bodson, « Quelques critères antiques du choix et de l'exclusion de l'animal dans l'alimentation humaine », in Liliane Bodson (Dir.), *L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères de choix, Actes du colloque international de Liège, 26-29 novembre 1986*, Paris, *Anthropozoologica*, Second numéro spécial, 1988, p. 230 ;
Cf. Le sous-chapitre, « L'autre nous-mêmes », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 182-184.
[39] Michel Facheux, *op. cit.*, p. 46.
[40] *Ibid.*
[41] Pierre Gascar, *Les Bouchers*, Paris, éditions Neuf, 1973, p. 20.

Ces propos écrits/publiés en 1973 trouvent leur écho dans l'actualité. En 2013 dans une interview télévisée, Joy Sorman, qui raconte l'épopée de Pim, apprenti passionné devenu boucher, dans son roman *Comme une bête*, dit qu'une partie du travail du boucher est de transformer la chair animale de telle façon qu'on oublie la bête qui est dans notre assiette.[42] Liliane Bodson estime absent l'animal, l'être vivant, des études sur l'alimentation humaine ; dans sa conclusion des Actes du Colloque, elle s'étonne que dans toutes celles qui ont été menées des années 60 aux années 80 l'intérêt s'est surtout porté sur la viande en tant que « produit inerte », *après* donc qu'il a été transformé (par le sacrificateur, par le boucher…).[43] Nick Fiddes, auteur de *Meat : A Natural Symbole* constate une tournure dans la commercialisation de la viande qui a dû prendre en compte la sensibilité du consommateur : « Un processus délibéré de déguiser la source des produits animaliers a lieu dans le vingtième siècle ; une réaction évidente de notre malaise à l'idée de manger des animaux morts. »[44] Selon Fiddes toutes les étapes de sa commercialisation (sa découpe, sa préparation, sa présentation) sont prises en compte pour atténuer, soulager, la sensibilité du consommateur :

> *Aujourd'hui, le consommateur ne viendra jamais en contact avec de la chair animale dans son état déshabillé, vulgarisé. Au contraire, elle sera cuisinée, transformée, on lui donnera même une nouvelle forme […], comme des nuggets de poulet, panées ou sous vide, sans qu'on aperçoive pas même une goutte de sang.*[45]

Agnès Mariller, *Sans titre*, 2010, huile sur papier, 30 x 40 cm.

[42] « Le boucher c'est aussi celui qui fait disparaître l'animal, celui qui transforme la chair de quelle sorte qu'on a envie de l'acheter, de la manger, en oubliant qu'il y a la bête derrière tout ça », Joy Sorman, « Joy Sorman – Comme une bête », Interview télévisée, LaviandeTV, diffusé le 17 mai 2013, 2 :30, <http://www.youtube.com/watch?v=1sNcnJs_3Qo>
[43] Liliane Bodson, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit.*, pp. 229-230.
[44] Nick Fiddes, *op. cit.*, p. 95.
[45] *Ibid.*

Depuis très longtemps le consommateur de viande est épargné du spectacle qui fait de l'animal « au prix du sang versé, un aliment. »[46] Pierre Gascar attribue à la modernisation et à l'organisation de la boucherie occidentale l'« éloignement » des pratiques de la viande, évitant ainsi aux habitants des villes « des associations d'idées désagréables auxquelles le spectacle des dépouilles de bêtes pendues aux crocs les invitaient […]. »[47]

Cet « écran » qui atténue, brouille, voire aveugle le lien entre l'animal et la viande, semble toujours fonctionner aujourd'hui. Aymeric Caron dans *No Steak* décrit le défi qu'il lance lors de ses dîners avec des non-végétariens : « Relier le bout de viande qui nage dans sa sauce à un être avec des pattes, des yeux, une bouche ou un bec, un être capable de sentir et d'éprouver […]. »[48] Les plus farouches défenseurs des animaux et de la cause végétarienne, dont Caron fait partie, mettent en cause ce qu'ils appellent une « zone de confort » du consommateur de viande ; ils perçoivent l'industrie de la boucherie comme le lieu d'un système d'une dissociation orchestrée (*voulue ?*) entre la viande et sa source animale. Ces acteurs transforment les notions de « l'anonymat » et de « l'oubli » de l'animal en une argumentation virulente et puissante dans leurs plaidoyers à l'encontre des consommateurs *coupables*.

Nous solliciterons quelques-uns de leurs témoignages récents[49] ; dans leur ensemble ils offrent un regard approfondi sur la situation de la filière viande et un portrait du consommateur coupable. Pour un auteur, tout est une affaire de désir, de volonté : « Non seulement la plupart des gens ne souhaitent pas savoir à quoi ressemble vraiment l'existence des animaux qu'ils mangent ou de quelle manière ils sont tués, mais ils évitent de faire le lien entre la viande dont ils se repaissent et un animal bien vivant. »[50] Responsables, les consommateurs que nous sommes sont accompagnés dans ce « déni qui nous arrange »[51] par une industrie de la viande qui cache la réalité de l'élevage et de l'abattage d'animaux et qui, à travers leur communication, ment par omission.[52] Un autre auteur voit même dans la terminologie de notre langue un autre mécanisme destiné à réduire le désagrément de notre devoir d'identifier les animaux. Les termes, dans son livre en anglais, se traduisent facilement : « Nous ne mangeons pas de vache, nous mangeons du

[46] Liliane Bodson, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit.*, p. 230.
[47] La citation continue « ou la résurgence dans son inconscient des mythes dont, dans les temps primitifs, l'animal était le thème », P. Gascar (1980) cité par Liliane Bodson, *Ibid.*
[48] Aymeric Caron, *No Steak*, Paris, éditions Fayard, Coll. Libraire Arthème, 2013, p. 90.
[49] *No Steak* d'Aymeric Caron (2013), *Faut-il manger des animaux ?* de Jonathan Safran-Foer (2010), et le très autobiographique, *Confessions d'une mangeuse de viande* de Marcela Iacub (2011).
[50] Aymeric Caron, *op.cit.*, p. 90.
[51] *Ibid.*, p. 95
[52] *Ibid.*, pp. 94-95.

bœuf, nous ne mangeons pas de cochon, nous mangeons du porc, nous ne mangeons pas de biche ou de cerf, nous mangeons de la venaison. »[53] Enfin, tous restent persuadés que nous mangerions difficilement (voire pas du tout) de la viande si l'animal était doté d'une individualité.

> *Entre l'homme et l'animal, le mangeur et le mangé, il faut, semble-t-il, une distance optimale pour que l'acte phagique puisse s'accomplir. Une proximité trop grande rend impossible la consommation. […] De nombreuses anecdotes attestent que la meilleure manière de protéger un animal […] c'est probablement de lui donner un nom propre. En l'identifiant, en le dotant ainsi d'une individualité, on le rend en somme beaucoup moins comestible.*[54]

Dans la plupart de ces « témoignages », le consommateur de viande est le plus souvent dépeint et vu comme insensible : insensible au traitement des animaux[55], insensible à leur sort[56], insensible à leur meurtre, dont il est perçu comme étant le réel commanditaire.[57] Pour ces auteurs, le « détachement » d'avec l'animal dont fait preuve le mangeur de viande – l'animal, lui, est anonyme, oublié – lui permet (l'« innocente » selon Pierre Gascar) de se repaître de la chair animale. Les accusations qui abondent de manière décomplexée (sur des faits aussi graves – le meurtre !) et la notion du « détachement d'avec l'animal » brandissent à la fois comme un déclencheur et une conséquence de notre statut de prédateur assumé[58], donnent à penser théoriquement en

---

[53] Nick Fiddes, *op. cit.*, p. 97.

[54] C. Fischler (2001) cité par Aymeric Caron, *op. cit.*, p. 122 ; Un autre exemple offert par Marcela Iacub : « Mes parents n'hésitèrent pas pour autant à la tuer [la dinde] pour le nouvel an. Mes frères et moi, nous avons refusé de la manger et nous avons même quitté la table en pleurant lorsque nous vîmes la bête présentée dans un énorme plat. […] Mais ce souvenir amer ne m'empêcha nullement de manger par la suite, pendant presque toute ma vie, de la dinde anonyme achetée chez le boucher ou au supermarché, et de trouver qu'elle avait un goût exquis », Marcela Iacub, *Confessions d'une mangeuse de viande*, Paris, éditions Fayard, 2011, pp. 33-35.

[55] « A-t-on vraiment envie de connaître dans le détail les traitements réservés aux animaux qui finissent sous les hachoirs ? Veut-on vraiment tout savoir des conditions dans lesquelles ils sont élevés et tués ? Non. La plupart de ceux qui mangent de la viande ne veulent pas méditer sur les implications réelles de ce choix. Et même lorsque certaines se font jour, elles s'arrêtent souvent avant d'atteindre la zone d'inconfort, la zone du paradoxe et du reniement », Aymeric Caron, *op. cit.*, p. 90 ; « Les usines à viande sont des espaces concentrationnaires où les animaux ne sont pas considérés comme des êtres vivants, mais comme de la matière première », *Ibid.*, p. 96.

[56] « L'exécution d'autres êtres vivants n'est pas une situation naturelle et inéluctable : c'est un acte voulu par l'homme, qui choisit de répondre ainsi à l'un de ses désirs, en l'occurrence la satisfaction de ses papilles gustatives », *Ibid.*, p.120.

[57] « Le fait que nous segmentons et que nous nous distribuons ces tâches ne fait pas disparaître notre condition de tueurs. Par le fait même de mettre ce morceau dans votre bouche, vous participez au meurtre, vous commettez ce meurtre, même si ce n'est pas votre main qui l'a fait, même si vous n'avez pas entendu les supplications de la bête, même si vous n'avez pas vu la personne qui a exécuté l'ordre de la tuer », Marcela Iacub, *op. cit.*, p. 140 ; « Quant au consommateur, […] : bien qu'il soit le réel commanditaire de la mort de l'animal », Aymeric Caron, *op. cit.*, p. 123.

[58] « Geneviève Cazes-Valette évoque les « mangeurs français contemporains [qui] aiment la viande et [qui] ne sont pas près de renoncer à leur statut de prédateur plus ou moins assumé. », Geneviève Cazes-Valette, « Contre la viande, tout contre…, Rapports hommes-animaux-viandes en France contemporaine », in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *L'Homme, le Mangeur et l'Animal. Qui nourrit l'autre ?*, Actes du colloque à l'Institut Pasteur, Paris, « La Relation homme/animal à l'épreuve des modèles alimentaires », *Les Cahiers de l'Ocha*

termes de bienfaits de cette « coupure », de nature symbolique, artistique. Ce qui nous amène à poser la question : l'oubli de l'animal donne-t-il la distance nécessaire à l'artiste pour créer et pour jouer pleinement de la chair animale comme matière première ? Tout comme le détachement, l'ignorance, l'indifférence de la provenance de la viande donnent la capacité au mangeur de se délecter. Ces mêmes composants sont-ils *nécessaires* pour donner à l'artiste une totale et pleine liberté à son expression ?

ci-dessus: Gabriela Rivera, *Meat*, 2005, une vidéo/performance dans laquelle l'artiste couvre son corps nu avec de la viande, Sala Juan Egenau Gallery, Chile[59] ; ci-dessous, Betty Hirst, *Head on a Table*, 2008, viande crue, œuvre qui a figuré dans l'exposition collective, *Meat After Meat Joy* à la Daneyal Mahmood Gallery, 2008, Curator : Heidi Hatry.[60]

n°12, 2007, p. 170, < http://www.lemangeur-ocha.com/wp-content/uploads/2012/05/CAHIER-12-partie-3-chap-12-contre-la-viande.pdf>

[59] Willard B. Moore, « Ephemeral Art and Food : A Brief Overview », *Blog: Food in the Arts*, 11 février 2010, <http://foodinthearts.blogspot.fr/2010/02/jell-o-and-art-of-liz-hickok.html>

[60] Cf. *Meat After Meat Joy*, rubrique « Curatorial » du site officiel de Heide Hatry, <http://heidehatry.com/>

3. Cultiver le primitif

Notre éloignement d'avec l'animal pose problème. Nous ne connaissons plus l'animal ; en conséquence « la viande est devenue un aliment lointain, transformé par une technologie qui suscite un soupçon grandissant sur la nature de ce que nous mangeons. »[61] Est-il plausible de penser que cette même industrie de la boucherie, tenue pour certains comme responsable de la dissociation orchestrée de la viande avec sa provenance, tente de plus en plus de nous réunir à nouveau avec l'animal (nous, consommateurs et mangeurs de viande), de nous *familiariser* avec l'animal ? C'est l'argument de Michel Facheux à la fin de son introduction du dossier « Heures de gloire et malheurs de la viande » :

> *Les efforts récents de traçabilité des produits de boucherie, le développement de labels reconnus ou d'une agriculture biologique nous aideront peut-être à réussir le défi qui s'impose à nous : redevenir des mangeurs paisibles de nourritures familières plutôt qu'être des consommateurs anxieux de viandes anonymes.*[62]

Les acteurs de la filière de viande ont trouvé une alliée et un communicant dans un des auteurs de la littérature contemporaine, Joy Sorman. Son roman *Comme une bête* est une fiction qui décrit la filière dans son moindre détail à travers Pim. « Pim a cette espèce de souci […] d'une certaine vérité et lui, il va faire tout le voyage inverse et considère qu'un boucher abouti est celui qui ose regarder en face la vache qu'il va ensuite découper. […] c'est sa vérité qui lui permet de répondre à cette grande question du livre : Comment faisons-nous pour à la fois manger les bêtes et les aimer ? »[63] explicite l'auteur dans son interview télévisée. Elle dit s'être inspirée des figures romanesques (chevalier, saint, sorcier, chaman) pour que Pim dépasse la figure du simple boucher.[64] Pim *cultive-t-il le primitif* ? Oui. Il a ce désir irrépressible du retour. « Pim veut être le premier carnivore. »[65]

> *Pim veut retrouver le temps simple du face-à-face, quand l'homme connaissait bien la bête qu'il s'apprêtait à manger. Il la connaissait puisqu'il l'avait chassée, dépecée, cuisinée et parfois avait eu le temps de l'observer, de l'admirer pendant des heures, la guettant avant de la harponner. […] C'est bien à ce temps primitif que Pim aspire aujourd'hui.* [66]

Ce retour au primitif semble représenter une trame utilisée dans les œuvres littéraires et artistiques. A travers ce dispositif, dans le cas de la viande, les œuvres mettent en lumière notre proximité d'autrefois avec les animaux, ainsi que les caractéristiques

[61] Michel Facheux, *op. cit.*, p. 47.
[62] *Ibid.*
[63] Joy Sorman, « Joy Sorman – Comme une bête », *op. cit.*, 2:40.
[64] *Ibid.*, 0:50.
[65] Joy Sorman, *Comme une bête*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 2012, p. 159.
[66] *Ibid.*, p. 158.

valorisées de cette proximité (respect, amour, partage) – caractéristiques qui autrefois nous dédouanaient du fait que l'on mangeait l'animal, notre semblable et avec qui nous vivions en harmonie.[67]

On pourrait nommer ce genre de trame un « va-et-vient primitif-contemporain » ; et les œuvres qui se servent d'elle le font à des fins différentes. Dans le cas de Joy Sorman, elle dit vouloir exprimer un message de vie ; que les bouchers sont du côté de la vie et non pas de celui de la mort.[68] Elle termine son interview en assimilant ingestion et amour : « manger des animaux ça peut aussi être un acte d'amour et aimer les bêtes ça peut vouloir dire aussi les manger. »[69] Citons un autre exemple de ce balancement, l'un des plus extrêmes : le « récit sanguinaire » *Salammbô* de Gustave Flaubert. Flaubert fait le choix instinctif[70] de remonter plus de deux mille ans en arrière à Carthage[71] avec pour but de nous faire (re)vivre des scènes de cruauté inouïe : le sacrifice des enfants remplaçant celui des animaux, le cannibalisme[72] ; la cruauté des scènes va crescendo et culmine dans l'écorchage à vif, la mise à mort par les mains nues de la foule, de Mathô, le protagoniste.

Pour notre étude qui se lie aux œuvres plastiques, et spécifiquement à celles qui mettent en scène la viande crue, nous nous servirons de ce même genre de trame dans un dessein précis : revisiter notre passé primitif en interrogeant les différentes opérations/interventions/pratiques de la viande pour voir de quelle manière les œuvres d'art, aussi bien celles du passé que contemporaines, *puisent* en elles (les *exploitent*) dans leur expression. Notre hypothèse est que le spectateur de ces œuvres, à la vue de la viande crue, est renvoyé, consciemment et inconsciemment, à ces actes (comme le cannibalisme, le sacrifice, la simple chasse, la mise à mort et le dépeçage de la bête…). Si les auteurs de ces œuvres d'art s'avèrent si gourmands de chair animale c'est parce que cet élément « chargé », du fait de ses associations *innées*, augmente la « valeur psychoaffective » de leurs travaux ; ils sont ainsi assurés d'une réaction du *trouble*, de l'*affect* de la part du spectateur. Nous voulons identifier les causes de la réaction du spectateur et prouver que les origines de ces causes se trouvent dans notre passé primitif. Dans ce même sens, nous

[67] « Il [Plutarque] s'étonne, il s'émerveille du courage, du terrible courage que doit avoir eu le premier homme pour oser faire quelque chose de si révulsant au regard de sa propre sensibilité, de sa propre moralité, qu'est le fait de manger de la viande, de "faire viande" du meurtre des animaux » ainsi décrit cette « première fois » Marcela Iacub, *op. cit.*, p. 130.
[68] « Les bouchers sont du côté de la vie et pas du côté de la mort ; ce n'est pas ceux qui mettent à mort mais ce sont ceux qui nous permettent de rester en vie, ce sont ceux qui transmettent la vie de l'animal à la vie humaine », Joy Sorman, *op. cit.*, 3:53.
[69] *Ibid.*, 7:60.
[70] Jacques Suffel, Préface, in Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, éditions Garnier-Flammarion, 1964, p. 18.
[71] « C'est en se fiant à son sens critique et à son intuition de poète qu'il entreprit d'évoquer une ville, une civilisation, des personnages disparus depuis vingt siècles », *Ibid.*
[72] Gustave Flaubert, *op. cit.*, pp. 277-278.

voulons déterminer le « coefficient » de tel ou tel acte ayant à voir avec de la viande dans la « valeur psychoaffective » de l'œuvre. Pour ce faire, nous examinerons ces actes en dévoilant (et en mettant l'accent sur) leur signification *primitive*, car comprendre la signification de l'acte dans le quotidien du primitif (que nous fûmes) s'avère très *révélateur* quant à notre perception contemporaine. Ces significations constituent les rites, les mythes, et surtout les tabous et les interdits, qui entourent les différentes pratiques de la viande. Si lointaines semblent-elles de notre quotidien aujourd'hui, nous démontrerons comment elles continuent à nous affecter et à influer sur notre perception – elles sont toujours à l'œuvre dans notre société contemporaine. Dans les pages qui suivent, en dévoilant la pratique et surtout la signification de ces différents actes autour de la viande des sociétés primitives, nous dévoilerons ainsi de manière précise comment les œuvres d'art ont pu et ont su capitaliser sur la puissance visuelle de la viande crue – comment à leur manière elles *cultivent le primitif*.

Pour commencer ce voyage, remettons-nous dans les pas du primitif via ce passage de Marcela Iacub :

> *Pour comprendre ce que nous faisons lorsque nous mangeons de la viande, il faut faire une expérience de pensée, remonter à ce premier repas, à cet écart, à cet événement que fut, pour cet homme, de se mettre à manger la chair des animaux. Ces bêtes un peu avant, juste quelques instants plus tôt que le premier homme ne les mangeât, bêlaient, mugissaient, marchaient et voyaient. […] il ne pouvait pas oublier si rapidement qu'il les avait vues vivre, être tuées et dépecées devant lui. […] Et, aujourd'hui, bien que la coutume et la gourmandise ne nous permettent pas d'entendre ces mugissements, ces supplications que cet homme entendit le jour de ce premier repas monstrueux, cela ne signifie pas que la viande que nous mangeons ne crie pas encore.*[73]

[73] Marcela Iacub, *op. cit.*, pp. 130-131.

A. Traiter de la chair

1. Résurrection de la chair primitive

Dans notre passé primitif, les actes liés à la viande avaient lieu au plus près de l'homme, ils faisaient partie intégrante de son quotidien. La recherche démontre aisément cette proximité primitive vécue avec l'animal, ainsi qu'elle dévoile le fait intéressant que dans les sociétés archaïques, les différents actes autour de la viande tels l'abattage et le dépeçage de l'animal, la cuisine, le sacrifice, s'y trouvaient (*quasi*)inextricablement liés. Dans les pages qui suivent, notre recherche s'articule autour de ces deux critères : la proximité primitive et la « mêlée » des actes. Ces critères nous guident dans la *résurrection* de l'image de la chair primitive ; cette « image » *inventée* sert en quelque sorte de comparaison avec l'image de la chair animale telle que nous la voyons, telle que nous la percevons aujourd'hui. Elle offre un parallèle fondamental avec la première partie de cette étude : la viande crue, en l'occurrence l'animal écorché, dépecé, découpé, du passé primitif vu(s), imaginé(s), par l'être contemporain que nous sommes. Nous cherchons à savoir de quelle manière la viande crue serait porteuse de résidus archaïques que la vue de la viande crue active à notre insu. De lointains « souvenirs » du « primitif » que nous fûmes ? Ce questionnement s'appuie sur l'idée qu'avance François Poplin dans son texte recueilli dans les Actes du Colloque « L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères du choix » et sur la théorie jungienne qui la suit :

> *Notre relation à l'animal trouve en nous des attaches profondes qui renvoient aux « frères inférieurs » que nous avons été au cours de l'évolution, et qui ne sont pas totalement effacées. Ils ne sont pas partis, mais enfouis en nous. Ces régions profondes de nous-mêmes nous sont imperceptibles, ou très difficiles à percevoir, […].*[74]

C.G. Jung décrit notre esprit comme « une psyché vertigineusement ancienne »[75] dans laquelle « subsistent beaucoup de […] traits et de […] survivances primitives, qui jouent encore leur rôle […] ».[76] Pour lui, la psyché humaine est profondément évolutive.[77]

---

[74] François Poplin, « Essai sur l'anthropocentrisme des tabous alimentaires dans l'héritage de l'Ancien Testament », in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit.*, p. 169.
[75] C.G. Jung, « Essai d'exploration de l'inconscient », in C. G. Jung (Dir.), Roland Cahen (Dir. Édition française), *L'Homme et ses symboles*, Paris, éditions Robert Laffont, 1964, p. 67.
[76] *Ibid.*, p. 96.
[77] « Comme […] Jung l'a fait remarquer plus haut, l'esprit humain a une histoire propre et la psyché garde de multiples traces des stades de son évolution. Bien plus, les contenus de l'inconscient exercent une influence formatrice sur la psyché. […] Quelques-uns de ces symboles oniriques proviennent de ce que le professeur Jung appelle "l'inconscient collectif", c'est-à-dire de la partie de la psyché qui retient et transmet l'héritage psychologique commun à toute l'humanité. Ces symboles sont si anciens et si peu familiers à l'homme moderne qu'il n'est pas capable de les comprendre ni de les assimiler directement. », Joseph L. Henderson,

Jung réalisa plusieurs comparaisons entre l'homme primitif et l'homme civilisé qu'il estime essentielles pour comprendre le rôle des symboles.[78] Même si, selon Jung, les « archétypes » ne peuvent être des images ou des motifs définis[79], sa théorie permet d'évoquer la présence hypothétique d'éventuelles « survivances primitives » qui *s'activeraient* dans notre esprit à la vue de la viande crue. En somme, notre recherche se veut être révélatrice des clés de notre perception contemporaine de la viande crue qui trouveraient leurs origines dans notre passé primitif.

L'« image » *inventée* de la chair animale commence avec l'idée, avec la conception des deux moyens dont l'homme primitif se procure une nourriture carnée : le « charognage » et la chasse. La concomitance de ces deux activités a été confirmée par les préhistoriens.[80] Le charognage date d'il y a deux millions d'années ; c'est une pratique nécrophage par laquelle l'homme se procure de la viande d'animaux qui sont morts naturellement, « piégés », ou qui ont été préalablement tués par des prédateurs.[81] Différents éléments attestent de cette pratique, telle la présence d'outils à côté des carcasses de gros animaux et des traces sur des os[82] ; pour Pascal Picq, l'incapacité des *Homo habilis* de tuer des grands mammifères en est une preuve.[83] Dans *Le Geste du boucher*, les auteurs évoquent l'étude des traces laissées sur les dents d'*Homo erectus* qui indiquent une consommation de viande sans doute prélevée sur des proies de prédateurs carnassiers.[84] On distingue le charognage « passif » du charognage « actif » : dans le premier, l'homme exploite simplement les carcasses d'animaux morts tandis que dans le second, il récupère la proie en achevant l'animal blessé ou en faisant fuir son prédateur.[85] On explique que le charognage « passif » est devenu progressivement « actif » : l'acte de nature opportuniste, exclusiviste, est ainsi devenu planifié, organisé.[86]

« Les Mythes primitifs et l'homme moderne », in C.G. Jung (Dir.), Roland Cahen (Dir. Édition française), *op. cit.*, pp. 106-107.

[78] C.G. Jung, in C.G. Jung (Dir.), Roland Cahen (Dir. Édition française), *op. cit.*, p. 47.

[79] « On croit souvent que le terme « archétype » désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien d'autre que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que les représentations aussi variables puissent être transmises en héritage », *Ibid.*, p. 67.

[80] « De nombreuses études récentes ont mis clairement en évidence la pratique concomitante de la chasse et du charognage il y a au moins 350 000 ans. », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 45 ; Cf. aussi p. 43 ainsi que Pascal Picq in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 49.

[81] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 43, 44 ; Pascal Picq in Dossier « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 49.

[82] *Ibid.*

[83] Pascal Picq, in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 49.

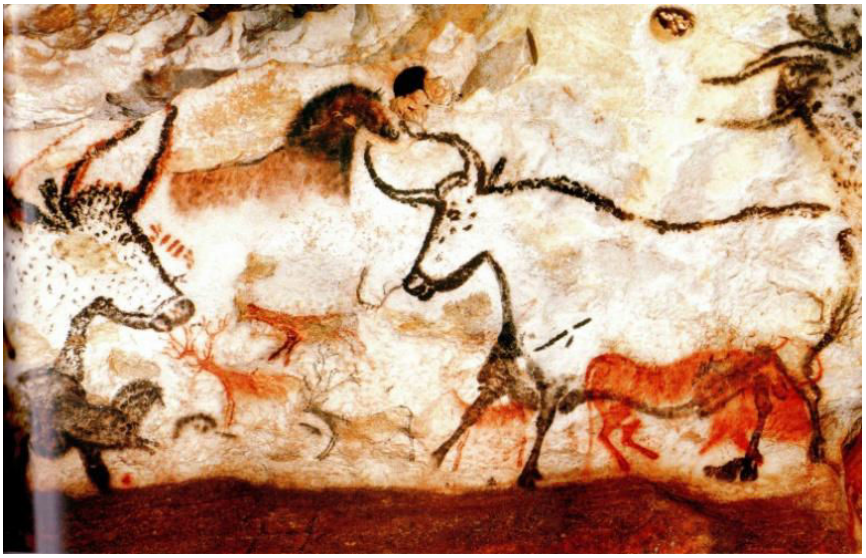
[84] Bernard Jouanny & Christian Vallet, in Patrice Conte, Michel Desgranges, Bernard Jouanny, Christian Vallet, et al*., op. cit.*, p. 7.

[85] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 40.

[86] *Ibid.*, pp. 40-41.

On peut considérer le charognage « actif » comme étant l'une des techniques de la chasse, ce qu'attestent les différents récits. L'homme alors capturait par astuce des proies qui étaient trop grosses pour les attaquer de front. C'est le cas des gibiers énormes que cite Maguelonne Toussaint-Samat : éléphants, mammouths, cerfs, rennes, et élans.[87] Françoise Salvetti évoque le troglodyte qui « ne s'attaquait pas directement aux gros animaux, mais recourait aux pièges et aux fosses, et s'équipait de massues. »[88] La pratique du charognage – tout comme celle de la chasse – faisait appel à l'habilité et à la ruse chez l'homme ; à celles-ci peuvent s'ajouter son observation fine, sa force, et son courage – l'homme acquiert la considération de tout son entourage pour ses actions héroïques de survie.[89] Technique difficile et dangereuse, le charognage et la chasse nécessitaient pour le prédateur une intime connaissance de sa proie, et en l'occurrence du monde animal.[90] Pour Maguelonne Toussaint-Samat les peintures et les gravures rupestres en sont le parfait reflet :

> *L'admirable précision, presque photographique, des dessins rupestres procédait d'un sens aigu de l'observation : l'œil et la mémoire du chasseur. La connaissance des habitudes des bêtes, de leur comportement particulier, de leur force, de leur ruse, de leur nombre, de leurs défauts, de leurs passés, tout cela servait à élaborer autant de méthodes de poursuite ou de capture.*[91]



Le deuxième grand taureau de la Salle des taureaux de la grotte de Lascaux.

[87] « Les hardes d'éléphants, "antiques" ou "méridionaux", les mammouths laineux, les cerfs de steppes et des bois, les rennes, les élans étaient suivis des hordes de chasseurs se repliant, eux aussi. A ce gibier énorme qui ne pouvait être attaqué de front mais capturé par astuce, s'appliquaient certes les trappes mais aussi les armes de jet permettant la distanciation », Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 83.
[88] Françoise Salvetti, *op. cit.*, p. 16.
[89] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 81.
[90] « Le charognage est plus difficile qu'on ne le pense car il nécessite une bonne connaissance du territoire et des comportements des animaux […] et la mise en œuvre de techniques tout aussi élaborées que pour une chasse », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 41.
[91] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 82.

Marylène Patou-Mathis attribue au charognage un rôle important dans l'évolution humaine : pour les qualités susnommées et pour les avancées de l'alimentation, tels la rentabilité, le lien social (le partage), et le développement de l'outillage.[92] Développée par les *Homo habilis*, le charognage a permis à ces premiers hommes de se nourrir des grands mammifères.[93] Le dépeçage de grandes carcasses demande peu d'énergie et propose un « rendement énergétique supérieur à celui de la cueillette et de la chasse. »[94] Dans ce sens le charognage a contribué au développement de l'outillage, désormais nécessaire dans le dépeçage de ces grosses proies.[95] Françoise Salvetti note la difficulté avec laquelle le chasseur du Paléolithique s'en prenait aux grands mammifères due à son outillage qui devait être adapté à ces nouveaux besoins.[96] Désormais équipé d'outils

Expérience de dépeçage du bison avec un éclat de quartzite taillé, réplique d'un outil utilisé par les hommes de Néandertal. Projet Collectif de Recherche « des Traces et des Hommes » en avril 2011.[97]

capables de dépecer des grands mammifères, l'homme voit augmenter la quantité de nourriture carnée de son régime alimentaire[98] ; de plus, il obtient de grandes quantités de viande à partager.[99] La viande est symbole du « partage » : le partage des morceaux distribués par le chef d'un peuple chasseur aux membres de son clan après avoir abattu et dépecé la bête[100] ; le partage de la viande lors des sacrifices réguliers[101], le partage de la

[92] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 45.
[93] *Ibid.*, pp. 42-43.
[94] *Ibid.*, pp. 41-42.
[95] *Ibid.*, *p.* 42.
[96] Françoise Salvetti, *op. cit.*, p. 15.
[97] Cf. Site du Projet Collectif de Recherche « des Traces et des Hommes », <http://traces-et-hommes .revolublog.com>, « Homme de Néandertal », *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Homme_de_N%C3%A9andertal>
[98] « Des études récentes menées dans les grandes réserves africaines ont montré que le charognage est plus aisé en saison sèche qu'en saison humide […]. Il est donc probable que les premiers Hominidés aient consommé plus de viande durant les saisons sèches et plus de végétaux durant les saisons humides », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 42.
[99] *Ibid.*, pp. 44-45.
[100] Pierre Gascar, *op. cit.*, p. 27.
[101] Michel Facheux, in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 46.

viande lors des « repas qui, de tout temps, en tout lieu, ont rassemblé les communautés ».[102] Françoise Salvetti décrit ces grands rites de civilisation comme « l'expression d'une grande fête carnivore ».[103]

On pourrait aisément imaginer qu'aux temps primitifs la capacité de l'homme à abattre et à charogner de grands animaux a permis davantage de partage – ainsi construisant, renforçant le lien social qui allait de pair. Marylène Patou-Mathis distingue les Néandertaliens de leurs prédécesseurs par les conséquences sociales qui découlent de la chasse[104] ; elle les considère comme étant probablement « les plus grands chasseurs de tous les temps ». Ces hommes se nourrissaient simultanément de cueillette, collecte, charognage et chasse mais, d'après les analyses, s'avéraient surtout de gros mangeurs de viande.[105] Ils avaient une préférence pour les grands mammifères car ceux-ci fournissaient beaucoup de viande et de graisse.

> *Ils ont chassé principalement des rennes qu'ils ont rapportés entiers à leur campement. Autour de foyers bien abrités du vent par la butte, à l'aide d'éclat à dos, ils les ont dépouillés, dépecés, désarticulés, décharnés, puis ils ont fracturé les os afin d'en récupérer la moelle […]. Ils ont également découpé des lanières de viande de rennes bien gras […], qu'ils ont ensuite séchées par fumage.*[106]

Maguelonne Toussaint-Samat abonde dans ce sens en expliquant que pendant des millénaires le gibier fournissait à l'homme tout ce qu'il fallait pour subsister.[107]

Lorsque nous pratiquions le charognage et la chasse, nous nous trouvions devant l'image du corps d'une bête qui s'offre souvent de grande taille, monumentale, fraîchement abattue, morte, gisante, ouverte, sa chair crue béante. La chair crue de cette bête monumentale est déchiquetée – voire violemment déchirée. En effet, la peau d'une bête charognée est souvent très endommagée par le prédateur qui l'a tuée (notre recherche démontre qu'à cette époque le charognage est souvent cause de la mort chez les grands mammifères). Une peau endommagée est d'ailleurs vue comme preuve qu'une bête (de n'importe quelle taille) a été charognée et non pas chassée ; en cas de chasse la peau est intacte et les os sont récupérés.[108]

---

[102] Françoise Salvetti, *op. cit.*, p. 7.
[103] *Ibid.*, pp. 7-8.
[104] « La pratique régulière de la chasse aux grands mammifères et l'exploitation rationnelle des proies attestent ainsi de leurs nombreuses capacités cognitives et d'une organisation sociale inhérente à ces actes […] », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 138-139.
[105] *Ibid.*, p. 133.
[106] *Ibid.*, p. 137.
[107] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 81.
[108] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 131.

Devant *notre* proie désormais achevée, plusieurs choix s'offraient à nous : la manger sur place ? la découper et l'emporter ? La dangerosité de la situation, la portabilité de la proie, le calcul de la rentabilité, les lois de la conservation sont des facteurs importants devant ce choix. Souvent une consommation sur place, au moins en partie, s'imposait. « Une fois l'éléphant mort, tout le groupe se rassemble autour de la carcasse et chacun se saoule de nourriture en mangeant tant qu'il peut, aussi longtemps que la viande reste comestible. »[109] Effectivement, Pascal Picq rappelle que les consommateurs d'autrefois, tout comme nous aujourd'hui, devaient prendre en compte la « date limite » de la viande. Ils devaient accéder au plus vite aux carcasses car après la mort de l'animal, la viande ne se conserve que deux jours – voire trois dans les meilleures conditions comme dans les milieux arborés – avant que débute sa putréfaction.[110] Picq offre l'exemple des *Homo habilis* qui consomment sur place ce qui ne peut être transporté avant de détacher des quartiers de carcasses qu'ils emmènent.[111] La mobilité du chasseur vis-à-vis de la taille monumentale de la bête entre en jeu dans un calcul de rentabilité énergétique chasseur/proie : « L'énergie fournie par la proie doit être supérieure à l'énergie dépensée pour la tuer et la transporter. »[112] Ces hommes, les Néandertaliens, font également le calcul du nombre de bouches à nourrir et la possibilité ou non du stockage de la viande.[113] Ils avaient une préférence pour les grands animaux grâce à l'abondance de viande qu'ils fournissaient. Après les avoir chassés et les avoir abattus, ils devaient faire le choix de les dépecer sur place, afin de ramener ensuite la viande au campement, ou de les transporter entiers dans la grotte pour ensuite les dépecer.[114]

> *Le facteur de portabilité joue donc en défaveur des grosses et grandes espèces. Pour y pallier, les chasseurs dépeçaient ce type d'animaux sur le lieu d'abattage et n'emportaient à leur campement que certaines parties des carcasses, voire, pour les grosses espèces uniquement la viande alors qu'ils transportaient entiers les animaux de taille moyenne à petite.*[115]

Quant aux Inuits, après avoir chassé et avoir abattu le gibier, tels les rennes, ils les écorchent et les dépècent rapidement sur le lieu même de la chasse. Les morceaux sont ensuite transportés au campement et leur distribution a lieu selon les critères distincts (fonction, sexe, âge…).[116]

---

[109] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 97.
[110] Pascal Picq, in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 49.
[111] *Ibid.*
[112] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 137.
[113] Note numéro 35, *Ibid.*, p. 376.
[114] *Ibid.*, p. 137.
[115] *Ibid.*, p. 138.
[116] *Ibid.*, p. 107.

S'intéressant à la chasse et au charognage comme moyens dont disposait l'homme primitif pour se procurer sa nourriture carnée, cette étude observe ces actes de manière précise mais loin d'être exhaustive, à peine chronologique. Elle cherche *à ressusciter la chair primitive*, cette chair primitive qui se révèle dans les différents récits précédents ; ainsi cette proximité primitive *vécue* avec l'animal se ressent. Remontant aux temps primitifs, le plus loin possible, pour retrouver, déterminer, et désigner ce moment précis du passé comme celui de notre plus proche proximité *vécue* avec l'animal, l'on peut démontrer que notre relation avec l'animal n'a jamais été aussi étroite qu'à ce moment de notre histoire.[117] Enfin – et peut-être surtout –, la conscience que, dans notre relation la plus lointaine (*originelle*) avec l'animal, cette grande proximité *physique vécue* avec l'animal se réalise lorsqu'il est une proie *morte*. A l'image donc de la chair primitive que nous recherchons: ouverte, béante, saignante, déchiquetée, déchirée, résolument *crue*.

Il faut rappeler que jusqu'ici notre recherche se passe toujours au Paléolithique et le monde animal n'est que « sauvage » ! Ni la domestication des animaux, ni leur élevage n'a encore eu lieu. Il semble logique d'affirmer qu'à ce moment de notre histoire, nous ne nous trouvons *physiquement* au plus près de l'animal qu'à travers les situations spécifiques que nous décrivons : face à l'animal en tant que proie achevée, fraîchement tuée.

Gustave Courbet, *Le Chasseur allemand*, 1859, 119,5 x 177 cm, huile sur toile, Musée des beaux-arts, Lons-le-Saunier.

[117] Quant à l'étroitesse de cette relation, on peut faire référence au chapitre « La Chasse et l'expiation du meurtre de l'animal » de *L'Erotisme* de Georges Bataille : « Dans le duel et dans la vendetta […] la mort dont il s'agit est celle de l'homme. Mais la loi qui interdit de tuer est préalable à cette opposition où l'homme se distingua des animaux de grande taille. En effet, cette distinction est tardive. En premier lieu l'homme s'est tenu pour le semblable de l'animal ; cette manière de voir est encore celle des « peuples chasseurs », dont les coutumes sont archaïques. Dans ces conditions, la chasse archaïque ou primitive n'était pas moins que le duel, la vendetta ou la guerre une forme de transgression », Georges Bataille, *L'Erotisme*, *Œuvres complètes X*, (éditeur Jean-Jacques Pauvert, 1961, 1971), Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1987, p. 75.

Dans les sociétés de chasseurs-cueilleurs, la chasse est une activité fortement connotée socialement, symboliquement, rituellement. « La chasse intervient […] à travers des pratiques fortement ritualisées, notamment lors de la mise à mort […] et du partage du gibier. »[118] On considère les valeurs liées à la chasse comme plus fortes que celles qu'on attribue à la cueillette ou à la collecte.[119] Marylène Patou-Mathis l'évoque comme « peut-être un de ses archétypes [jungiens], une manifestation de cet inconscient collectif, qui aurait façonné l'esprit humain dans un continuum espace-temps. »[120] Sa forte imprégnation sur notre inconscient serait une des raisons pour lesquelles cette activité a persisté à travers les âges jusqu'à dans notre société moderne[121] ; on estime la corrida comme un continuum de la chasse.[122] « Bientôt, la chasse se transforme en simple complément alimentaire puis en loisir. Mais elle ne disparaît pas et on la retrouvera à l'origine du fait taurin. »[123]

Est-ce le caractère *transgressif* de la chasse qui nous aurait *marqués* si fortement ? Georges Bataille, dans le sous-chapitre « La chasse et l'expiation du meurtre de l'animal » de *L'Erotisme*, confère à la chasse un caractère général des interdits[124] ; il explique que pour comprendre celui-ci pleinement on doit « envisager l'interdit dont la chasse est l'objet chez les peuples chasseurs ! »[125] L'interdit ne peut empêcher que des pratiques, telle la chasse (le « meurtre ») aient lieu (particulièrement les pratiques qui confèrent à la vie) ; en revanche, l'interdit soumet la pratique à des limites et à des règles, lui donnant un caractère de transgression, souvent de nature religieuse. Ainsi le sacré et le profane dans la chasse viennent en jeu et imposent une expiation : « Les rites de l'expiation avaient pour fin de purifier le chasseur, le guerrier. Les sociétés archaïques ont familiarisé les exemples de ces rites. »[126]

---

[118] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 329.
[119] *Ibid.*
[120] « La persistance de la chasse au cours du temps […] atteste de sa forte imprégnation dans notre inconscient, probablement liée à ce que le psychiatre suisse Carl Gustav Jung […] a appelé la mémoire collective et ancestrale », *Ibid.*, pp. 153-154.
[121] *Ibid.*, p. 153.
[122] « A propos du taureau, n'y a-t-il pas résurgence d'antiques mythes païens dans la corrida avec mise à mort, », Jean-Robert Pitte, *A la table des dieux*, Paris, éditions Fayard, 2009, p. 10.
[123] Claude Pelletier, *L'Heure de la corrida*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Découvertes Gallimard Sports et Jeux, 1992, p. 15.
[124] « Le caractère de l'interdit, ce qui apparaît dans l'interdit de la chasse, est d'ailleurs un caractère général des interdits. J'insiste sur le fait qu'il y a de façon globale un interdit de l'activité sexuelle », Georges Bataille, *op. cit.*, p. 76.
[125] *Ibid.*
[126] *Ibid.*

Le glissement de la pratique de la chasse vers l'élevage des animaux et leur domestication, a eu lieu juste avant la période du Néolithique, la dernière période de la Préhistoire.[127] Dans son ouvrage, *Rue des bouchers, Les métiers de la viande à travers les âges*, Françoise Salvetti, parle de cette « transition » à la fin du chapitre « Tout commença par la chasse » :

> *Ils apprenaient à se familiariser avec les troupeaux et les possibilités autres que la chasse qu'ils pouvaient en tirer […]. C'est ainsi qu'apparaissent plausibles certaines tentatives qui auraient été faites, dès ce moment-là, pour, non plus se contenter de suivre les animaux, mais en transplanter quelques-uns hors de leur cadre naturel.*[128]

Selon Maguelonne Toussaint-Samat, l'élevage naît lorsque l'homme commence à « contrôler » des petits cervidés ou capridés, « se servant dans des proportions pondérées. […] Plus jeunes encore, les animaux pouvaient être pris au filet et emportés à proximité des stations. On avait ainsi en réserve de la viande d'autant plus fraîche qu'elle restait sur pied. »[129]

On se base sur plusieurs sources pour une datation succincte de la domestication des animaux, pertinente pour la suite de cette étude. Pascal Picq et Maguelonne Toussaint-Samat datent les plus anciens vestiges de sédentarisation et de domestication il y a environ 12 000 ans ; ils situent cette transformation vers la fin des temps glaciaires, lorsque le climat se réchauffe.[130] Le chercheur Jean-Claude Ameisen traite ce sujet dans sa récente émission radiophonique, « Sur les épaules de Darwin » ; il remonte à 33 000 ans les plus anciens vestiges trouvés des animaux domestiqués par les populations humaines.[131] Pascal Picq se cantonne aux animaux toujours domestiqués aujourd'hui : les chiens il y a 12 000 ans ; puis les moutons, les chèvres, et les bœufs il y a 10 000 ans ; les cochons il y a 9 000 ans ; et le cheval il y a 6 000 ans.[132] Jean-Claude Ameisen remonte l'apprivoisement et la domestication des chiens par des chasseurs-cueilleurs nomades à 17 000 ou 15 000 ans.[133] Selon ce dernier, la plus récente recherche donne dans l'ordre de la domestication

---

[127] Certains auteurs considèrent, dans la période du Néolithique, que les avancées et les mutations sont telles dans certaines régions qu'elle n'est pas la dernière période de la Préhistoire mais la première période de la Protohistoire, Entrée « Néolithique », *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9olithique>

[128] La citation continue : « Et s'il n'est guère possible encore de parler de domestication, encore moins d'élevage, l'exemple constitue une importante transition avec les réalisations qui ont profondément transformé les habitudes de l'homme au néolithique », Françoise Salvetti, *op. cit.*, p. 17.

[129] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 85.

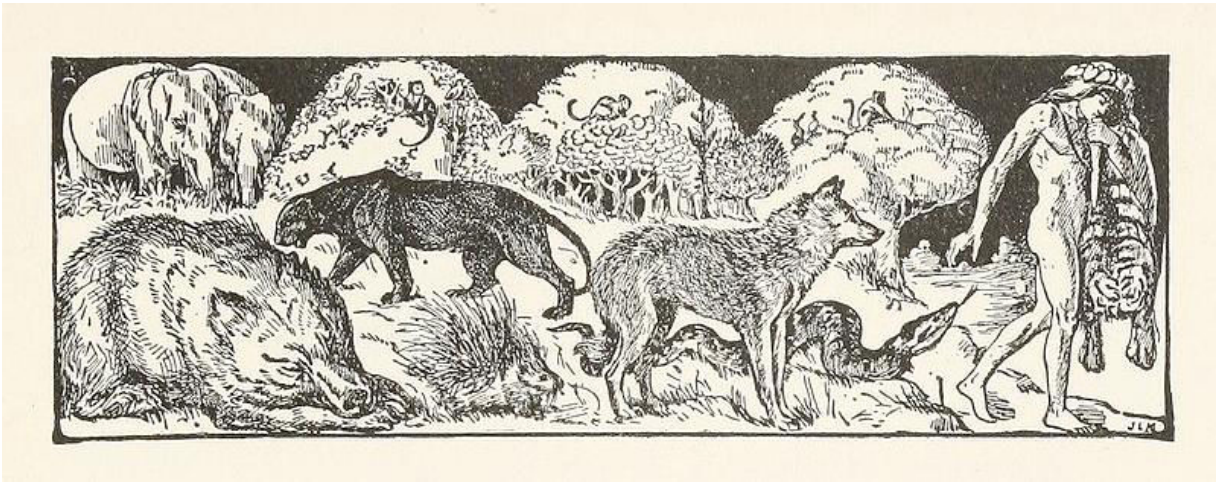
[130] Pascal Picq, in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 50.

[131] Jean-Claude Ameisen, « Le chat qui allait son chemin tout seul », *Sur les épaules de Darwin*, 30 août 2014, <http://www.franceinter.fr/emission-sur-les-epaules-de-darwin-le-chat-qui-allait-son-chemin-tout-seul-2>, 8:31.

[132] Pascal Picq, in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 50.

[133] Jean-Claude Ameisen, *op. cit.*, 9:00.

d'abord le chien, puis la vache, puis le chat, puis le cheval.[134] Ameisen note un certain anachronisme existant : « Toutes ces étapes de domestication ne sont pas déroulées à la même période dans différentes régions du monde, ni dans le même ordre dans les différentes régions […] et ces différentes étapes n'ont pas toutes eu lieu dans la caverne du chasseur-cueilleur […]. »[135]



Dans son émission, Jean-Claude Ameisen met en scène l'histoire de la domestication des animaux de façon ludique en s'inspirant de l'histoire « Le chat qui allait de son chemin tout seul » de Rudyard Kipling.[136] Rudyard Kipling est connu pour son *Le Livre de la jungle* où figure l'illustration ci-dessus.[137]

La période du Néolithique est considérée comme « charnière de l'histoire de l'Humanité ».[138] Plusieurs « systèmes » s'y transformèrent : le nomadisme en sédentarisation, la cueillette en agriculture, la chasse en élevage – la « prédation » en « production ». Les spécialistes expriment ces changements tels des bouleversements qui se sont opérés à la fois pour l'individu et pour la société.[139] Les comportements alimentaires et les moyens d'approvisionnement y changent ; les innovations de cette période ont été de nature technique, économique, sociale et culturelle.[140] Claude Lévi-

[134] Jean-Claude Ameisen, *op. cit.*, 35:44. L'ordre chronologique est intéressant à soulever notamment en ce qui concerne les prohibitions alimentaires qui seront traitées ultérieurement. Anciennement loup, le chien est le premier animal domestiqué. « Ils montaient la garde et participaient à la chasse avant de devenir progressivement des animaux de compagnie », *Ibid.*, 8:46.
[135] *Ibid.*, 35:18.
[136] Jean-Claude Ameisen expliqua que Rudyard Kipling a écrit cette histoire pour expliquer la domestication des animaux sauvages à ses trois enfants encore tout petits. Jean-Claude Ameisen, *op. cit.*, 10 :25 ; Rudyard Kipling, « Le chat qui allait son chemin tout seul », *Histoires comme ça*, Paris, éditions Delagrave, 1966.
[137] Illustration prise du site *The Gallery from other there*, « This Side of the Truth », <http://thegalleryfromoverthere.wordpress.com/2012/08/14/the-jungle-book/>
[138] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 146.
[139] « Ce passage d'une économie de prédation à une économie de production détermine des choix et des possibles qui se répercutent sur différents aspects individuels et sociétaux », *Ibid.*
[140] *Ibid.*

Strauss voit le Néolithique comme une période d'épanouissement pour l'homme, d'où la science contemporaine est issue.[141] Il approfondit la prouesse de ces innovations à travers cette longue citation de *La Pensée sauvage* :

> *Pour transformer une herbe folle en plante cultivée, une bête sauvage en animal domestique, faire apparaître chez l'une ou chez l'autre des propriétés alimentaires ou technologiques qui, à l'origine, étaient complètement absentes ou pouvaient à peine être soupçonnées ; pour faire d'une argile instable, prompte à s'effriter, à se pulvériser ou à se fendre, une poterie solide et étanche […] ; pour élaborer les techniques, souvent longues et complexes, permettant de cultiver sans terre ou bien sans eau, de changer des graines ou racines toxiques en aliments, ou bien encore d'utiliser cette toxicité pour la chasse, la guerre, le rituel, il a fallu, n'en doutons pas, une attitude d'esprit véritablement scientifique, une curiosité assidue et toujours en éveil, un appétit de connaître pour le plaisir de connaître, […].*
>
> *L'homme du néolithique ou de la proto-histoire est donc l'héritier d'une longue tradition scientifique ; […].*[142]

Cette évolution de la chasse vers l'élevage a profondément changé la relation homme/animal, mais de quelle façon radicale et à quelle vitesse ? Certaines lectures donneraient-elles une *fausse* impression de la « facilité » et de la « rapidité » de ce changement ? Par exemple, on peut lire : « Le gibier convoité devient bétail disponible, l'homme passe, avec sa proie, à des rapports détendus et rassurants. »[143] « Tous les moyens antérieurs pour se procurer des aliments passèrent à l'arrière-plan ; la chasse, cessant d'être une nécessité, devint alors un luxe. »[144] D'autres experts offrent une autre image (réaliste ?) d'une certaine cohabitation de ces pratiques ; ils dépeignent une transformation qui n'était pas si nette, ni quant à la psyché de l'homme, ni quant à la métamorphose d'une pratique vers l'autre. Claude Lévi-Strauss rappelle l'existence de nombreux peuples traditionnels se nourrissant encore de la chasse.[145] Cité par Marylène Patou-Mathis, il aurait démontré l'existence d'une entité psychique de l'Humanité mise en évidence par des « invariants culturels dans les mythes et les règles sociales. » Selon lui, toutes les civilisations ne font que « combiner » les éléments de base qui sont communs à toute l'Humanité.[146] Cette théorie peut être interprétée comme une possible explication (*preuve ?*) d'une cohabitation *constante*, aux degrés variants, de la chasse/de l'élevage dans les différentes cultures. Pascal Picq approfondit en écrivant que même après les débuts de l'élevage et pendant longtemps encore, l'homme continuait à se procurer de la

[141] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 321.
[142] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, éditions Librairie Plon, Coll. Agora, 1962, pp. 27-28.
[143] Claude Pelletier, *op. cit.*, p. 15.
[144] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 99.
[145] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 315.
[146] *Ibid.*, p. 315.

nourriture essentiellement par la chasse des animaux non domestiqués.[147] Selon lui, l'homme élève les animaux *plus* pour leurs productions (lait, sang, œufs) et pour les services qu'ils lui rendent, que pour leur viande.[148] Ce qui nous amène à poser la question : au sujet de ce qui nous préoccupe, la chair animale et en l'occurrence l'animal : *pourquoi* – puisque, comme Maguelonne Toussaint-Samat l'écrit, il y avait de la viande fraîche sur pied et à disponibilité – l'homme aurait-il continué à chasser ? Logiquement la chasse n'était-elle pas plus difficile que l'élevage et moins « rentable » en termes de calcul énergie/proie ?

La réponse que Pascal Picq offre nous intéresse tout particulièrement : c'est le caractère sacré des animaux : « Tuer un animal domestique exige des circonstances très solennelles. […] Les sociétés qui s'épanouissent entre la fin de la préhistoire et le début des grandes civilisations sédentaires sacralisent les animaux. »[149] Ce fait et cette qualité représentent en quelque sorte un fil conducteur pour la suite de cette première partie. Nous verrons que ce fait et cette qualité dans leur ensemble se lient de façon inattendue avec les œuvres d'art qui se servent de la viande crue dans leurs productions.

[147] Pascal Picq, in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 50.
[148] *Ibid.*
[149] *Ibid.*

2. Elevage d'une chair sacrificielle

Le deuxième critère autour duquel s'articule notre recherche, la « mêlée » des actes, s'introduit lorsque le premier, la « proximité primitive » avec l'animal, semble atteindre son paroxysme. En recherchant les raisons et les répercussions sur la relation homme/animal qu'importait la transformation chasse-élevage, on apprend grâce au texte « Pourquoi le Néolithique ? » de Catherine Perlès, que ce changement n'aurait eu lieu que par la proximité (inédite jusque-là) de l'homme avec l'animal. Selon les spécialistes, ce côtoiement rapproché, « forcé », a été engendré par des changements climatiques, des transformations environnementales qui ont été induites par la déglaciation.[150] Catherine Perlès s'appuie sur « la théorie la plus célèbre » de Gordon Childe[151] : à travers « une révolution économique et sociale », les hommes étaient amenés *à s'associer* avec la nature au lieu de la parasiter[152] :

> *une détérioration climatique au début du post-glaciaire aurait entraîné une aridification du Proche-Orient, forçant les plantes, et par conséquent les herbivores, à se réfugier autour des points d'eau, vallées fluviatiles et « oasis ». L'irrigation naturelle par les crues des rivières […] entraîne une forte densité de céréales sauvages, exploitées par les groupes humains et les herbivores.*[153]

Résultant de leur « cohabitation *forcée* », l'homme a été amené à comprendre les mécanismes de reproduction des plantes et des animaux. Toujours selon Childe, l'intensification de la production agricole a nécessité que l'homme exerce un plus grand contrôle des herbivores afin qu'ils ne détruisent pas les récoltes. Enfin, l'achèvement de la domestication des plantes et des animaux permet la sédentarisation.[154] Catherine Perlès explique que si ces innovations n'ont pu voir le jour qu'au Paléolithique – si l'homme s'était contraint pendant des centaines de milliers d'années à la chasse et à la cueillette pour se procurer sa nourriture – c'était faute de ne pouvoir comprendre le mécanisme de la reproduction des espèces. De toute évidence, pour Childe, cette proximité est

[150] Catherine Perlès, « Pourquoi le Néolithique ? Analyse des théories, évolution des perspectives », in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *op. cit.*, p. 18, <http://www.lemangeur-ocha.com/wp-content/uploads/2012/05/CAHIER-12-partie-1-chap-1-pourquoi-le-neolithique.pdf>
[151] L'auteur fait référence à plusieurs études de Gordon Childe (1928, 1936, 1950, 1957, 1961) citées dans sa bibliographie, *Ibid.*, pp. 27-28.
[152] *Ibid.*, p. 17.
[153] *Ibid.*, p. 18.
[154] *Ibid.*

(entièrement ?) responsable du processus d'acquisition de ces connaissances, et donc de l'émancipation de l'homme.[155]

Une théorie qui attribue de telles avancées à une proximité inédite avec l'animal sert d'appui à notre étude qui cherche à savoir pourquoi l'aspect de la viande crue nous affecte aujourd'hui par la *même* proximité d'un passé primitif : notre *vécu* avec et auprès de l'animal. Cela dit, une multitude de théories existent en réponse à la question : Pourquoi ce changement a-t-il eu lieu à ce moment de notre histoire ? Selon la théorie du préhistorien Jacques Cauvin, les innovations de la période néolithique n'ont pas été provoquées, amenées, par des contraintes environnementales extérieures mais sont le résultat d'une transformation symbolique, « une dynamique endogène », au sein donc de la société elle-même.[156] Selon Cauvin, « elle se caractérise par le passage d'une religiosité "horizontale" à une religiosité "verticale"[157] organisée autour d'un couple de dieux souverains, une Déesse-Mère et un Taureau-Fils, et basée sur l'utilisation du sacrifice et l'invention de la prière. »[158] Cette divergence des théories, selon Catherine Perlès, reste d'actualité ; et même si la plupart s'accordent avec Gordon Childe et continuent à impartir une place primordiale aux transformations environnementales[159], il y a ceux néanmoins qui s'allient à la pensée de Jacques Cauvin, en pensant que « les grandes inventions de l'humanité auraient d'abord concerné le domaine symbolique ; [et que] le développement de l'agriculture et de l'élevage dérive d'une mutation des conceptions idéologiques de ces sociétés anciennes : l'invention des divinités transcendantales. »[160] Selon Cauvin, la vision de l'homme devient « verticale » à ce moment ; il est dominé par les divinités, en retour, il se met à dominer la nature.[161]

---

[155] « L'élevage et l'agriculture furent des étapes révolutionnaires dans l'émancipation de l'homme vis-à-vis de l'environnement extérieur », G. Childe (1957, p. 15) cité par Catherine Perlès, in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *op. cit.*, p. 17.

[156] Jean-Pierre Poulain, « La Relation homme/animal à l'épreuve des modèles alimentaires », in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *op. cit.*, p. 10.
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/TIBO/Mes%20documents/DOCTORAT%20Universit%C3%A9%20Paris%201%20Sorbonne%202011-2012/R%C3%A9f%20th%C3%A9or1%C3%A8re%20Partie%20LA%20CHAIR%20ANIMALE/Textes%20Livre%20La%20Relation%20hommeanimal%20%C3%A0%20l%27%C3%A9preuve%20des%20mod%C3%A8les%20alimentaires%20POULAIN/La%20relation%20h.a%20%C3%A0%20l%27%C3%A9preuve%20de%20modeles%20alim.pdf>

[157] « Le mot latin religion a deux origines possibles : *religare* signifiant « relier » ou *religere* signifiant « recueillir ». Le premier sens rend compte du double lien qui caractérise la religion : Le lien horizontal qui réunit la communauté religieuse dans une même croyance. Le lien vertical qui relie l'homme au divin. », « Religion » selon le site *Philisto*, <http://philosophie.philisto.fr/cours-19-la-religion.html>

[158] Jean-Pierre Poulain, in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *op. cit.*, p. 10.

[159] Catherine Perlès, in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *op. cit.*, p. 25.

[160] Cf. études citées, *Ibid.*, p. 24.

[161] *Ibid.*

Cette étude s'intéresse à ces deux genres de théories qui illustrent chacune un critère autour duquel s'articule notre recherche dans cette première partie.[162] La théorie de la proximité inédite avec les animaux provoquée par les changements climatiques met l'accent sur notre proximité primitive *vécue* avec l'animal, la rendant palpable, évidente. La théorie qui régit l'idéologie symbolique au premier plan comme déclencheur de ce bouleversement, même si elle est minoritaire, introduit la notion de la sacralité de l'animal au regard de son élevage et éventuellement de sa consommation.

Elevage-sacrifice-boucherie sont trois pratiques qui s'avèrent « indissociables » dans notre passé primitif ; ensemble elles forment le nœud de notre « mêlée » des actes liés à la viande. Définir cette « mêlée » et ses *raisons d'être* sera une des clés de notre perception contemporaine de la viande crue, car, comme nous le verrons plus loin, la chair de l'*animal élevé* est une *chair sacrificielle*. Et même si aujourd'hui nous ne mangeons plus de viande selon les rites et les mythes archaïques, nous mangeons *les mêmes viandes* qui autrefois subissaient ces rites et ces mythes de manière impérative ; cette chair élevée et consommée est visuellement, sensiblement la même.

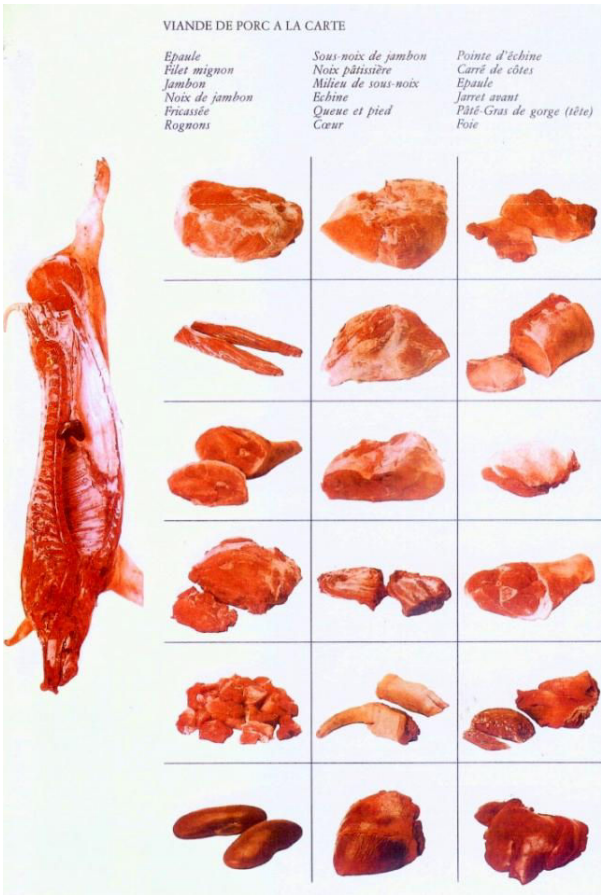


Illustration du livre de Françoise Salvetti, *Rue des bouchers, Les Métiers de la viande à travers les âges*, *op. cit.*, p. 170.

**

[162] Cf. pp. 17-18 de cette thèse.

Cette étude s'intéresse aux viandes provenant des animaux domestiqués, élevés, et non pas celle d'animaux sauvages : *cette* viande crue se voit chez le boucher de nos villages et de nos villes ; elle est mise en scène dans les œuvres d'art. Notre thèse est qu'à la vue de *cette* viande, le spectateur est renvoyé, consciemment et inconsciemment, aux différentes associations ayant à voir avec les pratiques, les rites, et les mythes qui prennent leur origine dans notre passé primitif. Une illustration de cette idée pourrait être celle du consommateur d'aujourd'hui devant l'étal du boucher, renvoyé à la pratique du sacrifice. Si farfelue cette idée – ou cette éventualité – paraît-elle, elle est envisageable par le seul fait que – comme cela vient d'être dit et comme la recherche le démontre – la viande que nous consommons au quotidien est celle que l'on privilégiait dans les sacrifices d'autrefois, notamment dans la Grèce antique où l'animal n'était élevé qu'à cette fin.[163] Ne pouvant « ausculter » à ce point l'inconscient du consommateur contemporain contemplant ses achats carnés, il suffit de démontrer (dévoiler) les liens *réels* entre la viande sacrificielle *et* notre relation avec la viande aujourd'hui, pour que notre supposition devienne une possible réalité.[164]

Dans cette partie, « La Chair animale », cherchons à *identifier* les raisons pour lesquelles l'aspect de la viande crue nous *affecte*, et à attribuer ces « raisons » aux pratiques, aux rites, et aux mythes liés à l'animal, et en l'occurrence à la chair animale. Guidés par l'hypothèse que les « clés » de notre perception contemporaine de la viande crue se trouvent au plus profond de la relation homme/animal, le début de cette recherche a décrit les premiers moyens dont l'homme disposait pour se procurer de la nourriture carnée : le charognage et la chasse. Traitant de ces pratiques tour à tour, on les a « isolées », avant d'évoquer succinctement les raisons de leur concomitance.

La suite de notre recherche démontre que désormais au sein de notre passé primitif des actes tels l'élevage, le sacrifice, et la boucherie sont *quasi* inextricablement liés – tout *se mêle*. Cet « état » de « mêlée d'actes indissociables liés à la viande » joue un rôle important dans notre perception contemporaine. Dans l'œuvre d'art qui se sert de la viande crue et/ou la détourne dans son expression, cette « mêlée » agirait comme une sorte de « fonds fécond des associations » dans lequel l'œuvre *puise*, renvoyant le spectateur vers plusieurs interprétations (simultanées ?) ; en somme, il permet à l'œuvre sa polysémie.

[163] « L'animal domestique, victime privilégiée du sacrifice, était élevé à cette fin, et sa viande ne pouvait être consommée que dans ce contexte sacrificiel », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 228.
[164] Nous avons fait ce même type « d'opération » lorsque, pour le bien-fondé de cette étude, nous nous sommes figurés en tant que « mangeurs de viande », Cf. p. 17 de cette thèse.

Souvent, les œuvres d'art d'aujourd'hui exposent la viande crue à travers un processus de détournement ; de ce fait, d'autres associations, parfois paradoxales, inattendues, viennent s'ajouter à celles du « fonds » qui continuent néanmoins à transparaître. Ce type d'œuvre contemporaine devient davantage dialectique, ambivalente. Henri Cueco parle d'une logique interne à l'œuvre d'art, comme un fonctionnement pictural qui résulte de la manipulation du corps : « Le corps est désarticulé et pourtant cohérent par la seule rigueur du travail pictural. »[165] Pour illustrer cette idée, voir la *Raw Meat Pin-up* ci-dessous : sa « logique interne » est sa combinaison particulière des composantes des images de viande crue manipulées par un processus de détournement qui met en évidence la matrice d'une pin-up. Les différentes associations que nous pourrions faire à partir de sa viande crue, consciemment et inconsciemment, *travaillent* dans l'œuvre au même titre que d'autres auxquelles la matrice bien définie, reconnaissable, et connotée de la pin-up nous renvoient. Sa nature est nourrie par/et nourrit une polysémie de la figure offrant au spectateur un large champ d'interprétations.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 30 x 40 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

[165] Cueco y fait référence à Ingres. Henri Cueco, « La Sandale de Sardanapale », in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *Erotique, Esthétique*, Paris, éditions L'Harmattan, Coll. Ouverture philosophique, 2001, p. 333.

Afin de comprendre comment *notre* viande est devenue une viande sacrificielle, ou plus exactement, comment *notre* viande prend son origine dans une viande d'élevage considérée comme sacrificielle, l'explication sur la naissance des rites qu'offre Marylène Patou-Mathis dans le chapitre « L'autre nous-mêmes » de son ouvrage est pertinente. L'hypothèse d'une origine commune et ancienne est renforcée par la persistance des formes rituelles dans le temps et dans l'espace : tous les peuples traditionnels mettent en œuvre des méthodes similaires, et cela malgré leurs différences de niveaux culturel et environnemental.[166] Devant la transgression que représente la chasse (le meurtre de l'animal, son semblable[167]), l'homme aurait créé des rites : « L'homme a sans doute espéré en se soumettant à des observances, suivant un rituel, ou en accomplissant scrupuleusement des rites, qu'il obtiendrait la clémence des "dieux" ou un bienfait particulier. »[168]

Les rites du sacrifice, semble-t-il, étaient pratiqués aussi pour faire *expier* l'homme de sa *séparation* vis-à-vis de l'animal. Plusieurs sources font référence à cette relation originelle fusionnelle « […] dans beaucoup de sociétés traditionnelles où, en outre, la frontière entre l'homme et l'animal apparaît floue, voire absente. »[169]

> *De nombreux mythes, notamment ceux relatifs à l'origine de l'humanité, parlent d'un temps où rien ne distinguait les humains des animaux ; ces derniers entrent en scène aux côté des Hommes ou des Hommes deviennent ou ont été des animaux. En cela, ils traduisent l'unicité de la Nature et la volonté humaine de réunifier deux mondes désormais séparés.*[170]

La domestication des animaux a changé considérablement les relations entre l'homme et l'animal. Pour Michel Pastoureau et Alain Raveneau, l'homme s'affirme sans complexe en dominant « son rival » et s'assure de nouveaux horizons en maîtrisant sa survie par l'élevage et l'agriculture.[171] Selon Marylène Patou-Mathis, en domestiquant l'animal, l'homme croit s'être libéré de ces origines animales.[172] Une « animalité » qu'il aurait continué néanmoins à mettre en scène, notamment à travers l' activité (diminuée) de la chasse et ce qui en dérive. Par exemple, dans l'histoire romaine de Pascal Quignard, l'homme exprimait sa nostalgie de cette animalité à travers les « chasses mimées dans les

---

[166] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 183.
[167] Thèse de Georges Bataille qu'on retrouve dans les propos de Marylène Patou-Mathis, Georges Bataille, *op. cit.*, pp. 75-76.
[168] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 183.
[169] *Ibid.*
[170] P. Grenand (2006, pp. 3-11) cité par Marylène Patou-Mathis, *Ibid.*, p. 184.
[171] « Dompter, […] mettre la femelle au pré et la main au pis, c'était affirmer sans vergogne la supériorité de l'homme sur son rival et s'assurer par l'élevage et l'agriculture de nouveaux horizons », Michel Pastoureau & Alain Raveneau, *op. cit.*, p. 133.
[172] Marylène Patou-Mathis, *Ibid.*, p. 333.

amphithéâtres [qui ont eu] pour première fonction de renvoyer aux chasses humaines ou animales que la vie urbaine inhibait. »[173] Pour Quignard, nous sommes nés animaux, l'humanité ne peut s'émanciper de sa condition innée ; et le terme de l'« inconscient » n'est qu'un moyen récent de parler de « l'animalité qui fait souche ».[174] Les Romains figuraient la bestialité, faisaient revivre la mythologie « les arrachant à ce dégagement hors des formes animales que les Grecs avaient imposées ».[175] L'auteur cite en exemple *Les Métamorphoses* du poète Ovide, pour qui « tout est chasse. La chasse est le passage incessant de l'animalité à l'humanité. »[176]

Fresque de Taurokathapsia, saut sur le taureau (Cnossos), 1500 av. J.-C., Musée archéologique d'Héraklion.

La chasse et le sacrifice sont les deux modes dont disposaient les Grecs pour se procurer une nourriture carnée. Dans *La Grèce ancienne*, *Rites de passage et transgressions*, ces deux activités sont décrites comme étant liées, complémentaires, et opposées.[177] Les auteurs, Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, citent la thèse d'une possible filiation : les rites sacrificiels en seraient les lointains dérivés des rites des chasseurs préhistoriques.[178] Même si le peuple grec n'était pas essentiellement chasseur, la chasse leur fournissait continuellement et en abondance des mythes et des représentations sociales[179] ; selon les auteurs, c'est « tout un monde de représentations »

[173] Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, éditions Gallimard, 1994, p. 185.
[174] *Ibid.*, p. 186.
[175] *Ibid.*
[176] *Ibid.*, p. 193.
[177] Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne*, *3. Rites de passage et transgressions*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points Essais, 2009, p. 37.
[178] K. Meuli (1935) cité par Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *Ibid.*
[179] *Ibid.*, p. 38.

qu'évoque la chasse grecque.[180] Un très grand nombre de textes tragiques, philosophiques ou mythographiques, attestent de la chasse ayant une connotation non seulement sociale mais culturelle, et étant l'« une des expressions du passage de la nature à la culture. »[181] Les fonctions de la chasse et du sacrifice étaient complémentaires et opposées : le premier définissant les rapports de l'homme avec la nature sauvage, le dernier étant un acte culinaire.[182] L'étude explique que de façon globale les animaux chassés ne sont rarement – voire jamais – sacrifiés, car l'animal sacrifié doit être vivant.[183]

Pour son rôle fondamental pour l'homme de se procurer une nourriture carnée, et pour sa grande portée symbolique et métaphorique, l'activité de la chasse nous intéresse comme une des « composantes » de la « mêlée des associations liées à la viande » que nous tentons de définir ici. Définir cette « mêlée » apporte-t-il des éléments de réponses à la question : « Pourquoi aujourd'hui la viande crue nous *affecte*-t-elle? » Nous cherchons à attribuer les raisons de la valeur psychoaffective de la viande aux actes qui prennent leur origine dans notre passé primitif. Pour cela, il faut *rapprocher*, lier *notre* chair animale *contemporaine* à la chair animale *primitive ressuscitée*, ce qui lui est la plus proche, la plus ressemblante, celle avec laquelle elle partage des qualités communes – telle sa provenance. La chair animale d'un passé primitif et celle du supermarché se lient ou s'approchent au plus près d'une chair qui provient – comme la nôtre – d'un animal élevé ; dans les sociétés archaïques, cet animal élevé était le plus souvent voué à l'acte sacrificiel.

Images provenant des prospectus de supermarchés locaux, 2013, Intermarché d'Ainay-le-Château.

[180] Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 37.
[181] Les auteurs citent parmi d'autres la tragédie *L'Orestie* d'Eschyle où les deux activités de la chasse et du sacrifice ne s'entrelacent pas simplement mais se superposent directement, *Ibid.*
[182] *Ibid.*, p. 39.
[183]« Vue globalement, la chasse se situe en effet à l'opposé du sacrifice olympien classique. On sait que le sacrifice d'animaux chassés est un phénomène rare (on se l'explique d'autant plus facilement que l'animal sacrifié doit être vivant), […]», *Ibid.*, p. 40.

Ce lien est important car il permet de démontrer l'hypothèse que – par leur provenance commune – la viande de supermarché *se rattache à*, *peut se rappeler à,* la viande sacrificielle d'autrefois. De ce fait, l'acte de sacrifice fait indéniablement partie intégrante des « associations vives » qui jouent un rôle dans notre interprétation de l'élément polysémique de la viande crue.

Il faudrait d'abord comprendre pourquoi les animaux domestiques étaient en règle générale les victimes privilégiées des sacrifices. Dans l'ouvrage qu'il consacre au sacrifice, l'anthropologue Luc de Heusch, s'interroge sur les raisons mêmes de l'élevage. Il trouve plausible dans son ensemble la thèse qui réunit dans un même « projet » ces deux techniques « néolithiques », la domestication des animaux et l'agriculture.[184] Les peuples qu'il a étudiés se servent des animaux domestiques à des degrés variants pour entretenir leur projet sacrificiel.[185] Il n'existe pas de schéma sacrificiel unique[186], mais le sacrifice, sauf exception, est nécessairement lié à la boucherie.[187] C'était la règle absolue de cette pratique chez les Grecs, qu'il décrit comme étant des amateurs de bœufs, avec d'excellents marchands.[188] De Heusch offre d'autres exemples de l'élevage à des fins uniquement sacrificielles : l'élevage est voué au sacrifice chez les Diolas d'Afrique de l'Ouest ; dans l'hindouisme classique, l'adage brahmanique était « Manger de la viande est bon pour le sacrifice. »[189]

Cette question nous mène en Grèce antique il y a plusieurs centaines, voire un millier d'années, avant notre ère. Nous y trouvons une société « où les gestes rituels fondamentaux, dans la pratique la plus quotidienne, sont de type sacrificiel. »[190] Selon le résumé de Marcel Détienne, on devrait s'intéresser à ces gestes sacrificiels, d'une part, parce que pendant plus de mille ans les Grecs entretenaient continuellement des relations avec les dieux par le biais de sacrifices strictement ritualisés de victimes animales dont ils consommaient les chairs collectivement et selon des règles précises ; et d'autre part par la « présence » des Grecs – dont l'histoire fait partie de la nôtre.[191]

---

[184] Luc de Heusch, *Le Sacrifice dans les religions africaines*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, Bibliothèque des Sciences humaines, 1986, p. 324.
[185] *Ibid.*, pp. 324-325.
[186] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 227.
[187] Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 325.
[188] *Ibid.*
[189] Biardeau (1976, p. 53) cité par Luc de Heusch, *Ibid.*
[190] Marcel Détienne, « Pratiques culinaires et esprit de sacrifice », in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, Bibliothèque des histoires, 1979, p. 17.
[191] La deuxième raison offerte par l'auteur est « la présence des Grecs en nous par une histoire continue, depuis les Pères de l'Eglise jusqu'aux sociologues qui s'interrogent avec Durkheim et Mauss sur les rapports entre la

Dans la Grèce antique, il y a une différence fondamentale entre les animaux domestiques et les animaux sauvages. Le monde animal se partage en deux : les animaux qui sont chassés car redoutés et ceux qui sont protégés pour les services qu'ils rendent[192] ; autrement dit, « aux animaux sauvages la cité fait la guerre ; mais ne sacrifie et ne consomme que des bêtes domestiques. »[193] La cité met en place des gestes prescrits par le rituel qui ont pour objectif de maintenir fermement à distance les animaux domestiques des autres animaux ; même distance qui doit s'appliquer entre le boucher-cuisinier et le chasseur.[194] Il n'y a donc aucune confusion entre la chair animale sauvage et la chair animale domestique : « la cuisine ne se confond nullement avec la chasse. Car, en règle générale, on n'offre jamais aux dieux des animaux sauvages. »[195] Pourquoi ? On a déjà évoqué l'une des exigences du sacrifice, que la victime soit un animal *vivant*[196] ; de surcroît, la recherche démontre que d'autres notions pèsent dans le choix de l'animal sacrificiable : celles de la proximité, de la non-violence, et de la soumission – voire du consentement.

> *Depuis Hésiode, le monde animal est le règne de la déraison ; […] les hommes ne peuvent donc établir aucun rapport de droit avec des êtres dominés par la violence […]. Seules certaines espèces - les plus domestiques, parce que les hommes en contrôlent la reproduction – comme les bœufs, les moutons, les chèvres, les porcs, bien que dépourvues de raison, « existent en vue du bien de l'homme », comme dit Aristote, et sont là pour l'aider dans ses travaux. Ce sont elles aussi qui fournissent les victimes des sacrifices.*[197]

Au mythe fondateur de Prométhée vient s'appuyer cette « proximité » présente, palpable, au sein de l'acte sacrificiel. Jean-Pierre Vernant dans son texte, « A la table des hommes », raconte que Prométhée, l'un des Titans, choisit pour son premier sacrifice d'immoler et de découper l'animal domestique le plus proche de l'homme : le bœuf. Le bœuf représente l'animal le mieux intégré au monde des hommes, c'est celui qu'on attelle à la charrue pour travailler dans les champs. De ce fait, le bœuf peut « représenter » (*remplacer*) l'homme dans le sacrifice, par lequel il s'engage par délégation.[198] Le bœuf s'y oppose nettement aux animaux sauvages qui sont chassés comme des ennemis, qu'on

---

Religion et la Société, à travers une réflexion centrée sur le phénomène du sacrifice », Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 7.

[192] *Ibid.*, p. 17.

[193] *Ibid.*

[194] *Ibid.*, p. 18.

[195] *Ibid.*, p. 17.

[196] Cf. p. 44 de cette thèse ; Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 40.

[197] *Ibid.*, pp. 17-18.

[198] Jean-Pierre Vernant, « A la table des hommes, Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode », in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 62.

ne sacrifie pas « en principe avec leur accord ».[199] Vernant raconte que pour les Grecs, le monde des bêtes sauvages de par sa brutalité, son injustice, son manque de règles, son débordement, ne pouvait refléter un ordre divin supérieur.[200]

Une *même* proximité vis-à-vis du monde animal nous anime-t-elle toujours aujourd'hui dans le choix de notre consommation carnée (qui se borne généralement aux animaux élevés et/ou à de très rares exceptions près au gibier) ? Geneviève Cazes-Valette soutient dans son texte « Contre la viande, tout contre…, Rapports hommes-animaux-viandes en France contemporaine » que :

> *pour qu'un animal soit considéré comme de l'ordre du mangeable, il faudrait qu'il ne soit ni trop proche (animal de compagnie), ni trop éloigné (animal sauvage) : Leach (1980) considère à cet égard que seuls les animaux d'élevage et le gibier sont dans cet entre-deux de la bonne distance.*[201]

Quant à la volonté de non-violence associée à l'acte sacrificiel, Marcel Détienne parle d'un désir de se disculper par avance de l'accusation de meurtre.[202] Marylène Patou-Mathis va dans ce même sens : « Le sacrifice doit honorer l'animal, donc lui éviter de souffrir en lui prodiguant une mort propre et rapide. »[203] L'animal choisi est mené en procession à l'autel, apparemment sans contrainte et, comme partie du rituel, on attend qu'il offre son assentiment par un signe de tête. Une fois qu'on obtient son « accord », l'animal est assommé toujours par surprise – pour éviter autant que possible que la violence faite à la victime affleure et ne se montre.[204] Détienne voit dans l'acte du consentement une condition permettant que le sacrifice ait lieu ; si certains animaux refusent ou se tuent autrement même par inadvertance, le rituel se trouve dénaturé ou corrompu – et bascule ainsi du côté de la chasse ou de la guerre.[205]

---

[199] Jean-Pierre Vernant, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 62.
[200] « L'extériorité des bêtes sauvages par rapport au domaine humain se marque spécialement dans leur régime alimentaire : ils se dévorent mutuellement, sans règle, sans restriction, sans réserve, dans la proie dont ils se repaissent, la part qui revient aux puissances divines ; leur pitance ne connaît d'autres lois que celle de leur appétit ; indifférent à la justice […], le repas animal ne saurait refléter, dans ses procédures et son déroulement, un ordre divin supérieur ; […] », *Ibid.*
[201] Geneviève Cazes-Valette, in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *op. cit.*, p. 161.
[202] Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 18.
[203] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 227-228.
[204] Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 19.
[205] L'auteur donne en exemple Pausanias, IV, 13, 1. *Ibid.*, p. 18 ; L'auteur offre un autre raisonnement pour la non-violence qui comprend un distanciation voulue avec le chasseur : « Ainsi que dans le drame du bœuf laboureur, le système sacrificiel infléchi par le *mágeiros* s'oriente vers sa finalité alimentaire, comme si, au principe même du dispositif sacrificiel dans la cité, se trouvait inscrit le refus d'écouter les accusations lancées par les Grecs de la frontière, par ces disciples de Pythagore qui confondent les *mágeiroi* avec les chasseurs, leur reprochent d'être des meurtriers et de s'identifier aux instruments, aux armes qui font couler le sang », Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 22.

Scènes de sacrifices ; à gauche : Sacrifice à Athéna, peinture d'une amphore trouvée à Vulci, Musée de Berlin ; à droite : Sacrifice de purification, le suovertaurile, Musée du Louvre, Paris.

Cette volonté de non-violence peut se ressentir dans la figure du *mágeiros*, le boucher-cuisinier-sacrificateur ; nous sommes au Vème siècle avant notre ère et toujours chez les Grecs, où une seule personne est qualifiée pour accomplir toute une série d'opérations : « Dans un rituel où les gestes de la cuisine ne font que prolonger ceux de l'égorgement et de la découpe, le sacrificateur est en même temps boucher et cuisinier. »[206] De ces trois actes, « l'abattage des victimes, le commerce de la viande et la préparation des nourritures carnées »[207], seul « le geste nu de la violence » du sacrificateur dans la mise à mort de l'animal est sciemment occulté des yeux de la foule[208] : « Comme s'il valait mieux laisser dans l'ombre les traits, la figure distincte de celui qui frappe, qui tue avec la hache ou avec le couteau. »[209] Le *positionnement* de ce rôle diffère nettement des deux autres : celui du cuisinier et celui du boucher : ils travaillent en plein jour, sans mystère pour le premier, et pour le deuxième, derrière son étal, en plein marché, dans l'espace public.[210] Jean-Louis Durand interroge la « discrétion » de cet acte : « le geste qui ouvre le passage de la mort dans la gorge des bêtes n'est jamais représenté » ; pourquoi la mort et le sacrifice sont-ils sans exception disjoints dans les images ?[211] La lecture de son texte aide à prendre conscience de l'étendue de la qualité *sacrée* spécifique à l'animal qui œuvre

[206] Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 20.
[207] *Ibid.*, p. 21.
[208] *Ibid.*, p. 22.
[209] *Ibid.*
[210] « Allumer le feu, dresser la table, pétrir la galette, […] autant de gestes quotidiens dont le cuisiner s'acquitte avec aussi peu de mystère que le boucher travaillant à la découpe, tantôt devant la table sacrificielle, sous les yeux de tous, tantôt derrière son étal, en plein marché, dans l'espace public », *Ibid.*, p. 21.
[211] « Cette discrétion est à interroger : rien ne transparaît jamais de la version grecque du flux hémorragique de la bête dont on se nourrira. La pudeur des vases n'est jamais bafouée, mort et sacrifice sont disjoints sans exceptions », Jean-Louis Durand, « Bêtes grecques, Propositions pour une topologique des corps à manger », in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 138.

dans cette société : la mort de l'animal, son sang qui coule à flots, n'appartiennent qu'aux dieux – et non à l'espace humain :

> *Dans le sacrifice où hommes et dieux se conjoignent dans la distance, l'animal passe sans transition de l'état de quadrupède animé à celui d'amas de viande à mettre en forme. Le moment où, de la procession,* pompé*, on aboutit au sacrifice* thusía*, celui où le sang jaillit, appartient aux dieux. […] Le temps rituel suivant est celui où, extrait de la cohérence du vivant, l'animal va s'inscrire dans une logique autre, celle du manger humain. De façon parfaitement adéquate le temps de la mort comme rupture est relié aux seuls dieux, exclu de la mainmise des hommes, idéalement réservé au monde divin.*[212]

Comprendre l'étendue *extrême* des rites en rapport avec la viande dans ces sociétés archaïques pourrait-il aider à *voir* davantage notre viande sous l'angle de la viande sacrificielle ? Les viandes que nous achetons et que nous consommons aujourd'hui au quotidien, devaient subir autrefois une mise à mort rituelle, c'était la condition *sine qua non* pour rendre une viande consommable. La réglementation de la cité stipulait que « la viande mise en vente dans les boutiques ne peut provenir ni de bêtes non sacrifiées, ni d'animaux non sacrifiables. » Sont rejetés de l'autel les animaux morts de causes naturelles ou ceux tués par des fauves.[213] Dans son texte, « Bêtes grecques, Propositions pour une topologique des corps à manger », Jean-Louis Durand assimile notre relation « bêtes-viande » avec la relation que les Grecs de l'âge classique entretenaient avec les animaux – tout en précisant que la leur passait *obligatoirement* par les dieux : « Toute chair à manger est donc traitée d'abord à l'intérieur du rite, espace religieusement qualifié, et rien de ce qui se rapporte à la viande n'est indifférent par rapport à cet espace. »[214] Le système dominant imposait que les gestes du boucher se conforment à ceux du sacrificateur[215] ; et c'est dans la *thusía* que se confondaient les actes de la boucherie, de nature religieuse, et ceux de nature culinaire.[216] Cette triple casquette du *mágeiros*, selon Marcel Détienne, indique à quel point l'offrande d'une victime sacrificielle a été pensée et pratiquée comme une manière de manger ensemble – à quel point le sacrifice était orienté vers la commensalité.[217]

---

[212] Jean-Louis Durand, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, pp. 138-139.
[213] La citation continue : « De même que les victimes affligées d'imperfections physiques sont écartées de l'autel, les animaux morts de maladie ou de vieillesse, ou tués par des fauves, sont rejetés du cercle des viandes rituellement consommables », l'auteur cite les recherches de G. Berthiaume, Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 21.
[214] *Ibid.*, p. 133.
[215] *Ibid.*
[216] L'auteur explique que la *thusía* signifie l'acte du « sacrifice » pour nous aujourd'hui, *Ibid.*, p. 133.
[217] *Ibid*., p. 21.

Rechercher la raison derrière l'acte sacrificiel nous ramène à un des mythes grecs fondateurs de la pratique[218], celui de Prométhée ; Jean-Pierre Vernant a démontré qu'on ne peut élucider le rite sacrificiel grec sans comprendre ce mythe qui l'a institué.[219] Luc de Heusch emprunte son « excellent résumé » dans son ouvrage, par lequel on apprend que le rite conjoint les dieux et les hommes, les mortels et les immortels, car Prométhée par sa faute a créé une distance infranchissable qui a séparé les deux à tout jamais.[220] « A l'origine, les hommes et les dieux vivaient ensemble, participaient aux mêmes banquets. Survint le moment de la séparation. Prométhée le rusé espère favoriser les premiers en trichant avec les seconds. »

> *résultant de ce duel de ruse où s'affrontent Titan et Olympien, c'est la répartition des morceaux qui, dans la bête domestique sacrifiée (en l'occurrence un grand bœuf, amené, abattu, découpé par Prométhée), reviennent respectivement aux hommes (la viande et les entrailles lourdes de graisse : tout ce qui se mange) et aux dieux (les os nus consumés par le feu avec un peu de graisse et des parfums sur les autels sacrificiels.) […] C'est parce qu'il garde sans cesse en mémoire le souvenir de la fraude dont Prométhée s'est rendu coupable envers lui en donnant aux hommes la viande de l'animal sacrifié que Zeus décide de refuser désormais son feu (céleste) aux mortels.*[221]

L'accomplissement du rite sacrificiel permet à l'homme le contact avec la divinité ; à travers le sacrifice, il reconnaît le fait que Zeus a créé deux races distinctes : les hommes et les dieux. Selon Vernant, le repas cérémonial festif a lieu pour rappeler que l'ancienne commensalité est finie : « dieux et hommes sont maintenant séparés, ils ne vivent plus ensemble, ne mangent plus aux mêmes tables ».[222]

Le rite sacrificiel comporte deux aspects pour Luc de Heusch : d'un côté, le banquet, la fête solennelle à laquelle on convie les dieux, et de l'autre, la boucherie, la cuisine ritualisée, réalisée selon des règles strictes. On établit une communication entre la terre et le ciel en brûlant des parfums sur l'autel. On prépare la viande selon ces règles qui, dans le courant de la vie quotidienne, rendent sa consommation licite, même pieuse. Selon lui, la théologie du sacrifice expose son schéma dans les détails concrets de cette dernière : le choix, la préparation et l'abattage de la victime, son découpage, sa cuisson – ce qui est

---

[218] Notre recherche sur le sacrifice nous amène à deux mythes fondateurs de la pratique, celui de Prométhée et de Dionysos ; nous traiterons le deuxième ultérieurement en relation avec le sacrifice humain.
[219] Luc de Heusch crédite Jean-Pierre Vernant d'avoir démontré ce fait, Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 39.
[220] Pour définir le mythe fondateur de Prométhée nous nous référons à Jean-Pierre Vernant même : « Hésiode raconte la façon dont Prométhée, se posant en rival de Zeus, entreprend par la fraude, le mensonge, la tromperie de réaliser ses propres desseins en contrecarrant ceux du souverain des dieux », Jean-Pierre Vernant, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, pp. 37, 39.
[221] Jean-Pierre Vernant (1981, p. 410) cité par Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 40.
[222] *Ibid.*

brûlé, grillé, bouilli, puis la destination des diverses parties, celles réservées aux dieux ou celles consommables par les hommes.[223]

Avant d'explorer les « détails concrets » de l'acte sacrificiel – un travail qui dans sa finalité servira à nous amener de plus en plus vers la boucherie telle qu'on la connaît aujourd'hui – interrogeons cette notion de rite de manière générale, puis spécifiquement en relation avec la viande à travers différentes expressions.

[223] Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 38.

3. La Reprise des rites

Le terme « rite » a pris aujourd'hui un sens plus général pour parler des règles habituelles, invariables, comparé à ce même terme qui jadis faisait allusion aux cérémonies prescrites par les religions.[224] Julien Bauer, dans l'introduction de son ouvrage, prête une qualité « éminemment collective » aux rites, qui, pour l'homme dépasse même sa quête du sacré.[225] De par leur stabilité, on attribue aux rites la perpétuation de l'ordre social dans les sociétés primitives.[226] Pour Julien Bauer, les rites sacrificiels comportent une double dimension offrant de telles possibilités : une réparation (de l'impureté), une affirmation (impur/pur, sacré/profane), et un rapprochement de l'homme au divin.[227] De manière générale, on attribue aux rites sacrificiels une fonction principalement « communicative ». Marylène Patou-Mathis parle à la fois d'une « liaison » entre l'homme et l'animal, et d'une relation dans laquelle l'animal sert d'« intermédiaire » : par son biais l'homme établit une communication avec le monde sacré.[228] Tout au long de la cérémonie sacrificielle le dieu *habite*, *occupe*, l'animal.[229] Selon Georges Bataille, les dieux les plus anciens étaient des animaux qui depuis toujours incarnaient un caractère sacré pour l'homme [230] ; leur mise à mort collective « assuma le sens de la divinité. Le sacrifice la consacrait, il la divinisait. »[231] Ici, on considère que le sacrifice – quelles que soient sa forme, ses intentions, et l'époque à laquelle il a lieu – modifie l'état de la personne qui accomplit l'acte.[232]

Pour l'anthropologue Luc de Heusch le sacrifice se situe d'abord dans un système général des « offrandes » ; il souligne l'intérêt de la thèse d'Hubert et Mauss qui regardent le don comme une modalité « contractuelle » qui lie les hommes et les dieux.[233]

---

[224] Julien Bauer, *La Nourriture cacher*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1996, p. 3.
[225] « En suivant les rites, l'homme ne se contente pas de se raccrocher au sacré, il s'affirme comme membre de la collectivité », *Ibid.*, p. 5
[226] « Paravents contre l'inconnu, les rites réunis en rituel deviennent un élément de stabilité pour la vie d'une société », Julien Bauer, *Ibid.*« Le sacrifice est alors tout entier cuisine rituelle, expression de l'ordre social, qu'il contribue à perpétuer », Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 37.
[227] Julien Bauer, *op. cit.*, p. 4.
[228] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 214.
[229] Françoise Salvetti, *op. cit.*, p. 58.
[230] Bataille lie cela avec le fait que c'est la notion de l'interdit que sépare l'homme de l'animal : « l'homme seul en observe. […] Même les animaux, du fait qu'ils n'observent pas d'interdits, eurent d'abord un caractère plus sacré, plus divin que les hommes », Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 83.
[231] *Ibid.*, pp. 83-84.
[232] Françoise Salvetti, *op. cit.*, p. 63 ; et aussi Hubert et Mauss (1968, p. 205) cité par Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 15.
[233] Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 37.

L'offrande centrale au rite du sacrifice est par excellence la nourriture carnée ; elle est considérée comme le plus noble de dons, car chargée de significations, de symbolique.[234]

Francisco de Goya, de *La Tauromaquia*, série de trente-trois gravures, 1815-16, eau-forte.

La reprise des rites qui nous intéressent ici sont les actes qui peuvent être vus, perçus, aujourd'hui comme étant l'expression du rite sacrificiel primitif.

> *Le taureau s'élança en sortant sur un des cavaliers qui l'attendit en appuyant sa lance contre sa cuisse et fit une large blessure dans l'épaule de l'animal qui recula. Le sang jaillissait de sa blessure […]. L'animal blessé trottait à travers l'arène […], effarouché par les cris et les battements de mains des spectateurs. Le cavalier se présentait toujours en face de l'animal de quel côté qu'il se tournât. Enfin, […] il reçut un second coup de lance dans la poitrine. Le troisième cavalier […] lui porta une troisième blessure. Le taureau commençait à s'épuiser par la perte de son sang, qui sortait de la gueule à grands flots. […] La trompette donna alors le signal de l'attaque des champions à pied, qui vinrent lancer leurs javelots sur le taureau. La douleur de ces nouvelles blessures l'anima ; […]. Le taureau couvert de blessures perdait ses forces et ne pouvait plus se soutenir ; alors la trompette donna le signal de l'attaque du matador. […] sa main droite était armée d'un coutelas à deux tranchants, large de quatre pouces et long de trois pieds. Il s'arrêta ; et saisissant le moment où le taureau se débattait dans l'agonie de la mort et de la rage, il lui plongea son coutelas dans la nuque du col et le fit tomber sans vie.*[235]

Pour Pascal Picq les mythes d'autrefois « n'ont pas complètement disparu et se perpétuent par le sacrifice rituel de la corrida. »[236] Marylène Patou-Mathis voit dans la

[234] « Offrandes symboliques aux dieux de la nourriture la plus noble car la plus chargée de signifiances, les sacrifices ont vraiment fait partie des rituels de toutes les religions », Maguelonne Toussaint-Samat, « Le dit et le non-dit de la viande et des épices », in Simone Vierne (Dir.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, éditions Presses universitaires de Grenoble, 1989, p. 17.
[235] Richard Twiss (1772) cité par Claude Pelletier, *op. cit.*, pp. 132-133.
[236] Pascal Picq, in Dossier : « Les Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit.*, p. 51.

tauromachie un substitut de la chasse *et* du sacrifice antique ; c'est une réactualisation du combat originel entre l'homme et l'animal.[237] Elle soulève néanmoins quelques différences fondamentales entre tauromachie et sacrifice : le taureau, la « victime », n'est pas passive (il n'est pas « consentant » de l'acte comme devait être l'animal sacrifiable) ainsi que le fait, à la différence du torero, que le sacrificateur ne risque jamais sa vie.[238] Les premiers actes taurins sont dus au chasseur, Jules César. Le combat est celui d'un danger voulu, entre un traqueur-traqué aux rôles renversés : « le gibier fait front et […] le chasseur devient cible. »[239] Claude Pelletier parle en termes de « passage à l'acte de chasse à la tauromachie » qui devient inévitable, vu l'espace réduit du champ clos de l'arène.[240] Selon Jean-Robert Pitte, l'acte de la tauromachie est représentatif de la « résurgence d'un mythe antique païen » ; qui englobe tous les aspects du rite sacrificiel : la *mise à mort* (comme unique but), l'*offrande* (les oreilles et la queue du taureau offerts au meilleur combattant), et *la vente de la viande* (taurine, très prisée, dans les boucheries spécialisées).[241] Michel Leiris voit dans la corrida un vestige minutieusement orchestré qui se termine par l'immolation publique : « un drame symbolique où la mise à mort du taureau tirerait son origine d'un rituel sacrificiel ancestral où l'homme doit tuer la bête de ses mains. »[242] Spécialiste et défenseur de la cause, Francis Wolff ne le voit pas exactement du même œil[243] ; pour lui, l'acte comporte deux visions complémentaires : l'une représentant le combat dans l'arène et l'autre, qui se trouve en nous-mêmes : la mémoire inconsciente du sacrifice animal.[244]

Est-ce ce *souvenir* que tentent de ranimer les *happenings* mettant en scène des actions qui s'apparentent de toute évidence aux rites, en l'occurrence sacrificiels ? C'est la question qui se pose aux artistes qui « embrassent » ou *empruntent* clairement des éléments du schéma du rite sacrificiel (décors, « victimes »/animaux, accessoires/outils, collectivité/procession) pour mettre en scène la chair animale. Deux œuvres de deux artistes que nous citons sont en rapport avec cette question : Hermann Nitsch et son *Théâtre des Orgies et des Mystères* et Carolee Schneeman et son *Meat Joy*.

[237] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 341.
[238] *Ibid.*, p. 351.
[239] Claude Pelletier, *op. cit.*, pp. 23-24.
[240] *Ibid.*, p. 24.
[241] Jean-Robert Pitte (2009), *op. cit.*, p. 10.
[242] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 351.
[243] « Pour l'*aficionado* Francis Wolff, directeur du département de philosophie de l'ENS, la corrida n'est ni drame symbolique, ni épopée héroïque […] », *Ibid.*, p. 352.
[244] Francis Wolff (2007, p. 322) cité par Marylène Patou-Mathis, *Ibid.*

Hermann Nitsch, 1998, Prinzendorf, Autriche, images illustrant son *Théâtre des Orgies et des Mystères*.

Finalement, en toute connaissance de cause, vues d'un angle historique, ces œuvres n'ont que très peu de chose à voir *fondamentalement* avec le rite sacrificiel tel qu'il devait être pratiqué dans les sociétés archaïques, notamment en Grèce antique, comme vu précédemment. Rappelons quelques règles de base du sacrifice dans cette société : l'animal en tant que « victime » devait être amené *vivant* au sacrifice, il devait même *consentir* à l'acte ; sa viande vouée à la consommation devait être débitée selon une réglementation, tout comme la répartition et la distribution des morceaux qui font partie intégrante de l'acte ; enfin, la mise à mort rituelle est la seule action dans le rite sacrificiel, contrairement à la boucherie et la cuisine, sciemment occultée. Dans la Grèce ancienne, le sang de la victime/l'animal ne coule *que* pour les yeux des dieux ; autrefois occulté donc – ce même sang dans les œuvres d'art contemporaines se dévoile en plein jour, il inonde et abonde, tout comme la chair animale de toute sorte ; ensemble les participants de ces *happenings* entrent en contact *direct* avec tout un mélange indescriptible de ces matières, ils s'en enduisent, ils s'y vautrent.

La première question qui se pose est : Pourquoi l'artiste se sert-il de ce « cadre », de cette enveloppe, de cette apparence, de cette « esthétique du rite » dans son expression artistique ? Notre hypothèse est que l'artiste exprime sa chair animale dans le « cadre » du rite sacrificiel, car il permet à son œuvre de *puiser* dans un fonds fécond d'associations liées à la viande crue[245] – tel le sacrifice. En se servant des *aspects choisis* du « cadre » du rite sacrificiel, leurs œuvres donnent une forte impression de reproduction – d'une « reprise

[245] Cf. pp. 24-25 de cette thèse.

du rite » – même si *foncièrement* elles ne *respectent*[246] pas l'acte tel qu'il a été défini dans l'histoire (et pourtant elles peuvent s'y référer directement ![247])

En effet, de surcroît, dans la création de ces œuvres, les artistes *transgressent sciemment et même de manière exagérée ce qui autrefois était strictement interdit dans le « cadre » du rite sacrificiel* ; ce qui a pour but ou pour effet de rendre leurs œuvres davantage blasphématoires et scandaleuses, voire provocatrices. La mise en scène de leurs transgressions outrancières s'exprimant dans le « cadre » autrefois strict du rite sacrificiel (celui qui prend son origine dans notre passé primitif) sert à, et réussit à augmenter la valeur psychoaffective de la chair animale morte. Dans un texte qu'il a écrit sur le mouvement d'actionnistes viennois dont Hermann Nitsch est l'un des trois fondateurs[248], Robert Fleck évoque cette idée :

> *Il faut probablement avoir assisté à une de ces actions de Hermann Nitsch, le plus souvent mises en œuvre devant un large public, pour pouvoir imaginer la force sensuelle et l'impact psychologique et olfactif de cette utilisation du sang, dont le caractère archaïque contribue à libérer l'inconscient de choses profondément refoulées.*[249]

Carolee Schneeman, *Meat Joy*, 1964, performance à la "First Festival of Free Expression", American Center in Paris, puis à la Judson Memorial Church à New York City.

[246] Même en « simulant » le prétendu rite, certaines règles strictes du rite sacrificiel ne sont pas exprimées dans ces œuvres d'art.

[247] Spécifiquement le travail de deux artistes dont l'actionniste viennois, Hermann Nitsch qui fait référence plusieurs fois au sacrifice et aux mythes grecs dans un texte sur son *Théâtre des Orgies et des Mystères*. On peut lire sur son site : « The drama that becomes a feast by no means abstains from the originary dramatic of the ancient tragedy, on the contrary, the drama is led to its very essence. […] The world as a whole is to be accepted with all its extremes […] of atrocities and the cruelty of death. Failing, suffering, the tragic, the sacrifice, sado-masochistic cruelty can be viewed as a suddenly irruptive absurd hindering of the creative. […]. the actions with raw flesh, damp bowels still at body temperature, bloodied faeces, blood warmed from the slaughter, tepid water, provoke regressions towards anal sensuality, the joy at splashing around, spattering, pouring, smearing, soiling escalates into a joy in tearing raw flesh, […] the dionysic dismemberment situation arises […] », Site of *Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater*, rubrique « Actions », Texte sur le *Théâtre des Orgies et des Mystères*, <http://www.nitsch.org/index-en.html>

[248] Le mouvement actionnisme viennois a été fondsé en 1962-1963 par trois jeunes peintres, Otto Muehl, Günther Brus, et Hermann Nitsch. Robert Fleck, « L'Actionnisme viennois », in *L'Art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 6 juillet – 15 octobre 1996, Musées de Marseille, Réunion des Musées nationaux, 1996, p. 76.

[249] *Ibid.*, p. 78.

Donnons quelques exemples de ces « transgressions choisies » pour une valeur psychoaffective de la viande crue augmentée dans l'œuvre. Robert Fleck fait référence à l'action d'Hermann Nitsch, *Enfermement de trois jours* (1962). L'agneau mort est déjà crucifié sur la croix avant que l'artiste entre en scène, il rentre en contact direct avec le sang avec lequel il peint, il y mêle des actes violents avec une truelle de maçon, déchirant le corps de l'agneau. Dans une troisième phase, il se couche sur un lit, sous le corps de l'agneau. Otto Meuhl l'inonde en y versant plusieurs seaux de sang. La manière dont Hermann Nitsch prépare les deux éléments principaux de ses *happenings* se révèle dans ces quelques images ci-dessous prises des vidéos de son site web : à gauche, l'achat de la carcasse de l'agneau, à droite, l'abondance de sang qu'on prépare pour l'action.[250]

Hermann Nitsch, 1992, préparation pour sa 89ème action, *Wilhelm Hack Museum*, Allemagne.

Dans *Meat Joy* (1964), l'artiste américaine pluridisciplinaire, Carolee Schneemann, est meneuse du jeu de la performance et dicte les règles : huit participants reçoivent des morceaux de viande et de poissons avec lesquels ils doivent interagir en permanence (ceux-ci sont apportés par une neuvième personne et ne peuvent toucher le sol) : « Chaque performeur doit les garder sur son corps ou les transmettre à un autre protagoniste. »[251] Ensuite, ils doivent s'enduire avec de la peinture, et se rouler entre les morceaux de viande, les poissons, les papiers déchirés, en laissant libre cours à l'improvisation, dans un rite érotique, excessif, qui célèbre la chair comme un matériau.[252] Les notions de contact et du mélange des viandes peuvent être considérées comme transgressives dans ce « rite ». Certes, l'artiste utilise les viandes et poissons « d'élevage » (qui peuvent *se lier* aux

[250] Hermann Nitsch, 1992, images vidéos, à gauche : 1:50 ; à droite : 2:27, <http://www.nitsch.org/index-en.html>
[251] Laetitia Rouiller, *Carolee Schneemann, Meat Joy 1964*, Site d'*Encyclopédie Nouveaux Médias*, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?lg=FRA&ID=150000000043693>
[252] Carolee Schneemann citée dans cette traduction de Laetitia Rouiller, *Ibid.*

viandes sacrificielles), mais elle utilise *une combinaison*, un mélange des viandes. Comme Luc de Heusch l'explique à la fin de son ouvrage, *Le Sacrifice dans les religions africaines* : « Dans l'ensemble des sociétés que nous avons parcourues, la victime n'est jamais quelconque. »[253] Il y a des limites strictes dans lesquelles la possibilité de substituer un animal à un autre peut s'opérer. « Outre une détermination d'espèce, ou de sous-espèce, on voit intervenir souvent des critères raffinés de sélection individuelle. […] Il n'existe nulle part de système général de convertibilité des valeurs sacrificielles. »[254]

[253] Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 327.
[254] *Ibid.*

4. La Métonymie sacrificielle

Même si, comme Luc de Heusch l'explique dans les « conclusions provisoires » de son ouvrage, il n'existe nulle part un système général de convertibilité des valeurs sacrificielles ; ce qui veut dire : peu de possibilités de substituer un animal à un autre, le choix de l'animal sacrifiable selon les critères spécifiques, et le non-mélange des différentes viandes ; il existe, en revanche, depuis l'aube des temps dans l'expression du sacrifice même la notion de « substitution » : celui de l'animal pour l'homme *et* celui de l'homme pour l'animal. Nous nous intéressons à ce caractère fondamental du sacrifice non seulement pour comprendre toutes les facettes du rite qui feraient partie intégrante du « fonds fécond » dont on a déjà parlé, mais aussi pour pouvoir lier de manière évidente cette qualité de « substitution » aux œuvres d'art, surtout contemporaines, qui mettent en œuvre ce dispositif. Par exemple, dans les œuvres ci-dessous nous constatons que la chair animale *devient*, constitue, remplace, se substitue à, une chair humaine, tout en respectant la morphologie de ce corps.[255]

A gauche : Zhang Huan, *My New York*, performance, The Whitney Biennial, 2002 ; à droite : Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2010, 94 x 65 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Réfléchissons sur cette question avec le texte de Jean Hani, « Nourriture et spiritualité » qui se trouve dans l'ouvrage, *L'Imaginaire des nourritures*. Hani explique

[255] A la différence d'un simple endossement de la chair animale, une pratique que nous regarderons ultérieurement.

que de manière générale le lien entre le don et le donateur est celui d'une démarche analogique au niveau de la pensée pour procède l'*Homo religiosus*. L'auteur qualifie cet acte de « métonymie théologique », spécifiant qu'il n'est ni une personnification ni une divinisation de l'objet matériel.[256]

> *Si l'aliment sacré est un don de la divinité, il a quelque parenté avec elle, car le don renferme quelque chose du donateur, ce qui permet d'ailleurs à l'offrande du sacrifice d'être un substitut de celui qui l'offre. Un pas décisif est franchi, lorsque le don est vu comme renfermant l'essence du donateur, mieux, comme devenu le donateur lui-même.*[257]

Pour cet auteur, la « substitution » représente le « point ultime de la tension de la conscience religieuse » – elle est la raison pour laquelle on participe aux rites sacrificiels.[258] Etrangement, cet acte de « substitution » qui *s'opère par la pensée* comble le besoin de l'*Homo religiosus* d'être assuré d'une *certitude* « totale, concrète, et même tangible : il veut toucher le dieu dans la matière même du rite qu'il célèbre […]. »[259] Il veut être assuré soit de participer à la vie divine, soit de posséder lui-même la vie divine, de s'assimiler, de se déifier, ou de devenir le dieu.[260]

> *Cette dernière expression étant entendue dans son sens le plus large et non seulement en rapport avec l'Antiquité classique. […] le fidèle demande de pouvoir s'assimiler au dieu par la vertu de l'aliment sacré identifié à ce dieu ; bref, il s'agit de « manger le dieu » sous la forme de l'aliment pour s'assimiler sa vie, sa puissance et son être même.*[261]

Ici, la sacralité de la nourriture est directement mise en cause – elle est source de vie et du vivant. L'acte de manger met l'homme en contact avec les forces créatrices, puis indirectement avec la vie éternelle qui en est la source.[262] L'auteur explique qu'on retrouve dans les pratiques religieuses ayant à voir avec les repas, la notion de transformation symbolique (chère à Jacques Cauvin[263]) : une activité horizontale de la direction de l'homme au monde et la prise de sa nourriture, et une direction verticale de l'homme vers Dieu. La direction verticale, allant dans les deux sens, est celle qui aurait amené une nouvelle « connaissance analogique par laquelle l'homme s'efforce de faire exprimer aux objets visibles le réel invisible qu'il pressent ou perçoit intuitivement. »[264]

---

[256] Jean Hani, « Nourriture et spiritualité », in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, pp. 144-145.
[257] *Ibid.*, p. 144.
[258] *Ibid.*, p. 145.
[259] *Ibid.*
[260] *Ibid.*
[261] *Ibid.*
[262] *Ibid.*, p. 139.
[263] Cf. pp. 38-39 de cette thèse.
[264] Jean Hani, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 141.

Dans l'image universelle du banquet céleste, du festin d'immortalité, on retrouve la représentation de ces deux « mondes ».[265] Le banquet sacré est considéré comme une pratique essentielle pour plusieurs types de sacrifice et dans la plupart des religions de l'Antiquité classique.[266] Enfin, nous notons que *l'aliment choisi comme matière du rite* – plus que tout autre symbole – est celui considéré comme signifiant et s'opérant comme l'assimilation au dieu : « La sensation alimentaire est une perception immédiate qui correspond bien, analogiquement, à l'intuition spirituelle. »[267]

Nous nous trouvons clairement dans l'idée de la transsubstantiation, dont le plus fameux des exemples est « la transsubstantiation eucharistique qui permet à tous les croyants de communier au Dieu unique sous les apparences du pain et du vin, corps et sang du Christ. »[268] Jean-Robert Pitte dans *A la table des dieux* soulève ces cas d'« anthropophagie ancestrale » au sein des religions premières ou l'objet même du sacrifice est consommé par les fidèles à travers les rituels de sublimation.[269] Jean Hani cite l'extraordinaire prédication à la synagogue de Kapharnaüm :

> *Si vous ne mangez pas la chair du fils de l'homme et ne buvez pas son sang, vous n'aurez pas la vie en vous… Ma chair est vraiment une nourriture et mon sang est vraiment un breuvage. Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui.*[270]

Jan et Humbert Van Eyck, Partie centrale inférieure du retable de *L'Adoration de l'Agneau mystique*, 1432, 137,7 x 242,3 cm (ensemble du retable 350 x 461 cm), cathédrale Saint-Bavon, Gand.

[265] « Selon cette direction, qui va concrètement du Bas vers le Haut, la nourriture qui fait vivre l'homme terrestre devient l'image de la mystérieuse substance qui alimente ceux qui sont passés dans l'Au-delà : l'image si universellement répandue du banquet céleste, du « festin d'immortalité », Jean Hani, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, pp. 141-142.
[266] *Ibid.*, p. 143.
[267] *Ibid.*, p. 146.
[268] Jean-Robert Pitte, *op. cit.*, p. 8.
[269] *Ibid.*
[270] Jean 17, 20-21 et 22, cité par Jean Hani, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 147.

> Selon Luc de Heusch : *Cette zone sacrificielle marginale, inquiétante, est singulièrement celle où quelques religions inscrivent le mythe fondateur de leur pratique rituelle : la mort d'un homme-dieu assure la création du monde ou le salut des hommes. L'homme-dieu, dans l'iconographie chrétienne, est aussi l'agneau de Dieu. [Ce] célèbre tableau […] nous renvoie une image anthropologique familière, celle d'un animal pacifique transformé en opérateur céleste : l'agneau représente le supplicié de Judée. Transposant au plan mystique l'antique image de l'eau, source de vie universelle, les frères Van Eyck peignent une fontaine devant l'autel où la victime animale, métaphore d'un dieu humain, attend le sacrifice.*[271]

Ce caractère fondamental de « substitution » *est* l'interchangeabilité des chairs ; et nous amène à réfléchir sur la notion des « frontières » dans cette relation triangulaire homme-animal-dieu que le sacrifice dessine. Avec les exemples à l'appui des sociétés Zulu, des Thonga, Luc de Heusch évoque cette notion : L'animal, unique victime sacrificielle, est le lieu de rencontre, ou de l'affrontement même, des hommes et des dieux.[272] Ces rites, qui peuvent intervenir à des fins dites thérapeutiques, cherchent souvent, notamment chez les Zulu, à *réunir* les vivants et les morts : à attirer, à *piéger*, à inviter (« à faire descendre ») des ancêtres dans le foyer domestique.[273] Le partage, la cuisson, et la répartition des parties dessinent un espace cosmologique entre le territoire des hommes et celui plus ou moins loin du monde invisible. Selon Luc de Heusch, ce *partage de l'espace* représente une fonction du rite aussi importante que sa fonction communicative : « La mise à mort de l'animal et sa cuisson rituelle établissent un partage topologique de l'espace autant qu'une communication. »[274] C'est « la mise à mort [qui] permet de marquer des frontières tout en ménageant des passages […]. »[275]

Dans la thèse avancée par Georges Bataille sur les origines du sacrifice dans le chapitre « Le meurtre et le sacrifice » de *L'Erotisme*, l'homme et l'animal « se séparent[276] » après la domestication qui a eu lieu au Néolithique. La substitution ne fut pas à l'origine du sacrifice, acte qu'il décrit comme éminemment religieux dans lequel on immole le plus souvent les victimes animales ; elle ne survient qu'après la *séparation* de l'homme/l'animal engendrée par des « interdits ». Les animaux, à la différence des hommes, n'observent pas d'interdits, ce qui leur octroie un caractère *plus* sacré que celui des hommes dont l'immolation parut horrible aux civilisations suivantes.[277] Françoise Salvetti nous offre un exemple du contraire chez les Sémites où cette même notion de « séparation » a amené ce peuple à substituer l'homme à l'animal dans le sacrifice : « A

[271] Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 153.
[272] *Ibid.*, pp. 317-318.
[273] *Ibid.*, p. 153.
[274] *Ibid.*, p. 318.
[275] *Ibid.*
[276] Bataille parle en termes de « l'abîme qui sépare à nos yeux l'animal de l'homme […] », Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 83.
[277] *Ibid*.

mesure que le lien unissant l'homme à l'animal devenait moins évident, en raison […] de la domination du premier sur le second, le sacrifice humain s'est, au contraire, substitué au sacrifice animal. Le repas a, du même coup, régressé, l'anthropophagie étant proscrite. »[278]

La notion de « substitution » est centrale, et sans exception, dans le sacrifice ; les spécialistes s'accordent à dire que l'animal sacrifié est soit le substitut de l'homme, soit le substitut d'un dieu.[279] Pour Luc de Heusch, les deux « vies » humaine/animale ne sont pas comparables ; de ce fait, le sacrifice animal n'est pas considéré comme un meurtre.[280] Ce « travail symbolique sur de la matière vivante »[281], comme il le définit, peut donc être mené à bien sur l'animal sans que, sur le corps humain, on ait à réaliser ni sa dissection (vue comme monstrueuse) ni sa consommation (vue comme anthropophagique).[282] On ressent la rapidité avec laquelle ladite substitution pouvait s'opérer dans le récit de Jean-Robert Pitte : « Leur patriarche commun Abraham accepte même l'idée de sacrifier son fils Isaac pour témoigner de sa soumission à Dieu qui lui substituera un bélier au moment où il s'apprête à enfoncer un couteau dans la chair de sa chair. »[283] Animaux pour humains, humains pour animaux ; selon les sociétés, les victimes variaient. Marylène Patou-Mathis cite comme possibles candidats : les ennemis, les membres de la même communauté, les êtres aimés, vénérés ou les victimes innocentes comme les enfants. « Ces derniers, souvent sacralisés, peuvent en devenir l'objet d'un amour exclusif ou d'une passion meurtrière, mais aussi, notamment dans les communautés rurales pauvres, des substituts car moins coûteux que du bétail. »[284] Elle évoque l'immolation des enfants par le feu pour vénérer Moloch qui étaient pratiquées jusqu'au 1er millénaire avant notre ère dans la religion cananéenne.[285] Fait historique auquel Gustave Flaubert s'est inspiré et décrit de manière terrifiante dans son récit, *Salammbô*.

> *Hamilcar, en manteau rouge comme les prêtres de Moloch, se tenait auprès de Baal […]. Quand on amena le quatorzième enfant, tout le monde put s'apercevoir qu'il eut un grand geste d'horreur. Mais bientôt, reprenant son attitude, il croisa ses bras et il regardait par terre. […] Hamilcar inclinait son front ; et ils étaient tous*

[278] Françoise Salvetti, *op. cit.*, pp. 62-63.
[279] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 227.
[280] « Monstrueuse serait la dissection du corps de l'homme, anthropophagique sa consommation. C'est bien pourquoi le sacrifice animal n'est pas un meurtre », Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 155.
[281] *Ibid.*, p. 153.
[282] « Vie animale et vie humaine ne sont pas comparables. Monstrueuse serait la dissection du corps de l'homme, anthropophagique sa consommation », *Ibid.*, p. 155.
[283] Jean-Robert Pitte, *op. cit.*, p. 7.
[284] O. Vallet (2003) cité par Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 281.
[285] *Ibid.*, p. 282.

les deux si près du bûcher que le bas de leurs manteaux, se soulevant, de temps à autre l'effleurait.

Les bras d'airain allaient de plus en plus vite. Il ne s'arrêtait plus. Chaque fois que l'on y posait un enfant, les prêtres de Moloch étendaient la main sur lui, pour le charger des crimes du peuple, en vociférant : « Ce ne sont pas des hommes, mais des bœufs ! » et la multitude à l'entour répétait : « Des bœufs ! des bœufs ! » Les dévots criaient : « Seigneur ! mange ! » et les prêtres de Proserpine, se conformant par la terreur au besoin de Carthage, marmottaient la formule éleusiaque : « Verse la pluie ! enfante ! »

Les victimes à peine au bord de l'ouverture disparaissaient comme une goutte d'eau sur une plaque rougie, et une fumée blanche montait dans la grande couleur écarlate.

Cependant l'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours.[286]

Le récit continue dans un flot on ne peut plus violent : on fournit davantage d'enfants à ne plus pouvoir en compter. « A mesure que les prêtres se hâtaient, la frénésie du peuple augmentait ; le nombre des victimes diminuant, les uns criaient de les épargner, les autres qu'il en fallait encore. »[287] Les fidèles traînaient leurs enfants qui malgré leurs protestations se voyaient remis aux « hommes rouges ». La violence était contagieuse : « tous voulaient leur part du sacrifice ».[288] Les gens armés de couteaux s'attaquaient et s'entr'égorgeaient. Enfin, « avec des vans de bronze, les hiérodules prirent au bord de la dalle les cendres tombées ; et ils les lançaient dans l'air, afin que le sacrifice s'éparpillât sur la ville et jusqu'à la région des étoiles. »[289]

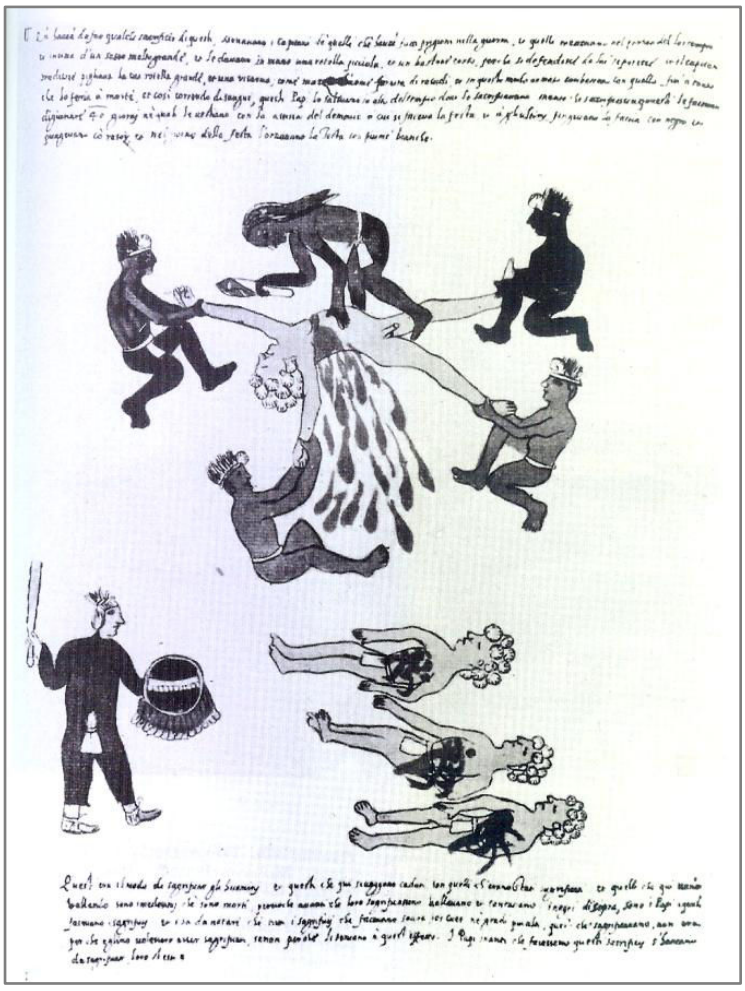
Ce passage extrêmement violent du livre décrit une pratique qui peut nous sembler difficilement concevable aujourd'hui. Sauf qu'en réalité les meurtres rituels ont persisté à travers les siècles, y compris ceux qui favorisent comme victimes les enfants et qui existent bel et bien encore aujourd'hui, notamment dans certains pays d'Afrique. Leur nombre serait même en hausse en Ouganda où certains *morceaux* tels les organes génitaux, le nez ou la langue sont prisés comme « remèdes » et qu'ils mèneraient à l'opulence pour la famille.[290] Un guérisseur de 60 ans interrogé déplore les sacrifices humains qu'il considère comme des meurtres et explique que les remèdes traditionnels ne comprennent que le sacrifice de chèvres, de poulets, ou de moutons afin d'évoquer les esprits et les ancêtres.[291] Olivier Herviaux, journaliste au *Monde*, écrit dans l'article de son blog « Gabon : l'horreur des crimes rituels continue » qu'au Gabon le crime rituel fait régulièrement la « une » des

[286] Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 267.
[287] *Ibid.*, p. 268.
[288] *Ibid.*
[289] *Ibid.*
[290] Jason Straziuso (*Associated Press*), « Hausse des sacrifices d'enfants en Ouganda », site de *La Presse.ca*, 14 avril 2010, <http://www.lapresse.ca/international/afrique/201004/14/01-4270393-hausse-des-sacrifices-denfants-en-ouganda.php>
[291] L. Kiggo cité, Jason Straziuso (*Associated Press*), *op. cit.*

journaux et cela depuis plusieurs années ; le plus souvent en période électorale, pour satisfaire les vœux des personnalités en quête d'un avenir favorable.[292] Les deux articles cités font état du manque total de volonté politique dans ces sociétés de protéger les enfants et pour mener à bien les condamnations. Les meurtres rituels sont déplorés mais, sans sanctions réelles, ils continuent à être pratiqués.[293]

De manière générale à travers l'histoire, on pratiquait le sacrifice humain pour diverses raisons : « Réactualiser l'origine de la création du monde ou du groupe, pallier des situations critiques, vénérer les dieux ou bien encore affermir des cérémonies sociales. »[294] Avec les exemples à l'appui de différents rituels sacrificiels, Marylène Patou-Mathis amène cette pratique jusqu'au XXe siècle : il y a ceux liés aux mythes fondateurs tel Osiris ; il y a ceux des femmes en Inde au sud de Calcutta liés à la fécondité et à la création originelle de leur caste (jusqu'en 1870). Des dieux en Egypte nécessitaient des offrandes sous forme de sacrifices humains, d'autres chez les Aztèques avaient besoin de boire du sang humain tous les matins.[295] Au sein de castes bengalies, on offrait du sang humain à la déesse terre – « considéré comme le seul engrais qui puisse améliorer la moisson, [dont] la victime, issue d'une caste précise, étant donc tenue en grande vénération puisque sa mort était bienfaisante à toute l'humanité. »[296] Selon cet auteur, les sacrifices humains étaient toujours très ritualisés et étaient réalisés d'une manière très stricte, y compris en ce qui concernait la répartition des morceaux : « Les intestins du sacrifié étaient conservés à part. De même, le cœur était considéré par certains peuples comme le siège de l'âme-vie ; les Aztèques, sous les yeux des conquistadors horrifiés, l'arrachaient du corps des victimes sacrifiées. »[297] Au cours de l'histoire, les animaux vont remplacer les hommes et en devenir même des boucs émissaires, comme dans certaines sociétés, notamment en Inde.[298] Marylène Patou-Mathis note également que certains meurtres rituels ne nécessitaient pas un *réel* passage à l'acte : « le "sacrifié" pouvait devenir sacrifiant comme dans la mythologie grecque. »[299]

[292] Olivier Herviaux, « Gabon : l'horreur des crimes rituels continue », blog *Africamix, La case à palabres*, *MBlog*, <http://africamix.blog.lemonde.fr/2011/07/16/gabon-lhorreur-des-crimes-rituels-continue/>
[293] Cf. Jason Straziuso, *op. cit.*, et Olivier Herviaux, *op. cit.,*
[294] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 282.
[295] *Ibid.*
[296] Dare cité par Marylène Patou-Mathis, *Ibid.*
[297] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 284.
[298] *Ibid.*, pp. 284-285.
[299] *Ibid*., p. 284.



Sacrifice par arrachement du cœur, *Codex Vaticanus*, 3738, fol. 54 vo., Bibliothèque Vaticane.[300]

L'intérêt que nous portons au sacrifice humain est au regard de son lien indéniable, inextricable, avec la chair animale, et se lie de manière aussi indéniable au corps écorché, dépecé, recomposé que représente « l'image » fondamentale de notre étude. (L'*image fondamentale* de notre étude, comme nous le verrons ultérieurement, est la figure féminine ; dans sa chair primitive, elle nous apparaît et nous intéresse telle que Michel Sicard la décrit dans son texte du catalogue, *Daily Bread : Raw Meat* : un « corps tailladé, lardé de coups, apparaît dans d'affreuses mutilations, comme si une querelle obscure avait écorché la femme vive et lui avait fait la peau »[301]). Dans la perception de la viande crue, surtout lorsque celle-ci est détournée en chair humaine, nous pensons que le *sacrifice humain* représente le « plus grand coefficient » dans sa valeur psychoaffective ; et c'est pour cette raison précise que nous recherchons l'acte sacrificiel dans sa forme qui peut être perçue comme étant la plus extrême, la plus sanglante, la plus violente. Dans ce sens, nous

[300] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. XI.
[301] Michel Sicard, « Lisa Salamandra, La Femme cent morceaux », in Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat*, Catalogue de l'exposition, Montluçon, la résidence Shakers, 2013, non paginé.

interrogeons la notion d'une « violence primordiale » qui s'exprimerait dans la mise à mort rituelle. Il faut comprendre que cette notion conçue et développée par René Girard, qu'on retrouve aisément dans les écrits de Georges Bataille, a été exclue dans la quasi-totalité des cas du sacrifice par la plupart d'études ethnographiques.[302] Par exemple, Marylène Patou-Mathis qualifie la violence du sacrifice non pas de *primordiale* mais « nécessaire » : « Elle socialiserait […] le mode de l'échange cosmologique entre L'Homme et la Nature, notamment dans les sociétés chamaniques ou animistes, et de la consubstantialité entre L'Homme et l'animal. »[303] Cependant et malgré son statut minoritaire, cette théorie pour et dans sa qualité *extrême* nous intéresse tout particulièrement ; nous pensons que nous ne pouvons sous-estimer la « valeur psychoaffective » qu'une « violence primordiale » dans la mise à mort du sacrifice exercerait sur notre psyché, telle que la recherche de cette question auprès de ces spécialistes n'offre que des extrêmes. René Girard affirme dans son ouvrage *La Violence et le Sacré* « que la violence fondatrice est la matrice de *toutes* les significations mythiques et rituelles. »[304] Pour Georges Bataille, la mort sacrificielle représente le *sommet* de la violence, là où la violence est « si divinement violente [qu'elle] élève la victime au-dessus d'un monde plat, où les hommes mènent leur vie calculée. »[305]

Les exemples des sacrifices décrits dans *Salammbô* et ceux qui ont lieu aujourd'hui dans les pays africains, couplés avec cette théorie, nous permet d'approfondir la *qualification* du sacrifice comme « association vive » dans notre « fonds fécond » ayant à voir avec la viande crue.[306] Vu les liens du sacrifice avec la chair animale, vu l'extrémité de l'acte menant à une mort certaine, vu l'omniprésence de la notion de la substitution animal/homme, le sacrifice, en l'occurrence humain, – de tous ces points de vue – pourrait bien représenter *LA PLUS VIVE* des associations qui agirait dans la perception contemporaine de la viande crue du spectateur que nous sommes. Donc, selon notre hypothèse, la *métonymie contemporaine* (via la pensée *analogique*) qui s'y opérerait à la vue de la viande crue, serait celle qui renvoie le spectateur non seulement au sacrifice animal (pour l'ensemble des raisons évoquées plus haut), mais également au sacrifice humain, à la (notre) mort humaine, à notre *propre corps sacrifié*. Nous nous trouvons encore devant l'impossibilité de *prouver* scientifiquement cette hypothèse, mais pensons

[302] « Les études ethnographiques montrent que, dans la quasi-totalité des cas, la mise à mort de l'animal exclut l'idée d'une "violence primordiale", concept défini par René Girard. », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 280.
[303] P. Descola (1999) cité par Marylène Patou-Mathis, *Ibid.*
[304] René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, éditions Bernard Grasset, 1972, p. 162.
[305] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 84.
[306] Rappelons que nous pensons qu'un « fonds fécond des associations vives » *nourrit* la perception du spectateur contemporain, que l'œuvre d'art dans son expression *puise* dans ce « fonds fécond ».

qu'il suffit de soulever l'existence de ces *liens* autrefois *innés* à l'acte si répandu du sacrifice[307], de rappeler la *réalité* de la cohabitation de ces « associations vives » (la notion de « substitution »), afin de confirmer leur présence et leur rôle dans la puissance visuelle de la viande crue aujourd'hui.

L'opération sacrificielle a toujours comporté une composante imaginaire et un composant concret. Les spécialistes expliquent qu'au fil du temps, la pratique du sacrifice s'est éloignée de notre quotidien, par conséquent l'acte devenait davantage présent par son côté imaginaire. Selon René Girard, dans l'organisation de cette institution réelle autour d'une entité purement illusoire, le second l'a emporté sur le premier, et peu à peu les aspects les plus concrets de l'institution se sont détruits.[308] Georges Bataille écrit : « Aujourd'hui, le sacrifice sort du champ de notre expérience : nous devons substituer l'imagination à la pratique. »[309]

> *On a toujours défini le sacrifice comme une médiation entre un sacrificateur et une « divinité ». Etant donné que la divinité n'a plus, pour nous modernes, aucune réalité, tout au moins sur le plan du sacrifice sanglant, c'est l'institution tout entière, en fin de compte, que la lecture traditionnelle rejette dans l'imaginaire.*[310]

Ces propos mettant l'accent sur l'importance du composant « imaginaire » du sacrifice qui aurait pris progressivement le dessus sur le « concret », ils servent notre étude qui cible la visualité/l'illusion des œuvres d'art, ancrées dans le symbolique, mais auxquelles les réactions peuvent être bien réelles et palpables. C'est en somme ce qu'a dit Georges Bataille, lorsqu'il rappelle que même si le sens du sacrifice, sa signification religieuse, nous échappent, nous ne pouvons ignorer la réaction aux éléments du spectacle qu'il offre.[311] La réaction à ce spectacle pour Bataille est la nausée : « Nous devons nous représenter dans le sacrifice un dépassement de la nausée. Mais sans la transfiguration sacrée, ses aspects pris séparément peuvent à la limite donner la nausée. »[312] Bataille poursuit en questionnant la possibilité d'une *inversion* dans les conduites de la piété du sacrifice dans « l'expérience contemporaine ».[313] Ce passage nous a amenée à tirer un parallèle entre cette théorie et les œuvres performatives des années 60 et 70 de l'artiste

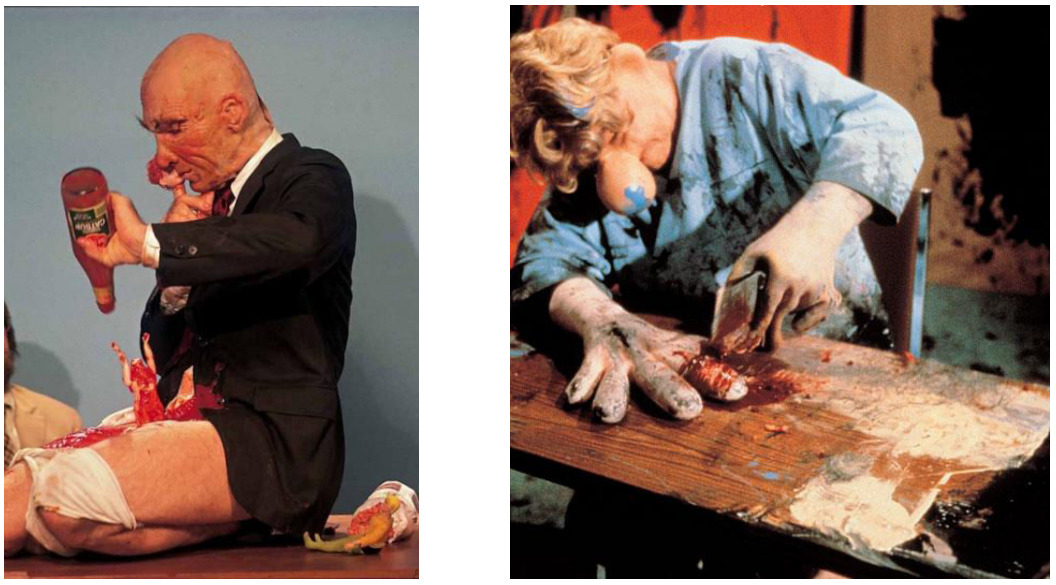
[307] « Les innombrables religions de la planète, y compris les trois monothéismes, ont toutes conservé cet héritage venu de la nuit de l'humanité et maintenu l'idée de sacrifice végétal et animal offert aux dieux », Jean-Robert Pitte, *op. cit.*, p. 7.
[308] René Girard, *op. cit.*, p. 21.
[309] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 92.
[310] René Girard, *op. cit.*, p. 20.
[311] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, pp. 92-93.
[312] *Ibid.*, p. 93.
[313] *Ibid*.

contemporain Paul McCarthy. Nous avons déjà lié l'acte sacrificiel à certains *happenings* des actionnistes viennois ; pour Robert Fleck, certaines œuvres de ces artistes principaux de l'art corporel de la scène californienne[314], tel Paul McCarthy, débordent de références à ce mouvement. Selon Fleck, pour ces artistes

> *le « happening à l'autrichienne » des années soixante apparaît comme un moment fondateur pour une certaine forme de radicalisme artistique […] qui constitue aujourd'hui pour beaucoup d'artistes une voie esthétique dans une période de violence médiatique et de restauration politique.*[315]

Un très récent article sur cette vedette de la dernière édition du FIAC raconte le déroulement de ses œuvres performatives ainsi que la réaction palpable recherchée, voire *exigée* : la nausée, l'écœurement, du spectateur :

> *devant une cinquantaine de spectateurs, Paul McCarthy à moitié nu tentait d'aller le plus loin possible dans l'expression du dégoût. Entre jet de ketchup et invectives au public […]. « La performance ne se terminait que lorsque les gens quittaient la salle, écœurés par ce qu'ils voyaient. »*[316]



Paul McCarthy, à gauche : détail, *Grand Pop* (Performance, 1977, Los Angeles), 1988, , 101.5 x 265 cm, cibachrome marouflé sur aluminum ; à droite : *The Painter*, 1995, Performance, MOCA Los Angeles/ Courtesy Museum of Contemporary Art, New York.

Dans sa recherche du dégoût le plus extrême, McCarthy se sert du ketchup, de la mayonnaise, de la nourriture, et de ces couleurs fortes qui rappellent des fluides du

[314] Chris Burden et Mike Kelly en font partie aussi.
[315] Robert Fleck, *op. cit.*, p. 73.
[316] Benjamin Locoge, « Le Monde désenchanté de Paul McCarthy », *Paris Match*, 25 octobre 2014, <http://www.parismatch.com/Culture/Art/Paul-McCarthy-Les-reactions-des-gens-sont-si-binaires-638114>

corps.[317] Un rappel au corps, à la chair, auquel Bataille fait également référence, lorsqu'en fin de compte il lie l'acte sacrificiel avec l'acte sexuel : en effet, les deux *révèlent la chair*. Ils y sont assimilés par cette « volonté réfléchie [des amants], [où] succèdent les mouvements animaux de ces organes gonflé de sang. »[318] « Le mouvement de *la chair* excède une limite en l'absence de la volonté. »[319]

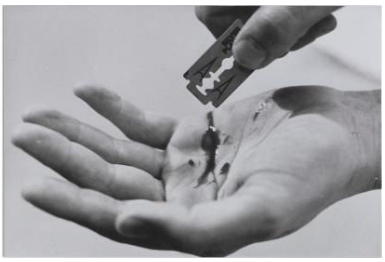
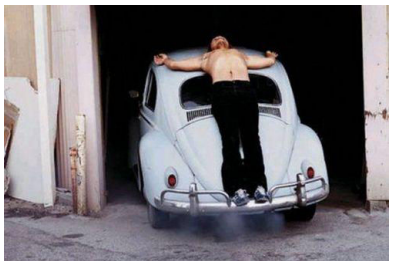
Nous nous intéresserons au « spectacle » d'une *chair excessive* (dont fait référence Bataille : « *La chair* est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence » [320]), une chair *hors-la-loi.* Si elle n'est pas chair humaine, elle est faite de chair animale, crue, détournée, elle la *devient*. Le sacrifice nous passionne dans ce sens pour notre étude parce que la notion d'une interchangeabilité à deux sens est intégrée et ancrée puissamment dans le tissu de cet acte. Cette recherche nous a amenée à supposer que le spectateur, à la vue de *cette chair* ne peut que subir la *métonymie sacrificielle* : il est *renvoyé* (parmi d'autres associations) à la chair sacrificielle, au sacrifice de l'animal, au sacrifice humain. Cette métonymie *fonctionne* au niveau d'une pensée analogique (voire inconsciente !) et ne se rattachant à aucun acte concret pour nous aujourd'hui.[321] Même sans référence sacrificielle dans *NOTRE* quotidien, nous supposons que c'est dans la *qualité* (ou « coefficient ») *humaine* de l'acte du sacrifice, dans notre auto-identification avec la victime sacrificielle (humaine), qu'œuvre la plus grande capacité de la viande crue *à nous affecter*.

Les œuvres qui jouent sur la notion d'une chair humaine rendue sacrificielle par et dans leur expression, ou qui agissent comme témoin de cet acte, attestent de toute évidence du fait qu'il est rare que le spectateur reste indifférent devant ces spectacles. Nous citons les œuvres de plusieurs artistes phares de l'art corporel qui ont joué sur ces notions, mariant les éléments du thème sacrificiel. Dans *Messe pour un corps*, Michel Journiac a servi la messe en latin dans une galerie offrant en guise d'hosties, des rondelles de boudin cuisiné avec son propre sang dont la recette se trouve sur son site web officiel.[322]

---

[317] Benjamin Locoge, *op. cit.*
[318] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 93
[319] *Ibid.*
[320] La citation continue : « La chair est l'ennemi né de ceux que hante l'interdit chrétien, mais si, comme je le crois, il existe un interdit vague et global, s'opposant sous des formes qui dépendent des temps et des lieux à la liberté sexuelle, *la chair* est l'expression d'un retour de cette liberté menaçante », *Ibid.*
[321] Je spécifie surtout pour nous, Occidentaux, qui n'avons aucune référence « concrète » au sacrifice dans notre société contemporaine.
[322] Elisabeth Lebovici, « Journiac, le corps du délire », *Libération*, 30 mars 2004, p. 35 ; Catherine Francblin, « Michel Journiac, Musée d'art moderne et contemporain, 19 février – 19 mai 2004 », in *Art Press*, n° 19, avril 2004, p. 12 ; et Michel Journiac, Site officiel, Rubrique : *Le Sang*, <http://www.journiac.com/>

Michel Journiac, gauche : *Messe pour un corps*, 1969, Galerie Daniel Templon, Paris ; droite : *Recette du boudin au sang humain*, Michel Journiac, Site officiel, Rubrique : *Le Sang*, <http://www.journiac.com/>

A gauche et au milieu : Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973, réalisée à la Galerie Diagramma, Milan ; à droite : Chris Burden, *Trans-Fixed*, 23 avril 1974, Performance at Speedway Avenue, Venice, Californie.

Une autre représentante du mouvement, Gina Pane réalisa *Azione sentimentale* : une action dans laquelle l'artiste plante des épines dans son bras et finit en incisant la paume de sa main à l'aide d'un rasoir.[323] On peut lire que « derrière ces mutilations rituelles existent une véritable subjectivité, une vision du monde, que Gina Pane communique et rend universelle […]. »[324] Verrions-nous la même universalité à travers l'image de la voiture sur laquelle Chris Burden[325] a choisi de se faire crucifier en 1974 ? Ce bloggeur voit dans la Volkswagen Beetle, *the car of the people* (« la voiture du peuple ») un symbole identificatoire permettant à cette crucifixion une libération non seulement de Burden lui-même, mais de tout le monde.[326] Il cite le critique d'art Josh Baer : « D'expérimenter ce type de douleur et de vulnérabilité dans l'immédiat, Burden réussit à la rendre davantage familière : grâce à la connaissance de tels actes, la sienne et celle de son audience, l'horreur de ces actes est ainsi démystifiée. »[327]

[323] Cf. *Gina Pane* (Site hommage à son œuvre), « Les Outils de la blessure et leur symbolique », <http://ginapane.wordpress.com/>
[324] Nelly Slim, « Gina Pane », Site du *Mural Culture*, 25 avril 2012, <http://www.journalmural.com/2012/04/gina-pane/>
[325] Artiste américain et figure incontournable de l'art de la performance et corporel aux Etats-Unis.
[326] *WTF Art History*, « Crucified on a Volkswagen Beetle » (trad. Lisa Salamandra), <http://wtfarthistory.com/post/14868420227/crucified-on-a-volkswagen-beetle>
[327] Josh Baer cité (trad. Lisa Salamandra), *Ibid.*

Ces artistes ont comme héritiers contemporains dont nous citons deux exemples, l'Israélienne, Sigalit Landau, et l'Américain, Ron Athey. Dans sa vidéo *Barbed Hula*, Landau fait tourner autour de son ventre un cerceau en fil barbelé ; sa performance a lieu sur la plage qui « représente la seule frontière calme et naturelle appartenant à Israël. »[328] Le site de la *Feminist Art Archive* note les différentes évocations que ce travail soulève par son croisement de symboles simples : la nudité féminine, le cerceau *hula-hoop* (jouet connoté pour les jeunes filles engendrant le tournoiement répétitif des hanches), le fil barbelé dont les références vont des barrières, frontières, au masochisme des blessures infligées, aux implications religieuses (à la couronne d'épines du Christ).[329] Ce n'est pas le

A gauche : Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000, Vidéo, 1:52, Tel-Aviv ; à droite : Ron Athey, image du film, *Hallelujah ! Ron Athey : A Story of Deliverance*, 1998, réalisation Catherine Gund Saafield.

rouge du ketchup mccarthien que nous voyons sur le corps de Ron Athey et sur le verre plaqué sur lui mais son vrai sang. Gary Morris commence sa critique du film consacré à sa vie et à son travail, *Hallelujah ! Ron Athey : A Story of Deliverance*, en déclarant que les primitifs modernes n'ont pas le respect d'autrefois qu'ils mériteraient aujourd'hui. Selon Morris, Athey utilise sa volonté de modifier son corps sur le devant de la scène pour détourner, pour transformer, de manière positive, la négativité qu'il ressent envers la religion et le corps, et en particulier sa propre homosexualité et sa condition de

[328] Cf. *Sigalit Landau*, Site officiel, Rubrique « Video Works », *Barbed Hula*, <http://www.sigalitlandau.com/page/video/Barbed%20Hula.php>
[329] Mae, « Sigalit Landau », *Feminist Art Archive*, (trad. Lisa Salamandra), <http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/miranda-july/>

séropositif.[330] Ses performances comprennent des seringues, des couronnes d'épines, des rasoirs, des couteaux, et du sang en abondance.[331] Dans un autre article, on lit que ces *live artists* utilisent leur propre corps comme site d'interrogation ; on ressent « une qualité immédiate de similitude entre le spectateur et le spectacle […]. […] L'intérêt pour ces artistes […] leur a créé une réputation, voire *une vision* qui nous permet, en tant que spectateur, de projeter nos propres craintes de l'invasion et de la destruction du corps *directement* sur le type d'action violente que nous expérimentions à travers ces performances, et cela simplement en assistant à une performance ; ces performances ne sont pas construites et retirées de la réalité telles qu'elles seraient si elles étaient présentées à la télévision.[332]

Georges Bataille décrit « le monde lié à l'image ouverte du supplicié photographié » comme étant, à sa connaissance, « le plus angoissant de ceux qui nous sont accessibles par des images que fixa la lumière. Le supplice figuré est celui des *Cent morceaux*[333], réservé aux crimes les plus lourds. »[334]

Nous avons parlé en termes de pensée analogique et de métonymie pour désigner le processus d'association qui s'opérerait chez le spectateur. Dans *Les Larmes d'Eros*, on

[330] Gary Morris, « Hallelujah and Pass the Steak Knife, Cutting up with Ron Athey », *Bright Lights Film Journal* (trad. Lisa Salamandra), avril 1999, <http://brightlightsfilm.com/24/athey.php#.VGYif2fei2Z>
[331] *Ibid.*
[332] Jason Oliver, « Contemporary Blood Letting », *BMEZINE.COM* (trad. Lisa Salamandra), mai 2003, <http://news.bme.com/wp-content/uploads/2008/09/pubring/guest/20030820.html>
[333] Cette condamnation en usage en Chine consistait à entailler et à retirer successivement des parties et des membres du condamné avant de lui trancher la tête. Définition du « Lingchi », connu également sur l'appellation de « Cent morceaux », selon *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Lingchi>
[334] « Le monde lié à l'image ouverte du supplicié photographié, dans le temps du supplice à plusieurs reprises, à Pékin, est, à ma connaissance, le plus angoissant de ceux qui nous sont accessibles par des images que fixa la lumière », Georges Bataille, *Larmes d'Eros*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 626.

peut considérer que Georges Bataille évoque ce processus même en écrivant (*en s'inquiétant*) sur la portée de la photo du supplicié chinois qui l'a obsédé : « Et sans doute tels lecteurs […], en face de ces photographies, s'efforceront-ils d'en rapporter le sens à l'image que représente à leurs yeux la réalité sanglante du sacrifice, la réalité sanglante de la mort animale dans le sacrifice. »[335] Dans sa conclusion de *L'Erotisme*, on peut lire que la religion dans son ensemble se fonda sur le sacrifice. Sa théorie qui réunit des éléments contraires s'exprime parfaitement par cette image du supplicié chinois, qu'il dit l'avoir amené à voir l'identité de ces parfaits contraires « opposant à l'extase divine une horreur extrême. »[336]

Nous voulons compléter cette image si parlante de la chair sacrificielle par deux autres figures de portée historique, religieuse, et symbolique dans lesquelles on retrouve les notions de frontières floues du monde divin-animal-humain, de substitution, de la transsubstantiation. Pour le spécialiste Marcel Détienne, le sacrifice sanglant, délimité par sa fonction alimentaire est central à la pensée sociale et religieuse des Grecs.[337] Il s'appuie sur le mythe sacrificiel de référence dans lequel le dieu Dionysos prend l'apparence d'un enfant que les Titans distraient avec des jouets fascinants, pour qu'ils puissent l'égorger, le frapper, et découper ses membres qui sont ensuite cuits et rôtis, puis consommés entièrement par ces derniers – à l'exception du cœur, soustrait au partage en parts égales, que les Titans n'auront pas le temps de manger car Zeus, furieux de ce qu'ils ont fait, les châtie en les foudroyant : il les réduit en fumée et en cendres – d'où a surgi l'espèce humaine aujourd'hui.[338] Maguelonne Toussaint-Samat nous offre une lecture du mythe dans son texte de l'ouvrage *L'Imaginaire des nourritures* dans lequel l'enfant Dionysos renaît à partir de son cœur qui a été laissé dans un coin, non encore dévoré par ses bourreaux ; les humains quant à eux naissent à partir des résidus graisseux des cuissons renversés sur le sol et non de leurs cendres.[339] Marcel Détienne explique que d'autres interprétations ultérieures du mythe tentaient de « dénoncer le sacrifice sanglant et [de] détourner les hommes des pratiques cannibales auxquelles ils se livrent à leur insu, chaque

[335] Georges Bataille, *Larmes d'Eros*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 626.
[336] *Ibid.*, p. 627.
[337] « L'alimentation carnée coïncide absolument avec la pratique sacrificielle ; toute viande consommée est une victime animale égorgée rituellement, et le boucher qui fait couler le sang des bêtes porte le même nom fonctionnel que le sacrificateur posté près de l'autel ensanglanté », Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 10.
[338] *Ibid.*, pp. 7-8.
[339] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne, *op. cit.*, p. 17.

fois qu'ils offrent aux dieux une victime animale. »[340] Selon lui, depuis le début de notre ère et jusqu'à aujourd'hui (car servant toujours dans les analyses contemporaines anthropologiques), c'est une lecture ritualiste du mythe qui s'est affirmée, basée sur le modèle rituel omophagique :

> *D'après lequel Dionysos invite ses fidèles à dévorer toutes crues les chairs d'un animal – avec la reconnaissance d'un dieu, tantôt d'apparence taurine, tantôt de figure humaine, que ses fidèles incorporent en le dévorant ou qui vient s'offrir au désir communiel de ses dévots.*[341]

A gauche : *Sainte Agathe en prison, Martyre de Sainte Agathe,* Speculum historiale, V. de Beauvais, XVe siècle ; au centre : Jacques Durandi, détail, *Retable de Saint Jean-Baptiste* de l'église de Lucéram, 1460, Musée des beaux-arts de Nice ; à droite : *Martyre de Sainte Agathe,* Livre d'images de Madame Marie, Hainaut, XIIIe siècle.

La chair tranchée et déchirée des seins du martyre d'Agathe de Catane inspira en tant que figure sacrificielle de nombreux artistes à travers les siècles. Née au III^{e} siècle dans une famille noble, elle était très belle et très pieuse. Refusant les avances du consul Quintianus qui voulait qu'elle se marie avec lui, il la jeta en prison et la fit torturer. On lui arracha les seins à l'aide de tenailles mais elle fut guérie par l'apôtre Pierre. Un des récits raconte que lors de son supplice, elle déclara à son tortionnaire : « Oublies-tu ta mère et les seins qui t'ont allaité ? »[342] Les circonstances de sa mort divergent : on la jeta sur un gril et elle fut transpercée[343] ; jetée dans un brasier, et elle fut brûlée vive[344] ; ou encore que davantage de tortures la menèrent jusqu'à sa mort.[345] Sainte Agathe est la patronne de Catane, en Sicile, mais aussi des nourrices, des bijoutiers, des fondeurs de cloches.

[340] L'auteur évoque l'interprétation faite à la fin du VIe siècle avant notre ère, contemporain des débuts de l'écriture orphique, Marcel Détienne, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit.*, p. 8.
[341] *Ibid.*
[342] Frère Bernard Pineau, « Sainte Agathe », *Le Jour du Seigneur*, <http://www.lejourduseigneur.com/Web-TV/Saints/Agathe>
[343] *Journal d'un épicurien et de sa Mona*, « La Vie des seins », <http://www.journalepicurien.com/tag/saint-agathe/>
[344] Frère Bernard Pineau, *op. cit.*
[345] « Agathe de Catane », selon *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Agathe_de_Catane>

Aujourd'hui on peut déguster en son honneur un savoureux dessert à base de fruits rouges communément appelé : *les seins d'Agathe.*[346] Cette image des seins découpés servis sur un plateau tel un mets comestible trouve son écho dans de nombreux portraits de la sainte (Piero della Francesca, Francisco de Zurbarán). L'auteur Hélène Baudez fait référence dans son livre *Le Goût, ce plaisir qu'on dit charnel dans la publicité alimentaire*, aux « œuvres » de pains et de gâteaux figuratifs, tels *les seins d'Agathe*, qui « évoquent des traditions très anciennes, des rituels magiques ou religieux, dont peu subsistent aujourd'hui et qui sont pourtant révélateurs des fondements archaïques de la culture occidentale. »[347]

A gauche : Manger *les seins de Sainte Agathe* ; à droite : Piero della Francesca, *Polyptique de Saint Antony : Sainte Agathe*, circa 1460, 21 x 39 cm, huile sur bois.

Une chair tranchée, rendue évidente par les découpes de viande crue, met en jeu de manière évidente cette idée d'une chair sacrificielle dans mon *Autoportrait d'après Dürer*. De surcroît, la chair représentée est comestible, étant faite de viande crue. La qualité *sacrificielle* de cette chair ne fut pas consciente à l'origine de ma démarche, mais il est intéressant de noter que cet autoportrait se sert comme image de référence de l'*Autoportrait à la fourrure* d'Albrecht Dürer de 1500. Pascal Bonafoux, spécialiste d'autoportraits, écrit que ce dernier s'y est peint en Christ pour se peindre en peintre.[348] En effet, l'image que veut donner Dürer est celle de l'« imitation de Jésus-Christ » (*nach Christo z'leben* pour rapporter ses propres mots cités par Erwin Panofsky[349]). Panofsky note la frontalité du portrait et la verticalité de la pose, éléments rigoureusement christiques de la pose renforcée par la position de la main droite. Dürer a pu embrasser cette

[346] *Journal d'un épicurien et de sa Mona*, *op. cit.,*
[347] Hélène Baudez, *Le Goût, ce plaisir qu'on dit charnel dans la publicité alimentaire*, Paris, éditions L'Harmattan, Coll. Logiques Sociales, 2006, p. 28.
[348] Pascal Bonafoux, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, éditions d'art Albert Skira S.A., 1984, p. 27.
[349] Erwin Panofsky, *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer* (1943, Princeton University Press), Paris, éditions Hazan, 1997, p. 78.

personnification sans être vu aucunement comme blasphématoire, car à l'époque, cette doctrine d'imitation pouvait s'interpréter littéralement et se représenter :

> *On pouvait peindre un personnage bien réel avec une croix sur les épaules. En second lieu, aux yeux de Dürer, la conception moderne de l'art relevant du génie revêt une signification profondément religieuse, qui implique une identification mystique de l'artiste à son Dieu.*[350]

L'*Autoportrait d'après Dürer* en viande-crue-publicitaire n'a pas été réalisé en identification avec Dieu, mais à l'effigie de l'*Autoportrait* de cet artiste pour peindre ma « figure » de l'artiste – *parce que peintre*.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2011, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[350] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 78.

5. La Mode de la viande crue, ou l'angoisse à fleur de peau[351]

Lady Gaga, au *MTV Video Music Awards*, 12 septembre 2010, Los Angeles, Californie.

Probablement, Lady Gaga le savait très bien : en portant une robe faite entièrement de morceaux de viande crue assortie d'accessoires tout aussi crus : chapeau, sac à main…, elle réactualisait une pratique – une « mode » – vieille d'il y a 20 000 ans avant notre ère.[352] Tout comme nos ancêtres de l'époque (chamans, chasseurs, danseurs) se déguisant en animaux, ce soir du 12 septembre 2010 aux *Video Music Awards* à Los Angeles, Lady Gaga, par son geste, a *fasciné*. Elle a aussi *scandalisé*[353] et ainsi a fait couler beaucoup d'encre ; selon un journaliste « la tenue a offert à la star un buzz monstre sur la toile ».[354] Marie-Joëlle Gros et Catherine Mallaval dans *Libération* traitent son geste d'« une belle

[351] J'emprunte la deuxième partie du titre à Michel Thévoz, *Le Corps peint*, Genève, éditions Skira, 1984, p. 26.
[352] « Déguisé, le chaman ou le danseur est un autre que lui-même, la réincarnation du gibier, d'un ancêtre ou d'un esprit auxiliaire. Cette pratique existe depuis au moins 20 000 ans avant notre ère, comme l'atteste l'art pariétal paléolithique européen », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 191.
[353] Titre de l'article que lui consacre Sebastian Smith, « Vêtue de viande crue, Lady Gaga scandalise et fascine », *AFP Infos mondiales*, 14 septembre 2010.
[354] *Ibid.*

tranche de provoc' qui s'est retournée contre l'artiste. »[355] Ces journalistes estiment que Lady Gaga (après avoir néanmoins récidivé ![356]) s'est empêtrée dans des excuses : elle se serait servie de la viande crue comme leitmotiv pour ne parler que de la défense de chacun de ses propres droits et croyances. On la cite : « Si on ne se bat pas pour ses droits, bientôt on aura autant de droits que de viande sur nos os.[357] Et je ne suis pas un morceau de viande.[358] » Dans un talk show américain, la chanteuse a reconnu que son choix vestimentaire offrait de nombreuses interprétations.[359]

Ces nombreuses interprétations dont fait état la véritable initiatrice de la robe en viande crue, l'artiste d'origine tchèque, Jana Sterbak. Elle conçoit l'œuvre en 1987 et l'intitule *Vanitas – Robe de chair pour albinos anorexique*. Sterbak trouve cette œuvre « assez réussie […] car elle se prête à quantité d'interprétations, depuis le non-respect des animaux élevés pour leur viande jusqu'au vieillissement et à la mort des individus, en passant par les rituels de possession. »[360] On apprend par le site du Centre Pompidou qui l'acquiert en 1996, que la robe « doit être confectionnée à chaque nouvelle présentation afin qu'il soit donné à voir le processus de vieillissement. »[361] Etant donné le caractère éphémère de sa matière première, Sterbak donne des instructions précises quant aux modalités de sa refabrication : on utilise une viande la plus maigre possible qui est soigneusement salée pour empêcher sa putréfaction et pour que la robe, au fil des jours dans le musée, se colore et s'endurcisse progressivement ; elle finit par prendre les allures du cuir.[362]

« *Vanitas* a fait scandale au Canada, mais a rencontré un grand succès partout ailleurs et elle est sans cesse copiée ! »[363] s'exclame sa créatrice. Donc, hormis son pays « natal[364] », la robe en viande crue de Sterbak a été acceptée, voire saluée (collectionnée

---

[355] Marie-Joëlle Gros & Catherine Mallaval, « La robe charnelle rend Lady gaga », *Libération*, 15 septembre 2010, p. 23.
[356] « Elle vient en effet de poser en couverture du *Vogue Hommes* nippon, très nue sous des entrecôtes », *Ibid*.
[357] Cf. Sebastian Smith, *op. cit.*, et Marie-Joëlle Gros & Catherine Mallaval, *Ibid.*
[358] Sebastian Smith, *Ibid.*
[359] *Ibid.*
[360] Catherine Francblin, « Jana Sterbak. La Condition d'animal, humain », Paris, *Art Press*, n° 329, décembre 2009, p. 44.
[361] Fiche de l'œuvre, *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique*, Site du Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gX/ryjdGjo>
[362] De plus : « La présence du styliste fait alors partie du protocole de mise en œuvre : il conçoit la robe afin qu'elle puisse être portée, en fonction de conditions émises au préalable dans un rapport établi par l'artiste. A la recherche du tombé parfait, il modèle attentivement la viande en fonction des indications de Jana Sterbak, seule légataire de cette robe particulière devenue "l'image" de marque » de la plasticienne. », Muriel Berthou Crestey, « Robes en viande, de Jana Sterbak à Lady Gaga dans Art Press… », *Le Regard à facettes*, 14 mai 2011, <http://culturevisuelle.org/regard/archives/669>
[363] Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 44.
[364] L'artiste Jana Sterbak d'origine tchèque a immigré au Canada à treize ans avec ses parents, après l'invasion de son pays par l'Union soviétique, *Encyclopédie Nouveaux Média*, Rubrique *Artistes & Œuvres*, Entrée « Jana

Jana Sterbak, *Vanitas – Robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, à gauche : Viande de bœuf crue (bavettes) sur modèle ; et à droite : sur un mannequin de couture et accompagnée d'une photographie couleur montée au mur à proximité de la sculpture.

par ce grand musée français) ; tandis que la robe en viande crue que Lady Gaga a choisi de porter lors d'une grande fête cérémoniale où elle a été acclamée, *vénérée*, primée maintes fois même, quant à elle, a causé un tollé de critiques quasi unanimement négatives, essentiellement parmi les défenseurs de la cause animale.[365] Tout en sachant pertinemment que la portée médiatique de ces deux artistes diffère radicalement (l'une étant artiste contemporaine, l'autre une star de la chanson populaire), nous nous demandons pourquoi ces deux robes faites de viande crue ont-elles engendré des réactions si divergentes ? *Le fait d'endosser de la chair animale* comme critère de l'« action » en est-il pour quelque chose ? Jouerait-il un rôle dans le « coefficient » de la réaction dans notre perception du spectateur ?

Nous réfléchissons en ces termes : l'« action » de Lady Gaga se résume-t-elle simplement à la robe portée sur sa chair nue assortie de bas résille. Alors que l'« action » de Jana Sterbak comporte plusieurs « composantes ». De manière générale les œuvres de cette dernière ont comme point de départ une performance qui donne lieu à une

Sterbak », <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=FRA&ID=9000000000076707&na=STERBAK&pna=JANA&DOC=bio>

[365] Cf. Sebastian Smith, *op. cit.*, et Marie-Joëlle Gros & Catherine Mallaval, *op. cit.*

installation, à un objet, à une photo ou à une vidéo.[366] A l'aide des images ci-dessus, on constate les différents « composantes » de son processus dans *Vanitas* : l'œuvre commence par la fabrication et l'endossement de la chair animale, qui ne représente finalement qu'une (petite ?) partie de l'œuvre ; ensuite – pour que le processus de vieillissement de la viande ait lieu au fil des jours – la robe est accrochée sur un mannequin ; et est accompagnée d'une photo de l'endossement accrochée au mur à proximité.

Ces gestes contemporains nous semblent être de toute évidence la réactualisation d'une pratique ancestrale : celle de se déguiser en animal, de prendre l'apparence de l'animal, d'endosser la chair animale. Si le geste de ces artistes nous touche, nous interpelle (nous fascine, nous scandalise, nous repousse, nous amuse) aujourd'hui, c'est justement parce qu'il rappelle celui de l'endossement de « l'animal » qui eut lieu dans notre passé primitif ; les œuvres d'art et les gestes contemporains comme ceux de Lady Gaga et de Jana Sterbak *puisent* dans la force du symbolisme de cet acte. Cet acte était fortement connoté dans les rites (comme dans les danses mimétiques des rites initiatiques[367]) et dans les mythes (à travers les dieux hybrides animaux-humains, la métamorphose et la réincarnation de l'homme en animal). L'acte de se parer et/ou de se déguiser en animal dans les sociétés primitives était considéré comme représentatif de notre *lien originel* avec l'animal ; on l'a également considéré comme la manifestation directe, concrète, de l'interchangeabilité – voire de l'indifférenciation – de nos deux chairs. Marylène Patou-Mathis cite un mythe des peuples sibériens : à la mort de l'Homme – « avant qu'il s'en aille à tout jamais » – il se métamorphose en animal. C'est une métamorphose qui n'arrive qu'à travers un changement de peau (l'enveloppe externe de l'être) ; elle démontre selon Patou-Mathis, « l'indifférenciation originelle de l'Homme et de l'animal », de la qualité unique de nos deux chairs.[368]

A travers la recherche de la notion de parure animale de manière globale, nous devons comprendre ce qu'est la *société animiste*. Nous citons deux sources abondant dans ce sens : *Le Corps peint* de Michel Thévoz et le texte « L'Ornement est-il animiste ? » de Thomas Golsenne, qui fait partie de l'ouvrage *Cannibalismes disciplinaires, Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent.* Dans une société animiste, la valeur est placée sur l'ornemental, sur le paraître, sur la capacité que détient l'être « à rayonner, à

[366] *Encyclopédie Nouveaux Média*, Rubrique *Artistes & Œuvres*, Entrée « Jana Sterbak », *op. cit.*
[367] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 335.
[368] *Ibid.*, p. 322.

toucher un large cercle relationnel ».[369] Golsenne explique pourquoi ce type de société peut s'avérer « choquant » pour notre sensibilité occidentale, car nous étions plutôt amenés à mettre en valeur les qualités *intérieures* de la personne, la *profondeur* de son être ; alors que la société animiste se définit et diffère radicalement dans sa manière de voir et de considérer l'ensemble des êtres vivants[370]:

> *Une société animiste se reconnaît à ce qu'elle attribue une intériorité identique à tous les êtres vivant dans le même environnement (humains, animaux et végétaux confondus), et à ce qu'elle différencie les individus seulement par les traits physiques, extérieurs ; ainsi un arbre est un être humain qui a un vêtement d'arbre, un jaguar un être humain qui a un vêtement de jaguar, etc. Si bien que l'être humain lui-même n'est jamais seulement un être humain : son corps nu est incomplet pour le définir totalement, c'est-à-dire extérieurement et socialement ; il a forcément besoin d'une parure pour le qualifier comme chasseur, comme enfant, comme mère, etc.*[371]

Tout en distinguant les deux sociétés, Michel Thévoz dans son ouvrage *Le Corps peint*[372], explique que l'humain accède à « l'animal » en *régressant*, ce qui lui permet d'accéder au registre anonyme des pulsions, faisant ainsi disparaître les limites qui séparent ces deux êtres. Pour cet auteur, il est logique que dans l'imagination occidentale et dans les mythologies primitives, « les fantasmes et les pulsions prennent électivement un caractère zoomorphe » : « L'animal représente l'être l'intermédiaire, entre l'innommable et l'humanité, entre l'anonymat inconscient et la subjectivité, signifiant électif des instincts refoulés. »[373] Pour Thévoz, c'est cette régression qui explique les références fréquentes faites aux animaux qui sont de nature psychique, légendaire, ou mythologique. Pour Georges Bataille, notre fondement *est* l'animalité ; l'humanité garde le lien avec cette animalité, tout en se détournant d'elle avec horreur. Selon lui, l'érotisme ne cesse de se lier à l'animalité et la bestialité.[374]

Dans ces sociétés animistes où la parure, l'ornement, comportent de manière générale une grande importance sociétale et sociale, les parures de nature animale jouent un rôle tout à fait particulier. Les spécialistes font état de la complexité de la relation homme-animal comme raisonnement de leur utilisation, comme un moyen de

---

[369] Thomas Golsenne, « L'ornement est-il animiste ? », *Cannibalismes disciplinaires, Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Thierry Dufrêne & Anne-Christine Taylor (Dirs.), Paris, éditions Musée du quai Branly-INHA, 2010, p. 264.
[370] *Ibid*., p. 264.
[371] P. Descola (2006) cité par Thierry Golsenne, *Ibid.*, pp. 264-265.
[372] « Un être humain se détermine par sa singularité, c'est-à-dire par sa différence avec les autres individus de son groupe. Un animal, en revanche se détermine par son appartenance à une espèce, par opposition aux espèces voisines », Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 30.
[373] *Ibid.*
[374] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 95.

communiquer avec l'animal, d'accéder à l'état d'un « devenir-animal ». Marylène Patou-Mathis évoque les mythes et les contes dans les sociétés africaines :

> *C'est toujours à travers l'animal que l'Homme exprime sa conception du monde, raconte l'histoire de ses ancêtres, des royaumes, des problèmes claniques ou familiaux. Lors de danses mimétiques, le chasseur devient l'Autre (l'animal) en portant des masques qui relient le monde réel à celui des Esprits.*[375]

Aniéla Jaffe fait référence à ces mêmes sociétés dans « Le Symbolisme dans les arts plastiques », son texte de l'ouvrage dirigé par C.G. Jung : selon elle, on aurait retrouvé des vestiges des costumes attestant du fait que le roi et le chef *sont* des animaux (lions, léopards…).[376] Le chef primitif de ces sociétés ne se « déguise » pas – lorsqu'il apparaît au cours des rites revêtu de son costume, il *est* l'animal. « A ce moment-là, il incarne ou représente l'ancêtre de la tribu ou du clan, donc le dieu originel lui-même. »[377]

Pour Thomas Golsenne, les membres des sociétés animistes étaient si souvent en relation avec les animaux qu'ils leur ont attribué la même « humanité » qu'à eux-mêmes ; les hommes prennent l'apparence de ces semblables afin d'acquérir au mieux leurs qualités.[378]

> *Ainsi le chasseur ou le guerrier prennent-ils l'apparence du jaguar, du lion ou de l'épervier, les meilleurs prédateurs, pour littéralement* entrer dans la peau *du prédateur. Ils se couvrent alors le corps de marques ou de bijoux qui affichent leur nouvelle nature, comme des coiffes de plumes d'oiseau, des colliers et des ornements nasaux en défense et en dents d'animaux.*[379]

La parure animale permettrait donc l'identification avec l'animal, la captation de ses pouvoirs, et aussi, selon Michel Thévoz, l'évocation des résonances possibles dans l'inconscient.[380] En effet, pour ce dernier, notre imagination est hantée par une animalité

---

[375] La citation continue : « Dans les usages rituels, comme dans les usages quotidiens, les matériaux constitutifs de l'animal (os, tendons, peau, dents, ivoire, membrane, carapace, coquille, œuf, plumes, sang) sont utilisés. L'intégration dans la confrérie des chasseurs nécessite un long apprentissage […] et une initiation rituelle […] », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 335.

[376] « Les coutumes et les usages de tribus primitives de l'Afrique contemporaine peuvent jeter un peu de lumière sur le sens de ces images mystérieuses et à coup sûr symboliques. […] Le roi et le chef sont des animaux, généralement des lions et léopards. On trouve encore des vestiges de ces coutumes dans le titre de l'Empereur d'Ethiopie, Halié Selassié (Le Lion de Juda) ou dans le titre honorifique du docteur Hastinges Banda (le Lion du Nyassaland) », Aniéla Jaffe, « Le Symbolisme dans les arts plastiques », in C.G. Jung (Dir.) Roland Cahen (Dir. édition française), *op. cit.*, p. 236

[377] *Ibid.*

[378] Thomas Golsenne, in Thierry Dufrêne & Anne-Christine Taylor (Dirs.), *op. cit.*, p. 265.

[379] La citation continue : « - le mélange des espèces animales dans la parure guerrière signifie leur plasticité et leur supériorité sur tous ces êtres à forme unique », *Ibid.*

[380] « Aussi bien devra-t-on considérer comme une variante de la peinture corporelle, obéissant à une même finalité, le fait de se coiffer de plumes d'oiseaux ou de s'en parer le corps. C'est un moyen analogue de migration mentale par identification à l'animal, par captation de ses pouvoirs et par évocation de toutes les résonances qu'il peut prendre dans l'inconscience », Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, pp. 30-31.

que nous refoulons (« Le thème du double a toujours hanté notre imagination comme la menace interne de toutes nos conduites symboliques »[381]) ; une animalité « que nous voyons resurgir effrontément sur le corps de nos congénères africains ou polynésiens. »[382] Via la parure animale, une « transgression d'identité », une « migration mentale » s'y opère qui, selon Thévoz, revivifie les animaux de nos fantasmes les plus archaïques.[383] Il décrit la notion que nous appellerons « une angoisse à fleur de peau » qui nous intéresse tout particulièrement : cet auteur qualifie la revivification de notre animalité à travers la parure comme étant l'une des plus vives car elle « s'exerce directement, crûment, sensuellement, par une communication proprement épidermique. »[384] Pour Michel Thévoz, nous sommes *affectés* en partie à cause de l'éducation occidentale par rapport au corps que nous (Occidentaux) avons reçue : « réserve anatomique, aux ablutions obsessionnelles de l'hygiène occidentale, à l'impératif du corps intact, propre et net ».[385] Cette éducation va à l'encontre de tout ce que peut exprimer *l'animalité d'un corps ainsi traité* (« l'onction visqueuse, la balafre bariolée, la circonscription des organes, l'écarlate impudeur du corps ainsi blasonné »[386]) – elle augmente *notre empathie charnelle*. Car, « les frontières psychologiques que nous avons laborieusement établies entre la mentalité "prélogique" et la nôtre se trouvent court-circuitées par cette empathie charnelle contre laquelle nous restons sans défense. »[387] La parure animale tout comme la peinture corporelle (Thévoz les considère variantes d'un même acte car elles obéissent à une même finalité[388]) seront le lieu d'« une communication entre les inconscients corporels, à laquelle nous réagissons hystériquement, à proprement parler, par une angoisse à fleur de peau. »[389]

La thèse de Michel Thévoz nous intéresse tout d'abord car elle soutient que le fait d'endosser « l'animal » agit sur nous, spectateurs en une interpellation vive, ce qui permet d'ajouter cet acte ou ce geste à notre « fonds fécond » des associations ayant à voir avec la viande crue. Deuxièmement, parce que cette notion, tout en englobant d'autres notions fondamentales de notre étude (telle la qualité interchangeable des chairs), y introduit un nouvel élément ou dimension : celui de la peau, de l'enveloppe extérieure du corps.

[381] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 26.
[382] *Ibid.*
[383] L'auteur part d'une « animalité refoulée par notre idéologie humaniste dans les ténèbres de l'altérité radicale », *Ibid.*
[384] *Ibid.*
[385] *Ibid.*
[386] *Ibid.*
[387] *Ibid.*
[388] *Ibid.*, pp. 30-31.
[389] *Ibid.*, p. 26.

Thévoz attribue la puissance de la parure animale à sa façon d'agir au niveau de la peau – nous sommes *affectés*, angoissés même, par cette animalité parce qu'elle arrive au niveau de, *sur*, la peau.[390]

Les « parures animales » mises en scène par les quelques artistes contemporains que nous interrogeons nous frappent par la similitude, voire l'unicité, de leur dispositif : une chair animale plaquée sur une chair humaine nue. Ce dispositif fait de chair animale crue contre une (*notre*) chair humaine nue est révélateur d'une *empathie charnelle*. De plus, la chair animale dans toutes ces « parures » ne montre pas la face extérieure, l'enveloppe, la peau de l'animal ; elle est représentative de *l'intérieur* de l'animal : de sa chair découpée, tranchée, recousue, saignante.

Ces *parures animales contemporaines* de viande crue dépassent celles autrefois faites de plumes et d'os. Elles *puisent* conjointement dans la primitivité de l'acte et dans une surenchère contemporaine qui cherche et qui réussit à créer une angoisse à fleur de peau.

Zhang Huan, *½ (Meat + Text)*, 1998, épreuve chnomogénique en couleurs, 94 x 78,7 cm.

[390] Cf. Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 26.

En haut à gauche: L'artiste cubaine, Tania Bruguera dans sa performance, *The Burden of Guilt* (*Le Fardeau de la culpabilité*) est debout sous un drapeau cubain fabriqué entièrement de cheveux humain ; elle porte une carcasse d'un agneau décapité et elle mange de la terre. Tania Bruguera, *The Burden of Guilt*, performance, 1997-99 ; à droite : L'artiste Pinar Yolaçan, dans sa série « Perishables », habille des femmes stoïques avec de la chair animale, 2004, 101 x 81 cm ; en bas : Dimitri Tsykalov, de la série « Meat », *Hood*, 120 x 120 cm.

6. Le Choix des morceaux, les morceaux de choix

Le découpage des bêtes et la symbolique de leurs morceaux choisis sont d'une importance capitale dans l'histoire de notre consommation de viande, et cela dès ses tout débuts – avec le charognage, la chasse, ou l'élevage. La notion du *choix des morceaux, les morceaux de choix* touche l'ensemble des mythes, des rites, et des actes de la consommation de viande, et elle importe sur la symbolique de la viande dans l'ensemble de ces actes. Le découpage des animaux pour leur consommation est souvent regardé comme un *indice culturel* ; pour toutes, *la découpe est décisive*. Pour l'étudier, nous mettons en pratique la même méthodologie appliquée jusqu'ici dans cette première partie : nous tentons de définir son importance et ses significations primitives ; puis nous démontrerons comment les œuvres qui mettent en scène une chair animale écorchée, dépecée, même recomposée, dans leur expression sont porteuses de ces *mêmes notions*. Notre hypothèse est que le spectateur d'une chair écorchée, dépecée, même recomposée, est non seulement *affecté* par cette symbolique primitive de la découpe et de la connotation des *morceaux choisis*, mais qu'il voit sa sensibilité augmentée (éclairée même) devant le spectacle de cette chair. Une telle chair lui rappelle – le *renvoie à* – l'acte *intentionnel et brutal* de la mise à mort de l'animal, puis son dépeçage. C'est Modher Kilani qui utilise ces qualificatifs pour rappeler que pour nous, humains, le temps du charognage est fini – nous sommes donc devenus *acteurs* :

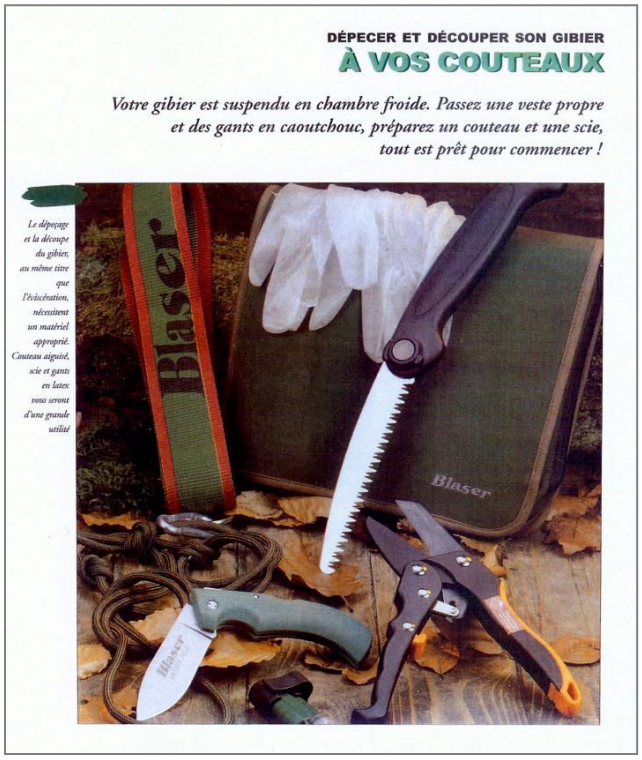
> *En tout temps et en tout lieu, l'homme a eu des scrupules à consommer une nourriture obtenue par la mise à mort d'êtres animés. Dans toutes les cultures, le régime carné pose la question de la légitimité de cet acte intentionnel et brutal. On ne mange pas en effet des animaux morts mais des animaux tués de la main de l'homme.*[391]

Pour les auteurs du texte dans lequel on trouve cette citation, les activités de découpe, de transformation, et de préparations culinaires de la viande, sont le lieu d'un refoulement de l'origine animale et de notre anxiété alimentaire générée par la consommation de produits carnés.[392]

---

[391] Modher Kilani (2002, p. 115) cité par Claude Fischler & Jocelyn Raude, « « Défendre son bifteck », Le rapport à la viande entre mutation et permanence », in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *op. cit.*, p. 271, < http://www.lemangeur-ocha.com/wp-content/uploads/2012/04/Raude_r _sum__colloque_ocha1.pdf>

[392] Pour les auteurs, « le fait que la mise à mort d'animaux de chasse ou d'élevage pour se nourrir – notamment les mammifères qui sont capables de ressentir et d'exprimer la douleur – pose des problèmes philosophiques ou métaphysiques que toutes les sociétés tentent de résoudre », Claude Fischler & Jocelyn Raude, in Jean-Pierre Poulain (Dir.), *Ibid.*



On peut apprendre avec Olgierd E. J. Kujawski, expert international dans la matière, et sa femme, Ursula Kujawski, journaliste indépendante et considérée comme une véritable ambassadrice pour le traitement irréprochable de la venaison, comment dépecer et éviscérer son gibier à travers leur livre, *Bien découper et préparer son gibier*.[393]

Aujourd'hui nous ne dépeçons pas les bêtes de notre propre main ; au mieux nous regardons le boucher faire un travail du découpage de la viande devant nous sur son étal. Nous opérons cependant un *choix* dans les (morceaux de) viandes que nous mangeons au quotidien ; et il en est de ce même choix pour les artistes qui se servent de la viande crue dans leurs œuvres. Nous pensons que transparaît à travers les œuvres d'art la signification primitive des actes du *découpage* de la bête et du *choix de ses morceaux*, qu'elle œuvre dans notre perception contemporaine de la viande crue. Car, comme nous le verrons, la découpe et le choix, ou plutôt la notion d'une répartition stricte des morceaux après l'abattage et le dépeçage de la bête, sont des actes hautement symboliques et strictement réglementés dans notre passé primitif. Ce symbolisme est présent dans l'ensemble des actes réels *et* imaginés ayant à voir avec la viande : ceux de la boucherie, ceux du sacrifice, ceux qui s'expriment à travers les mythes et les rites – dont certains qui perdurent ou ont évolué à travers le temps, tels qu'on les retrouve dans les contes de notre enfance. Nous

[393] Olgierd E. J. Kujawski & Ursula Kujawski, *Bien découper et préparer son gibier*, Aix-en-Provence, éditions du Gerfaut, 2005.

interrogerons aussi les significations des différents morceaux à travers ce que *nous obtenons* de la viande – concrètement (nutritionnellement), symboliquement, visuellement.

Comme Maguelonne Toussaint-Samat le rappelle dans son texte « Le dit et le non-dit de la viande et des épices » dans l'ouvrage *L'Imaginaire des nourritures*, à la valeur nutritive indéniable de la viande, s'ajoute depuis toujours sa valeur mythique et symbolique.[394] *Avant*, explique-t-elle, lorsque nous étions primitifs, encore bestiaux, à peine sortis de la boue, nous mangions la viande crue, de même qu'on ignorait l'existence des dieux auxquels nous n'offrions point de sacrifice.[395] Primitifs, nous commençâmes à manger de la viande – « notre première véritable gourmandise » – nous la mangeâmes non seulement avec notre bouche et nos dents, mais aussi avec notre tête ; avec notre salive et avec, et stimulée par, notre imaginaire.[396]

A travers toute l'historicité de notre consommation de viande et jusqu'à aujourd'hui, rien n'est anodin quant à la découpe de la bête et le choix/la répartition de ses morceaux. Dans le chapitre « La découpe des proies, le reflet d'une culture », Marylène Patou-Mathis qualifie la façon de découper les proies comme « un indice culturel fort qui permet de caractériser les comportements humains. »[397] En effet, le système de gestes qui transformaient un animal mort en « produits finis » représentait une valeur économique, sociale, et symbolique.[398] L'auteur énumère les capacités cognitives nécessaires à une telle opération qu'elle date de chez les Néandertaliens.[399] Pierre Gascar dans son ouvrage *Les Bouchers* remonte aux invasions barbares au premier millénaire de notre ère lors duquel la boucherie découle d'un rituel de chasse.[400] On tue l'animal « "à la loyale" (les armes à feu n'existent pas encore), et l'on honore sa dépouille, en la dépeçant selon des règles qu'on ne peut transgresser sans s'avilir. »[401] Les mêmes règles de dépeçage qui, selon lui, perdurent et que l'homme continue à respecter, même après qu'il est devenu éleveur et renonce donc en partie à la chasse : l'homme dépèce l'animal de son troupeau dont il se nourrit de la même manière que jadis au milieu des bois.[402] Il note que chez les premiers peuples chasseurs, c'est le chef qui dépeçait et qui distribuait les morceaux à ses hommes selon leur

[394] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 16.
[395] *Ibid*., p. 17.
[396] *Ibid*., p. 15.
[397] N. Noe-Nygaard (1977, pp. 218-237) cité par Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 156.
[398] Marylène Patou-Mathis, *Ibid*.
[399] « D'après les données archéologiques, le dépeçage rationalisé de la proie est attesté chez les Néandertaliens, ce qui par ailleurs, suppose qu'ils possédaient déjà l'ensemble de ces capacités cognitives, et, pour certaines d'entre elles, leurs prédécesseurs aussi », *Ibid*.
[400] Pierre Gascar, *op. cit.*, p. 27.
[401] *Ibid.*
[402] *Ibid*.

rang.[403] Ces « meilleurs morceaux », qu'évoque aussi Maguelonne Toussaint-Samat dans son texte, qui revenaient aux chasseurs-guerriers « pour leurs mérites mais aussi pour les conserver assez vaillants afin d'en rapporter à nouveau. […] La viande les conforte d'ailleurs dans leur force, leur puissance, leur dynamique… ».[404]

Nous retrouvons chacune des notions, du *choix des morceaux* et de *morceaux de choix*, au centre des deux mythes fondateurs grecs que nous avons étudiés plus haut[405], qui parlent (expliquent) des origines de l'homme. Maguelonne Toussaint-Samat rappelle que la filiation de l'homme « est titanique, […] nous avons été séparés des dieux, rejetés par eux dans la plupart des récits. »[406] Chez Prométhée, notre « séparation » fut due à la fraude dans sa répartition des morceaux ; chez Dionysos, l'espèce humaine naît, renaît, grâce à un *morceau de choix*, le cœur.

Prométhée distribue aux hommes les *morceaux de choix* du bœuf qu'il a découpé, tandis qu'il trompe les dieux en leur offrant des os nus, immangeables, couverts d'un peu de graisse et de parfum des autels. Zeus, furieux, décréta : « Désormais les dieux resteraient esprits, les hommes matière. »[407] Il ne restera que le cœur de Dionysos, après que les Titans l'eurent égorgé, frappé, et découpé en morceaux. Selon la version du mythe, celui-ci a été soit jeté dans un coin de la pièce, soit oublié, soit mis de côté pour être mangé ultérieurement. De ce cœur renaît l'enfant Dionysos. Des versions du mythe expliquent différemment la renaissance de Dionysos et la naissance de l'espèce humaine ; toutes citent le cœur en tant que *morceau de choix*.[408]

Pour comprendre de manière globale la notion de la répartition à travers la tradition religieuse grecque, on s'appuie sur cette description de Maguelonne Toussaint-Samat :

> *Se déroulaient deux opérations successives et bien distinctes, à partir du dépeçage, appliquées à deux sortes de viandes différentes : les parties considérées comme vitales – c'est-à-dire les viscères dont le cœur, les reins et le foie – se grillaient tandis que le reste passait au chaudron, vapeurs et fumée montant en oblation vers le ciel. Puis, les grillades se partageaient entre les officiants en un repas communiel. Le reste, ce que nous appelons la viande, après avoir bouilli, nourriture toute matérielle et dépourvue de sacralité, était mis de côté et servait à une distribution charitable.*[409]

[403] Pierre Gascar, *op. cit.*, p. 27.
[404] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 15.
[405] Cf. pp. 51 et 75 de cette thèse.
[406] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 16.
[407] *Ibid*.
[408] Cf. p. 75 de cette thèse.
[409] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., pp. 16-17.

En effet, les viscères jouissent depuis toujours d'un statut à part, ils sont vus comme vitaux, sacrés. Citons Léo Moulin dans son texte *Les Abats et le Sacré* : « C'est un fait : aucune société, si primitive soit-elle, et surtout si elle est primitive, n'a traité les abats comme elle l'a fait des viandes ou du lard. »[410] Il attribue ce statut singulier non seulement à leurs formes étranges, à leurs saveurs originelles, et au mystère de leurs fonctions, mais à leurs usages religieux qui selon lui leur ont octroyé un caractère sacré.[411]

Autrefois l'inventaire des abats incluait des morceaux quasi inimaginables pour notre alimentation, telles les vulves et les tétines de truie – mets figurant sur la table des grands banquets athéniens et surtout romains, qui débordait de viandes.[412]

On note dans la recherche une certaine perméabilité entre consommation d'abats d'animaux et cannibalisme : de nombreuses sources rapportent que l'on mangeait surtout ces *morceaux choisis* d'ennemis vaincus afin de s'approprier leurs vertus.[413]

> *En mangeant effectivement les défunts ou les ennemis prisonniers en lieu de gibier lors de véritables festins anthropophagiques, on assimilait véritablement leurs vertus, leur force ou leur autorité, lesquelles sont censées siéger de préférence dans le cœur, les reins, le foie ou la moelle, morceaux privilégiés.*[414]

En mangeant le foie de leurs ennemis, les Chinois de la plus haute Antiquité accomplissaient plusieurs tâches à la fois : ils leur rendaient hommage (même aux vaincus), ils assimilaient leur courage, le foie étant vu comme générateur de force et de courage, et enfin, ils garantissaient que ces derniers étaient « bien morts ».[415] Une autre anecdote raconte que lorsque les Huguenots se font massacrer en 1572, on a fait un repas des foies accompagnés des cœurs et de fricassées d'oreilles[416] ; de surcroît, selon ce récit, ils étaient mangés par des hommes qui n'étaient pas des cannibales ![417]

---

[410] Léo Moulin, « Les Abats et le sacré », in Simon Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 128.
[411] *Ibid*.
[412] « Les convives des grands banquets athéniens et surtout romains, n'ayant pas encore la notion du péché, surent faire face, quant à eux, à des tables débordantes de viandes : essentiellement des ragoûts hétéroclites, de venaisons exotiques ou d'abats étrangement évocateurs, comme les vulves et les tétines de truie ou les testicules de veau que l'on appelle encore en Languedoc des "frivolités" », Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *Ibid*., p. 20.
[413] C. Lévi-Strauss cité par Léo Moulin, *Ibid*., p. 129 et Magelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 85. On peut lire aussi : « les récits ethnologiques expliquant la coutume des Amérindiens, des Aztèques, et d'autres peuples dits bien à tort sauvages qui mangent le foie ou la cervelle de l'ennemi vaincu pour s'assimiler sa force », Simone Vierne, « La Chère et l'Esprit », in Simone Vierne (Dir.), *Ibid.*, p. 125.
[414] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 85.
[415] *Ibid*., p. 446.
[416] L'image de ce *morceau choisi* inattendu du corps humain ne rappelle-t-elle pas le symbole de la figure et de la souffrance de Vincent Van Gogh, avec qui tous les peintres semblent entretenir une empathie presque *charnelle* ? Dans son texte intitulé, « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », Georges Bataille assimile cet acte du déchirement au sacrifice : « elle représenterait l'intention de ressembler parfaitement à un terme idéal caractérisé assez généralement, dans la mythologie, comme dieu solaire, par le déchirement et

La *visualité* des abats, leur pouvoir *visuel*, n'a jamais été sous-estimée. Ce qui peut attester de la pratique des haruspices romains d'examiner les foies d'animaux sacrifiés afin de prédire l'avenir.[418] Léo Moulin explique que ce pouvoir peut nous paraître étrange aujourd'hui mais que « pourtant, rôdent encore en nous les traces de ces croyances qui attribuaient aux viscères des pouvoirs inquiétants. »[419] Aujourd'hui, on retrouve cette même *visualité* si particulière des abats *exploitée* à travers les œuvres d'art et dans la littérature contemporaine. Décrite par Alina Reyes dans son roman *Le Boucher*, la viande exposée dans la vitrine est « comme autant d'objets précieux […]. Oscillant entre le rose pâle et le rouge foncé, les viandes accrochaient la lumière comme des bijoux vivants ». L'auteur réserve cependant ses superlatifs pour les abats qu'elle décrit comme « magnifiques » et prisés car ils sont :

> *la part la plus intime, la plus authentique, la plus secrètement évocatrice de la bête défunte : foies sombres, sanguinolents, tout en mollesse, langues énormes, obscènement râpeuses, cervelles crayeuses, énigmatiques rognons lovés dans toutes leurs rondeurs, cœurs entubés d'artères […], poumon gris et spongieux ; les ris de veau, parce que rares et réservés aux meilleures clientes.*[420]

L'artiste d'origine turque, basée à Brooklyn, Pinar Yolaçan, habille des femmes de différentes origines avec des vêtements qu'elle façonne avec les abats, puis elle les photographie. Dans les images ci-dessous de la série, *Maria*, l'artiste favorise comme modèles des femmes afro-brésiliennes ; elle les habille de vêtements aux abats rouges dans le style des colonisateurs portugais.[421]

---

l'arrachement de ses propres parties », Georges Bataille, « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents*, Vol. 2, n° 8, Paris, éditions Jean Michel Place, 1930, p. 455.

[417] « En 1572, le jour de la Saint-Barthélémy, des hommes qui n'étaient pas des cannibales, mangèrent le foie et le cœur des Huguenots massacrés et firent des fricassées d'oreilles. », Léo Moulin, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 129.

[418] « Puis on fit des tablettes de terre cuite, représentant des foies, gravés de signes mystérieux qui étaient autant d'instruments de divination », Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit*., p. 446. Cf. aussi Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *Ibid.*, p. 18.

[419] Léo Moulin, in Simone Vierne (Dir.), *Ibid.*, p. 129.

[420] Alina Reyes, *Le Boucher*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1988, pp. 12-13.

[421] Xeni Jardin, « Meat Couture Art by Pinar Yolaçan », *Boingboing blog*, 29 novembre 2007, <http://boingboing.net/2007/11/29/meat-couture-art-by.html>

Pinar Yolaçan, à gauche et à droite, *Untitled*, de la série « Maria », 2007, , 100 x 81 cm, impressions cibachromes.

Dans ma série « Raw Meat », j'ai recherché la qualité scintillante et sombre des images publicitaires des abats pour par exemple dépeindre la densité des cheveux des modèles. Ironiquement, les abats rouges sont surtout utilisés dans ce travail pour représenter une partie ou un élément du corps « non comestible » ; ce qui m'a amenée en conséquence à réfléchir sur l'écho théorique ou idéologique de ma non-consommation de ces éléments depuis toujours.

Salamandra, à gauche : détail, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2010, 94 x 65 cm ; à droite : détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

7. La Mort fractionnée

En réalité plus personne ne tue vraiment les bêtes depuis que l'abattage est à la chaîne : le travail robotique est inattentif, il est irresponsable, et la mort est fractionnée.[422]

Joy Sorman, *Comme une bête*

Pour extraire ces morceaux de choix, pour consommer de la chair animale, il faut, suite à son abattage, ouvrir la bête, la dépouiller, la dépecer. L'auteur Joy Sorman rappelle dans les quelques pages « informatives » sous l'intitulé « Histoire de l'abattoir-usine » qui intercalent deux chapitres de son roman *Comme une bête*, que ces actes de la viande nous ont été très proches autrefois : « Quand l'histoire a commencé, l'histoire des hommes qui se nourrissaient des bêtes, on tuait l'animal qu'on mangeait, on était chasseur, on se connaissait bien la bête et moi ; je l'avais repérée, traquée, abattue, dépecée puis avalée. »[423] Aujourd'hui, ces actes sont très éloignés de *notre* quotidien : jadis ce que nous faisions nous-mêmes est aujourd'hui fait par d'autres – les « intermédiaires démultipliant », comme elle les appelle.[424]

Salamandra, détail, *Daily Bread: Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, , 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[422] Joy Sorman, *op. cit.*, p. 53.
[423] *Ibid*.
[424] « Désormais je ne mange plus l'animal que j'ai tué, un autre le fait pour moi et les intermédiaires se multiplient », *Ibid*.

Néanmoins, nous voulons démontrer dans cette étude que si nous sommes *affectés* par l'image *contemporaine* d'une chair animale découpée, désarticulée, tranchée, ouverte – c'est parce que nous sommes – *nous restons* – les *acteurs hypothétiques* de ces actes : découpage, dépouillement, même abattage de la bête, que nous avions réalisés au sein de notre passé primitif. Nous ne pouvons *prouver* scientifiquement notre hypothèse *mais* nous pouvons tisser des liens, certains indéniables, entre ces actes réalisés jadis et la vision *contemporaine* qui nous offre une chair animale découpée, désarticulée, tranchée, ouverte. Dans ce sens, nous nous appuierons sur la *visualité* de ce que ces actes ont dû représenter pour nous à cette époque. De surcroît, c'est à travers les actes de la découpe de l'animal et de son dépouillement qui s'ensuivent logiquement après son abattage (qu'importe, comme conséquence) que le tabou fondamental du sang intervient ici, car l'animal représente à la fois la source et la révélation de ce tabou du sang, présent sans exception dans toutes les sociétés primitives[425], et qui, comme nous le verrons, continue à œuvrer dans notre société contemporaine.

Les différentes sources voient dans la découpe de l'animal un indice culturel fort. Marylène Patou-Mathis écrit sous l'intitulé « La découpe des proies, le reflet d'une culture », que « ces opérations, qui de la "matière brute" (animal mort et dépecé) aboutissent à des produits finis, correspondent à un enchaînement de gestes techniques à valeur économique, sociale, et symbolique. »[426] Elle énumère les capacités cognitives nécessaires à de telles opérations qu'elle date depuis les Néandertaliens.[427] Nous nous appuyons sur sa description des actes pour nous replonger dans des temps primitifs en tant qu'*acteurs hypothétiques*. Tout en notant les différents paramètres qui viennent en jeu dans la découpe (l'espèce, la taille, et l'âge de l'animal, les outils et les traditions culturelles), elle explique que les étapes de la découpe sont soumises plus à l'anatomie de l'animal que par le « boucher » lui-même.[428] Pour une bête de taille moyenne,

> *afin que les viscères thoraciques et abdominaux ne gâtent pas la viande, on commence par éviscérer la bête souvent sur le lieu de chasse. Il faut coucher*

[425] « […] Durkheim s'était rapproché plus que tout autre de la conception des interdits en tant que résultats de processus naturels, explicables dans les seuls termes de l'expérience vécue […]. Or, c'est seulement en partant de là et en identifiant, sur ses traces, l'interdit fondamental dans l'interdit du sang […] que l'on parvient à saisir le mécanisme de la violation, à en reconnaître les diverses manifestations et à comprendre l'ensemble de pratiques et de croyances qui en découlent. L'identification de l'interdit du sang, en tant qu'interdit fondamental des sociétés de chasseurs, portait déjà en elle, en germe, la solution du problème du *mana* », Laura Levi Makarius, *Le Sacré et la violation des interdits*, Paris, éditions Payot, Coll. Sciences de l'homme, 1974, p. 310 ; « […] Alors qu'on ne connaît pas de société primitive ou archaïque où le sang menstruel ne soit considéré comme une matière dangereuse, devant être soustrait au contact et interdite, […] dans de nombreux cas il sert de talisman pour assurer la santé, l'invulnérabilité, le succès. […] », *Ibid*., p. 20.
[426] Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., p. 156.
[427] *Ibid*.
[428] *Ibid*.

l'animal sur le dos et pratiquer une incision longitudinale, du dessous du cou jusqu'à l'entre cuisse. Généralement, les chasseurs traditionnels récupéraient et consommaient sur place, tout ou partie, le sang et les abats, prélevaient souvent la langue et parfois fracturaient le crâne pour en extraire la cervelle.[429]

Après avoir ouvert et avoir extrait les *morceaux de choix*, commencent le dépouillement de la peau et le dépeçage : sa mise en pièces, en quartiers ou unités de boucherie. Le dépeçage peut avoir lieu avant le dépouillement si on ne récupère pas la peau, ou après ; pour les proies de grande taille, les chasseurs effectuaient le dépeçage sur le lieu d'abattage afin de pouvoir les transporter.[430]

Dans ses explications elle insiste : « Les modalités du dépeçage étant imposées par l'anatomie de l'animal, on constate peu de variations techniques. »[431] Les outils varient selon la taille de l'animal : par exemple, on utilisait un bloc de pierre ou un gros galet pour fracturer les extrémités osseuses de la carcasse d'une grande espèce, tandis que pour une petite proie on découpait ses extrémités avec des outils tranchants. Une phase ultime du « décharnement » de l'animal (dont le nom semble déjà donner lieu à une lutte physique acharnée) implique de sectionner les ligaments et les tendons, éléments très résistants qui avaient une grande utilité en tant que liens et fils dans la vie quotidienne.[432]

La thèse d'une autre spécialiste, Noélie Vialles, diverge légèrement ; elle place l'accent nettement sur la découpe en tant qu'indice culturel. Dans sa « Note de recherche », intitulée « Le Jeu des découpes », des Actes du colloque, *L'Homme et la Viande*, cet « indice » est qualifié d'*arbitraire*.[433] Certes, l'anatomie de l'animal s'impose mais elle est loin d'être le seul facteur qui guide la découpe :

Que le squelette des animaux, par exemple, soit articulé n'impose pas que la découpe suive ces articulations, qu'elle les suive toutes, ni qu'elle se règle seulement sur elle. Elle ne le fait d'ailleurs jamais. Ni arbitraire pur, ni déterminisme naturel brut : les raisons pour lesquelles on se règle ou non sur le donné naturel sont elles-mêmes culturelles, inscrites dans une vision culturellement cadrée du « naturel ».[434]

Pour comprendre la découpe de manière générale et *exemplaire*, nous nous servons de sa description de celle du bœuf, qui représente, selon elle, « le modèle » de toutes les

[429] Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., pp. 156-157.
[430] *Ibid*., pp. 158-159.
[431] *Ibid*., p. 159.
[432] *Ibid.*, pp. 159-160.
[433] « Toute découpe opère sur une réalité matérielle donnée, qui impose ou suggère diverses modalités, entre lesquelles elle choisit. Si l'on veut saisir le jeu propre des découpes, il faut se garder tout autant de les croire entièrement soumises à ce donné, que de les croire totalement arbitraires », Noélie Vialles, « Le Jeu des découpes », in Colette Mechin (Org.), *L'Homme et la Viande*, Actes de la Journée d'études de la Société d'ethnozootechnie, 20 novembre 1991, Paris, Société d'ethnozootechnie, 1992, p. 49, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6560816p.image.langFR.r=ethnozootechnie>
[434] *Ibid*.

découpes ; les autres ne présentant que des figures approchées et simplifiées.[435] D'un premier geste, on tranche entre les parties charnues et persillées de l'arrière de la bête et les parties plus grasses et osseuses de l'avant. On le « démonte » en séparant les membres du tronc et les principales articulations, et on morcelle selon l'usage qui en sera fait, notamment culinaire.[436] On note (car le but de cette étude cherche à ressusciter l'image d'une chair animale intacte, recomposée, tout en étant découpée, tranchée, sanguinolente) que dans l'acte du désossage, on « *ouvre dans les chairs*, qu'il faut découvrir le moins possible, un passage jusqu'aux os, qui sont extraits. »[437]

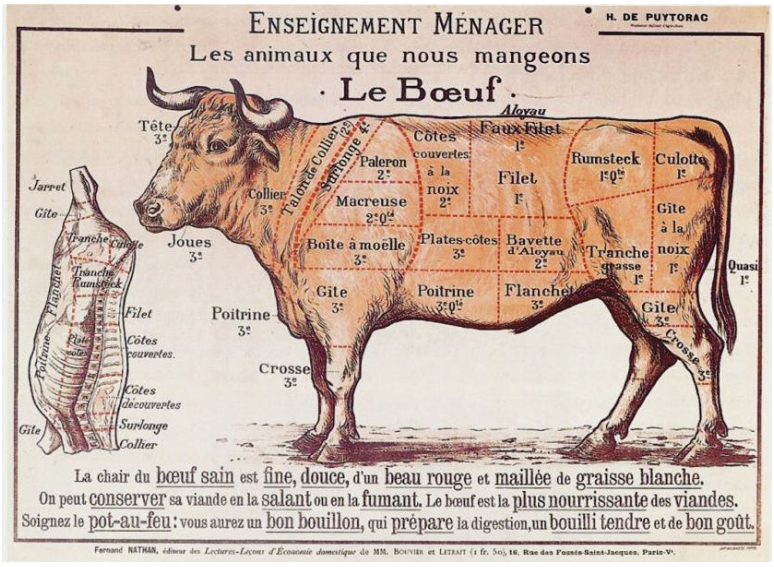


Illustration dans l'ouvrage, *Le Bœuf, Histoire, Symbolique, & Cuisine* d'Alain Raveneau et Michel Pastoureau, p. 138.

> *L'animal est anesthésié par un coup de pistolet à projectile captif tiré dans le front, au point le plus meuble du crâne, [...]. Le tueur presse son doigt sur l'œil de l'animal pour vérifier que la paupière reste immobile, preuve de son étourdissement. Puis la bête insensibilisée est suspendue, [...]. L'ouvrier s'approche, son visage est sans expression sinon la lassitude du travail à la chaîne, couteau à saigner porté à la taille comme une épée moyenâgeuse, qu'il a longuement aiguisé avant de procéder [...], torse en avant, jambes arquées, il plante le couteau dans le pli de la peau, sur la poitrine, à travers les poils, les muscles et les nerfs, tranche les artères carotides, là où le sang épais et luisant jaillira plus vite, plus fort, et en effet il sort à gros bouillons sonores, qui s'échappent en cascade. Le blanc cartilagineux de la trachée se découvre, la peau n'est rien, un écran fragile, une protection frêle et altérable, derrière laquelle c'est un bordel sans nom, un chaos de chair et de viscères.*[438]
>
> description de l'abattage d'une vache dans le roman de Joy Sorman, *Comme une bête*

L'image de la saignée est impressionnante, particulièrement celle de l'emblématique « saignée du cochon », rituelle, traditionnelle, familiale. On peut la

[435] Nous notons que la chercheuse exclut de la boucherie *stricto sensu* les découpes du porc et du cheval en raison de la particularité de leurs découpes, Noélie Vialles, in Colette Mechin (Org.), *op. cit.*, p. 51.
[436] *Ibid.*
[437] *Ibid.*
[438] Joy Sorman, *op. cit*., pp. 56-57.

« vivre » en images à travers les scènes du célèbre film d'Ermanno Olmi, *L'Arbre aux sabots* ; film qui nous amène à observer de l'intérieur les rites, la piété, et les mythes des paysans de la province de Bergame. « Olmi scrute chaque détail avec minutie, dans une fidélité absolue à la vérité historique et à l'exactitude ethnographique. »[439] Les scènes du

Ermanno Olmi, *L'Arbre aux sabots*, 1978 (Palme d'or, Cannes, 1978) ; à gauche : 49:40 ; à droite : 50:32.

film concordent parfaitement avec le récit de Jean-Louis Olivier dans son texte « Les Trois Jours du cochon » dans le beau recueil illustré *Louchebem, Journal in carne*, édité par la Confédération française de la boucherie. Dans la famille de ce dernier, la saignée du cochon s'est pratiquée pendant quatre-vingts ans : « Chaque année en février, un sacrifice immémorial, aux préparations et aux festins qui s'ensuivaient pendant trois jours de rang ».[440]

> *Nous le maîtrisions à quatre. Jean, ancien boucher, assommait la bête au merlin à pointe avant de l'égorger. Je m'obligeais à assister au sacrifice, le cœur chaviré. On couchait le cochon inconscient sur une échelle en bois à même le sol, les pattes liées car le corps continuait de sursauter et de donner de furieuses ruades toutes les cinq à dix minutes pendant lesquelles il se vidait de son sang, précieux liquide que l'on recueillait dans une bassine disposée sous l'échelle.*[441]

Depuis dix ans, on ne tue plus le cochon dans la famille de Jean-Louis Olivier. Ceux qui s'occupaient de cette tâche sont morts : les anciens charcutiers, les grands-

[439] Entrée « L'Arbre aux sabots », du site *Wikipédia*, citation du *Dictionnaire mondial des films*, éditions Larousse, <http://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Arbre_aux_sabots>
[440] Jean-Louis Olivier, « Les Trois Jours du cochon », in Confédération française de la boucherie (Dir.), *Louchebem, Journal in carne*, Grenoble, éditions Sepeta, 2011, p. 12.
[441] On note également les abats mis précieusement de côté : « Jean éventrait le cochon par le milieu et l'éviscérait. On gardait dans un grand récipient le cœur, le "poumon blanc", le foie, la rate et les rognons », *Ibid*.

parents, les derniers agriculteurs.[442] Effectivement, on apprend dans le catalogue *Le Geste du boucher: découpe et consommation de la viande de la préhistoire à nos jours*, que pour réaliser ce travail spécifique, on faisait appel à un « saigneur »: une personne habilitée pour tuer la bête *et* pour la découper.[443] Selon les régions et leur importance, chaque village avait son ou ses « tueurs », qui étaient par ailleurs la plupart du temps, des agriculteurs.[444]

La saignée du cochon met au jour et aux yeux des dizaines de spectateurs ce que la progression vers le système des abattoirs a réussi à cacher : la mise à mort de la bête dont le sang se déverse en abondance. De nombreuses sources expliquent comment ces « lieux de la mort programmé »[445] ont été éloignés du centre-ville.[446]

> *On a d'abord tué les animaux dans la rue, au vu des passants, avec les cris audibles par tous et le sang qui s'écoulait le long des trottoirs. Puis, sous Bonaparte, la mise à mort fut transférée dans des lieux spécialement dédiés : les abattoirs. Ceux-ci se sont progressivement installés à la périphérie des villes. Avec l'industrialisation générale de la société, les abattoirs sont devenus des usines quasi secrètes où l'on préfère ne pas savoir ce qui se passe.*[447]

Cette première partie de notre étude s'intéresse à la viande – surtout à son état de *cru.* Pour cette raison, il est intéressant de faire une parenthèse sur l'importance et l'étendue du tabou fondamental du sang[448] – en particulier au regard de la cruauté de la viande, et cela au moment où nous traitons ces *premières découpes* de la bête, qui la transformeraient et qui feraient d'elle un produit de consommation : sa mise à mort dans laquelle le sang ne peut que couler à flots.

Dans « Le Souffle et le Sang », son texte du colloque dont elle est l'organisatrice, Colette Mechin exprime la saignée telle une nécessité indiscutable dans le processus de la mise à mort.[449] Elle cite Noélie Vialles pour qui la consommation ou la non-consommation du sang ne change rien. « Que l'on consomme parfois le sang ne change rien à cette nécessité de le verser d'abord : Cuisiner le sang est une chose, consommer une viande imprégnée de son sang en est une autre. »[450] Mechin élargit le champ de sa

---

[442] Jean-Louis Olivier, *op. cit*., p. 12.
[443] Michel Desgranges, in Patrice Conte, Christian Vallet, et al. (Dirs.), *op .cit*., p. 36.
[444] *Ibid*.
[445] Cf. Aymeric Caron*, op. cit*., p. 98.
[446] Cf. aussi Pierre Gascar (1980) cité par Liliane Bodson, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 230.
[447] Aymeric Caron, *op. cit.*, p. 110.
[448] Nous nous intéressons ici de manière générale au tabou fondamental du sang ; tandis que dans la deuxième partie de cette thèse, « La Femme crue » il s'agira du tabou spécifique du sang menstruel.
[449] Dans la pensée traditionnelle de l'Europe occidentale, tuer un animal pour le manger c'est essentiellement faire couler son sang ; « La nécessité de la saignée n'est jamais discutée et ne l'a jamais été. Il paraît naturel à tout le monde de saigner les animaux que l'on mangera », Colette Mechin, « Le Souffle et le Sang », in Colette Mechin (Org.), *op. cit.*, p. 43.
[450] Noélie Vialles (1987) citée par Colette Mechin (Org.), *op. cit*., p. 43.

réflexion : cette saignée qu'elle qualifie de nécessaire, indiscutable, dans la pensée traditionnelle de l'Europe occidentale, n'est pas universellement pratiquée, et nombreuses sont les sociétés qui optent pour une mise à mort non sanglante de l'animal.[451]

Nous nous intéresserons autant à cette mise à mort non sanglante qu'à celle qui répand le sang à gros jets ; les deux comprennent l'acte d'inciser, de trancher, de couper dans la chair animale. Mais la mise à mort non sanglante permet de conserver *dans le corps de l'animal* tout le sang – même après que sa mort s'ensuit.[452] Et ce faisant, ces sociétés arrivent à plusieurs fins : ne versant pas de sang, la chair n'en est pas « démunie », on consomme donc la viande *avec* le sang et on s'approprie davantage de sa force ; de plus, ces peuples évitent d'entrer en contact de la vue du sang.[453] Parmi les exemples qu'offre Mechin, notons les Toungouzes, peuple sibérien, qui sacrifient par incision de la poitrine de l'animal par laquelle ils enfoncent la main et compressent l'aorte : « Selon notre méthode, l'animal souffre moins et *tout le sang se conserve proprement à l'intérieur*. [...] Pas une goutte de sang ne doit être perdue dans cette méthode sacrificielle. »[454]

Pour Marylène Patou-Mathis, le fait que la viande contienne du sang représenterait une source supplémentaire de trouble.[455] Liant le tabou fondamental du sang à l'*état cru* de la chair animale, ce lien permettra d'ajouter cette association, et non la moindre, au « fonds fécond des associations ayant à voir avec la viande crue » – celui que nous construisons tout au long de cette première partie. La viande dans les œuvres qui nous intéressent et que nous citons dans cette étude est crue. La recherche démontre que *cette viande crue contient toujours du sang.* Nous savons que le tabou fondamental du sang concerne le contact et même la vue du sang qui est versé dans les sociétés primitives. Mais nous rendons-nous compte que le tabou fondamental du sang peut aussi concerner la viande crue elle-même, simplement par le seul fait qu'elle contienne toujours ce liquide précieux, dangereux, interdit, tabou ? C'est la raison pour laquelle que nous formulons l'hypothèse que le tabou du sang œuvre à travers la viande crue dans les pratiques qui s'en servent ; c'est pourquoi nous attribuons le *trouble* que cause la vue de la viande crue en partie à ce tabou fondamental.

---

[451] Colette Mechin, in Colette Mechin (Org.), *op. cit*., p. 43.
[452] *Ibid*., pp. 43-44.
[453] *Ibid*., p. 43.
[454] J.-P. Roux (1966, pp. 219-220) cité par Colette Mechin, in Colette Mechin (Org.), *Ibid*., pp. 43-44.
[455] « […] elle [la viande] est soumise, plus que tout autre aliment, à des prescriptions ou à des interdits qui varient selon les groupes humains. Ce traitement particulier s'explique, d'une part parce que la viande contient du sang et, d'autre part, parce qu'elle provient d'un être vivant, qui est, que nous en ayons conscience ou non, très proche de nous », Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., p. 8.

Troublante est la vue de la viande crue, car le sang qu'elle contient est une matière ambivalente par excellence : tantôt abhorrée et interdite, tantôt vénérée. Le sang peut être interdit au contact, à la vue, et à la consommation, et dans certains cas il peut être soumis aux pratiques contraires, tel dans les us et coutumes des chamans :

> *Aussi, lorsque pour une raison ou pour une autre le sang, liquide dangereux s'il en est, est disjoint de la chair, il est boisson réservée à un personnage essentiel : le chaman, et à un moment essentiel : la transe […]. Le chaman boit du sang et mange de la chair de l'animal sacrifié et s'étant ainsi incorporé l'esprit, il aboutit à l'extase.*[456]

Chez les Barbares la viande s'était octroyé un statut d'adjuvant magique ; réservée en priorité aux hommes qui affrontaient les dangers de la guerre et de la chasse ; on la mangeait le plus souvent crue.[457] Maguelonne Toussaint-Samat parle « d'un bien-être immédiat délivré presque dès son ingestion […], phénomène à la fois physique et moral » notamment chez les chasseurs.[458]

Selon Pierre Gascar, c'est la cuisson qui adoucit l'état agressif du cru : « Le passage du cru au cuit représente, on le sait, pour l'homme une conversion essentielle. La cuisson retire à la viande le sang qu'elle contenait, l'amollit, la transforme, la pacifie, en faisant oublier son origine. »[459] En revanche, pour Roland Barthes, c'est dans l'état de la quasi-crudité que tient le prestige du bifteck et dont le sang visible le remonte aux origines. Il *VOIT le sang* dans le bifteck :

> *le sang y est visible, naturel, dense, compact et sécable à la fois ; on imagine bien l'ambroisie antique sous cette espèce de matière lourde qui diminue sous la dent de façon à bien faire sentir dans le même temps sa force d'origine et sa plasticité à s'épancher dans le sang même de l'homme.*[460]

« Le sanguin est la raison d'être du bifteck. »[461] Les degrés de cuisson de la viande s'expriment en *images de sang* : le *saignant* rappelant le flot artériel de l'égorgement, le *bleu* est le sang lourd, pléthorique des veines « qui est ici suggéré par le violine, état superlatif du rouge ».[462]

---

[456] Eliade (1951, p. 197) cité par Colette Mechin, in Colette Mechin (Org.), *op. cit.*, p. 44.
[457] Pierre Gascar, *op. cit.*, p. 22.
[458] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 15.
[459] *Ibid*.
[460] Roland Barthes, « Le bifteck et les frites », *Mythologies, Œuvres complètes I, Livres, textes, entretiens : 1942-1961*, Paris, éditions du Seuil, 2002, p. 609.
[461] *Ibid*.
[462] *Ibid*.

Avant d'explorer les différents aspects des découpes de l'animal, et donc ceux de leur éventuelle consommation, une parenthèse s'impose pour soutenir notre hypothèse sur la présence et la puissance du tabou fondamental du sang – celui qui à notre avis agira à travers la viande crue (la matière première, son image). Nous apportons ici un regard succinct sur l'étendue du tabou du sang dans les sociétés primitives – une « crainte » selon Georges Bataille dont les traits archaïques apparaissent encore dans nos sociétés.[463]

De manière générale, les interdits servent à sauvegarder et à perpétuer l'ordre social dans les sociétés primitives, tribales, explique Laura Levi Makarius, dans son livre *Le Sacré et la Violation des interdits*.[464] Parmi les interdits, celui du sang « constitue la souche des interdits sexuels, alimentaires et de contact, qui sont les plus importants et les plus constants. »[465] Cette « crainte » remonte à la chasse, voire plus loin : « Elle naît de l'expérience d'hommes qui, s'adonnant à la poursuite du gibier afin de se nourrir et de nourrir leur groupe, sont contraints de faire face aux dangers qu'implique l'affrontement des bêtes sauvages, et à dominer la peur qu'ils suscitent. »[466] En bref, ces hommes croient se prémunir contre les dangers en évitant le contact et la vue du sang, ainsi que toutes personnes qui en sont souillées ou qui saignent.[467]

En travaillant à partir de l'image de la viande crue dans mon travail sur le « Raw Meat », la question est de savoir si ce tabou se transfère *naturellement* de la chose *à l'image*. Laura Levi Makarius et Sigmund Freud s'accordent sur le fait que, dans le tabou, la notion de « contact » est large ; elle est conçue pour comprendre non seulement « le contact direct avec les personnes, les matières, les objets ou les lieux interdits, mais leur approche, et leur vue »[468] ; ce « contact » peut donc être purement abstrait ou mental.[469]

---

[463] Nous montrerons des exemples de cette notion dans la deuxième partie de cette thèse, « La Femme crue », Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in Georges Bataille, *op. cit*., p. 54.

[464] « Sans les interdits, les sociétés tribales iraient à leur perte par la désintégration de leur structure sociale », Laura Levi Makarius, *op. cit.*, pp. 27-28.

[465] *Ibid*., p. 22.

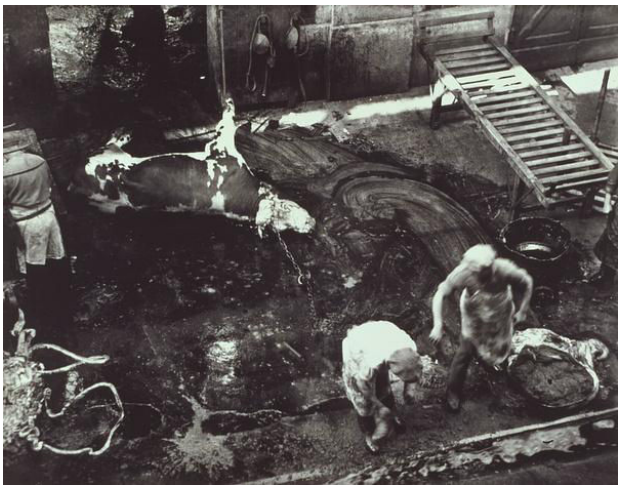
[466] Suite de la citation : « D'une part l'expérience du chasseur imprime dans les consciences le rapport entre les blessures infligées aux animaux, l'épanchement sanglant qui s'ensuit, l'agonie et la mort ; d'autre part, la rencontre des bêtes sauvages, le fait de les mettre à mort, représentent à la conscience le risque de blessures et de mort violente, éventualités redoutables qui se produisent et se manifestent par des versements de sang », *Ibid*.

[467] *Ibid.*

[468] « Tout ce qui est objet de tabou parce qu'impur, est conçu comme agissant non seulement de près, par contact, mais aussi à distance, invisiblement, à la manière d'une force, se transférant d'un objet à l'autre et se propageant à travers l'espace. Il suffit de rappeler que le tabou défend non seulement le contact direct avec les personnes, les matières, les objets ou les lieux interdits, mais leur approche et souvent leur vue », *Ibid*., p. 312 .

[469] « La prohibition principale, […] est, comme dans le tabou, celle du contact, […]. La prohibition ne porte pas seulement sur l'attouchement direct du corps, mais s'étend à toutes les actions qui se définissent par l'expression figurée : se mettre en contact. Tout ce qui oriente les idées vers ce qui est prohibé, c'est-à-dire tout ce qui provoque un contact purement abstrait ou mental, est prohibé au même titre que le contact matériel lui-même ; on retrouve la même extension du sens dans le tabou », Sigmund Freud, *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* (1923, trad. Dr. S. Jankélévitch, 1951), p. 27. <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/totem_tabou/totem_et_tabou.pdf>

Ces derniers éléments ouvrent un champ du tabou qui ne sera pas limité seulement à une matière première, mais également *à son image.*



Eli Lotar, de la série « Aux abattoirs de la Villette », 1929, négatifs argentiques sur verre, collection Centre Pompidou, Paris.

Les rois de la découpe, des techniciens hors pair, des chirurgiens de la viande[470]*,* ce sont les qualificatifs qu'utilise Jean-François Mallet pour décrire des bouchers français dans son ouvrage consacré à la viande, *Viandes*. Il ne semble pas anodin que cette étude, sur et à partir de la nourriture en tant que strate originelle des œuvres d'art, est menée ici, en France, le pays emblématique de la (très bonne) nourriture. Simone Vierne décrit la France comme « ce beau pays […], où le repas et la cuisine sont en quelque sorte la marque la plus décisive de notre spécificité, aux yeux du reste du monde ».[471] Mon travail plastique, « Raw Meat », réalisé à partir d'images publicitaires de viande crue est né en France, dans une région réputée pour la grande qualité de sa viande : le Bourbonnais. « Raw Meat », tout comme la série « Daily Bread » d'où il est issu, sont le fruit de mon œil d'« étrangère », de mon intégration, et de mon immersion voulue dans cette culture française depuis ma culture américaine.

[470] Jean-François Mallet, *Viandes, Encyclopédie des produits et des métiers de bouche*, Paris, éditions Hachette Pratique, 2013, p. 32.
[471] Simone Vierne, « Ouverture apéritive », in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 5.

Intéressons-nous à la découpe à partir de sa spécificité française. Pour Jean-François Mallet, la façon en France de débiter la viande est marquée par une complexité stupéfiante, témoignant d'un savoir-faire particulièrement développé.[472] La complexité des découpes françaises est comparée avec celles d'autres pays européens, telles la Grande-Bretagne et la Belgique qui réduisent les leurs à leur plus simple expression : à part des *T-bone steaks*, le reste est souvent haché ; ils ne connaissent pas les morceaux tels l'onglet, la bavette, la hampe, l'araignée, la macreuse, le paleron, le nerveux de gîte…[473]

La spécialiste de la découpe, Noélie Vialles remarque que les animaux de boucherie ont le sens inversé du mot « carcasse » qui désigne aussi bien le corps *avant* la découpe qu'*après* la découpe : « Ce n'est plus l'ossature, mais déjà la substance "viande" ».[474] A Rungis, le plus grand marché des produits frais du monde, Olivier, l'un des spécialistes du bœuf dans le Pavillon des viandes, examine quelques-unes des carcasses et explique pour la caméra du documentariste la forme et le toucher souhaités, à travers l'exemple de cette bonne limousine « bien bombée ».[475] Selon Olivier : « Ce qui se voit à l'extérieur se

Elise Casta-Verchère, réalisation, *Au Cœur du marché de Rungis*, 2014 ; à gauche : 46:30, à droite : 46:45.

confirme à l'intérieur ; il suffit de caresser et vous sentez le grain de la viande ; et vous sentez si elle est juteuse ou pas. »[476] Trois cents tonnes de viande bovine sont vendues à Rungis tous les jours. Ce marché peut se vanter également d'être l'endroit où l'on trouve la viande la plus sûre et la mieux tracée de l'Hexagone ; nul n'ignore le besoin, vu

[472] Jean-François Mallet, *op. cit.*, p. 36.
[473] *Ibid*.
[474] « Avec les animaux de boucherie, le sens de « carcasse s'inverse ; ce même terme désigne alors le corps dépouillé, éviscéré, paré, tel qu'il résulte de l'abattage, avant la découpe », Noélie Vialles, in Colette Mechin (Org.), *op. cit.*, p. 51.
[475] Elise Casta-Verchère, réalisation, Eléphant Doc Productions, *Au Cœur du marché de Rungis*, Culture infos, Documentaire, août 2014, 53 min, diffusé sur France 5 le 23 novembre 2014, <http://pluzz.francetv.fr/videos/au_coeur_du_marche_de_rungis_,112653283.html>, 45:47.
[476] *Ibid*., 46:30.

les différentes crises sanitaires alimentaires des dernières décennies, de rassurer le consommateur quant à l'hygiène et à la traçabilité.[477]

Elise Casta-Verchère, réalisation, *Au Cœur du marché de Rungis*, 2014 ; en haut : 48:23 ; en bas : à gauche : 44:07, à droite : 44:04.

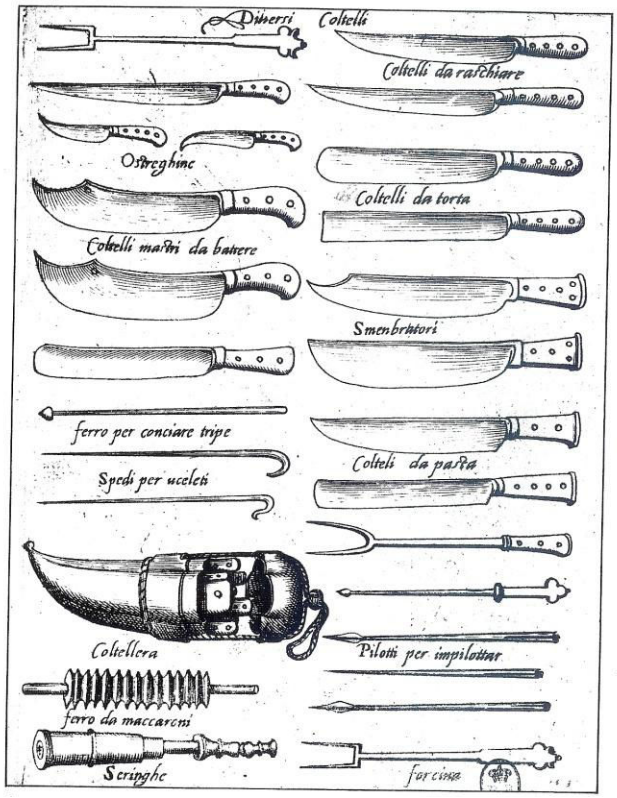
A la différence d'autres produits à Rungis, la viande nécessite une longue préparation avant d'être emportée par les acheteurs[478] ; les images ci-dessus montrent le découpage « manuel » fait après l'achat d'une carcasse à Rungis. Françoise Salvetti explique dans *Rue des Bouchers, Les Métiers de la viande à travers les âges*, l'avantage de la boucherie industrielle comme celle de la spécialisation des personnels qui garantissent la précision du découpage.[479] Les boucheries industrielles se trouvent souvent proches des lieux de production ; on y abat et on y transforme les viandes.[480] Selon Salvetti, ces boucheries permettent d'offrir plusieurs « tailles » de produits : entre la bête non découpée

[477] Elise Casta-Verchère, *op. cit.*, 47:33 ; 43:10.
[478] *Ibid*., 43:38.
[479] Françoise Salvetti, *op. cit*., p. 124.
[480] *Ibid*., p. 122.

et les morceaux qui seront offerts à l'étalage.[481] Tout au long du roman *Comme une bête*, l'apprenti boucher Pim fait pour le lecteur la démonstration de la découpe. On note son outillage lors de son passage à l'épreuve du CAP boucherie : un aiguiseur, un fendoir, une dizaine de couteaux – pour découper, pour fileter, pour dénerver.[482]

> *Pim plonge en apnée dans la viande, concentré sur ses gestes, économes et secs. Il sépare les bavettes, rase les poils résidus, veille à ce qu'aucun fragment de chair n'adhère encore à l'os, à ne pas inciser dans les muscles, à respecter les séparations anatomiques.*[483]

Par ailleurs, les recherches archéologiques réalisées ont permis de déterminer la progression dans la fabrication des outils : les couteaux et couperets, l'outillage métallique spécialisé, remplacent les éclats de silex, suivis par l'apparition de la scie.[484] Pour Jean Billault de l'Ecole supérieure des métiers de la viande, on peut considérer que certains gestes du boucher d'aujourd'hui sont restés sensiblement les mêmes qu'il y a des siècles, et même des millénaires, concernant l'abattage, le dépouillage, et le découpage. Même si



Panoplie de couteaux, gravure tirée d'une édition des œuvres de Bartoloméo Scappi, 1570, Venise, illustration prise de l'ouvrage, *Les Bouchers* de Pierre Gascar, p. 40.

[481] Françoise Salvetti, *op. cit*., p. 124.
[482] Joy Sorman, *op. cit*., p. 74.
[483] *Ibid*., pp. 75-76.
[484] « Du XVIème au XVIIIème, les gros animaux (bœuf) sont fendus longitudinalement alors que les petits sont débités en tronçons, voire vendus entiers. L'outillage comporte, comme pour les périodes précédentes, les couteaux et couperets. Un nouvel outil apparaît cependant : la scie, jusque là réservée au travail de l'os dans les ateliers de patenôtres (tabletterie) », Jean-Denis Vigne, in Patrice Conte, Michel Desgranges, et al. (Dirs.), *op. cit.*, p. 5 ; p. 33.

« dans les files d'abattage, la dépouille est maintenant en partie mécanisée et la scie électrique a remplacé la hache et le fendoir, mais le couteau reste indispensable. » [485] Le couteau et la main de l'homme sont toujours « deux composantes inséparables du travail de la viande », note Billault, dans le processus de transformation et surtout en ce qui concerne la présentation attractive de la viande.[486]

La découpe décrite par Alina Reyes dans son roman *Le Boucher* est douce, *presque* sexuée. Cette scène ouvre le roman et donne le ton :

> *La lame s'enfonça en douceur dans le muscle, puis le parcourut en souplesse d'un bout à l'autre. […] La viande noire luisait, ravivée par l'attouchement du couteau. […] Je vis le couteau entrer dans la chair morte et consistante, l'ouvrir comme une plaie radieuse. L'acier glissa le long du relief sombre ; la lame et la paroi brillèrent.*[487]

Jean-Denis Vigne dans sa préface du catalogue *Le Geste du boucher : découpe et consommation de la viande de la préhistoire à nos jours*, évoque le temps d'*avant* l'existence des bouchers et pose la question de savoir si les pratiques de la découpe (c'est-à-dire la manière dont chaque village traduisait *sa* culture *à travers la découpe*) prenaient déjà en compte un besoin *socioculturel* de la découpe, en somme une nécessité sociale de masquer le sang et la mort.[488] Noélie Vialles dans son texte de 1991 fait un constat similaire : au fil du temps, le jeu des découpes s'est adapté à la sensibilité des mentalités « à l'égard des aliments obtenus par la mort des bêtes, et tout spécialement à l'égard de ce que l'on appelle "viande" en général et "de boucherie" en particulier ».[489] Pierre Gascar explique que si la civilisation carnivore a pu se développer, c'est justement « grâce aux aménagements qui permettent d'escamoter le sang de l'animal, de montrer ce dernier sous l'aspect d'un produit débité et non plus sous celui d'une dépouille, d'un cadavre ».[490]

Dans ce sens, une notion qu'avance Noélie Vialles retient particulièrement notre attention : celle de la « restructuration des viandes ». C'est un processus qui s'est mis en place dans l'évolution du jeu des découpes : les viandes se sont préalablement *déstructurées* puis *restructurées* pour obtenir de nouvelles textures et de nouvelles présentations (prenant en compte la sensibilité du consommateur : « pas d'os, pas de gras,

[485] Jean Billault, « L'Evolution du métier de boucher », in Colette Mechin (Org.), *op. cit*., p. 64.
[486] *Ibid*.
[487] Alina Reyes, *op. cit*., p. 9.
[488] Jean-Denis Vigne, « Préface », in Patrice Conte, Michel Desgranges, et al. (Dirs.), *op. cit.*, p. 5.
[489] Noélie Vialles, in Colette Mechin (Org.), *op. cit.*, p. 52.
[490] Pierre Gascar, *op. cit.*, p. 21.

pas de nerfs »[491]). Les portions sont devenues homogènes et intégralement consommables, ce qui réussit à leur retirer leur « identité », à masquer leur provenance. Selon Vialles, la viande devient désormais « sans origine reconnaissable : […] parce qu'elle était de consommation prohibée ou réprouvée, […] parce que toute viande supposant la mort d'animal est devenu problématique. »[492]

Nous voulons assimiler ces actes (ces termes) de *déstructuration* puis de *restructuration* de la viande avec la facture picturale des œuvres d'art qui se servent de la chair animale – et tout particulièrement avec celle de ma série « Raw Meat ». Dans cette dernière, les morceaux *reconnaissables* de la chair animale *restructurent* des corps féminins *reconnaissables*.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, , 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Dans la *déstructuration* du corps animal, la découpe isole le morceau. Le couteau crée l'interstice autour de la viande, il la détache de l'os, des autres viandes, des tendons, des nerfs, de la peau. Je m'inspire ici de Michel Sicard qui termine son texte sur la série *Raw Meat* avec cette idée : « Les morceaux de corps finissent par ne plus être vulgairement

[491] Noélie Vialles, in Colette Mechin (Org.), *op. cit*., p. 53.
[492] *Ibid*., pp. 52-53.

tranchés mais seulement isolés, et le corps déconstruit selon ses propres intervalles, tel par ce virtuose boucher de Tchouang-tseu[493], […]. »[494]

Jean Baudrillard nous fait le récit de ce dernier dans un court texte qu'il lui consacre dans son livre *L'Echange symbolique et la Mort* : Au début de sa carrière, le boucher de Tchouang-tseu ne voyait que le bœuf ; trois ans plus tard, il ne le voyait plus. Connaissant la conformation naturelle du bœuf, il y opérait plus par son esprit que par ses yeux ; ne s'attaquant qu'aux *interstices*.[495] Ainsi, son couteau a duré dix-neuf ans : « Il a dépecé plusieurs milliers de bœufs et son tranchant paraît toujours comme s'il était aiguisé de neuf. »[496] Tandis qu'un bon boucher qui brise des os use un couteau par mois ; et celui qui ne découpe que dans la chair, use un couteau par an.[497] Dans son *Principe d'hygiène*, le boucher de Tchouang-tseu explique : « Je manie très doucement mon couteau et les jointures se séparent aussi aisément qu'on dépose de la terre sur le sol. »[498]

C'est ensuite par l'analyse théorique que fait Jean Baudrillard que nous sommes surtout interpellés, tant celle-ci semble s'appliquer parfaitement aux corps déstructurés, découpés, restructurés de mes femmes modèles de la série « Raw Meat ». Baudrillard se sert de l'expérience « voyant/non-voyant » du bœuf pour exprimer le dépassement du boucher de sa vision pleine (opaque) de la chose,

> *la vision anatomique du corps comme édifice plein, découpage à merci, d'os, de chair et d'organes, unifié par la représentation extérieure, et sur laquelle travaille le boucher ordinaire, qui ne fait que trancher par la force, pour aller jusqu'à la reconnaissance de l'articulation du vide, de la structure du vide où le corps s'articule.*[499]

Jean Baudrillard analyse le couteau de Tchouang-tseu comme étant une « structure de l'échange » : il *articule* le manque de ce corps, tout en le déconstruisant.[500] *Ce* couteau « disjoint le corps anatomique et opère sur le vide articulé du corps – au lieu que le

---

[493] « Tchouang-tseu ou Zhuangzi, de son vrai nom Zhuang Zhou, est un penseur chinois du IVe siècle à qui l'on attribue la paternité d'un texte essentiel du taoïsme appelé de son nom, le Zhuangzi […] », selon *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tchouang-tseu>

[494] Michel Sicard, in Salamandra, *op.cit.*, non paginé.

[495] Jean Baudrillard, « Le Boucher de Tchouang-tseu », *L'Echange symbolique et la Mort*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1976, p. 187. Aussi : « Le couteau du boucher de Tchouang-tseu n'est pas du plein qui passe à travers du plein, il est lui-même du vide ("le tranchant du couteau n'a pas d'épaisseur") qui s'articule sur du vide ("avec aisance, puisqu'il opère à travers des endroits vides") », *Ibid*., p. 188.

[496] *Ibid*.

[497] *Ibid*.

[498] *Ibid*.

[499] *Ibid*.

[500] « ce couteau […] qui vient diviser érogénéiquement tel lieu du corps selon la logique du désir. Disponibilité "inusable" de l'inscription symbolique, lorsque la lettre, par l'extrême ténuité de son fil » précède la citation, *Ibid*.

discours plein, celui du mauvais boucher, ne fait que trancher anatomiquement dans une évidence matérielle. »[501]

Les morceaux du corps animal *déstructurés* dans mes femmes modèles en chair animale sont *restructurés* dans une nouvelle articulation, inédite, un corps animal *autre*. Ce corps semble emblématique de la description que fait Baudrillard d'un corps qui

> *écarte le corps manifeste et suit le corps sous le corps, comme le fait l'anagramme selon son modèle de dispersion et de résolution d'un terme, d'un corpus* princeps *dont le secret est l'articulation autre qui court sous le discours et retrace quelque chose, un nom, une formule, dont l'absence hante le texte. C'est cette formule du corps, qui défie le corps anatomique, que le couteau décrit et résout.*[502]

Le cutter, les ciseaux, utilisés dans « Raw Meat », Michel Sicard les nomme « couteau » dans son texte : « Le couteau coupe et recoupe incessamment la peau pour nous offrir une chair ouverte, tranchant le muscle par le travers. »[503] Il y a une certaine confusion entre ce qui est surface (peau) et intérieur du corps (chair) et qui semble s'exprimer dans la découpe-même de la facture picturale de cette figure de la série « Raw Meat ».

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Nous pensons, en nous appuyant sur les différents théoriciens cités, que c'est dans son articulation *autre* du corps animal *restructuré* que la femme en viande-crue-

[501] Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 188.
[502] *Ibid*., p. 189.
[503] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.

publicitaire dérange et trouble le spectateur. Les corps de ces femmes sont *restructurés* dans une nouvelle articulation du corps qui, à l'exception de sa morphologie, n'a que très peu de choses à voir avec le corps anatomique. Nous posons l' hypothèse qu'un des aspects troublants de la femme de *Raw Meat* vient d'une *tromperie* qui s'opère au niveau de l'« identité » et de la « provenance » *erronées* de la viande crue, de leurs morceaux. La thèse de Noélie Vialles nous a fait découvrir les efforts dans le jeu des découpes pour retirer, pour masquer, ces informations *dérangeantes* pour la consommation (l'identité de la source de la viande). Dans « Raw Meat » ces informations quant à l'identité et à la provenance des viandes sont clairement indiquées, mises en pleine lumière : les viandes crues très alléchantes (forcément, car publicitaires !) révèlent ouvertement leurs découpes qui sont franchement démontrées et leurs étiquettes visibles sur les morceaux. Mes morceaux d'images *restructurent* des corps féminins *autres* qui nous sont néanmoins *reconnaissables*. Plaqués sur ces corps de femmes, les morceaux de viande faussent des informations déjà dérangeantes pour le consommateur/spectateur, et les rendent *ERRONEES*. Evoluant au fil du temps et des œuvres, ma facture picturale est devenue une *accumulation arcimboldesque*. Elle a créé et a recréé de nouveaux « morceaux hybrides » (différents types de viandes au sein d'un « morceau »), ce qui ne fait qu'augmenter, qu'approfondir la tromperie du détournement dans mon *jeu des découpes*.

Salamandra, détail, *Daily Bread: Raw Meat (my Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

C. Consommer la chair

L'univers n'est rien que par la vie,
et tout ce qui vit se nourrit.[504]

Jean Anthelme Brillat-Savarin

Bœuf cuit à la broche lors de la fête d'anniversaire de l'abattoir-boucherie Sicaba-Adet, Bourbon-L'Archambault, France, le 29 juin 2014.

La première scène de *Salammbô*, le roman sur fond historique de Gustave Flaubert, s'ouvre sur les jardins d'Hamilcar, le maître absent des capitaines et des soldats qui célèbrent l'anniversaire de la fameuse bataille d'Eryx en festoyant sans limites. « Ils s'allongeaient sur les coussins, ils mangeaient accroupis autour de grands plateaux, ou bien, couchés sur le ventre, ils tiraient à eux les morceaux de viande, et se rassasiaient appuyés sur les coudes, dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proies. »[505] La démesure du festin est totale : les hommes de toutes les nations sont représentés[506], la

[504] Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût* (1825), édition kindle, <http://www.amazon.fr/Physiologie-du-go%C3%BBt-Brillat-Savarin-ebook/dp/B004TUU3UY/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1417380537&sr=1-1&keywords=Brillat-Savarin++Physiologie+du+go%C3%BBt>, Empl. 71, 76.

[505] Gustave Flaubert, *op. cit*., p. 29.

[506] « Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome. […] Le Grec se reconnaissait à sa taille mince, L'Egyptien à ses épaules remontées, le Cantabre à ses larges mollets. Des Cariens balançaient orgueilleusement les plumes de leur casque, des archers de Cappadoce s'étaient peints avec des jus d'herbes de larges fleurs sur le corps, et quelques Lydiens portant des robes de femmes dînaient en pantoufles et avec des boucles d'oreilles », *Ibid*., p. 29.

nourriture déborde de partout, les différents vins coulent à flots[507], les végétaux et les fleurs s'épanouissent. Et les viandes – les tables en sont couvertes : « antilopes avec leurs cornes, paons avec leurs plumes, moutons entiers cuits au vin doux, gigots de chamelles et de buffles, hérissons au garum, cigales frites et loirs confits. »[508] La surconsommation, la beuverie et l'ivresse qui s'ensuit, vont crescendo jusqu'à échapper à tout contrôle : « une clameur épouvantable s'éleva et un vertige de destruction tourbillonna sur l'armée ivre. Ils frappaient au hasard, autour d'eux, ils brisaient, ils tuaient […]. »[509] Leur folie ne sera interrompue que par la protagoniste, Salammbô, fille d'Hamilcar, qui leur crie : « Qu'avez-vous fait ! qu'avez-vous fait ! Vous aviez cependant, pour vous réjouir, du pain, des viandes, de l'huile […] ! J'avais fait venir des bœufs d'Hécatompyle, j'avais envoyé des chasseurs dans le désert ! »[510]

A travers ce festin *débordant* décrit dans un détail extraordinaire, Gustave Flaubert fait découvrir les rites de la nourriture de Carthage d'il y a plus de deux mille ans, les mets de la table, ainsi que les mœurs des commensaux de l'époque et la bestialité redoutable de ces hommes. Ce récit illustre la place importante de la nourriture carnée dont la surconsommation est souvent exprimée. Pour la spécialiste Françoise Salvetti, la présence sans exception de la viande sur toutes les tables s'exprime telle une *nécessité* : « Car, de quelque être vivant qu'elle provienne, la viande figure dans toutes les cérémonies importantes qui ont marqué l'histoire des pays à l'alimentation carnée […]. »[511] Elle est « l'aliment par excellence de communion entre les hommes, […] présente dans les repas qui, de tout temps, en tout lieu, on rassemblé les communautés. »[512] L'auteur cite les « fêtes carnivores » du Moyen Âge qui ont lieu notamment à Rome, dans lesquelles on voit défiler de gigantesques pyramides de viandes de toutes sortes.[513] Les excès carnés ont été tels jusqu'au XVIe siècle que les ordonnances officielles, y compris l'Eglise, tentèrent d'y faire face en instaurant des jeûnes fréquents qui ont été perçus comme pénibles et inefficaces, car ils poussèrent au contraire à des fastes et à des excès encore plus grandioses auxquels tous participaient.[514] Maguelonne Toussaint-Samat fait référence au

[507] « Ils avalaient à pleine gorge tous les vins grecs qui sont dans des outres, les vins de Campanie enfermés dans des amphores, les vins des Cantabres que l'on apporte dans des tonneaux, et les vins de jujubier, de cinnamome et de lotus », Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 31.
[508] *Ibid*., p. 30.
[509] La citation continue « quelques-uns lancèrent des flambeaux dans des feuillages ; d'autres s'accoudant sur la balustrade des lions, les massacrèrent à coups de flèches ; les plus hardis coururent aux éléphants, ils voulaient leur abattre la trompe et manger de l'ivoire », *Ibid*., p. 34.
[510] *Ibid*., p. 37.
[511] Françoise Salvetti, *op. cit*., p. 6.
[512] *Ibid*.
[513] *Ibid*., p. 8
[514] *Ibid*.

jeûne du carême imposé par l'Eglise, aussi bien dans son ouvrage *Histoire naturelle et morale de la nourriture* que dans un texte « Le dit et le non-dit de la viande et des épices » dans l'ouvrage, *L'Imaginaire des nourritures* :

> *jours « maigres » où l'alimentation carnée est interdite de même que les relations sexuelles (ambiguïté du mot « chair »), au contraire des jours « gras », en jouant sur l'ambivalence du mot « gras » qui implique la consommation de chair, ressentie également comme « chaude ».*[515]

Pendant tout le Moyen Âge et jusqu'à la fin du XVIIe siècle, la consommation de la viande se réglait « à l'ombre sacrée d'une évangélisation la plus minutieuse » : chaque vendredi était un jour considéré « maigre », en hommage au Christ, ainsi que certains samedis – il y avait en tout quelque cent quatre-vingts jours par an sans viande ![516]

Le carnaval se rapporte à cet interdit alimentaire ; il a lieu le vingtième jour avant Pâques, marquant la mi-carême et une courte suspension des abstinences. La spécialiste Maguelonne Toussaint-Samat explique la transcription du terme ecclésiastique *Domenica carne levalis* : « le dimanche (de la semaine) où tu ôteras la chair » : l'arrêt de l'abstinence fut primitivement limité au seul dimanche de Quadragésime. En catalan, carnaval se disait *carnes toetes* (viande ôtée) […] ».[517] C'est pendant ces fêtes dans l'Europe occidentale, à partir du XIIe siècle jusqu'à nos années trente, que l'on promena le « bœuf gras » : le plus beau et plus gras des bœufs, que l'on expose tel un chef-d'œuvre, l'emblème vivant, de la corporation des bouchers.

> *Dans le Paris médiéval, la procession partait des abattoirs hors les murs […] pour rendre visite aux prévôts, aux échevins et principaux magistrats du Parlement. Ceux-ci l'attendaient, en grand apparat, vêtus de leur robe rouge. Rouge comme le sang mais aussi de la couleur du pouvoir. Rouge comme était la robe des magistrats sacrificateurs de l'Antiquité.*[518]

On rappelle qu'en ce qui concerne notre régime carné jusqu'à la fin du Moyen Âge, la viande de bœuf a été considérée comme une viande d'exception, tout comme la viande

[515] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit*., p. 107 et Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 19.
[516] *Ibid*.
[517] Maguelonne Toussaint-Samat voit aussi dans l'étymologie du mot « "carnaval" une expression imaginaire "carne n'avale" (ne mange pas de chair) », *Ibid*., p. 22.
[518] *Ibid*.

de veau, de mouton, ou de poulet.[519] C'est le porc qui a été la viande la plus consommée au quotidien, assurant la nourriture ordinaire du peuple de l'Antiquité au XIXe siècle.[520]

En ce qui concerne l'historicité de notre consommation, nous nous intéresserons d'abord à la viande de porc du point du vue de son interdit alimentaire, avant de regarder le bœuf du point de vue symbolique.

Sacrifice du porc, miniature dans *Le Bréviaire d'amour*, codex provençal par le maître Ermengol de Béziers, France, XIIIe siècle, Bibliothèque royale de l'Escurial, Espagne.

Le porc est une viande *grasse*, ce qui « s'interprétait donc comme manger gras, toute nourriture carnée donc grasse étant prohibée durant le carême. »[521] Selon Pierre Gascar, c'est pour des raisons d'hygiène (le porc en liberté était vu « comme friand d'immondices ») que les Egyptiens ont proscrit la viande de cet animal de leur table.[522] Tous les autres peuples de l'Orient les ont imités, chez les Hébreux l'interdiction religieuse perdure encore aujourd'hui, ainsi que dans le monde musulman.[523] Francis Poplin remonte l'origine de cet interdit alimentaire au IIe siècle avant notre ère, lorsque le porc est devenu l'animal de l'affrontement du judaïsme et du christianisme : « Les tribus hellénisées du

[519] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne, *op. cit*., p. 21 ; et Michel Facheux, in Dossier « Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit*., p. 46.
[520] Michel Facheux, *Ibid.* ; Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 437. « Aux alentours de l'an mil et jusqu'au XIIe siècle, de nombreux sites [en France] attestent d'une forte consommation de porc », Patrice Conte, Christian Vallet, et al. (Dirs.), *op. cit*., p. 27.
[521] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit*., p. 437.
[522] Pierre Gascar, *op. cit*., p. 25.
[523] Nous notons que les Grecs ont utilisé la graisse et la chair du porc dans leur alimentation ; les Romains quant à eux font entrer la viande du porc adulte largement dans leur alimentation – ils sont les inventeurs de la charcuterie., *Ibid*.

Nord tentent d'imposer par la violence le porc aux Juifs. »[524] Dans son texte, « Essai sur l'anthropocentrisme des tabous alimentaires dans l'héritage de l'Ancien Testament » l'auteur explique que le contact de ces deux cultures a provoqué le durcissement du tabou ; ensuite, ce tabou a continué à s'appliquer dans l'opposition entre l'islam et la chrétienté.[525] Poplin nous éveille aux « aspects peu signalés » de l'origine de l'interdit alimentaire qui, selon lui, sont non négligeables : la ressemblance de nos deux chairs, humaine et porcine. Pour lui, le porc « est une forme entièrement forgée par l'homme ».

> *Or, force est bien de constater que les porcs à peau glabre et rose ont été pour beaucoup développés dans le monde chrétien d'hommes blancs. On peut y voir un anthropomorphisme, et il se trouve qu'il s'inscrit en opposition avec l'ancienne Loi. A la fois, on fait un animal encore plus à notre image, et on insiste sur sa consommation, ce dont le boudin, rempli de sang et de graisse, n'est pas un moindre aspect. Dans la même optique, le fait que la peau des cochons ne soit pas séparée précocement de la carcasse pour être tannée comme tant d'autres, mais gardée en association avec la chair jusqu'au point de paraître dans l'intimité de la marmite, et même de nous être incorporée par la manducation, me paraît significatif.*[526]

François Poplin note d'autres qualités communes : le fait d'être omnivores, la ressemblance de nos appareils digestifs respectifs – non seulement d'un point de vue visuel et du fonctionnement, mais aussi au niveau olfactif : « Cela est manifeste à l'œil, cela est encore plus frappant à l'odorat. L'odeur stomacale du porc ressemble à la nôtre de manière aussi indiscernable qu'émétisante. »[527] Un aspect – l'odeur – dont fait référence Joy Sorman dans *Comme une bête* : « Pim se demande si tous les sangs ont la même odeur, celui des animaux comme celui des hommes. La couleur varie sans doute, du rouge vermillon au rouge presque noir, mais l'odeur, elle, doit être universelle. »[528] Nous pouvons ajouter une autre ressemblance des deux chairs à cette liste, grâce au témoignage d'un cannibale malgré lui, celle du « goût » des deux chairs :

> *Durant les quinze mois qu'a duré ma captivité, j'ai bien dû goûter à trente-cinq cadavres. Cela me répugnait mais, si je refusais, ils ne me donnaient rien d'autre à manger, et me menaçaient du même sort que la victime. La faim l'a emporté sur l'horreur. J'avoue que j'ai fini par m'y accoutumer, et peux vous dire que la viande humaine ressemble à celle du porc. Pas si mauvaise que ça […].*[529]

[524] François Poplin, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 166.
[525] *Ibid*.
[526] *Ibid*., p. 167.
[527] *Ibid*., pp. 165-166.
[528] Joy Sorman, *op. cit*., p. 42.
[529] D. Floch (1987, p. 165) cité dans Pierre-Antoine Bernheim & Guy Stavridès, *Cannibales !*, Paris, éditions Plon, 1992, p. 34.

Dans son roman, Joy Sorman joue sur cette même notion de ressemblance de nos deux chairs. Pim l'apprenti boucher veut « voir comme ça fait, comme ça fait de faire la bête »[530], et choisit le parcours des porcs.

> *Pim a les porcs en tête. Il espère se perdre d'autant mieux dans la masse que le cochon est doté d'une constitution biologique et anatomique très proche de celle de l'homme, […]. […] Pim devrait peut-être se déshabiller pour mieux se fondre dans le rose, éviter de se faire repérer, en premier lieu par les cochons, […]. Pim maintenant à poil lui aussi prend son élan, attrape le premier crochet qui passe, intègre le manège et se fait gratter le dos, doucher et récurer par des ouvriers impassibles qui, à force de voir défiler à longueur de journée les mêmes formes roses, ne distinguent plus un nez d'un groin, un porc d'un homme en slip quand il est pendu par les pieds, pensent juste en voyant Pim arriver à leur hauteur qu'il est pas bien épais celui-là, qu'on en fera pas mieux que de la chair à cordon-bleu pané.*[531]

Nous cherchons dans cette étude à assimiler la chair animale à la chair humaine et vice versa ; nous amenant donc à nous intéresser à la théorie d'une grande proximité avec l'homme dont jouit le porc. Le chercheur François Poplin décrit cette proximité ou cette qualité comme « d'autant plus troublante qu'elle est viscérale ». Selon lui, c'est cette proximité qui a d'abord permis une consommation grandissante du porc avant que cette tendance ne s'inverse vers son interdiction.

> *Des zones lointaines aux proches, la permission de consommer grandit, puis s'inverse. Au centre, là où le tabou va être le plus fort, se trouve, non nommé mais désigné par l'agencement de tout le reste, l'homme. Cette organisation a comme pôle le tabou de l'anthropophagie*.[532]

L'image publicitaire du porc a été une viande blanche de choix pour construire les corps grandissants de mes femmes de la série « Raw Meat », à gauche : Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm ; à droite : Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[530] Joy Sorman, *op. cit*., p. 65.
[531] *Ibid*., pp. 65-68.
[532] François Poplin, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., pp. 165-166.

La viande est vue comme un élément d'interdiction et comme un élément d'excès. Les historiens rappellent qu'en ce qui concerne l'alimentation carnée pour la population, les risques de carences étaient plus inquiétants que les risques d'excès. Maguelonne Toussaint-Samat résume :

> *A force, on oublie, chaque jour davantage, que dans les civilisations traditionnelles, les habitudes alimentaires ancestrales, les prescriptions religieuses et le prix élevé des aliments « nobles », tout cela imposait jadis des régimes comportant plus de carences globales que de risques d'excès.*[533]

L'historien Steven L. Kaplan abonde dans ce sens : « C'est moins l'interdiction de la viande que son inaccessibilité économique qui en prive la vaste majorité des habitants de l'Europe. »[534] Selon lui, il a fallu attendre le XX^{e} siècle pour que la viande devienne une nourriture « ordinaire » en France.[535]

Selon le spécialiste Pierre Gascar, le goût pour la viande et ses premiers excès se sont développés chez les Romains dans les classes privilégiées. « Il ne se traduit plus, comme chez les primitifs, le désir d'acquérir la force et les vertus de l'animal, mais l'épicurisme d'un groupe humain parvenu à un certain degré de civilisation et déjà de décadence. Le symbole attaché à la viande s'est inversé. »[536] Trop chère, la viande ne se trouve que sur les tables des aristocrates et des riches oisifs. Ceux qui travaillent : le peuple, les paysans, les ouvriers, les soldats, n'en consomment presque jamais.[537] Pour Steven L. Kaplan, « aliment d'élite, la viande se répand dans les couches populaires après les hécatombes de la Peste noire du XIVe siècle, mais elle ne cesse de diminuer petit à petit par la suite : à la veille de la Révolution française, le menu peuple ne mange que des bouts de viande grasse dans leur soupe. »[538] Selon Matthieu de Labarre, la présence de la viande rouge sur la table des paysans (la majorité de la population française de cette époque) était exceptionnelle jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale.[539]

Manger régulièrement de la viande était vu comme signe d'une ascension sociale[540] ; elle représentait l'aisance.[541] Elle est considérée comme un élément discriminatoire entre

---

[533] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit*., p. 776 ; Françoise Salvetti note cette même contradiction entre carence/excès : « Au Moyen Âge, tandis que le peuple crie bien souvent famine, les festins des puissants voient se succéder de gigantesques pyramides de viandes de toutes sortes, dont certaines ont d'ailleurs disparu de notre alimentation », Françoise Salvetti, *op. cit*., p. 8.
[534] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[535] *Ibid*.
[536] Pierre Gascar, *op. cit.*, pp. 21-22.
[537] *Ibid*.
[538] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[539] Matthieu de Labarre, « Quand la hiérarchie culinaire est bousculée, Le déclin des carnivores » in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.*, p. 124.
[540] Matthieu de Labarre, in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.*, p. 124

les classes sociales – seules les classes élevées mangeaient de la bonne viande.[542] Le chercheur Matthieu de Labarre, dans son texte intitulé « Quand la hiérarchie culinaire est bousculée, Le déclin des carnivores » parle du statut noble de la viande.[543] « Du fait de sa rareté et de son caractère distinctif la viande occupe une place de choix dans les repas, en particulier pour les repas de fête dont elle constitue un élément central. »[544] A tous ces points de vue, l'historien Steven L. Kaplan intègre le jeu des découpes :

> *Ce n'est pas seulement l'accès à la viande, en l'occurrence plutôt cuite que crue, qui construit la structure sociale : la découpe est décisive, elle assigne et partage pouvoir et émoluments, elle génère clans, clientèles, classes. Hiérarchie et commensalité sont toutes les deux signifiées par les morceaux qu'on reçoit. Des lois somptuaires occasionnelles règlent, elles aussi, le droit à la viande et à ses meilleures parties.*[545]

On note en encart dans l'article de Gabrielle Cadier-Rey que cette illustration était à l'enseigne du « Bœuf à la mode ». « Ainsi accoutré, l'animal donne son nom à un célèbre restaurant parisien de la rue de Valois, dans la première moitié du XIXe siècle. Signe que sa viande fait dorénavant partie des plats bourgeois. »[546]

---

[541] « Toujours est-il que la viande, […] représente l'aisance, l'ascension sociale, un succès qui n'est qu'accessoirement lié au plaisir de la consommation », Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[542] Gabrielle Cadier-Rey, « Le Bœuf passe du joug à la marmite », in Dossier : « Les Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit*., p. 59.
[543] « Le prestige social découlant de la consommation de viande lui octroie le statut de la viande noble par excellence », Matthieu de Labarre, in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.*, p. 124.
[544] *Ibid.*
[545] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[546] Gabrielle Cadier-Rey, in Dossier : « Les Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit*., p. 60.

Le bœuf a toujours été une viande chère.[547] Le symbolisme du « bœuf gras » évoqué précédemment était celui de l'épanouissement bourgeois.[548] Dans l'ouvrage *Le Bœuf, Histoire, Symbolique & Cuisine*, Michel Pastoureau & Alain Raveneau nous apprennent que c'est surtout à partir du règne de Louis XIV que le bœuf commença à faire concurrence aux autres viandes, tels le porc et le gibier, sur les tables des riches et des puissants. Il faut attendre le XIXe siècle, après 1850 précisément, pour que les classes moyennes puissent y accéder. « Pour les plus pauvres, la viande de bœuf est restée un horizon onirique jusqu'à nos jours […] ».[549]

Le prestige de la viande du bœuf semble prendre son origine dans le symbolisme fort et à multiples facettes de cet animal. C'est un animal vu comme sacré *et* sacrificiel ; les bovins jouissent depuis l'Antiquité d'une grande vénération, comme celle toujours présente en Inde aujourd'hui.[550] Les bovins en général ont toujours été considérés comme des victimes de choix pour les sacrifices.[551] Posséder un bœuf était considéré comme la première des richesses. Ce symbolisme est omniprésent dans les mythologies gréco-romaine, celte, germanique, et orientale où « les récits de vol, de rapt ou de conquête […] abondent. S'emparer de bœufs merveilleux est toujours une prouesse, un rite de passage et une forme d'accès à la gloire ou à la fortune. »[552] Le bœuf est non seulement un signe de richesse domestique et patrimoniale, mais aussi signe de soumission et de loyauté ; il « ne se capture pas comme un animal sauvage mais se laisse prendre, conduire, offrir, voler […] sa seconde dimension symbolique [est] : la soumission, la dépendance, et l'obéissance. […] on décèle des qualités de patience, de loyauté, de détachement, voire de sacrifice. »[553] Cette richesse se voit dans notre A, la première lettre des alphabets phénicien, crétois, grec ou latin, qui ne représente rien d'autre que la tête du bœuf à l'envers.[554]

[547] Michel Patoureau & Alain Raveneau, *op. cit*., p. 21.
[548] Pierre Gascar, *op. cit.*, p. 114.
[549] *Ibid*. Cf. aussi Michel Facheux, in Dossier : « Les Heures de gloire et malheurs de la viande », *op. cit*., p. 46.
[550] « mais aussi les taureaux ailés de l'Assyro-Babylonie, les dieux zoomorphes égyptiens Apis et Osiris, la vache sacrée des Argyens ou des Chinois, le dieu gaulois Tarvos-Triganos, Mithra, le Minotaure… », Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 21.
[551] Michel Pastoureau & Alain Raveneau, *op. cit*., p. 18.
[552] *Ibid*., p. 21.
[553] *Ibid*., p. 23.
[554] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit*., p. 110.

1. La Mythologie sanguine

Selon le chercheur Carl Havelange, afin d'étudier l'alimentation humaine de manière juste, on doit prendre en compte de façon égale les deux parties de sa dichotomie qui comprend :

> *d'une part les déterminismes biologiques qui nécessairement la conditionnent et, d'autre part, les représentations sociales ou culturelles sur lesquelles elle repose tout autant. Manger c'est tout à la fois témoigner de son appartenance à l'ordre biologique du vivant et exprimer son adhésion à une culture.*[555]

Toujours selon Havelange, les historiens ou les anthropologues qui s'attaquaient à ce sujet, se sont situés à mi-chemin entre l'ordre de la nature et celui de la culture, en s'intéressant aux rituels ou aux habitudes alimentaires qui peuvent révéler les traits culturels dominants de nos sociétés.[556] Dans un texte qu'il écrit sur Jean-Paul Sartre, Michel Sicard parle de cette dichotomie dans l'acte d'*ingérer* : « Car la nourriture est ce qui est le plus occulte, le plus caché des rapports de la conscience au monde : elle désigne à la fois une perception de l'intérieur, et le moyen de survie du corps dans le monde. »[557]

Dans cette partie de notre étude, et de manière générale à travers la totalité de notre recherche, nous avons cherché à comprendre comment nous sommes *affectés* par la visualité de la viande crue. Ici, nous traitons cette question du point de vue de *ce que nous obtenons par la viande*, c'est-à-dire en privilégiant l'aliment de la viande sous son aspect nutritionnel autant que symbolique, et cela *à partir de* sa matière (la viande même) *avant* de regarder son image (sa visualité). Depuis le début de cette thèse, nous insistons sur le fait que les deux valeurs de la viande, biologique (nutritionnelle) et culturelle (psychoaffective), ne peuvent être dissociées[558] ; notre hypothèse repose sur cette idée : l'*affect* visuel que la viande crue exerce sur nous *puise* aussi bien dans les vertus diététiques de la viande (dont les conséquences engendrées par son état d'aliment) que dans *sa mythologie sanguine*.[559]

Commençons cette réflexion sur la question par le haut du sommet de la hiérarchie alimentaire où nous, humains, nous trouvons. Pour Carl Havelange, notre positionnement

---

[555] Carl Havelange, « Manger au XVIIIe siècle. Quelques éléments d'interprétation d'un discours médical », in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 155.
[556] *Ibid*.
[557] Michel Sicard, « La Nourriture du philosophe », *Etudes sartriennes,* n° 15, *Bonheurs de Sartre,* in Vincent de Coorebyter & Marielle Macé (Dirs.), Bruxelles, Éditions Ousia, 2011, p. 61.
[558] Cf. pp. 14-15 de cette thèse.
[559] J'emprunte cette terminologie à Roland Barthes dont je ferai référence ultérieurement dans ce chapitre.

unique est l'un des éléments d'interprétation essentiel pour comprendre en quoi les êtres vivants se distinguent, quant au choix de leurs aliments.[560] Nous retrouvons la même importance donnée par Nick Fiddes dans son *Meat : A Natural Symbol*[561], où ce positionnement est présenté comme l'argument central de son analyse : c'est la caractéristique la plus importante de la viande en tant que représentation tangible du contrôle par les humains du monde naturel. « Consommer la chair animale d'autres animaux hautement évolués est une constatation puissante de notre pouvoir suprême. »[562] Selon Fiddes, cette caractéristique dote la viande d'une image positive et négative simultanément (un aliment vital et de prestige/un aliment immoral et potentiellement malsain).[563] Il poursuit dans le chapitre « Plus qu'un repas » avec l'idée qu'en consommant les aliments, nous incorporons littéralement *dans* nos propres corps la matière physique – et possiblement l'essence spirituelle – d'autres animaux et du monde extérieur. Enfin pour lui, l'acte universel de manger dépasse les limites normales des frontières sacro-saintes de nos corps, comme peu d'autres actes aussi signifiants, tels le sexe et la défécation. Il conclut par le fait que nous utilisons systématiquement la nourriture pour exprimer nos relations aux autres humains et en rapport avec notre environnement.[564]

Pour le bien-fondé de cette étude, considérons notre relation aux aliments et à celle de la viande en particulier pour tenter de comprendre en quoi cette relation influe sur notre perception de l'élément spécifique de la viande crue.

D'abord, intéressons-nous au texte de Carl Havelange dans lequel il cite amplement l'*Essai sur les alimens* (1753-1757) du célèbre médecin parisien, Anne-Charles Lorry ; c'est un ouvrage que Havelange estime original et d'une « incontestable célébrité » sur le sujet.[565] On part du principe que l'aliment est « notre semblable » car il appartient à l'ordre du vivant ; l'ensemble des végétaux et des animaux fait partie de ce même ordre,

[560] Dans le chapitre de son texte « L'Echelle de l'altération » : « A cet endroit se pose avec acuité le problème de la différence, qui, malgré leur communauté de nature, distingue entre eux les êtres vivants, c'est-à-dire aussi les aliments. […] Pour comprendre en quoi les êtres vivants sont sur ce point différents, il faut invoquer au moins trois éléments d'interprétation. Tout d'abord, les êtres vivants sont classés sur une échelle hiérarchique ordonnée en vertu d'un principe d'organisation ou de complexité croissante. Au sommet de cette hiérarchie, on trouve, bien évidemment, le plus parfait des animaux : l'homme », Carl Havelange, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 158.
[561] Traduction : *La Viande : Un symbole naturel*.
[562] Nick Fiddes, *op. cit.*, p. 2.
[563] *Ibid*.
[564] *Ibid*., p. 65.
[565] « Contrairement à la plupart des ouvrages consacrés à l'alimentation, le traité de Lorry n'est pas un simple recueil d'une multitude d'aliments définis, chacun d'après leurs caractéristiques diététiques. C'est avant tout un ouvrage théorique et un travail de synthèse sur les principes physiologiques de l'alimentation et sur les propriétés nutritives des aliments. L'exégèse subtile de Lorry répond ainsi à une absence et à une attente du public médical qu'aucun auteur moderne ne s'était essayé avant lui, à satisfaire », Carl Havelange, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 157.

contrairement aux minéraux.[566] Anne-Charles Lorry offre ce résumé de ce qu'est la nutrition :

> *La première propriété essentielle des aliments est de pouvoir se changer en notre propre substance […]. Pour soutenir, pour réparer, pour augmenter, il faut des corps qui soient de même nature que le nôtre […]. La matière de l'aliment est évidemment différente de celle qui constitue notre corps ; il faut donc qu'elle se change en notre propre substance. C'est en ce changement que consiste toute la nutrition.*[567]

L'*aliment animal* (de par sa biologie, dont son « degré d'altération ») se trouve le plus proche de l'homme ; il est « plus proche de l'homme […] – et c'est là sa principale caractéristique – plus facilement assimilable par l'organisme humain ».[568] Car, « "Qu'est-ce que manger ?" Manger, c'est rendre semblable à soi ce qui, au départ ne l'est pas ; c'est-à-dire que manger, c'est conduire l'aliment à un degré d'altération ou de décomposition strictement analogue à celui du mangeur. »[569] Pour Lorry, plus on s'élève dans l'échelle des êtres vivants, plus on se rapproche vers un « dernier degré d'altération et de désunion »[570] (rappelons que nous nous trouvons au « sommet », non loin des animaux « nos semblables »). Havelange précise que « les aliments se caractérisent donc par le degré d'altération qui leur est spécifique et l'assimilation de ces aliments réside nécessairement dans un processus de décomposition. »[571] Et plus loin : « L'homme enfin, en mangeant l'animal, porte encore cette matière nutritive à un état supérieur d'altération. Dès lors, on comprend comment il est à la fois au sommet de l'échelle hiérarchique de la complexité et de la décomposition. »[572] Ici, la nutrition est décrite comme « un processus de fermentation » dans lequel l'aliment est porté à un degré de décomposition.[573]

Dans les œuvres d'art qui intéressent notre étude, nous retrouvons la viande crue représentée le plus souvent en tant qu'*aliment à être ingéré* (que ce soit sous forme de carcasse , ou après que l'animal est dépecé et débité en morceaux présentés sur les étals du boucher), elle est donc vouée à ce processus d'altération, de décomposition, et de putréfaction. C'est une vision « universelle », inchangée de la viande, vraie pour la viande d'aujourd'hui comme pour celle d'autrefois, comme la décrit Jean-Pierre Vernant dans « A la table des hommes » :

---

[566] Carl Havelange, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., pp. 157-158.
[567] A.-C. Lorry (1753, p. 13) cité par Carl Havelange, *Ibid*., p. 157.
[568] Carl Havelange, in Liliane Bodson (Dir.), *Ibid.*, p. 159.
[569] *Ibid*.
[570] A.-C. Lorry (1753, p. 5) cité par Carl Havelange, *Ibid*., p. 158.
[571] Carl Havelange, in Liliane Bodson (Dir.), *Ibid.*, p. 159.
[572] *Ibid*.
[573] « Pour chaque être vivant sera donc a priori considéré comme aliments, l'ensemble des êtres vivants qui se situent en dessous de la place que lui-même occupe sur l'échelle de la décomposition. », *Ibid*., p. 160.

Ces morceaux de viande déjà privés de vie, en rassasiant une faim sans cesse renaissante, en revigorant une force qui s'épuiserait faute d'aliments, constituent la nourriture d'êtres foncièrement mortels, dont la vitalité, au lieu d'être, comme celle des dieux, pure de tout élément négatif, est précaire, instable, passagère, accordée d'avance à la mort.[574]

La pourriture éventuelle des êtres vivants, de la viande – *notre éventuelle putréfaction* –est vue par les théoriciens comme étant une caractéristique essentielle et commune à tous les êtres vivants et qui exprime le destin individuel de chaque être vivant.[575] Notre recherche démontre ainsi que les notions mentionnées ci-dessus de putréfaction, de décomposition et d'altération, ne peuvent qu'être présentes dans notre perception de la viande, et *surtout* – comme nous le verrons – celle de la viande crue. Ainsi nous démontrerons comment, en tant qu'*associations innées*, elles font intégralement partie de notre « fonds fécond des associations vives » ayant à voir avec la viande crue – celui que nous construisons tout au long de la première partie de cette thèse.

Effectivement, la recherche démontre clairement que la viande est vouée *davantage* à la putréfaction lorsqu'elle est *crue*, plutôt que cuite. Car la cuisson conserve la viande, retarde sa putréfaction, la « vainc » même ! (Nous empruntons le terme de Gaston Bachelard pour qui : « La viande cuite représente avant tout la putréfaction vaincue. »[576]) Les quelques références suivantes soutiennent l'idée que la viande ne se conserve qu'à travers sa cuisson ; et évoquent les différentes *raisons d'être* du cru et du cuit et les interprétations qui découlent de notre perception.

Commençons par ce petit passage du livre *La Viande et la Graine* (1969) de Dominique Zahan qui explore la mythologie dogon, peuple du Mali. Leur façon de penser le corps est comme de « la matière organique commune à tous les "animaux-viande" » :

La viande constitue ainsi le « modèle » de pensée susceptible d'englober la problématique du corps humain. Or, cette matière présente vis-à-vis de l'intelligence un aspect « insolite » : tout en étant « vivante », elle ne possède pas en elle-même de possibilités de retour vers la vie quand celle-ci s'« assoupit » ; au contraire, elle se décompose et change totalement de nature. Elle ne peut être conservée que par la « cuisson ». Ainsi sur le plan religieux, la viande « humaine » n'acquiert le prolongement de son existence qu'au moyen de rites qui en appellent aussi au feu.[577]

[574] Jean-Pierre Vernant, in Marcel Détienne & Jean-Pierre Vernant (Dirs.), *op. cit*., p. 61.
[575] Carl Havelange, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 158.
[576] G. Bachelard (1949, p. 203) cité par Jacques Dournes, « Modèle structural et réalité ethnographique (A propos du « Triangle culinaire ») », in *L'Homme*, 1969, tome 9, n° 1, p. 42, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1969_num_9_1_367017>
[577] Dominique Zahan, *La Viande et la Graine, Mythologie Dogon*, Paris, éditions Présence africaine, 1969, p. 85.

Chez ce peuple, les masques représentent de la chaleur et du feu et introduisent l'idée de la « technique » de la conversion viande/corps humain ; de par leur possession même, on considère qu'elles évoquent la « viande » pourrie et ainsi l'idée de la mort.[578]

Dans son texte « La Nourriture du philosophe », Michel Sicard explique que seule la cuisson de la viande révèle son être, car elle le sublime ; l'*aliment cru* – pour lequel Jean-Paul Sartre avait du dédain, voire une horripilation – est décrit comme « indigeste, inerte, et insipide »[579], c'est sa cuisson qui rend la viande non seulement suave et désirable mais qui l'*anime*.[580] Il évoque la « force » du cru, l'attribuant en partie à l'ambiguïté qu'elle dégage, qu'elle exsude…

> *La sensation de la viande crue est ambiguë : elle porte à la fois activité et passivité, horreur. […] Le cru est un détachement agressif de la nature qui ne peut s'accoler qu'à la sphère de l'horreur. Le cru, à l'inverse du mijoté, est l'inverse de la jouissance : retirée d'un corps vivant, brutalement arrachée, la viande crue capte en elle tout le froid de l'être, et entraîne la frigidité réceptive.*[581]

On y apprend que Sartre, à la différence de Lévi-Strauss, s'intéressait au cuit, et ainsi,

> *en optant pour le cuit, Sartre se met du côté du « cultivé » et des dieux. Le cuit fait accéder à la liberté parce qu'il détourne la pulsion primaire et désamorce la cruauté. Il s'agira pour Sartre de montrer la suprématie du cuit sur le cru, qui n'est pas qu'une évolution historique, mais un cycle de conquête de qualités. Les mets crus sont fades. Or la nourriture ne doit pas être fade, mais relevée, non par des épices artificielles, mais par le fumet même que la cuisson fait dégager à force.*[582]

Maguelonne Toussaint -Samat développe toute l'importance de l'usage *religieux* des épices avec de la viande cuite dans son texte « Le dit et le non-dit de la viande et des épices », dont le titre fait écho à cette importance même. A l'origine, les épices n'avaient pas vraiment une valeur « gastronomique » (la gastronomie n'étant pas « née »), elles étaient utilisées à des fins religieuses : « Pour les sacrifices très importants, on épiçait les viandes d'oblation avant de les rôtir, afin que ces produits exceptionnels, valant des fortunes, magnifient davantage les offrandes. »[583]

---

[578] Dominique Zahan, *op. cit*., pp. 85-86.
[579] Michel Sicard, in Vincent de Coorebyter & Marielle Macé (Dirs.), *op. cit.*, p. 74.
[580] *Ibid*., p. 74.
[581] *Ibid*., p. 71.
[582] *Ibid*., p. 74.
[583] Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 24.

Dans son texte, Michel Sicard cite les recherches de Lévi-Strauss menées sur les primitifs qui se nourrissaient parmi d'autres aliments de viande crue.[584] On comprend dans ses *Mythologiques*, que Lévi-Strauss s'intéressait aux différentes étapes auxquelles la nourriture se proposait à l'homme, dans ses trois états principaux : crue, cuite ou pourrie.[585] « Par rapport à la cuisine, l'état cru constitue le pôle non marqué, tandis que les deux autres le sont fortement, mais dans des directions opposées : le cuit comme transformation culturelle du cru, et le pourri comme sa transformation naturelle. »[586] Lévi-Strauss souligne que « selon tous nos mythes, la découverte de la cuisine a profondément affecté les relations qui prévalaient jusqu'alors entre le ciel et la terre. […] par le moyen de la viande, on a attesté de la proximité du ciel et de la terre, du soleil et de l'humanité. »[587] Entre ces deux derniers, explique Lévi-Strauss, la médiation du feu de cuisine s'exerce de deux façons : « il *unit* le soleil et la terre et préserve l'homme du *monde pourri* qui serait son lot si le soleil disparaissait vraiment ».[588]

En ce qui concerne la perception qui découle des états de la viande, nous pensons que sa force du « cru » couplée avec la notion d'une putréfaction imminente qui s'y associe *d'office* et de manière indéniable à la viande crue, sont parmi les raisons les plus importantes du fait que nous sommes davantage *affectés* par la *représentation d'une viande crue* que l'image d'une viande cuite. Notre hypothèse est que la représentation d'un état « cru » de la viande (par exemple dans l'art), *puise* notamment fortement dans cette symbolique d'une putréfaction imminente (voire *rapide*) de la chair animale, et en conséquence de notre propre chair humaine, ainsi que dans des idées conjointes intrinsèques à une comparaison historique, primitive, qui oppose viande crue et viande cuite.

Dans les œuvres d'art ci-dessous qui jouent de toute évidence avec cette idée, nous constatons une étape « prolongée », voire « éternelle », du cru. Dans *The Waiting-Jacket*, l'artiste Robert Gligorov laisse pourrir sur lui une veste faite de viande crue pendant deux mois. Steven L. Kaplan écrit sur les femmes *éternellement crues* de ma série « Raw Meat » :

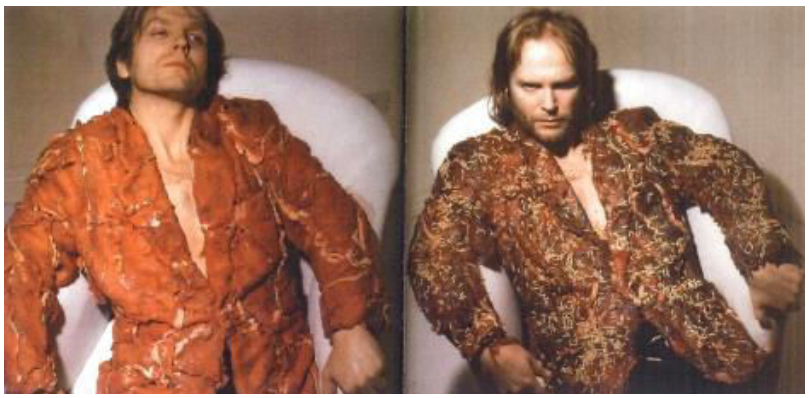
---

[584] « A l'état de nature, les humains – terrestres – pratiquent la chasse, mais ignorent l'agriculture ; ils se nourrissent de viande, crue selon plusieurs versions, et de pourriture végétale : bois décomposé et champignons », C. Lévi-Strauss (1964, p. 177) cité par Michel Sicard, in Vincent de Coorebyter & Marielle Macé (Dirs.), *op. cit.*, p. 73.
[585] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques III, L'Origine des manières de table, Paris,* éditions Librairie Plon, 1968, p. 396.
[586] *Ibid*.
[587] Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I, Le Cru et le Cuit*, Paris, éditions Librairie Plon, 1964, p. 295.
[588] « Les aventures de Soleil et de Lune rassemblent les deux éventualités : après l'extinction de l'incendie universel, Lune se montre incapable de faire cuire ses aliments, contraint de manger sa viande pourrie et pleine de vers ; […], il oscille donc entre les deux extrêmes de la *viande consumée* et de la *viande corrompue*, sans jamais parvenir, avec la cuisson des aliments, à trouver l'équilibre entre le feu qui détruit, et l'absence de feu qui détruit aussi », *Ibid.*, p. 299.

Est-ce que la viande – toujours crue, tuée mais pas tout à fait sans vie (et pas simplement comme foyer de micro-organismes), pas encore cuite (les femmes de Raw Meat *ne manquent pas d'un outillage cognitif, mais semblent ne pas avoir la moindre conscience de leur ultime destin culinaire) – n'est pas tout à fait chose, malgré sa commercialisation en cours la réclame papier qui est son ADN ?*[589]

Gérald Stehr, quant à lui, note dans son texte sur la série « Raw Meat » la *correction* que permet à la viande crue son image publicitaire – en *supprimant* la possibilité du chromatisme d'une chair qui sera autrement pourrissante ! Pas un soupçon donc dans la (ma) « chair publicitaire » : d'une « chair fanée, des ocres presque noirs du sang coagulé, des verts faisandés, de cette couleur charogne presque vrombissante d'asticots, ce chromatisme répulsif. »[590] Dans ce sens, pour lui, « Raw Meat » est une représentation exsangue de la viande crue – c'est une inversion habitée par une image spéculaire.[591]

En haut : Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien ; en bas : Robert Gligorov, *The Waiting-Jacket*, 1997.



[589] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[590] Gérald Stehr, « Lisa Salamandra, ou Quarante mille ans d'art contemporain », in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[591] *Ibid*.

Roland Barthes écrit dans ses *Mythologies* que « le bifteck participe à la même mythologie sanguine que le vin. C'est le cœur de la viande, c'est la viande à l'état pur, et quiconque en prend, s'assimile la force taurine. »[592] Cette analogie sert à introduire deux qualités à notre étude, nutritionnelle (force) et visuelle (couleur), que nous explorons maintenant afin d'approfondir l'idée de *ce que nous obtenons* de la viande.

Pour Michel Sicard le bifteck est « la nourriture virile et solipsiste par excellence. Elle porte en elle la force inénarrable des héros et des nations. »[593] En effet : la force, la santé, la virilité, la domination[594]… la vitalité, l'énergie, la richesse[595]… sont quelques-uns des qualificatifs qui abondent, et même qui se répètent, quant à la symbolique qui s'attache à la viande – qualificatifs qui sont le plus souvent exprimés dans leur forme « superlative ». On peut lire dans l'Introduction de l'ouvrage *La Viande : un aliment, des symboles*, qu'en tant qu'« aliment » lié au corps et à la santé, la viande est considérée comme le plus essentiel des éléments[596] ; elle est dense en énergie, riche en importants nutriments.[597] Omnivore, l'homme trouve dans la chair animale une source indispensable de protéines, notamment des acides aminés qui sont vitaux à la croissance, au fonctionnement de notre système immunitaire, et à la régénération des tissus.[598] La viande rouge est particulièrement riche en phosphore, fer, et zinc, et contient de nombreuses vitamines.[599] Dans son chapitre « L'Homme, un être biologique », la spécialiste et préhistorienne, Marylène Patou-Mathis détaille les différents apports de la viande, tout en expliquant les différents facteurs dont dépend la « valeur alimentaire » d'une denrée : sa composition nutritionnelle, sa digestibilité et sa place dans l'apport nutritionnel global, mais aussi son type de « tonus émotif » ainsi que la valeur symbolique que lui confère la société.[600] Autant de facteurs qui semblent réussir à la viande, malgré une évolution de notre consommation et un regard sur cet aliment qui, selon bien des sources, ont considérablement changé ces dernières décennies. Matthieu de Labarre remarque une remise en question du prestige social de l'aliment et une dévalorisation de la viande

[592] Roland Barthes, *op. cit*., p. 609.
[593] Michel Sicard, in Vincent de Coorebyter & Marielle Macé (Dirs.), *op. cit.*, p. 71.
[594] « La viande a de tous temps été l'aliment par excellence, celui qui donne force et santé, ce dont aucun repas digne de ce nom ne saurait se passer […]. Et la viande, la vraie, la bien virile, c'était symboliquement, la viande rouge », « La consommation de viande en France : contradictions actuelles, Les Français mangent moins de viande rouge », Site du *Les Cahiers antispécistes*, <http://www.cahiers-antispecistes.org/spip.php?article97>
[595] Cf. Matthieu de Labarre, in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.*, p. 124 et Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., pp. 12-14.
[596] Matthieu de Labarre, in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.* p. 124.
[597] Françoise Aubaile, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet, in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.*, p. 7.
[598] Cf. Mireille Bernard, « Consommation de viande et santé », in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *Ibid*., p. 217 et Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., pp. 13-14.
[599] Marylène Patou-Mathis, *Ibid*., p. 13.
[600] *Ibid*., p. 12.

attribuées selon lui à deux facteurs majeurs : l'industrialisation et « l'évolution de nos représentations sur notre rapport au corps et la relation alimentation/santé. »[601] L'industrialisation a permis une consommation inégalée de la viande, car son coût a baissé, mais en conséquence lui a fait perdre une partie de son prestige.[602] Un article de l'*Agence France Presse* de 2010 fait état d'une consommation de viande fraîche en France en continuelle baisse depuis une dizaine d'années, qu'on attribue aux prix élevés, et aux préoccupations écologiques et nutritionnelles.[603] La crise économique sera donnée comme raison de cette baisse de la consommation en cours depuis trois ou quatre ans.[604] Les viandes blanches tel le poulet s'en sortent mieux car moins onéreuses.[605] Enfin, jusqu'à quel point pourrait-on créditer cette baisse de consommation au mouvement végétarien dont les adhérents à sa cause ne cessent de grandir ? Selon un récent article d'Audrey Lévy paru dans *Le Point*, ces mouvements « no meat » avec des études à l'appui démantèlent et inversent certains arguments tels que « la viande est bonne pour la santé ». Ils utilisent d'autres arguments pour soutenir leur cause : le doute du consommateur sur la vraie nature de leur steak (scandales alimentaires à répétition), l'idée que le « modèle carnivore » ne pourrait pas subvenir aux besoins d'une planète grandissant (9 milliards d'humains en 2050), la catastrophe écologique de l'élevage (la déforestation), et la souffrance animale (ainsi « désanimalisée »).[606] Enfin, ces spécialistes s'inquiètent de notre santé[607] sur cette « planète viande » où 286,2 millions de tonnes de viande sont mangées chaque année ; ce qui représente quatre fois plus qu'en 1960. Selon l'article, en gardant ce même cap, notre consommation carnée aura doublé en 2050.[608]

En un an, chaque Français avale en moyenne : 85 kilos de viande.
A la fin de sa vie, il aura mangé 6 ou 7 bœufs, vaches ou veaux, 33 cochons, 1 ou 2 chèvres, 9 moutons, plus de 1300 volailles, 60 lapins et des centaines d'animaux marins.
Soit près de 1500 animaux d'élevage et 1 tonne d'animaux marins.[609]

---

[601] Matthieu de Labarre, in Françoise Aubaile-Sallenave, Mireille Bernard, & Patrick Pasquet (Dirs.), *op. cit.*, pp. 124-125.
[602] *Ibid*., p. 125.
[603] Bien que notre consommation aurait augmenté de 13% entre 1970 et 2009, selon une étude FranceAgriMer de 2010, Bertrand Guay, « Les Français mangent moins de viande depuis 10 ans », *AFP – Journal Internet*, 24 septembre 2010.
[604] *Ibid*.
[605] *Ibid*. et Cf. *Les Echos*, « Avec la crise, les Français mangent moins de viande fraîche », n° 20558, 24 novembre 2009.
[606] « Le mouvement des "no meat", comme on les surnomme dans les pays anglo-saxons, où il puise ses racines, fleurit en France. […]les associations végétariennes comptent sans cesse plus d'adhérentes : 3000 pour l'Association végétarienne de France », Audrey Lévy, « Viande, la nouvelle guerre de religion », *Le Point*, n° 2104, 10 janvier 2013, pp. 58-59.
[607] « Ils expliquent, études à l'appui, que la surconsommation de viande favorise les maladies cardio-vasculaires et certains cancers. […] Selon l'Institut national du cancer, la consommation de viande rouge augmente la survenue de cancer colorectal de 29% par portion de 100 grammes consommée par jour, […] . Or un quart des Français, principalement des hommes avalent plus de 500 grammes de viande rouge par semaine et plus de 50 grammes de charcuterie par jour ! », *Ibid*., pp. 58, 59.
[608] *Ibid*., p. 59.
[609] *Ibid*., p. 60.

« A l'intérieur, la composition de la vitrine progresse par viandes et par couleurs. Les chairs brillent comme des rivières de diamants. Sur cinq mètres de long, le regard glisse du plus rouge, bœuf vermillon et mouton écarlate, au plus clair, veau rosé ou translucide, volailles, porc blafard. »[610] « Oscillant entre le rose pâle et le rouge foncé […] comme des bijoux vivants, [des] foies sombres, sanguinolents ».[611]

Le spécialiste Jean Billault note quelques axes autour desquels s'articulent notre fascination pour la viande : sa valeur nutritionnelle et sa *couleur rouge*. A cette couleur s'attache la symbolique de la mort, essentiellement liée au sang.[612] C'est *ce* rouge que nous explorons maintenant pour déterminer et pour démontrer comment cette couleur omniprésente *portée* par la viande est au centre, au cœur, de son *affect.* Voyons ses significations primitives et historiques afin de comprendre pourquoi et comment depuis toujours, et encore aujourd'hui, le rouge **œuvre** dans notre perception ; notamment la viande mais aussi dans les œuvres d'art qui la représentent, surtout lorsque celle-ci est crue ! Les œuvres d'art qui se servent de la viande *ont puisé* et continuent *à puiser* dans le rouge, elles bénéficient et elles expriment ainsi ces significations qui lui sont intrinsèques et qui datent de *notre* passé primitif.

Pour le spécialiste Michel Pastoureau, la couleur rouge est fascinante et brûlante ; nous devons nous méfier d'elle car elle cache sa duplicité.[613] La chercheuse américaine Amy Butler Greenfield a dédié un livre entier à son sujet, *L'Extraordinaire Saga du rouge, Le pigment le plus convoité*, dans lequel on peut lire qu'en tant que signe de pouvoir et de prestige pendant la Renaissance, le rouge jouissait d'une polysémie d'interprétation

[610] Joy Sorman, *op. cit*., p. 111.
[611] Alina Reyes, *op. cit*., pp. 12-13.
[612] « La mort avec toute la symbolique attachée à la couleur du rouge, au sang surtout », Jean Billault, in Colette Mechin (Org.), *op. cit.*, p. 58.
[613] Michel Pastoureau & Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, pp. 27, 29.

particulièrement riche. Aucune autre couleur « ne surpassait le rouge en matière de puissance et de charge évocatrice. Ses multiples sens puisaient leurs racines dans une multitude de sources, dont certaines vieilles de plusieurs millénaires. »[614] En effet, dès l'Antiquité, le rouge s'est vu doté des connotations du pouvoir : celles de la religion et de la guerre.[615] « Cette couleur va s'imposer parce qu'elle renvoie à deux éléments, omniprésents dans toute son histoire : le feu et le sang. »[616] La lecture du rouge n'est pas seulement polysémique mais fortement ambivalente, démontrant à la fois des éléments négatifs et positifs. Pour Michel Pastoureau, l'ambivalence est omniprésente chez les symboles – et plus particulièrement lorsqu'il s'agit des couleurs ! Selon lui, le christianisme primitif aurait profité de ce « double » symbolisme du rouge pour dresser « quatre pôles autour desquels [on] a formalisé une symbolique si forte qu'elle perdure aujourd'hui. »[617]

> *Le rouge feu, c'est la vie, l'Esprit saint de la Pentecôte, les langues de feu régénératrices qui descendent sur les apôtres ; mais c'est aussi la mort, l'enfer, les flammes de Satan qui consument et anéantissent. Le rouge sang, c'est celui versé par le Christ, la force du sauveur qui purifie et sanctifie, mais c'est aussi la chair souillée, les crimes (de sang), le péché et les impuretés des tabous bibliques.*[618]

Dans *Le Petit Livre des couleurs* qu'il a coécrit avec Dominique Simonnet, Michel Pastoureau parle de la « naissance » du rouge, notamment dans l'art paléolithique il y a 35 000 ans qui utilisait cette couleur obtenue de pigments puisés dans la terre ocre-rouge. Au Néolithique, on a obtenu du rouge à partir d'une plante, la garance[619], et à partir de certains métaux, comme de l'oxyde de fer ou le sulfure de mercure. Il écrit : « La chimie du rouge a donc été très précoce, et très efficace. D'où le succès de cette couleur. »[620]

Depuis l'Antiquité, l'importance historique et symbolique du rouge s'exprime surtout à travers sa relation avec deux autres couleurs, le noir et le blanc : « La triade primitive noir-blanc-rouge, trois couleurs qui pendant des siècles, sinon des millénaires, ont joué un rôle symbolique plus fort que les autres. »[621] Ces trois couleurs représentent le système de base des couleurs dans lequel « le blanc s'oppose au noir et au rouge, qui est

---

[614] Amy Butler Greenfield, *L'Extraordinaire Saga du rouge, Le pigment le plus convoité* (2005, trad. Arlette Sancery), Paris, éditions Autrement, 2008, p. 33.
[615] *Ibid*., p. 29.
[616] *Ibid*.
[617] *Ibid*.
[618] *Ibid*.
[619] « cette herbe aux racines tinctoriales présente sous les climats les plus variés », Michel Pastoureau & Dominique Simonnet, *op. cit*., p. 28.
[620] *Ibid*.
[621] Michel Pastoureau, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, éditions du Seuil, Coll. La Librairie du XXIe siècle, 2010, p. 148.

"la" couleur par excellence. »[622] Depuis l'Antiquité jusqu'au XII[e] siècle, on constate l'utilisation de cette combinaison, notamment dans la Rome antique, ainsi que dans la littérature, les fables et les contes du Moyen Âge.[623] Michel Pastoureau dans le chapitre « Le Petit Chaperon rouge », dans son ouvrage *Les Couleurs de nos souvenirs* développe sa théorie des « notions colorées » des contes, dans lesquels on retrouve mis en scène ces mêmes pôles chromatiques et symboliques des trois couleurs venant des cultures anciennes.[624] Dans le conte cité ci-dessus :

> *Le rouge en effet ne doit pas être envisagé seul mais dans ses relations avec les autres couleurs, nommées ou induites : la petite fille vêtue de* rouge *porte un pot de beurre* blanc *à une grand-mère vêtue de* noir *(le remplacement dans le lit de la grand-mère par le loup ne changeant rien à cette couleur du destinataire).*[625]

Nous retrouvons ces trois couleurs « rituelles » chez les peuples bantous d'Afrique australe. Luc de Heusch, dans son *Rois nés d'un cœur de vache*, cite les études de ce symbolisme qui ont été menées par Harriet Ngubane :

> *Le concept* umnyama *(noirceur, obscurité), connote la nuit et la mort, la pollution, par opposition à la blancheur qui se trouve associée au jour, à la vie et à la santé.*[626] *Mais le passage du jour à la nuit introduit un troisième terme, le rouge, couleur de l'aube et du crépuscule. Le terme qui désigne cette couleur (*bomvu*) ne présente aucune connotation morale, bénéfique ou maléfique, contrairement au « noir » (*umnyama*) et blanc (*mhophe*). Le rouge renverrait toujours à des situations de transition*.[627]

Selon Michel Pastoureau, l'ancienne symbolique du rouge existe encore aujourd'hui dans notre quotidien, car dans « le domaine des symboles, rien ne disparaît jamais vraiment. »[628] Différents exemples de la symbolique du rouge et de ses représentations y sont énumérés : la symbolique du pouvoir et du prestige, celle des révolutions et celle du prolétariat et celles du luxe, du spectacle, de l'érotisme, de la passion, de l'interdit. Pour

---

[622] Annie Geoffroy**,** « Michel Pastoureau, Bleu. Histoire d'une couleur », Site du *Mots. Les langages du politique*, ENS Editions, 6 mai 2008, <http://mots.revues.org/9833>

[623] « Ce très ancien système chromatique sert, par exemple, au regroupement trifonctionnel des classes dans la Rome antique, et on le retrouve au Moyen Âge dans la littérature, les fables, les contes (la plus ancienne version du Chaperon rouge remonterait à l'an mil) », *Ibid*.

[624] D'autres exemples sont donnés : « Dans la fable du corbeau et du renard, par exemple, un corbeau *noir* lâche un fromage *blanc* dont s'empare un renard *rouge*. Et dans Blanche-Neige une sorcière *noire* offre une pomme *rouge* empoisonnée à une jeune fille *blanche* », Michel Pastoureau, *op. cit.* pp. 148-149.

[625] *Ibid*., p. 149.

[626] H. Ngubane (1977, pp. 77-78) cité par Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 411

[627] Luc de Heusch, *Ibid*.

[628] Michel Pastoureau & Dominique Simonnet, *op. cit*., p. 34.

Michel Pastoureau, toutes ces symboliques du rouge dérivent de la même histoire : *celle du feu et du sang*.[629]

Notre recherche est de comprendre comment cette symbolique originaire du feu et du sang perdure encore aujourd'hui à travers le rouge, et comment elle s'exprime spécifiquement à travers le rouge de la viande. Commençons notre recherche en remontant notre passé primitif pour observer les pratiques rituelles des sociétés primitives qui mettent en scène le rouge autour de la viande, autour du corps, autour de la femme.

Mais d'abord, une parenthèse s'impose : On peut se demander quelle était l'importance de notre relation directe avec le sang, avec le *rouge*, dans *notre* quotidien primitif, car nous savons que le tabou du sang était présent sans exception dans *toutes* les sociétés primitives et qu'il interdisait tout contact avec le sang par le toucher et même la vue ! Laura Levi Makarius dans son ouvrage *Le Sacré et la Violation des interdits* explique qu'au contraire, le tabou fondamental du sang nous mettait en contact avec le sang au sein même de *notre* quotidien primitif. Selon elle, la forme la plus répandue de l'emploi rituel du sang était le « rachat sanglant » : on versait volontairement du sang pour prévenir, pour écarter, et pour se protéger de tous les dangers ![630]

> *Le sang étant le symbole de tous les dangers, le rachat sanglant équivaut, sur le plan symbolique, au rachat de tous les dangers ; on aura donc recours à cette méthode rituelle non seulement quand un danger de sang est présent, mais pour se protéger contre des dangers de toutes sortes. Comme on le dit, « pour éloigner tout mal ».*[631]

La viande crue contient toujours du *sang*. Nous avons soutenu dans les pages précédentes l'hypothèse que le sang présent au sein de la viande crue est l'une des raisons pour lesquelles, nous, spectateurs, sommes davantage *affectés*, troublés, par sa vue que lorsque la viande se présente sous sa forme cuite. Le sang est présent dans toutes les viandes crues : viandes rouges, viandes rosées, voire blanches. La nature *crue* des viandes s'exprime à travers le *sang* qu'elles contiennent. Aymeric Caron dans *No Steak*, révèle que les viandes rosées, presque blanches (plus prisées aux yeux des consommateurs), sont

[629] Michel Pastoureau & Dominique Simonnet, *op. cit*., pp. 34-35.
[630] « L'épanchement sanguin étant craint parce qu'il peut donner lieu à d'autres épanchements sanguins, on pare à cette éventualité, qui risquerait d'atteindre des proportions redoutables, en la provoquant sous une forme mitigée. Si du sang a été répandu, on répandra délibérément du sang et l'effet ayant suivi la cause, l'action de celle-ci sera considérée comme épuisée », Laura Levi Makarius, *op. cit*., p. 25
[631] « L'agent du rachat […] est toujours le sang, humain ou animal. Versé volontairement pour écarter un danger, il n'est pas considéré comme dangereux. On avance parfois l'hypothèse que le sang intentionnellement répandu est tenu pour non dangereux ou pour moins dangereux qu'un épanchement sanglant dû à une blessure ou à une cause naturelle », *Ibid*., pp. 25-26.

« anémiées ». Il explique que « les éleveurs évitent de nourrir les veaux avec du foin, car celui-ci contient du fer qui fait rougir la viande. La viande rosée est en fait une viande anémiée. »[632] Une viande anémiée contiendrait certes moins de globules rouges, moins de fer – mais la présence du sang y reste néanmoins fortement ancrée. Dans son texte « Sur les critères de choix de la viande dans l'Europe des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, A partir de récits et relations de voyages », l'historien gastronomique, Philippe Gillet, parle d'un autre aspect de cette présence *visuelle* du sang dans l'élevage du veau, celle des saignées pratiquées à répétition : « Il ne s'agit que de les saigner souvent et de leur donner beaucoup de farine et de lait, sans compter celui de la mère. Ces saignées répétées épuisent la portion rouge du sang qui se convertit tout entier en sérum blanc ou chyle. »[633] Michel Pastoureau considère le rose, le violet, comme des demi-couleurs ayant leurs symboliques propres. Il décrit le rose comme un rouge atténué, il est la couleur de chair, de la carnation, autrefois on appelait cette couleur « incarnat ».[634]

Dans notre passé primitif, la couleur rouge, couleur de sang, était utilisée fréquemment pour les pratiques rituelles dans lesquelles on enduisait, on badigeonnait le corps avec l'ocre rouge. Le rouge se lie de cette manière à l'acte sacrificiel car dans certaines sociétés primitives, on revêtait de rouge les animaux sacrifiés.[635] Michel Thévoz explique dans son ouvrage que chez les Néandertaliens, puis chez les Aurignaciens, le corps était rituellement marqué (peint), déformé et mutilé. Dans les rites des sociétés primitives du passé et certaines qui ont subsisté, il qualifie l'usage de l'ocre rouge comme intense : « couleur de sang, symbole de vitalité et de fertilité, [l'ocre rouge] est utilisé rituellement et plus fréquemment que toute autre couleur comme peinture corporelle. »[636]

D'autres exemples de cette utilisation d'ocre rouge retiennent notre attention. Luc de Heusch étudie cette pratique chez les peuples bantous d'Afrique australe. Les Venda et les Thonga enduisent les corps avec de l'ocre rouge, en l'associant délibérément au « feu menstruel ». Chez eux, l'ocre rouge peut symboliser, selon le contexte, un feu féminin modéré, socialisé.[637] Luc de Heusch cite l'exemple d'un rite initiatique exprimant « la dialectique sexuelle du feu féminin et de l'eau masculine » dans laquelle les jeunes Thonga

[632] Aymeric Caron, *op. cit.*, pp. 100-101.
[633] Philippe Gillet, « Sur les critères de choix de la viande dans l'Europe des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. A partir de récits et relations de voyages », in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 149.
[634] Michel Pastoureau & Dominique Simonnet, *op. cit*., p. 90.
[635] « Or les animaux sacrifiés étaient le plus souvent revêtus de rouge par les Indiens, ce qui scandalisa particulièrement les missionnaires », Maguelonne Toussaint-Samat, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 18.
[636] Michel Thévoz, *op. cit*., p. 12.
[637] Luc de Heusch, *op. cit*., p. 431.

se plongent dans l'eau pour effacer la peinture blanche qui recouvre leur corps, puis s'enduisent d'ocre rouge.[638] Chez les Thonga, cette couleur rituelle s'est dotée d'un caractère fortement féminin : en effet, lors des rites de naissance, on enduit d'ocre rouge la mère et/ou l'enfant. « Lors d'une première naissance, […] les femmes de la parenté maternelle se réunissent auprès de la mère pour enduire d'ocre le bébé, […]. »[639] Dans un autre rite de puberté féminine (*khomba*), après avoir été soumises à un premier rite initiatique « individuel », les filles participent à un deuxième rite collectif (*byale*) mettant en scène un simulacre de circoncision. « Entièrement couvertes d'ocre rouge et de graisse, […] bien que le couteau soit simplement posé entre les cuisses, elles doivent pousser des cris de frayeur. »[640]

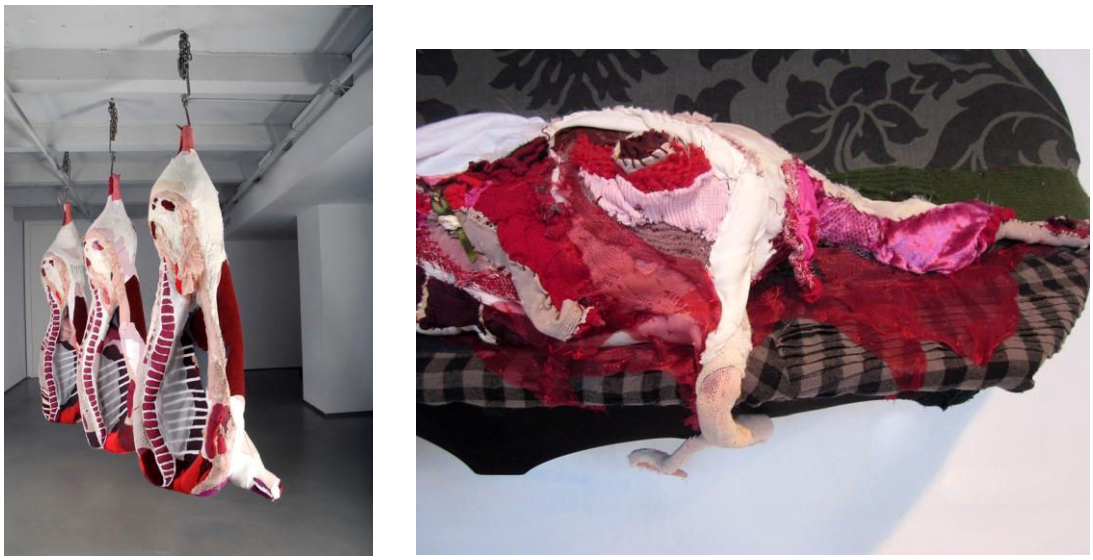
Gérald Stehr, dans son texte, évoque et développe l'utilisation primitive de l'ocre rouge en rapport avec mes représentations à base d'images publicitaires de viande crue. Pour lui « Dans le Raw Meat, l'ocre rouge a véritablement le statut de *médium* ».[641] L'efficacité des figures dans « Raw Meat », qui mettent en scène cette couleur chamanique et celle des tabous (l'ocre rouge en particulier et le rouge en général), « tient à leur archaïsme, celui de l'œil anthropologique. »[642] Par sa mise en œuvre, par son détournement, il écrit que la série « Raw Meat » aurait créé un *nouveau paramètre du sang* : « le remplacement du sang d'abattage par le sang menstruel. »[643]

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

[638] H.-A. Junod (1936, I, p. 91) cité par Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 431.
[639] *Ibid.*
[640] Luc de Heusch, *Ibid.*, pp. 433-434.
[641] Gérald Stehr, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[642] *Ibid.*
[643] *Ibid.*

Nous terminons ce chapitre sur la symbolique de la couleur rouge en la liant directement, à travers plusieurs exemples, à l'aliment de la viande. C'est ce qu'a fait Brigitte Liberman, une fille de bouchers[644], lorsqu'elle raconte dans son texte paru dans la belle revue, *Louchebem, Journal in carne* : « la viande, c'est le toucher, le rouge, le moelleux, du sensoriel pur. […] le morceau que j'aime entre tous, c'est l'entrecôte. Elle est la viande la plus goûteuse qui soit, avec ce qu'il y faut de gras et de sang. »[645] Du gras et du sang qui se voient représentés dans le symbolisme du blanc et du rouge. Pour Maguelonne Toussaint-Samat, le rouge fait partie universellement du symbolisme du sang et des matières grasses animales ; c'est un symbolisme considéré comme particulièrement précieux aux yeux des peuples de chasseurs : « Le feu – rouge – se nourrit de graisse. »[646] Enfin et spécifiquement en ce qui concerne la *visualité* de la viande, nous mettons en rapport le rouge avec le noir et le blanc à l'aide de quelques propos relevés dans le texte de l'historien gastronomique, Philippe Gillet :

> *Le noir est toujours synonyme de mauvaise viande. Il est très souvent associé aux adjectifs « sèche » ou « chétive » ou « maigre ». […] Seule la couleur blanche n'est jamais négative, mais cette remarque est valable pour tous les aliments et dépasse même largement le cadre de la seule alimentation. Pour la viande, le blanc ne s'applique bien sûr qu'à certaines viandes. Il est toujours associé à l'onctuosité et l'adiposité. […] Pour les viandes, il semble bien que sous cet adjectif « noir » soir réunie une série de défauts, allant d'une couleur plus sombre que celle que chaque voyageur attendait , en toute subjectivité, à des caractères relatifs à la propreté apparente ou la difficulté à identifier le morceau.*[647]



Tamara Kostianovsky, à gauche : *Abacus*, 2008, vêtements de l'artiste, crochets de viande, chaînes ; à droite : détail, *Olympia*, 2014, 101 x 50 x 30 cm, vêtements de l'artiste, bois.

[644] « Mon père, il est vrai, était boucher. Et ma mère ne l'était guère moins », Brigitte Liberman, « Ma petite madeleine à moi », in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 20.
[645] *Ibid*., p. 21.
[646] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit*., p. 106.
[647] Philippe Gillet, in Liliane Bodson (Dir.), *op. cit*., p. 149.

Ici nous voulons lier l'ensemble du symbolisme de la couleur rouge à notre perception de la viande crue, dans toute sa polysémie et toute son ambivalence. Notre hypothèse est que toutes ces associations s'expriment à travers le spectre des couleurs des viandes crues, « vraies » et représentées dans les œuvres d'art. Dans ce sens, nous sommes désormais en mesure d'ajouter l'ensemble de ces associations au *rouge* dont celles de l'**ocre rouge primitif** à notre perception de la viande crue : elles font désormais partie intégrante de notre « fonds fécond des associations vives » ayant à voir avec la viande crue.

2. Nourrir l'œil de chair

La viande, sa quête immémoriale,
est au commencement de l'art.[648]

Tancrède Hertzog

Francisco de Goya, *Nature morte avec une tête d'agneau*, 1808-1812, 45 x 62 cm, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

Pour une datation succincte de la représentation de la nourriture carnée dans l'histoire de l'art, nous nous appuyons sur deux sources : l'ouvrage *L'Art et la Viande* de Kurt Nagel et Benno Schlipf et le texte « Au Commencement était la viande, à la fin aussi », du jeune écrivain Tancrède Hertzog. Elles datent les débuts de sa représentation aux peintures murales qui ornent des grottes préhistoriques telle Lascaux.[649] L'ouvrage passe ensuite par l'Antiquité où l'on voit sa représentation dans les scènes de sacrifices retrouvées sur les murs des tombeaux des rois égyptiens, sur les vases de la Grèce ancienne, et sur les bas-reliefs chez les Romains.[650] Au Moyen Âge en Europe, Hertzog note une représentation qui passe par – qui est « offerte » par – la profession prospère de boucher : « Les guildes de bouchers offrent des vitraux aux cathédrales pour célébrer leur profession et leur abondance matérielle en même temps que le nom de Dieu. »[651] Ces vitraux illustrent notamment les scènes d'abattage et de découpage des animaux.

[648] Tancrède Hertzog, « Au Commencement était la viande, à la fin aussi », in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 34.
[649] Cf. Kurt Nagel & Benno P. Schlipf, *L'Art et la Viande*, (Heindenheim, éditions Verlag, C.F. Rees Gmbtt), Paris, éditeur Erti SA (trad. Bernadette Frentz), 1984, p. 11 ; et Tancrède Hertzog, *Ibid*.
[650] Kurt Nagel & Benno P. Schlipf, *op. cit*., p. 11.
[651] Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 34.

« Mais le vrai "Siècle de viande" dans l'art est le XVIIe siècle. »[652] C'est à cette époque dans une Europe qui prospère que l'on voit naître un genre de peinture dans lequel « les artistes flamands, hollandais et italiens s'emploient à représenter des scènes de la vie courante à travers des scènes dites de "genre", des vues de villes et de campagnes ».[653] Ici, se voit populariser la « nature morte », genre dans lequel la viande devient logiquement un sujet de prédilection :

> *La sensibilité baroque, qui apprécie la profusion non moins que la représentation symbolique de la mort et de la vanité de la vie, trouve son acmé dans la figuration d'étals de bouchers croulants sous les amoncellements d'oiseaux, de pièces de bœuf, de saucisses et autres victuailles.*[654]

Selon l'historienne d'art, Marguerite Neveux le terme « nature morte » n'apparaît qu'au milieu du XVIIIe siècle et en France – après l'apparition de ce genre au milieu du XVIe siècle dans les Ecoles du Nord.[655] Ce terme soulignait le dédain de l'Académie pour ce type de représentations qui exprimait « la vie immobile, le silence, la représentation de nourritures sur une table, mais [qui était] exclusive de toute figuration humaine. » En effet, la nature morte était très différente du type d'image que l'on associait jusque-là avec la représentation de la nourriture : celle de la fête, de la représentation sacrée, du repas frugal.[656]

Dans son texte « Nature vivante, nature morte, la nourriture dans la peinture », Marguerite Neveux divise en trois familles[657] ce « sujet immense » de la nature morte. Sa troisième famille, « Le Destin », retient toute notre attention car elle exprime « l'inquiétude humaine devant son destin » et uniquement à travers la présence d'un *aliment : la viande.*

> *par la présentation de viande destinée à l'alimentation. De la viande, au sens de la « victuaille », nous passons à la viande au sens de la mort. Ainsi de « victuailles » mises en scène d'une manière théâtrale, en passant par un dépouillement progressif, nous aboutissons à l'objet unique chargé de symbole.*[658]

---

[652] Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 34.
[653] *Ibid*.
[654] « La viande y trouve très logiquement sa place comme objet pictural d'élection, notamment dans les œuvres des peintres qui travaillent dans ces grandes cités marchandes que sont Anvers, Amsterdam, Delft, Bologne ou Venise » précède la citation, *Ibid*.
[655] Marguerite Neveux, « Nature vivante, nature morte, la nourriture dans la peinture », in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 77.
[656] *Ibid*.
[657] Elle intitule les trois familles : « Vie voluptueuse », « L'Envers de l'apparence », et « Le Destin », *Ibid*., p. 78.
[658] *Ibid*.

L'objet unique chargé de symbole, c'est *ce* même raisonnement qu'exprime Tancrède Hertzog en réponse à la question posée dans son texte – celle qui, de manière générale, anime toute cette première partie de notre étude :

> *D'où vient l'intérêt pictural pour cet aliment quotidien, dont l'aspect sanguinolent est parfois repoussant, et pour l'obtention duquel la mort doit être prodiguée ? Il provient, précisément, de cette diversité de significations et de symboles que concentre en soi la viande, et qui se retrouvent tout au long de sa représentation artistique.*[659]

Sébastien Stoskopff, détail, *L'Hiver*, ca 1633, huile sur toile, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg.

La polysémie d'interprétations que permet la viande contient une multitude de symboliques historiques et religieuses. C'est un spectre possible allant de la cruauté et de la violence à l'exubérance et à une jubilation picturale auxquelles peut être renvoyé le spectateur.[660] Hertzog énumère combien certains tableaux débordants de nourriture et de vie (de Frans Snyders par exemple) étaient synonymes d'opulence et de richesse bourgeoise, tandis que d'autres (ceux de Annibale Carrache par exemple) signifiaient la cruauté du monde.[661] Pour l'un comme pour l'autre, la signification religieuse n'est jamais bien loin : « Plus que tout autre aliment, la viande, pour laquelle on abat des êtres vivants, revêt un aspect symbolique et peut être, en peinture, pétrie d'un sens religieux, voire mystique, reprenant les prescriptions rituelles et les Mystères des grands monothéismes. »[662]

---

[659] Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 34.
[660] Cf. *Ibid*. et Marguerite Neveux, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 87.
[661] Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 35.
[662] L'auteur cite en particulier ensuite, « dans la très catholique Espagne du XVIIe siècle, Zurbarán peint un magnifique et frêle agneau sur fond noir, fraîchement tué mais qui ne porte aucune blessure et dont ne

Annibale Carrache, *La Boucherie*, 1582-1583, 190 x 177 cm, huile sur toile, Christ Church, Oxford.

La capacité d'expression de la chair animale, simultanément contradictoire, exprimant à la fois la vie et la mort, octroie à cet aliment le statut de « vanité ». Dans les vanités, tableaux du genre des « natures mortes » très en vogue en Europe au XVIIe siècle, le morceau de viande a le même « poids symbolique » que le crâne ou que le sablier que l'on voit souvent y figurer.[663] La conservatrice et historienne d'art, Catherine Grenier, dans son texte « Vanités comiques » définit ce genre *troublant* comme étant « la mise en forme visuelle d'un conflit entre la vie et la mort, l'infini et le fini, permanence et déchéance. Mais, au-delà de cette dualité, elle est aussi l'incarnation de "l'esprit de contraction", au sens où l'on entend couramment l'opposition au cours tranquille des choses. »[664]

Comme le note avec justesse Tancrède Hertzog « la représentation de la chair animale n'obéit à aucune codification, et le peintre est libre d'exprimer sa vision. »[665] Est-ce pour cela que les artistes modernes et contemporains ont continué et continuent d'être *si gourmands* quant à son utilisation ? La viande, *crue* dans la grande majorité d'exemples cités qui nous intéressent, jouit de tout un tas d'associations vives innées (notre « fonds fécond »), tout en laissant l'artiste libre de *son* expression. Enfin, selon ce même auteur,

---

s'écoule aucun sang. C'est la figure du Christ, l'agneau de Dieu, sacrifié pour remettre l'humanité de ses péchés, et qui, sous cette forme innocente, immaculée, invite le spectateur à se repentir », Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 35.

[663] *Ibid*.

[664] Catherine Grenier, « Vanités comiques », in Marie Charbonneaux (Dir.), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, éditions Flammarion, 2005, p. 98.

[665] Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 35.

le « message » de la viande, notamment à travers la représentation de l'animal supplicié, peut être d'autant plus inquiétant du fait qu'il n'est pas explicite ; ce qui est bien le propre de la peinture en soi.[666] L'auteur cite dans ce sens la *Nature morte avec une tête d'agneau* de Goya et le *Bœuf écorché* de Rembrandt ; mais nous avions envie d'illustrer ces propos par la toile terrifiante *Le Grand Sanglier noir* (1926) de Jean Fautrier découverte récemment dans la Collection permanente de la Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Jean Fautrier, *Le Grand Sanglier noir*, 1926, 163 x 131 cm, huile sur toile, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

A part sa profonde polysémie innée et féconde, la force de l'expression de la chair animale de la part de peintres tels Rembrandt, Corinth, Soutine, tient, selon les spécialistes, à la capacité de leurs carcasses d'exprimer, via les moyens de la peinture (la couleur et les gestes) : la violence, la torture, la brutalité, la tragédie, le poids, la solitude. Pour Françoise Salvetti, un simple morceau de viande chez Soutine ou chez Rembrandt se dédouble d'une vision tragique ; elle parle de l'« extraordinaire brutalité » du *Bœuf écorché*

[666] L'auteur cite spécifiquement dans ce sens le *Bœuf écorché* de Rembrandt sur lequel il écrit et dont je m'inspire : « Le message de la passion de Christ est déculpé à travers l'animal supplicié, l'accent porté sur la barbarie du martyre, d'autant plus inquiétant qu'il n'est pas explicite », Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 35.

de ce dernier.[667] Marguerite Neveux est frappée par sa solitude et son poids *vertigineux* que l'on ressent via la composition du bœuf.[668] Pour Tancrède Hertzog, c'est la peinture dans son mouvement expressionniste qui a fait retrouver à la viande toute sa place et sa signification symboliques. Selon lui, Lovis Corinth réussit à exprimer toute la violence et le mouvement de l'abattage des bêtes par les hommes en « « grossissant le trait », s'exprimant par de larges touches verticales, qui scandent l'espace comme des coups de fouet et donnent l'impression de se trouver dans un flux tumultueux. »[669]

A gauche : Rembrandt Van Rijn, *Le Bœuf écorché*, 1655, 94 x 69 cm, huile sur bois, Musée du Louvre, Paris ; à droite : Lovis Corinth, *A l'abattoir,* 1893, 78 x 89 cm, huile sur toile, Staatsgalerie, Stuttgart.

Chez le peintre Francis Bacon, le sens que détient la viande mérite toute notre attention car non seulement il a peint la chair animale mais il s'y est identifié à la viande en tant qu'*homme* – point tout à fait capital pour notre étude. Chez lui, comme Gilles Deleuze l'a écrit dans *Logique de la sensation* :

> *La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. […] Bacon ne dit pas « pitié pour les bêtes », mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité,[…].*[670]

[667] Françoise Salvetti, *op. cit*., p. 180.
[668] Marguerite Neveux, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit*., p. 87.
[669] Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 35.
[670] La citation continue, "elle est ce fait", cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion », Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, Coll. La Vue le Texte, 1996, pp. 20-21.

Chez lui, on retrouve l'expression de la viande et de l'humain réduite à sa plus grande simplicité : « la viande c'est l'homme. L'homme est réduit à sa chair. Il est devenu purement viande, chair humaine. »[671] C'est l'idée d'un « dénominateur commun » de toute l'humanité, viande/chair universelle. Pour Tancrède Hertzog, les figures de Bacon sont broyées, difformes, sanguinolentes, déshumanisées, écrasées, désespérées, violentes.[672] Elles sont « dans l'incapacité de s'échapper, et contraintes de répandre sur la surface du tableau et aux yeux du spectateur la pourriture de leur corps en déréliction, condamnées à jouer l'éternel spectacle de bruit et de fureur qui est celui de l'existence humaine. »[673]

Il est certain que ma série « Raw Meat », l'objet de cette thèse, embrasse l'idéal de *cette* chair : mon expression est la mise en œuvre d'une chair humaine étant ou devenant purement viande. Mes chairs animales/humaines peuvent être interprétées comme indiscernables, ou au moins *fusionnelles* (le fait qu'elles sont de nature féminine dans leur détournement n'y ôte rien à leur invitation à la métonymie.) Mes figures, réduites à leur état purement et littéralement *viandeux*, de par cette matière première et de par leur détournement, sont inédites ; leur chair animale exprime librement ma *VISION*.[674]

L'acte de créer des figures humaines exclusivement de chair animale de ma série « Raw Meat », en représente, comme base de cette thèse, nous le croyons, l'originalité. Car la démarche de notre recherche tout au long de cette première partie a été menée sur cette base-ci : *une figure humaine réduite à sa chair, devenue purement viande*. Par les hypothèses posées et soutenues, nous avons tenté – en ce qui concerne chaque élément recherché – d'approfondir et de dépasser les associations habituelles ayant à voir avec de la chair animale *pour les amener dans la sphère de l'humain*, dans la sphère d'une possible identification : *LA NÔTRE*.

Nous avons trouvé des éléments de réponse de par notre proximité primitive vécue auprès de l'animal afin de nous procurer notre alimentation carnée, de par l'élevage des chairs sacrificielles qui sont les mêmes viandes que nous consommons toujours aujourd'hui, puis dans les mythes, les rites, et les pratiques quotidiennes autour de la viande dans notre passé primitif (tels le sacrifice, la parure) dans lesquels les notions de la substitution et de l'interchangeabilité de nos deux chairs sont palpables, et enfin, chez les interdits omniprésents du passé primitif auxquels nous étions soumis et qui œuvrent

[671] Tancrède Hertzog, in Confédération française de la boucherie (Dir.), *op. cit*., p. 35.
[672] *Ibid*.
[673] *Ibid*.
[674] « La représentation de la chair animale n'obéit à aucune codification, et le peintre est libre d'exprimer sa vision », *Ibid*. Je veux aussi dire par cette phrase que je ne limite pas les interprétations de ma chair viande-crue-publicitaire aux qualificatifs employés par Tancrède Hertzog.

toujours dans notre société contemporaine, tel le tabou fondamental du sang qui nous l'avons démontré, s'exprime par et à travers l'élément de la viande crue.

Nous avons pu développer dans cette première partie comment lorsque l'on touche une chair animale, nous sommes touchés *DANS NOTRE CHAIR*. C'est ainsi, par cette sensibilité même que la femme crue, celle que je crée, existe – elle est celle à qui on a rarement goûté.

> *Peu à peu, la dissipation des sucs dispensa tout autour de lui une légère brume dont les contours et les émanations subtiles éclairèrent peu à peu le mystère qui planait sur la nature profonde de l'île sur laquelle ils étaient échoués. Cette terre sentait la femme. Mais pas n'importe quelle femme, une femme à laquelle il n'avait pas encore goûté. Sauvage, barbare, à l'animalité intacte, femme-chair jamais touchée, jamais domptée, jamais aimée, femme-bifteck née d'elle-même et non d'une côte ou d'une imagination d'homme.*[675]
>
> Martin Provost, *Bifteck*

[675] Martin Provost, *Bifteck*, Paris, éditions Phébus, 2010, pp. 101-102.

II. La Femme crue

Une femme *sauvage, barbare, à l'animalité intacte, femme-chair jamais touchée, jamais domptée, jamais aimée, femme-bifteck née d'elle-même et non d'une côte ou d'une imagination d'homme*. Martin Provost, vers la fin de son roman *Bifteck*, nous offre les qualificatifs d'une description de *la femme crue* telle que nous pouvons l'entendre. Pour notre étude, sa « définition » propose un pont de « la chair animale » à « la femme crue » ; et elle nous sert d'ouverture pour cette deuxième partie où nous allons déterminer pourquoi et comment les qualités particulières de la viande crue, celles soulevées et recherchées tout au long de la première partie de cette thèse, se voient décuplées lorsque la viande crue forme – *fusionne* avec – le corps écorché, dépecé, et recomposé de la femme.

Notre hypothèse est que le spectateur se voit davantage *affecté* à la vue d'*une chair animale de nature féminine* (telle une chair détournée à la façon de ma série « Raw Meat ») qu'à la vue d'une chair d'un autre genre, d'une autre « nature ». La spécificité de ma pratique plastique sur laquelle la recherche théorique de cette thèse se base est la (re)composition d'une chair féminine par le biais d'un collage inédit de « morceaux » d'images publicitaires de viande crue. Pour comprendre le fondement de son expression (l'*affect* de *cette chair*), nous avons commencé par rechercher la matière première de *sa* matière première : la chair animale. Maintenant, en nous appuyant sur la totalité de la recherche menée jusqu'ici, c'est-à-dire l'ensemble des éléments sondés et les associations vives innées qui y abondent, tournons notre attention vers son côté exclusivement féminin ; nous étendrons notre recherche à ce qu'on peut considérer comme « spécificité féminine » de la chair animale. Nous voudrons savoir de quelle manière la chair animale comporte, *véhicule*, exprime cette spécificité. De surcroît, il nous faudra identifier et déterminer ce qu'il y a (ce qui *peut* y avoir) de spécifique à *cette chair féminine qui augmente*, comme nous le pensons, la *puissance visuelle* (l'intensité) de cette représentation de la viande crue.

Un va-et-vient entre ma représentation spécifique de la femme-viande-crue-publicitaire et la représentation du féminin en général va être développé, dont les sujets qui lui sont propres : le nu, le dévoilement, la « comestibilité » de son image… Eclairer et comprendre les mécanismes qui sont à l'œuvre, qui *animent* la représentation du féminin en général servira à démontrer et à dévoiler comment *mes images optimisent sciemment ces mêmes mécanismes* pour mieux subvertir le sens de la chair féminine.

Au travers la première partie de cette thèse, nous avons démontré de quelle manière l'expression d'une chair de nature « animale » *alimente* et *se nourrit d'*« un fonds fécond des associations vives ayant à voir avec la viande crue ». La représentation de la chair féminine est souvent, voire a toujours été, considérée ambiguë, paradoxale, troublante, et érotique. Dans les pages qui suivent nous allons démontrer et *prouver* que l'*origine* des interprétations (dont celles ci-dessus) s'enracine dans notre lointain passé primitif. Notre méthodologie restera la même que celle pratiquée jusqu'alors : remonter dans notre passé primitif pour trouver des éléments de réponse, puis mettre en lumière la présence de ces mêmes éléments œuvrant toujours au sein de nos sociétés contemporaines. Après avoir révélé comment le passé primitif œuvre dans notre perception contemporaine de la *chair animale*, nous allons *prouver* qu'il influe sur notre perception en ce qui concerne la représentation du féminin et comment. Et également établir le fait que l'influence archaïque dans notre perception contemporaine de la combinaison, de la *fusion* des deux éléments spécifiques qui nous intéressent : la chair animale et la femme – peut être étayé à l'aide d'une figure :

LA FEMME CRUE

Affiche du dépliant créé spécialement pour l'exposition *Raw Meat / La Femme crue* à la Fondation des Etats-Unis, Cité universitaire internationale, Paris, mars-avril 2015 ; conception graphique : Anamorphose/Laurent Debord, photo : Philippe Fuzeau.

A. La Femme taboue

1. Le tabou du sang et du sang féminin

Vous ne mangerez du sang d'aucune chair, car l'âme de toute chair est son sang ; chacun de ceux qui en mangeront sera retranché.[676]

Lévitique XVII, 10-14.

Ils t'interrogeront sur les menstrues. Dis : c'est une impureté.[677]

Coran, II, 222.

Si nous devons soulever ne serait-ce qu'un exemple illustrant la présence indéniable d'un tabou fondamental des sociétés primitives qui œuvre aujourd'hui dans notre société contemporaine, nous choisirons la censure subie en 2012 par l'artiste Joana Vasconcelos pour son œuvre *La Fiancée*, *A Noiva* en portugais. Elle est l'œuvre la plus célèbre de cette artiste d'origine portugaise, née en 1971 à Paris ; l'artiste la qualifie comme : « sans doute ma création la plus importante et emblématique, c'est elle qui m'a fait connaître sur la scène internationale de l'art contemporain, avec une première présentation lors de la Biennale de Venise, en 2005 ».[678] Selon le critique d'art Philippe Dagen, ce travail est l'une des réussites de la Biennale.[679] Première artiste femme invitée à exposer au château de Versailles, Joana Vasconcelos considérait *La Fiancée* comme une œuvre clé de cette exposition. Sculpture monumentale de six mètres de hauteur, elle représente un lustre qui est composé de 25 000 tampons hygiéniques.[680] Son choix de la marque *OB* n'est pas anodin, car ceux-ci sont peut-être les seuls à être présentés ainsi sur le marché : ils sont entourés simplement d'un film transparent qui rend *plastiquement* évident l'objet et sa couleur blanche. « J'ai fait le lustre en blanc avec les tampons qui sont encore empaquetés sur le film plastique, c'est-à-dire qu'ils sont encore vierges, ils ne sont pas utilisés. »[681]

---

[676] Jean-Paul Roux, *Le Sang, mythes, symboles et réalités*, Paris, éditions Fayard, 1988, p. 55.
[677] *Ibid*., p. 57.
[678] Christelle Granja, « Censurée à Versailles, Vasconcelos étale son lustre à Paris », Site de *myeurop.info*, <http://fr.myeurop.info/2012/07/30/censuree-a-versailles-vasconcelos-etale-son-lustre-a-paris-5734>
[679] Philippe Dagen, « Joana Vasconcelos, une femme un peu trop libre pour la cour du Roi-Soleil », *Le Monde*, 26 février 2012, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/20/joana-vasconcelos-une-femme-un-peu-trop-libre-pour-la-cour-du-roi-soleil_1721774_3246.html>
[680] Entrée « Joana Vasconcelos », *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Joana_Vasconcelos>
[681] Joana Vasconcelos enregistrée sur le blog de Christine Siméone, « La Fiancée de Vasconcelos au *104* : et toc ! », *Le Blog de Christine Siméone*, 1:40 à 1:50, < http://www.franceinter.fr/blog-le-blog-de-christine-simeone-la-fiancee-de-vasconcelos-au-104-et-toc>

Joana Vasconcelos, à gauche : détail, *A Noiva (La Fiancée)*, 2001-2005, 6 m x 3,5 m x 3,5 m, acier inoxydable, 25 000 tampons hygiéniques *OB*, fil de coton et câbles en acier ; à droite : avec *La Fiancée* au 104, Paris, 2012.

Dans un court entretien radiophonique, Vasconcelos parle des différents symbolismes qui opèrent dans son œuvre : la liberté de la femme contemporaine s'exprime par l'objet du tampon, la couleur blanche exprime la pureté.[682]

Pour l'exposition « Joana Vasconcelos Versailles », l'artiste et le commissaire de l'époque, Jean-Jacques Aillagon, cherchaient une mise en scène pour *La Fiancée* avec sa « sœur », *Carmen* (2001), autre lustre noir et agrémenté de dizaines de boucles d'oreilles colorées.[683] On la cite : « J'avais un rêve : obtenir que deux lustres de la galerie des Glaces soient détachés et suspendre à leur place *La Fiancée* à une extrémité, *Carmen* à l'autre, la blanche et la noire, la pure et la pute. »[684] Hélas, lors des dernières préparations et sans même que l'artiste soit prévenue[685], la présidente du château, Catherine Pégard, refuse l'exposition de *La Fiancée* : elle « n'était pas "en résonance" avec la demeure royale. "Censure !" crie l'artiste Joana Vasconcelos. »[686] L'article sur le net de Christelle Granja « Censurée à Versailles Vasconcelos étale son lustre à Paris », raconte comment l'artiste

[682] « J'ai utilisé le tampon en tant que symbole de la liberté de la femme contemporaine. Ca veut dire que c'est une pièce qui parle aussi de l'objet, de la femme en tant qu'objet, parce que la fiancée dans le jour de son mariage elle est l'objet de la famille qui symbolise la richesse, la beauté, la perfection… ; - Il faut que ça saigne dans les traditions ancestrales. – Oui, mais le jour du mariage il faut qu'elle soit pure, l'image de la pureté. Le blanc symbolise la pureté […] », Entretien de Christine Siméone avec Joana Vasconcelos, *op. cit.*, 0:01 à 1:05.
[683] Philippe Dagen, *op. cit.*
[684] *Ibid*.
[685] « Alors que l'œuvre était inscrite dans le premier projet d'exposition, elle en a été retirée au dernier moment, sans qu'il me soit donné d'explication », Joana Vasconcelos citée par Christelle Granja, *op. cit*.
[686] *Ibid*.

s'est tournée ensuite vers le centre culturel du *104* à Paris, « qui dit "oui" à cette prétendante, pour une exposition juilletiste au pied levé. »[687]

La Fiancée est une œuvre d'art contemporain *hantée* par le tabou fondamental primitif du sang menstruel. Curieusement, l'expression du tabou exprimée si fortement et si évidemment par l'œuvre n'est mentionnée nulle part comme ayant été la raison de sa censure ! Aucun des articles de la presse écrite que nous avons consultés à ce sujet, ni sur l'internet ni dans les magazines d'art, ne fait part du lien spécifique entre la censure subie par l'œuvre et le tabou du sang menstruel. La présence du tabou indéniable à nos yeux explique aussi bien la controverse et la censure causées par *La Fiancée* que la frayeur et la répulsion extrême que sa matière première (les tampons hygiéniques) ne cesse de susciter. Christine Siméone rapporte sur son blog de *France Inter* que les personnes chargées d'accrocher le lustre ont refusé de le toucher[688] ; Christelle Granja sur le sien rapporte un fait similaire: la « levée de boucliers de la part des techniciens chargés de son montage » lors d'une autre exposition à Budapest.[689] Joana Vasconcelos note la nature « féminine » de la censure qui frappe son œuvre : « C'est quand même étrange : inviter ici pour la première fois une femme artiste, et faire obstacle à des œuvres qui ont un rapport avec la féminité. »[690]

Nous voulons rappeler brièvement les caractéristiques et l'ampleur du tabou du sang en général, avant de regarder de plus près sa *spécificité féminine* : le sang menstruel. Nous sonderons ensuite son implication dans la représentation du féminin, ainsi que son rôle dans l'instauration de la différence homme/femme.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons évoqué succinctement le tabou du sang en rapport avec les actes liés à la viande, notamment la chasse. La chasse impliquait un affrontement entre les hommes et les bêtes par lequel les hommes voulaient dominer leur peur et se prémunir des dangers potentiels de blessures et de mort.[691] Les propos de Jean-Paul Roux nous rappellent la base de cette crainte :

> *Il [le sang] évoque celui que l'homme verse à la chasse ou à la guerre et que, à tout instant, victime guettée par son gibier ou son ennemi, il est menacé de perdre lui-même. On dirait qu'il n'a pas d'autre fonction que de lui rappeler sa vulnérabilité et la mort inexorable qui le guette.*[692]

[687] Christelle Granja, *op. cit*.
[688] Christine Siméone, *op. cit.*
[689] Christelle Granja, *op. cit*.
[690] Joana Vasconcelos cité par Philippe Dagen, *op. cit.*
[691] Cf. p. 102 de cette thèse.
[692] Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 58.

Dans l'introduction de son ouvrage *Le Sang : mythes, symboles, réalité*, Jean-Paul Roux parle de la qualité essentiellement ambiguë et ambivalente du sang. « Intimement lié aux images de la mort et plus encore à celles de la vie […]. »[693], il est simultanément dangereux et bienfaisant, néfaste et faste, impur et pur.[694] D'une manière générale, tous les écoulements du corps, troublent et effraient, mais c'est celui du sang qui est considéré comme le plus terrifiant, car il est lié à la mort.[695] Son ampleur et son intensité dans les sociétés primitives sont incomparables par rapport à d'autres interdits ; et la peur d'enfreindre le tabou représente une angoisse à caractère obsessionnel pour ces peuples.[696] L'étendue du tabou est illustrée par la description qu'en offre Laura Lévi Makarius dans son ouvrage *Le Sacré et la violation des interdits* :

> *Le sang qui s'écoule apparaît à la fois comme cause, signalement et présage des dangers et des maux que subissent les humains, ou desquels ils sont menacés. Dominante, elle absorbe les autres craintes et s'étend de son objet, le sang, à ce qui lui est proche ou peut lui être de quelque manière associé. Le sang devient le symbole de tous les maux et de la mort elle-même, et ce qui est évocateur du sang s'investit à son tour de la force émotive dont le sang est chargé.*[697]

De tous les « types » de sang, le sang féminin est celui que l'on craint le plus. De toutes les hémorragies, écrit Jean-Paul Roux, on considère que les menstrues résonnent le plus puissamment sur le psychisme.[698] Pour lui, on ne peut parler en termes d'angoisse tant le mot est faible : « Devant le sang menstruel, l'homme quitte tout état descriptible. On a raison de prétendre que rien dans la vie, même la torture, même le trépas de l'être le plus cher, du moins dans des sociétés archaïques, n'a pu autant l'effrayer. »[699] Georges Bataille écrit dans *L'Histoire de l'érotisme* : « Les primitifs ont du sang menstruel une terreur si grande que nous avons peine à nous en représenter l'intensité » ; il caractérise ce tabou de « premier », de « phobie ».[700] Les interdits posés et les sanctions infligées ont été les plus extrêmes en ce qui concerne le sang féminin. Georges Bataille explique que ces interdits avaient pour objectif de préserver la collectivité du moindre contact – dans certaines sociétés les femmes qui apportaient la nourriture aux femmes et aux jeunes filles réglées sont sanctionnées par une mise à mort.[701] Enfin, on considère le tabou du sang

---

[693] Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 11.
[694] *Ibid*.
[695] *Ibid*., p. 57.
[696] Cf. Laura Lévi Makarius, *op. cit.*, pp. 22-23 ; et Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 54.
[697] Laura Lévi Makarius, *op. cit.*, p. 22.
[698] Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 58.
[699] Il poursuit, « Si quelque accident met l'homme en rapport avec ce sang, l'émotion est si forte qu'elle peut faire perdre la raison. On a cité des gens qui en ont été tués sur le coup. », *Ibid*., p. 59.
[700] Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in Georges Bataille, *op. cit*., pp. 53-54.
[701] *Ibid*., p. 54.

féminin comme le plus répandu ; selon la spécialiste Laura Lévi Makarius, il est présent sans exception dans toutes les sociétés archaïques, primitives.[702]

Evoquons maintenant les notions de contamination, de souillure, et d'impureté. Laura Lévi Makarius explique que les textes ethnographiques ont démontré que dans les sociétés primitives, ces notions se trouvent toujours étroitement et fondamentalement liées avec le « danger du sang ». Nous portons un intérêt particulier à ces notions car elles nous permettent d'agrandir l'étendue du tabou pour comprendre tout ce qui « s'associe à » et tout ce qui « suggère » le sang.

> *Le terme* impureté *ne désigne pas un des aspects ou des attributs du sang, mais la présence de l'élément dangereux qu'est le sang lui-même. Il faut retenir que pour la pensée ici étudiée l'impureté n'existe pas en soi : elle n'est que le danger du sang (et par extension ce qui est associé au sang, ou le suggère).*[703]

On ne peut que soutenir et *prouver* combien les tampons hygiéniques mis en scène dans *La Fiancée* expriment ce tabou du sang : par leur *association*, par leur *suggestion*, et par leur *évocation* du sang. De surcroît et de toute évidence, ils n'expriment pas *n'importe quel* sang, mais le sang menstruel, dont le tabou est considéré comme le plus redoutable et le plus terrifiant que l'homme ait jamais connu.

La *spécificité féminine* du tabou, le sang féminin, comprend non seulement tous les critères déjà cités : la présence, le contact, la vue, l'association, la suggestion, et l'évocation du sang, mais qu'il s'étend à sa source : à la femme, en tant que *personne qui en est souillée et qui saigne* :

> *les hommes croient se prémunir contre les dangers et les maux qu'ils appréhendent en évitant le contact et la vue du sang, en bannissant ce qui peut en évoquer l'idée et en éloignant les personnes qui en sont souillées ou qui saignent. Celles-ci devront observer des interdits visant à protéger les autres du danger émanant d'elles, et des interdits seront observés à leur égard par les membres de la collectivité pour évider d'être mis en danger et de devenir à leur tour porteurs de danger.*[704]

Certains spécialistes tels Georges Bataille et Jean-Paul Roux attribuent le « décuplement féminin » du tabou à la partie du corps responsable de son écoulement : le sexe féminin. « Nous sommes portés à croire que cet écoulement est *impur* : c'est qu'en effet l'organe d'où il provient est tenu pour tel »[705] a écrit Georges Bataille, tout en notant

---

[702] « Alors qu'on ne connaît pas de société primitive ou archaïque où le sang menstruel ne soit considéré comme une matière dangereuse, devant être soustrait au contact et interdite, […] », Laura Lévi Makarius, *op. cit.*, p. 20.
[703] *Ibid*., p. 23.
[704] *Ibid*., p. 22.
[705] Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in Georges Bataille, *op. cit*., p. 54.

l'irrationalité d'une telle terreur et d'une telle répugnance de la part des primitifs. Jean-Paul Roux ouvre le chapitre « Les Menstrues » de son ouvrage par l'idée qu'il existe chez les primitifs, « l'abondance du sang menstruel » : « Le sang des femmes est partout, et l'on pourrait se heurter à lui constamment si l'on ne prenait grand soin de l'éviter. »[706] Il cite en exemple la tribu des Baruyas, peuple de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, qui regarde avec méfiance le sexe féminin comme

> *une fente incapable de retenir quoi que ce soit, ni la semence que l'homme y loge, ni le sang, et ils se détraquent avec une extrême facilité, […]. Aussi n'est-on jamais assez prudent. […] si elle se trouve en présence d'un homme, elle ne doit pas rester debout, mais assise puisque dans cette position elle est mieux fermée et ne peut rien perdre comme elle pourrait le faire si elle se promenait.*[707]

La terreur et l'angoisse du sang qui sort de cette « fente » qu'est le sexe féminin, cette « ouverture » qui ne peut être « fermée », se lient à la sexualité. Laura Lévi Makarius cite les travaux d'Emile Durkheim : « Le sang menstruel jaillit soudainement, de manière inexplicable, il ne peut être retenu, ni caché et […] il provient d'un organe qui est au centre de l'intérêt masculin et avec lequel le contact est le plus intime. »[708] Et Jean-Paul Roux : « Qui plus est, il [le sang] sort du sexe de la femme, de ce sexe qui l'attire irrésistiblement dès la puberté, auquel, pour être homme et père, il doit aller, avec lequel il entre en contact de la plus étroite façon. »[709] Pour ce dernier, le décuplement de la terreur du sang est dû à ses liens avec la sexualité et la violence : « Ce sang de la violence et du sexe a comme image le sang menstruel. »[710] Foncièrement ambivalent, le sang féminin est vu comme *nécessaire*, à la féminité, à la procréation, et même il a été utilisé à des fins bénéfiques, ce qui confirme, pour Jean-Paul Roux, la terreur qu'il provoque : « Car c'est une loi générale que ce qui est le pire peut servir au meilleur. Plus un tabou est redoutable, plus passer outre est efficace – si on réussit. »[711] Enfin, Georges Bataille explique que la perception

---

[706] Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 58.
[707] *Ibid*., pp. 81-82.
[708] Laura Lévi Makarius fait référence à Durkheim (1898, p. 50) ; elle poursuit : « Les hommes qui doivent affronter les périls de la chasse, où ils risquent de voir couler leur propre sang, saisis d'angoisse à la vue des écoulements sanglants de leurs compagnes, déploient toutes les virtualités du tabou pour écarter le danger qui leur semble émaner d'elles », Laura Lévi Makarius, *op. cit*., p. 23.
[709] Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 59.
[710] *Ibid*., p. 61.
[711] Il poursuit : « Et il s'agit évidemment ici de la violation d'un tabou. N'en exagérons pas la fréquence. […] Il semblerait d'ailleurs que l'utilisation du sang menstruel ait été la plus fréquente surtout chez des peuples déjà fort éloignés de la mentalité archaïque, notamment par des siècles de civilisation chrétienne », *Ibid*., p. 60. Nous nous référerons également à d'autres exemples qu'offre Laura Lévi Makarius de « l'emploi du sang dangereux à des fins favorables [qui] : elles répondent à l'idée d'éloigner, au moyen du caractère dangereux du sang, des êtres ou des influences nuisibles. […] Quand un Arapesh (Nouvelle-Guinée) craint d'avoir été ensorcelé, il se fait soigner par une femme en règles, qui lui masse la poitrine du poing ou lui fait boire une infusion de feuilles tachées de son sang. […] En même temps, l'homme tient la main droite, celle qui chasse et plante les ignames,

diffère entre le sang menstruel et le sang de l'accouchement : le premier étant vu comme une « infirmité », voire une « malédiction » pour les femmes, à la différence du second, qu'on ne regarde pas avec autant d'horreur.[712]

On comprend que la terreur du sang menstruel est générale et universelle et qu'elle ne se limite pas aux primitifs.[713] Jean-Paul Roux soutient cette thèse par plusieurs citations qui expliquent, d'une part, cette *universalité* et d'autre part la qualité *extrêmement impure* de l'être féminin : « Il n'y a pas de sphère de la vie humaine dans laquelle on observe plus grande uniformité que dans le traitement de la femme en menstruation […] .»[714] ; « Dans les sociétés primitives, à peu d'exceptions près, il n'est pas d'impureté […] plus redoutable que celle de la femme pendant son indisposition périodique. »[715] Pour ces spécialistes, l'universalité et l'extrémisme de ce tabou l'ont fait persister jusque dans nos sociétés contemporaines où ses traits archaïques apparaissent encore.[716]

En règle générale, pendant ses menstrues, soit la femme est totalement exclue de la société, soit elle est victime de nombreux interdits.[717] Elle représente un danger notamment pour le succès de la chasse ; dans certaines sociétés, l'interdit touche même l'homme ou le mari de la femme réglée qui se voit contraint de ne pas aller chasser.[718] D'autres interdits empêchent la femme réglée : de toucher aux armes des hommes pour ne pas les « maudire », de fréquenter les lieux de chasse, de rencontrer son mari s'il va chasser, d'approcher les animaux ayant été tués.[719] D'autres interdits similaires concernent la femme et la guerre, activité moins fréquente que la chasse. Jean-Paul Roux résume la base de cette crainte :

élevée au-dessus du corps de la femme, afin qu'elle reste indemne de ce contact (Mead, 1940, p. 422). L'exemple montre le caractère contradictoire du recours au sang menstruel, exigeant de se prémunir contre la nocivité d'un remède aussi dangereux que le mal », Laura Lévi Makarius, *op. cit.*, pp. 48-49.

[712] Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in Georges Bataille, *op. cit*., p. 54.

[713] Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 59.

[714] S. Thomson (p. 205) cité par R. & L. Makarius (1961, p. 56) cité par Jean-Paul Roux, *Ibid*.

[715] L. Lévy-Bruhl (1931, p. 380) cité par Jean-Paul Roux, *Ibid*.

[716] « Ces sortes de conduites à l'égard du sang vaginal furent si universellement déterminées qu'elles jouent encore dans nos sociétés occidentales », Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 54. Cf. aussi ses notes en bas de page, *Ibid*.

[717] *Ibid*., p. 62. On se réfère aussi aux propos de Laura Lévi Makarius : « On connaît l'universalité de la hutte menstruelle, les rites destinés à protéger les hommes des dangers inhérents à la défloration, lors du mariage, l'isolement, et les tabous des accouchées, et les coutumes parfois cruelles entourant les jeunes filles à la puberté », Laura Lévi Makarius, *op. cit*., pp. 23-24.

[718] Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 64.

[719] *Ibid*.

C'est parce que la femme saigne, et uniquement parce qu'elle saigne, qu'elle peut non seulement empêcher l'homme de tuer, mais encore l'exposer à être tué : il y a attraction du sang par le sang. Un clan ou une famille sont inévitablement atteints par celui d'une de leurs femmes et ce malgré toutes les précautions qu'ils peuvent prendre.[720]

Dans le chapitre « Effets désastreux des menstrues » de son ouvrage, Jean-Paul Roux cite de nombreux exemples du traitement infligé à la femme réglée ; que cela soit à travers les deux grandes religions ou dans différentes sociétés, la femme est qualifiée de « souillée, impure, intouchable, maudite ».[721] La spécialiste Laura Lévi Makarius estime la conséquence de l'étendue du tabou du sang menstruel comme ayant été une cause majeure dans l'instauration de la différence homme-femme.

Si le tabou sur le sang féminin vient ainsi à l'avant-scène, refoulant au second plan le tabou général du sang dont il est issu, c'est qu'il embrasse tout le champ des relations entre les sexes, devenant le facteur principal de l'organisation sociale. Il exprime les motivations subjectives justifiant la division du travail entre les sexes et interdisant l'union avec les femmes consanguines ; d'où l'interdiction de l'inceste exprimée par la loi d'exogamie, laquelle fonde l'organisation tribale, réglemente le mariage et instaure des rapports de coopération entre les groupes alliés.[722]

Le préhistorien Pascal Picq fait un constat similaire. Dans son texte « L'Eternel féminin en paléoanthropologie et en préhistoire » de l'ouvrage *Féminin Masculin. Mythes scientifiques et idéologie*, il pose la question de savoir si le choix des différentes activités des deux sexes au cours du passé primitif découle « de divers interdits et autres tabous imposés par les hommes ».[723]

Sans nier l'avantage adaptatif, au cours de l'évolution humaine, de la division des tâches pour se procurer les meilleures ressources de l'environnement, la dichotomie n'est pas nécessairement absolue. Seulement, au cours de cette évolution, les hommes ont inventé des interdits et des tabous autour de la chasse, de la viande, et du sang.[724]

Pascal Picq s'appuie sur les propos d'Alain Testard qui attribue la division des tâches dans ces sociétés aux « constructions symboliques fondées sur l'écoulement du sang », responsables des interdits qui touchent la chasse et l'usage des armes.[725] La crainte de contagion par leurs saignements exclut les femmes non seulement de tout ce qui touche à

[720] Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 64.
[721] Cf. Jean-Paul Roux, *op. cit.*, pp. 61-63.
[722] Laura Lévi Makarius, *op. cit*., p. 24.
[723] Pascal Picq, « L'Eternel féminin en paléoanthropologie et en préhistoire », in Catherine Vidal (Dir.), *Féminin Masculin. Mythes scientifiques et idéologies*, Paris, éditions Belin, Coll. Regards, 2006, p. 101.
[724] Pascal Picq, in Catherine Vidal (Dir.), *op. cit.*, pp. 101-102.
[725] A. Testard (1986) cité par Pascal Picq, *Ibid*., p. 102.

la chasse mais de tout ce qui touche la vie rituelle de la société. Laura Lévi Makarius explique que l'idée du danger de sang qui touche aux femmes *de l'intérieur*, se meut *à l'extérieur*, accroissant l'idée de leur propre vulnérabilité ; il en résulte que la femme est tout simplement considérée comme étant « incompatible » avec les rites. « Exclue de l'activité rituelle en tant que sujet actif, la femme y fait son entrée en objet passif, matière interdite, sous les espèces de l'impureté. »[726] Elles sont séparées de la société physiquement, visuellement, géographiquement (sur le plan de la ségrégation menstruelle) *et* exclues idéologiquement, conceptionnellement, de la vie rituelle (vues comme « incompatibles » avec les phénomènes magiques et rituels).[727] On apprend que la femme est plus consciente de sa condition d'« impure » qu'on aurait tendance à le penser : « La femme se sent elle-même dans une situation plus sacrale que l'homme et doit à ce titre observer plus de tabous. »[728] Pour Laura Lévi Makarius les femmes perçoivent leur « impureté » comme une « réalité objective », comme une loi non écrite ; qu'elles estiment être une « conviction commune aux deux sexes, enracinée d'ailleurs depuis les premiers âges de la chasse ».[729]

2. L'extrême impureté de la femme-viande-crue

La cohérence veut que nous n'évoquions que la responsabilité du tabou du sang menstruel dans l'instauration de la différence homme-femme. Ce qui nous intéresse ici est de démontrer à quel point la femme a été vue et a été traitée comme *IMPURE*. Il faut comprendre que cette qualité d'« impure », qui engendre sa mise à l'écart dans la société et qui la rend « taboue », lui colle *constamment* à la peau. Certes, elle est vue comme redoutablement impure pendant son « indisposition périodique » – mais pas seulement ! Car, comme l'écrit Jean-Paul Roux, « Il est facile de passer de la partie au tout. La femme étant parfois – souvent – impure, elle le devient constamment. »[730] Il cite Emile Durkheim qui évoque la méfiance constante à son égard : « Une être qu'on éloigne et dont on s'éloigne pendant des semaines, des mois ou des années, selon le cas, garde quelque chose du caractère qui l'isole même en dehors de ces époques spéciales. »[731] Jean-Paul Roux note dans ce sens les peuples indigènes de Papouasie-Nouvelle-Guinée qui se

[726] Laura Lévi Makarius, *op. cit*., p. 60.
[727] *Ibid*.
[728] J. Cazeneuve (1961, p. 59) cité par Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 82.
[729] Laura Lévi Makarius, *op. cit*., pp. 60-61.
[730] Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 81.
[731] E. Durkheim (1897, p. 44) cité par Jean-Paul Roux, *Ibid*.

demandaient : « Qui garantit, même si elle ne saigne pas, que la femme ne conserve pas quelque trace de sang dans ses organes génitaux ? »[732]

Une application de cette recherche menée sur la *femme taboue* s'impose à mon image de *la femme crue*. Nous avons vu que le tabou du sang féminin et du sang menstruel est issu du tabou du sang[733] ; et nous avons soutenu la façon dont le tabou du sang en général se décuple dans sa *spécificité féminine* – les spécialistes interrogés n'utilisant que des superlatifs dans leurs analyses du tabou du sang menstruel.[734] Nous avons déjà démontré dans cette étude que le sang est présent dans la viande crue (à la différence d'une viande cuite – la cuisson retirant le sang de la viande) ; dans ce sens, nous avons même attribué à ce sang d'abattage une partie du *trouble* qu'engendrait la vue de la viande crue[735], notamment en tant que spectateur des œuvres d'art qui s'en servent comme matière première.

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2010, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[732] Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 81.
[733] Cf. p. 153 de cette thèse et notamment les propos de Laura Lévi Makarius à ce sujet.
[734] Cf. pp. 153-154 de cette thèse.
[735] Cf. pp. 101-102 ; 127 de cette thèse.

L'écrivain Gérald Stehr, dans son texte du catalogue *Daily Bread : Raw Meat*, écrit que l'expression de la série « Raw Meat » aurait mis en œuvre *un nouveau paramètre : le remplacement du sang d'abattage par le sang menstruel*. Selon lui, *la femme crue* « révèle aussi la grande innovation de la sexualité humaine, la permanence de la fécondité et par conséquent la présence continue "des règles" […]. »[736] Il note les différentes influences primitives qu'il retrouve dans ma série, tel l'ocre rouge ; mais ce sont ces propos du « remplacement du sang d'abattage par le sang menstruel » qui retiennent toute notre attention ici. Car ils éveillent un *glissement* métonymique qui (pourrait) s'opère(r) dans la lecture et dans la perception de la série « Raw Meat » : le *sang animal* devient *sang féminin* qui devient *sang menstruel*.

Notre recherche démontre l'éventualité de ce même *glissement*, car le tabou du sang en général, qui comprend aussi bien celui des animaux que celui des humains, englobe et se transfère tout *naturellement* aux sangs de nature féminine. De surcroît, nous savons que le sang féminin dépasse de loin en puissance et en terreur tous les autres sangs – rappelons que son tabou est le plus redoutable et le plus terrifiant que l'homme ait jamais connu. Maintenant, regardons la chair de ces femmes de la série « Raw Meat » : leur chair animale est de nature féminine détournée en chair humaine féminine (mes figures sont reconnaissables en tant que telles ; leurs matrices sont souvent stéréotypées, connotées). La *viande* dans « Raw Meat » de par sa nature *féminine* et de par son état *cru* exprime logiquement un *sang féminin* et, par conséquent, elle exprime indéniablement un *sang menstruel*. Nous soutenons donc que la femme que je crée, qui se compose entièrement de bouts d'images de viande crue, exprime frontalement et foncièrement le sang menstruel. Ainsi, elle représente l'*image de la femme la plus impure* qui puisse exister aux yeux des primitifs que nous étions. Enfin, cette recherche nous a démontré que cette femme est, et ce à cause du sang féminin qu'elle contient, *IMPURE TOUT LE TEMPS*.

Imaginer l'expression de la série « Raw Meat » sous cet angle, nous mène à poser l'hypothèse suivante sous forme de question : Est-ce dans son *expression du sang menstruel* que la chair féminine de la série « Raw Meat » devient *si taboue, si repoussante, voire si indigeste* ?

Notre hypothèse est soutenue par deux aspects établis du sang. D'abord, par le champ *visuel* de son tabou, que nous mettons aisément en rapport avec la visualité de

[736] Gérald Stehr, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

l'œuvre *Raw Meat* ; et deuxièmement, par la notion de l'illicité[737] de la consommation du sang, que nous mettons en rapport avec la *comestibilité visuelle* de la chair dans « Raw Meat ».

Dans le premier chapitre « La Vue du sang » de l'ouvrage de Jean-Paul Roux, il énumère les différentes émotions que nous éprouvons face au sang : l'attirance, la répulsion, le vertige, la répugnance, la fascination.[738] Comme nous l'avons expliqué précédemment, le tabou du sang s'étend à la vue – le *contact visuel* avec le sang doit être évité à tout prix.[739] Cet aspect se voit aussi décuplé lorsqu'il s'agit du sang féminin : « On en trouvera la preuve dans la terreur panique que produit chez les hommes le sang de la menstruation qui nous paraît pourtant naturel et qui est pourtant bien le plus dangereux de tous, le plus interdit aux regards. »[740]

> *La vue du sang vaginal est à lui seul un péril redoutable. Chez les Dogons, si un homme voit un accouchement, si ses yeux tombent sur les jambes écartées de la nouvelle excisée, il mourra et il mourra aussi s'il voit une femme menstruante dénouer son pagne. Tout contact, ne serait-ce que visuel, avec le sang féminin est fatal.*[741]

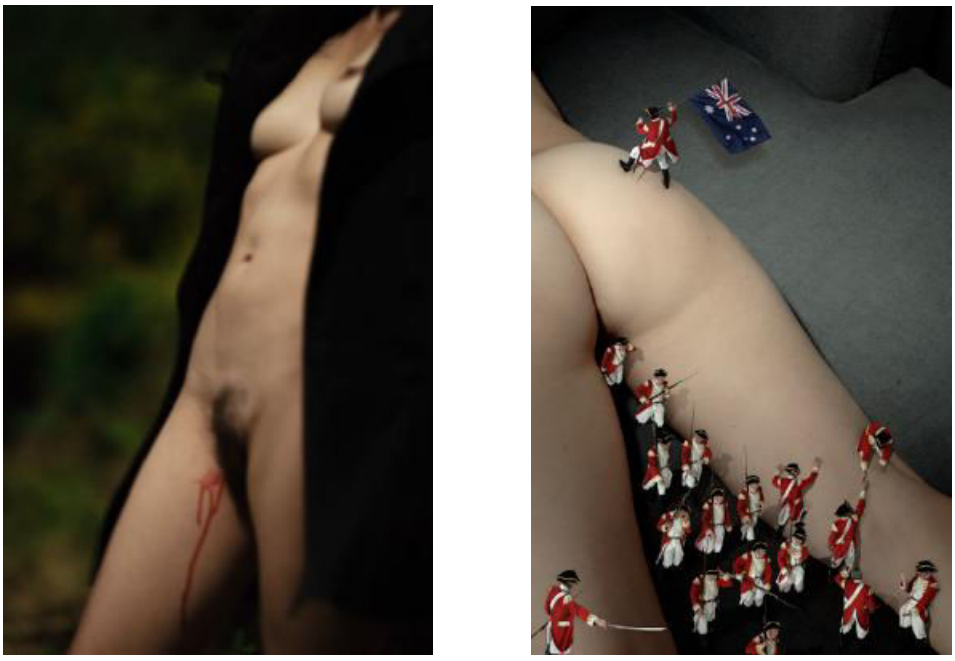
Jean-Paul Roux évoque les rites d'initiation des filles chez le peuple bantou où l'on ordonne de « ne montrer [ton sang] à ta mère, elle en mourrait ; protège du sang la vue de ton père, de tes frères, de tes sœurs. »[742] Il offre d'autres exemples de la séparation et de l'éloignement des femmes menstruées, comme ceux ordonnés par le Coran, ceux pratiqués par de nombreux peuples primitifs, et ceux relevant des croyances dans l'Europe, notamment au XVI^e^ siècle en France.[743]

La vision taboue du sang menstruel née au cours de notre passé primitif reste d'actualité, comme le prouve un récent article : « Les règles des femmes, entre tabou et surexposition » découvert sur un blog du site de *TV5Monde*, *Terriennes*, sous-intitulé « L'actualité de la condition des femmes dans le monde », ce qui nous permet un regard

---

[737] « Caractère de ce qui est illicite », ce « qui est défendu par la loi ou par la morale », Définition selon *Dictionnaire Reverso*, <http://dictionnaire.reverso.net/francais-synonymes/illicit%C3%A9>
[738] Jean-Paul Roux, *op. cit.*, pp. 28-29.
[739] Pour quelques exemples, nous pouvons nous référer au chapitre « Voir le sang » qui parle de la contagion des malheurs par la vue du sang : « La tache de sang sur le sol, sur les vêtements […] prouve le meurtre : la vue du sang évoque le trépas, impose des images macabres et présente donc des dangers. […] On redoute la contagion, le déclenchement de ce qu'on nomme la magie sympathique. On a le sentiment que son propre sang se trouve menacé par celui qui frappe les yeux, qu'à tout le moins va en être profondément perturbé. […] C'est bien la vue du sang, et la vue seule, qui est efficiente. […] Il suffit parfois de cacher le sang pour annuler ses effets (voire le crime lui-même), du moins pour les atténuer », *Ibid*., Cf. pp. 36-37.
[740] *Ibid.*, p. 36.
[741] F. Michel-Jones (1999, pp. 126-128) cité par Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 65.
[742] Jean-Paul Roux, *Ibid*.
[743] *Ibid*., pp. 65-66.

artistique et actuel sur cette question. L'article parle surtout du travail de la photographe Marianne Rosenstiehl dont le but est de vouloir traiter « l'invisibilité étonnante » de ce sujet ; ses clichés montrant et évoquant le sang menstruel ont fait l'objet d'une exposition « The Curse » (la malédiction). Depuis son adolescence, elle se dit « intriguée par l'invisibilité de ce phénomène physiologique […]. En préparant ce travail, je me suis rendu compte à quel point l'absence de représentation de ce thème était craint, à en devenir suspect. »[744] Par sa photo *Le Sang des femmes*, la journaliste explique qu'elle voulait montrer « ce liquide trop souvent associé à l'impureté, à la souillure dans la plupart des civilisations, alors qu'il n'est pourtant pas le sang des guerres, de la violence. »[745]



Marianne Rosenstiehl, à gauche : *Le Sang des femmes* ; à droite : *Les Anglais*.

Un autre exemple où la vue du sang est toujours aujourd'hui considérée comme un tabou : la double censure initiale par le réseau social Instagram de la photo de l'artiste Rupi Kaur qui la montre allongée avec des taches de sang sur son jogging et sur le drap. Cette artiste remercie par une lettre ouverte à Instagram d'avoir réagi de cette façon juste à son travail : elle écrit que ses photos proposent une image vraie de la femme et elle critique chez Instagram ce « nombre incalculable de photos et de comptes où les femmes (souvent

[744] Marianne Rosenstiehl citée par Elise Saint-Jullian, « Les règles des femmes, entre tabou et surexposition », *Terriennes*, Site du *TV5Monde*, 22 décembre 2014, <http://information.tv5monde.com/terriennes/les-regles-des-femmes-entre-tabou-et-surexposition-3281>
[745] Elise Saint-Jullian, *op. cit.*

mineures) [selon l'artiste] sont présentées comme des objets pornographiques et ne sont pas traitées comme des humains. »[746] Elle revendique la qualité dérangeante de sa photo

Rupi Kaur

qui relève d'une histoire personnelle de son vécu, avec des règles pénibles, douloureuses. Instagram a finalement restauré la photo sur leur site en s'excusant d'avoir considéré les règles comme simple contenu destiné aux audiences dites « matures ».[747] La photo ci-dessus, à l'époque des articles du début avril, a reçu plus de 64 000 « likes » et a fait de grands titres dans la presse écrite.[748]

Le deuxième aspect du sang que nous n'avons pas évoqué jusqu'ici, est l'illicité de sa consommation. On apprend dans l'ouvrage de Jean-Paul Roux *Le Sang : mythes, symboles, et réalité*, qu'il était formellement interdit de consommer le sang. L'horreur de consommer le sang découle des prescriptions bibliques, est codifiée par le Coran (« Ce qui vous est interdit, ce sont [les animaux] morts d'eux-mêmes [parce qu'ils n'ont pas été saignés], le sang, la viande de porc […] »[749]) et est clairement énoncée dans la Bible (« Tout ce qui se meut et qui a vie vous servira de nourriture ; […]. Seulement vous ne

[746] Rupi Kaur citée par Lucile Quillet, « Quand Instagram censure les règles », Site du *Madame Figaro*, 1 avril 2015, < http://madame.lefigaro.fr/societe/quand-instagram-renie-lexistence-des-regles-010415-95822>
[747] Vaidehi Mujumdar, « Spoken Word Artist Rupi Kaur responds to her viral menstruation photo », Site du *India.com*, Rubrique : *Lifestyles*, 2 avril 2015, <http://www.india.com/lifestyle/spoken-word-artist-rupi-kaur-responds-to-her-viral-photo-depicting-menstruation-337991/>
[748] *Ibid*.
[749] Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 54.

mangerez point la chair avec son âme, c'est-à-dire avec son sang »[750]). Effectivement, cette recherche démontre que le sang de la chair animale est une lame à double tranchant :

> *Vider la chair de tout son sang, conserver le sang dans la chair : deux préoccupations, une seule et même angoisse. L'une, fondée sur l'instinct et sur des archétypes millénaires, se dissout, tend à disparaître. L'autre, qui s'appuie sur les textes des grandes religions révélées, demeure.*[751]

Jean-Paul Roux révèle la ligne bien mince entre les deux pratiques qui cherchent toutes deux à observer une attitude adaptée envers la notion de l'âme-sang. D'une part, ne pas verser le sang signifie laisser le sang dans les chairs – en les consommant on s'approprie les forces qui n'ont pas été libérées *et* on évite ainsi d'entrer en contact avec le sang par la vue. D'autre part, faire saigner l'animal montre du respect pour l'animal et pour Dieu, car le sang n'appartient qu'à ce dernier. « Le judaïsme et l'islam ont opté pour cette seconde solution. C'est pourquoi elle nous paraît plus logique et plus usuelle. »[752] Jean-Paul Roux écrit que ces coutumes jouent « encore un grand rôle dans la vie quotidienne d'une fraction non négligeable de l'humanité : l'obligation de saigner l'animal avant de manger la viande ou l'interdiction de tuer en faisant couler le sang. » On explique aussi cette interdiction par « la connexion de l'âme et du sang », qui est un concept général de l'espèce humaine mis en évidence depuis le XIXe siècle par l'anthropologue britannique Edward Trylor dans son ouvrage *La Civilisation primitive*.[753] Simplement dit, « Le sang est le siège de l'âme »[754] ; et c'est pour cela qu'il n'en faut point consommer. L'interdiction est répétée à maintes reprises dans la Bible ; par exemple : « L'âme de toute chair, c'est son sang qui est en elle »[755] et :

> *Seulement tiens garde à ne pas manger de sang, car le sang, c'est l'âme, et tu ne mangeras pas l'âme avec la chair. Tu ne la mangeras pas ; tu la répandras sur la terre comme de l'eau. Tu ne la mangeras pas afin que tu sois heureux, toi et tes enfants après toi, en faisant ce qui est droit aux yeux de l'Eternel.* [756]

Cet aspect de la non-consommation du sang se voit contredit par la chair *visuellement comestible* des femmes de la série « Raw Meat », qui par leur nature « crue » contiennent du sang – voire du sang menstruel. Il est évident, de par ma démarche et de par ma réalisation, que *la femme crue* invite sans équivoque le spectateur à sa

[750] Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 54.
[751] *Ibid.*, p. 55.
[752] *Ibid*., p. 50.
[753] Cf. E. Trylor (1873-1874, II, p. 431) cité par Jean-Paul Roux, *op. cit*., p. 47
[754] Jean-Paul Roux, *Ibid.*, p. 48.
[755] Lévitique (XVII, 11 et 14) cité par Jean-Paul Roux, *Ibid*.
[756] Deutéronome (XII, 23-25) cité par Jean-Paul Roux, *Ibid*.

consommation : les viandes représentées sont celles que nous achetons et que nous consommons au quotidien. Et c'est là que la transgression visuelle s'opère : une invitation à la consommation du sang menstruel. Notre image de *la femme crue* rendue *davantage impure*.

B. La « Crudité » du nu féminin

1. Un regard sur la chair historique, « révolutionnaire »

Notre étude se focalise maintenant sur la représentation du corps, en l'occurrence celle du nu féminin. Loin d'y porter un regard exhaustif, nous procéderons par le choix de certaines caractéristiques du genre que nous pouvons mettre directement en relation avec *la femme crue*. Cela va s'articuler autour de trois caractéristiques ou axes du nu féminin : sa « crudité », sa « comestibilité », et son « impertinence ».

Avant d'ouvrir sur la première de ces caractéristiques, une parenthèse s'impose. Car tout d'abord nous voulons regarder historiquement, succinctement, la représentation du corps en général. Ce « regard » sert de fondation à ce chapitre ; d'une part, il permet de déterminer et de comprendre les enjeux et les mécanismes *historiques* qui étaient à l'œuvre dans la représentation du corps en général – et cela AVANT d'examiner de plus près sa *spécificité féminine*. D'autre part, il nous permet de déterminer l'*origine* de la « crudité » du nu féminin, estimant qu'elle eut lieu au XVe siècle, lors d'un tournant historique dans la représentation où la peinture proposait un nouveau traitement de la chair et de la peau considéré comme « révolutionnaire ».

Après avoir déterminé les aspects historiques de la représentation du corps, nous regarderons leur mise en œuvre à travers le nu féminin, et particulièrement comment les œuvres contemporaines, se servant de ces aspects historiques dans leurs *factures picturales*, *capitalisent*, voire *surenchérissent*, l'*affect* d'une chair considérée autrefois comme « révolutionnaire ». Notre hypothèse est ici que les œuvres contemporaines se servant de ces mêmes aspects historiques *réactualisent la chair historique* ; elles jouissent ainsi d'éléments déjà fortement connotés, particulièrement au niveau religieux.

Notre recherche autour de cette question remonte au IVe siècle pour évoquer les enjeux religieux et sociaux qui entouraient la représentation du corps à cette époque. Dans le chapitre, « Le Mythe fondateur » de son ouvrage *Le Féminin dans l'art occidental*, Claire Liebenson écrit que l'art occidental était « d'abord et avant tout, au service des

pouvoirs et des idéologies ».[757] La peinture se trouvait centrale dans le débat sur la représentation de la figure : son rôle étant de « représenter des modèles consacrés, à rendre évident le symbole, à véhiculer, non seulement le dogme, mais aussi à fixer profondément dans la mémoire des fidèles, puis plus tard des esthètes, une idéologie et son mode d'expression […]. »[758] L'idée principale de la représentation était une certaine vision, une expression précise, de la figure dont chacun des aspects dans les tableaux était codifié par les autorités : la texture et la couleur de la chair et son positionnement dans le décor.[759]

Cela démontre à quel point on considérait le rendu de la figure comme « porteur de message ». Claire Liebenson ajoute que c'est lors du concile de Trente[760] (1545-1563) que les plus hauts dignitaires de l'Eglise ont durci les consignes concernant la représentation du corps : ils ont fixé des nouveaux critères, plus sévères, dictés par l'idée que l'art devait pousser le fidèle à la piété, sans l'éloigner ni le détourner du dogme.[761] Enfin, c'est lors de ce même Concile que d'autres décisions ont été prises concernant spécifiquement la représentation du féminin. Jusque-là l'Eglise étant confrontée aux tableaux représentant la femme sous les auspices de la beauté et de l'amour maternel, avait voulu montrer une autre face de celle-ci, « puisqu'ils voyait en [eux] l'incarnation du Mal, la Chute, en un mot la Nature ».[762]

Pour comprendre les « stades historiques » de la représentation de la figure féminine, on s'appuie en grande partie sur l'ouvrage de Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps, La Représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*. L'historienne raconte un tournant important qui a eu lieu vers la fin du XVe siècle et qui retient toute notre attention : c'est le moment où la *morbidezza* du corps, de la chair, prend le dessus sur la représentation des proportions et du contour du corps.[763] La *morbidezza* ou morbidesse

---

[757] « L'art ne possède pas toujours ce ferment révolutionnaire et novateur dont nous l'avons paré. Il est d'abord, et avant tout, au service des pouvoirs et des idéologies même s'il n'est pas seulement cela. Les fondements de notre civilisation ont pénétré les consciences grâce aux images que l'art officiel, l'art religieux a produites dès le Moyen Âge », Claire Liebenson, *Le Féminin dans l'art occidental, Histoire d'une disparition*, Paris, éditions de la Différence, Coll. Les Essais, 1997, p. 11.

[758] Liebenson résume le débat ainsi : « Pour les iconoclastes, toute représentation de la divinité portait en elle le risque d'entraîner les fidèles à adorer des images et de les faire, ainsi, retomber dans l'idolâtrie », *Ibid*., pp. 11-12.

[759] *Ibid.*, p. 12.

[760] « Le concile de Trente est le dix-neuvième concile œcuménique reconnu par l'Eglise catholique romaine. […] Trente est l'un des conciles les plus importants de l'histoire du catholicisme […] », Entrée « Concile de Trente », site du *Wikipédia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Concile_de_Trente>

[761] Claire Liebenson, *op. cit*. p. 17 ; et plus loin : « Comme le note Emile Mâle, l'art religieux redeviendra un art sévère, concentré où rien n'est inutile, où rien ne vient détourner l'attention du chrétien méditant sur les mystères du salut », Mâle (1951) cité par Claire Liebenson, *Ibid*., pp. 17-18.

[762] Claire Liebenson, *Ibid*., p. 17.

[763] Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps, La Représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, éditions Flammarion, 1997, p. 129.

est un terme du vocabulaire esthétique soulignant une mollesse et une délicatesse dans le traitement du modelé des chairs.[764] A ce moment, à la fin du XVe et au début XVIe siècle, *un changement des valeurs esthétiques de la figure s'est opéré dans la représentation* : « Les critères de la beauté se déplacent : on considère moins le dessin des contours du corps que le rendu des carnations. »[765] A partir du XVIe siècle, explique l'historienne, il existait deux façons bien distinctes de représenter le corps, ce qui « divisait » les artistes en deux camps conceptuellement antagonistes :

> *ou bien l'artiste, peintre ou sculpteur prend pour guide la statuaire et il privilégie l'anatomie, les proportions ou l'attitude, en insistant sur les contours et le modelé, c'est-à-dire sur les délimitations et les volumes ; ou bien il délaisse la bosse et recourt à des moyens picturaux pour donner aux chairs des qualités de souplesse, de douceur, et la subtilité de tons des carnations véritables.*[766]

Nadeije Laneyrie-Dagen qualifie cette « division » de « débat passionnant » entre deux écoles, chacune représentant un traitement distinct de la figure : « entre le beau emprunté à la statue et celui propre à la chair ».[767] D'un côté, l'école de Florence, où l'on pratiquait le *disegno*, le *chiaroscuro*, le dégradé ; et de l'autre, celle de Venise fondée sur le coloris et les empâtements et le *sfumato*.[768] L'historienne illustre les deux approches par deux œuvres peintes à un siècle d'écart : *Les Trois Grâces* de Raphaël et celle du même nom de Pierre Paul Rubens[769] ; elle qualifie cette dernière de « réponse ». Selon elle, la beauté chez Raphaël s'exprime surtout à travers les mesures et la pose des modèles ; toute leur chair était modelée et peinte d'un jaune du même ton.[770] L'historien d'art, Thomas Schlesser note dans son ouvrage *Une histoire indiscrète du Nu féminin* que « le peintre met son talent au profit de la perfection architecturale de sa composition » :

> *[…] Raphaël peint ces fraîches créatures dotées de proportions idéales, où le chef – tête ogivale et cou – mesure un septième de la totalité du corps. Les trois cinquièmes construits par la ligne allant du nombril au sol stabilisent l'assise […]. Toute allusion érotique est bannie.*[771]

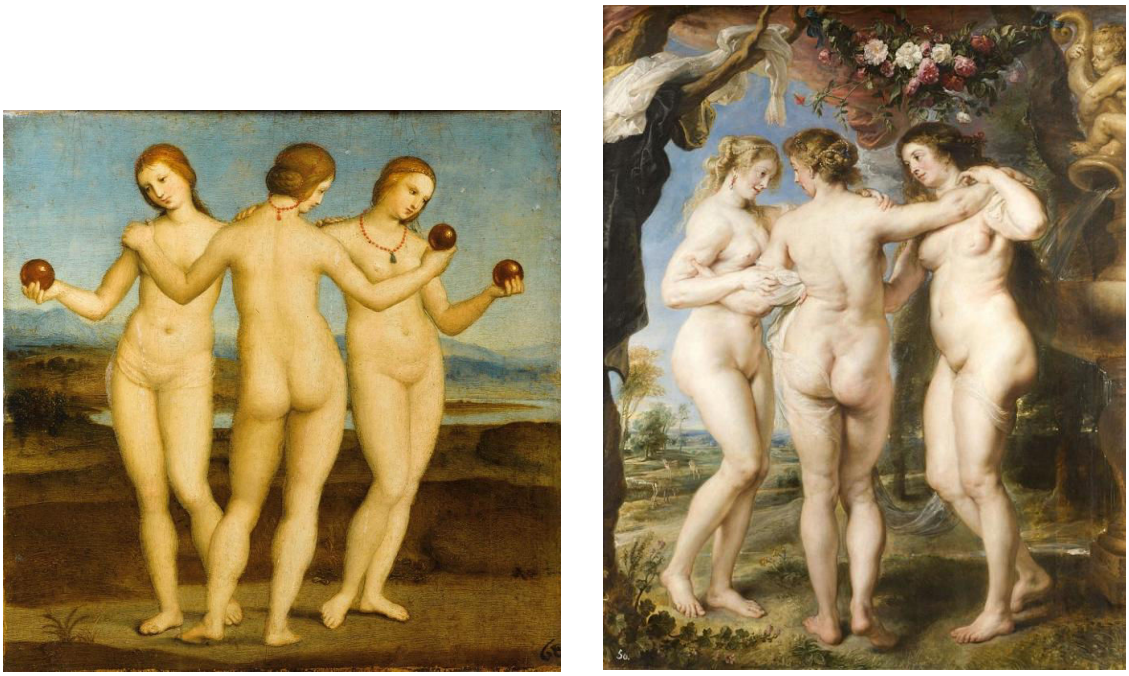
Nadeije Laneyrie-Dagen décrit les figures de Raphaël comme semblant être « faites d'une matière lisse et ferme, qui suggère peu le sang palpitant sous la chair et invite moins

---

[764] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p. 129. Cf. aussi « Beaux-arts. [Notamment à propos des figures de femme ou d'enfant] Mollesse et délicatesse dans le modelé (des chairs) », l'entrée « Morbidezza », Portail lexical du site *Centre national de Ressources textuelles et lexicales*, <http://cnrtl.fr/definition/morbidezza>
[765] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op.cit.*, p. 129.
[766] *Ibid.*
[767] *Ibid*.
[768] *Ibid*.
[769] *Ibid*., p. 130.
[770] *Ibid*.
[771] Thomas Schlesser, *Une histoire indiscrète du Nu féminin, Cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres interdites*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2010, p. 23.

encore à la caresse. »[772] L'historienne soutient que la *présence du sang dans les chairs*, thème cher à cette thèse, est l'une des raisons pour lesquelles les nus de la deuxième école, celle illustrée par la peinture de Pierre Paul Rubens, *sont ceux de la vie*. « La chair aussi est peinte toute différemment. Des nuances de blanc, de jaune, se mêlent à des touches de bleu et de vert pour indiquer les ombres, du rouge vermillon affleure là où court le sang, au pli de la fesse ou le long d'une jambe. »[773] Dans sa *Théorie de la figure humaine* (1773), l'artiste lui-même met en garde le peintre qui chercherait à s'inspirer des statues :

> *Il y a de jeunes Peintres qui s'imaginent être bien avancés quand ils ont tiré de ces figures [les statues] je ne sais quoi de dur, de terminé, de difficile et de ce qui est plus épineux dans l'anatomie, mais tous ces soins vont à la honte de la nature, puisque, au lieu d'imiter la chair, ils ne représentent que du marbre teint de diverses couleurs.*[774]



A gauche : Raphaël, *Les Trois Grâces*, 1504-1505, 17,8 x 17,6 cm, huile sur bois, Chantilly, Musée Condé ; à droite : Pierre Paul Rubens, *Les Trois Grâces*, 1639, 221 x 181 cm, huile sur toile, Madrid, Musée du Prado.

Charles Baudelaire fait l'éloge de la vie innée liée à la chair peinte par Pierre Paul Rubens dans son premier vers du poème « Les Phares » :

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agit sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer.[775]

[772] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 130.
[773] *Ibid*., p. 132.
[774] Rubens (1773) cité par Piles (1989, p. 82) cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, *Ibid.*, p. 130 ; et : « Car l'on voit des Peintres ignorants et même savants qui ne savent pas distinguer […] la figure d'avec la pierre, […] », *Ibid*., p. 132.
[775] Charles Baudelaire, « Les Phares », *Les Fleurs du mal* (1857), cité par Stéphane Guégan, *Cent Tableaux qui font débat*, Paris, éditions Hazan, 2013, p. 169.

Par son énumération des « stades historiques » de la représentation, Nadeije Laneyrie-Dagen nous fait comprendre qu'il a fallu du temps aux artistes pour que « ces corps éloignent la peinture de la plupart des sculptures antiques »[776] ; comme elle l'écrit : « Les Vénus aux chairs abondantes ne sont en effet pas nées d'un seul coup. »[777] Jusqu'au XVe siècle, le procédé du rendu des chairs est resté stéréotypé : les corps étaient uniformes, leur teint allant du jaune au rose ; ils ont peu évolué mais on a vu s'introduire les rehaussements du blanc et des tracés ocre pour les ombres.[778] Les artistes ont commencé à travailler la chair *autrement*, lorsqu'ils ont été attirés par « les défauts et les irrégularités du tégument […]. Le morbide, si l'on peut dire, précède la morbidesse. »[779] Cette évolution importante s'est manifestée tout d'abord au nord de l'Italie, conséquence de l'intensité de l'activité médicale et des recherches anatomiques pratiquées dans cette région. Les artistes voulaient désormais surpasser la simple surface de la figure ; leur objectif étant de dépeindre la vie. L'historienne cite l'œuvre d'Andrea Mantegna qui « met le même soin scrupuleux à peindre la surface de la peau qu'à représenter les strates géologiques d'un terrain. »[780] Elle qualifie leur traitement de la chair « révolutionnaire », leur rendu de la peau « saisissant » ; et elle illustre ses propos par les œuvres telles que le *Christ mort* d'Andrea Mantegna, la *Pietà di Montefiore* de Carlo Crivelli, et *Adam* et *Eve* du peintre flamand, Jan Van Eyck. Effectivement, désormais l'artiste *perce* la peau : les

A gauche : Andrea Mantegna, détail, *Lamentation sur le Christ mort*, 1480, 66 x 81 cm, tempera à la colle sur toile, Pinacothèque de Brera, Milan ; à droite : Carlo Crivelli, détail, *Pietà di Montefiore*, ca. 1471, 72,5 x 55,5 cm, tempura et or sur bois, National Gallery, Londres.

incisions sont profondes, elles sont encerclées de trous noirs : « Entre les lèvres de la blessure, le derme encore rosé et brillant d'humidité, enfin l'épiderme, déchiqueté, retourné en quelques endroits et déjà gris. […] elles prennent la forme d'ulcères faisant

[776] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 134.
[777] *Ibid*., p. 132.
[778] *Ibid*.
[779] *Ibid*.
[780] *Ibid.*

saillie, avec des bords rougis terminés par des bourrelets. »[781] Claire Liebenson rejoint cet aspect historique dans son ouvrage : c'est au XVe siècle, à la Renaissance, que « l'image idéalisée de l'être humain triomphe […]. C'est par la représentation de la chair que les peintres tourneront leur regard sur l'humanité du Christ, […]. »[782]

A gauche : Andrea Mantegna, *Lamentation sur le Christ mort*, 1480, 66 x 81 cm, tempera à la colle sur toile, Pinacothèque de Brera, Milan ; à droite : Carlo Crivelli, *Pietà di Montefiore*, ca. 1471, 72,5 x 55,5 cm, tempura et or sur bois, National Gallery, Londres.

Nadeije Laneyrie-Dagen explique que désormais les artistes traitent l'ensemble de la peau *autrement* ; en consacrant plus d'attention aux plis et là où la peau reste intacte – même lorsqu'il s'agit de dépeindre un cadavre. Elle décrit les veines gonflées de la *Pietà di Montefiore* et parle d'une vraie peau qui est donnée à voir « encore lisse et souple malgré la mort, encore gorgée de sang. »[783] Elle fait également référence aux panneaux d'*Adam* et d'*Eve* du *Retable de l'Agneau mystique* dans lesquels elle attribue l'*impression de vie* des corps au rendu de la peau et des veines ; elle considère l'expression inédite jusque-là en peinture : « L'on reconnaît toutes les nuances de la chair véritable : elle est chaude et palpitante de sang, gonflée ici et là par des veines qu'on devine à peine, creusée de fossettes, de plis, de sillons. »[784]

Les *aspects historiques* de ce tournant important de la représentation du corps, mis en lumière par l'étude de Nadeije Laneyrie-Dagen et qui ont retenu toute notre attention, sont les suivants : 1) la présence du sang dans la chair, s'exprimant par un coloris et une

[781] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 133.
[782] Claire Liebenson, *op. cit.*, p. 16.
[783] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, pp. 133-134.
[784] *Ibid.*, p. 134.

texture nouvelle dont l'évidence des veines ; et 2) la volonté de l'artiste de s'aventurer au-delà de la peau, ce qui l'a amené à la *percer* et à offrir une aspérité à la surface du corps jusque-là inédite. L'historienne explique clairement l'objectif des peintres qui ont fait évoluer ainsi cette représentation du corps : rendre la chair peinte *vivante*.

Jan Van Eyck, détails, *Adam* et *Eve*, *Retable de l'Agneau mystique*, 1426-1432, 3,75 x 5,2 m, Cathédrale Saint-Bavon, Gand.

Ces aspects historiques apportent des éléments de réponse à notre détermination et notre compréhension des mécanismes qui pourraient être à l'œuvre dans l'expression d'une *chair moderne et contemporaine*. Notre hypothèse est que certaines œuvres portent la marque de ce tournant de la représentation du corps que nous venons de décrire. Leurs *factures picturales* bien spécifiques *réactualisent une chair historique*. Cette notion s'illustre par quelques « chairs » qui partagent pour nous une *base historique.* On constate par exemple une carnation et un empâtement de la chair, une évidence des veines, dans la chair bleutée et rougeâtre de Pierre-Auguste Renoir et chez celle de l'artiste contemporaine, Jenny Saville ; cette dernière accentue l'aspérité de la peau en écrivant des mots sur la peau de ses figures. Le tégument de Lucian Freud met en œuvre l'ensemble des aspects historiques déjà cités.

En haut à gauche : Pierre-Auguste Renoir, *Etude – Torse, effet de soleil*, 1875-1876, 81 x 65 cm, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris ; à droite : Jenny Saville, *Branded*, 1992, 213,4 x 182,9 cm, huile sur toile ; en bas : Lucian Freud, détail, *Painter Working, Reflection*, 1993, 101,6 x 81,7 cm, huile sur toile.

Enfin, les artistes ci-dessus, qui ont mis en œuvre ces procédés, ont ou ont eu, à notre sens, les mêmes objectifs que ceux d'autrefois : démontrer l'humanité, la vitalité, et la vérité du corps humain. Dans le chapitre « Une fête pour l'œil » de l'ouvrage de Thomas Schlesser, on apprend le parti pris qu'avait Pierre-Auguste Renoir pour la vitalité de la chair féminine, en tant que « critère de choix » de ses modèles : « Peu ébranlé par les différences de classes ou de nationalité, il [Renoir] n'hésite pas, […] à classer les femmes en deux catégories : celles dont la peau saisit et renvoie la lumière et les autres, ternes, dépourvues de vitalité. Sans surprise, tous ses modèles […] appartiennent à la première catégorie. »[785]

[785] Thomas Schlesser, *op. cit.*, pp. 162 ; 163.

2. La « Réactualisation » de chair historique

Nous arrivons à la première caractéristique du nu féminin que nous lions directement à *la femme crue* : sa « crudité ». Ici, nous soutenons l'hypothèse que l'expression de la « crudité » dans les œuvres qui intéressent notre étude est le *résultat plastique* de la mise en œuvre, de l'*exagération*, des aspects historiques déjà cités. Les œuvres modernes et contemporaines *puiseraient* à leur façon dans ces procédés de la chair et de la peau autrefois considérés « révolutionnaires ». Ce faisant, elles *réactualisent la chair historique* ; cette *réactualisation* est l'expression de la « crudité ».[786] Nous attribuons à cette caractéristique une grande partie de l'*affect* que peuvent avoir ces chairs féminines contemporaines sur le spectateur.

Commençons notre recherche par la définition du mot « crudité ». Les deux sens qu'offre *Larousse* s'appliquent parfaitement aux représentations qui nous intéressent littéralement, et en ce qui concerne ma série « Raw Meat » : « Etat de ce qui est cru : *La crudité d'une viande*. Caractère dur, choquant de ce qui n'est pas atténué ; brutalité : *La crudité d'une expression*. »[787] Ces deux définitions nous guident afin de déterminer quelles représentations du féminin comportent de la « crudité » et pour sonder la manière dont elles l'expriment. Enfin, rappelons que les artistes d'autrefois qui utilisaient ces procédés avaient l'objectif de rendre *vivante* la chair peinte.[788] Nous estimons que la « crudité » qu'expriment les œuvres contemporaines partagent ce même objectif.

Jessica Harrison, à gauche : *Nude Bust*, 2014, 15 x 13 x 9 cm, céramique ; à droite : *Reclining Figure*, 2014, 12,5 x 28 x 12 cm, céramique.

[786] Nous faisons le choix d'illustrer ces notions par quelques œuvres contemporaines, dont celles de ma série « Raw Meat », pour permettre un large spectre entre les procédés datant des XIVe et XVIe siècles et les œuvres créées aujourd'hui.
[787] Définition du mot « crudité », Site de *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/crudit%C3%A9/20762?q=crudit%C3%A9#20643>
[788] Cf. pp. 170-171 de cette thèse.

Les céramiques de l'artiste écossaise Jessica Harrison mélangent « crudité » et humour, par une exagération de l'aspérité de la peau et de la chair qui résulte d'une brutalité voulue dans sa facture picturale. Autre expression du nu (féminin ?), moins « amusante » qui frappe par sa « crudité », est le travail tridimensionnel de la plasticienne belge, Berlinde de Bruyckere.[789] Son procédé révèle par une carnation et une aspérité *ciblées* s'exprimant via et autour des blessures recousues. Par ses coloris, la chair semble plastiquement *vivante* et ca*davérique* à la fois. La description de Nadeije Laneyrie-Dagen de la chair de la *Pietà di Montefiore* lui conviendra : *encore lisse et souple malgré la mort, encore gorgée de sang*.

A gauche et à droite, Berlinde de Bruyckere, détail et l'œuvre, *Lingam II*, 2012, 69 x 29 x 29 cm, cire, bois, verre, époxy, fer.

Ma série « Raw Meat » représente le summum de la « crudité », son apothéose, sa quintessence, comme nul autre travail. Il endosse parfaitement les deux sens de sa définition ; il accentue l'ensemble des aspects historiques dans *sa réactualisation*. D'abord, il y a la présence du sang. Nous l'avons dit, crue, la viande comporte du sang que la cuisson « retire ». Eveillée à ce fait, la présence du sang dans la viande devient plus frappante. Sa présence pourrait être vue comme signe de vie, telle une allégorie ; la source de cette expression se trouve au sein du tournant historique dont nous avons parlé, dans lequel les artistes cherchaient à rendre évidente sa présence à travers la chair et la peau. La

[789] Dans sa note biographique sur cette dernière sur son blog, Maxime Demeire nous éveille aux influences religieuses et familiales de son travail : « Ses parents étaient bouchers et elle a grandi au sein d'une famille dans laquelle l'éducation religieuse – catholique stricte était de rigueur. […] Ainsi, l'iconographie religieuse trouve une place prépondérante dans son travail », Maxime Demeire, « Berlinde de Bruyckere, Entre répulsion et rédemption », *Boum ! Bang !*, 18 octobre 2011, < http://www.boumbang.com/berlinde-de-bruyckere/>

viande crue morcelée, découpée, et recomposée forme une peau et une chair d'une extrême aspérité qui peuvent être illustrées par les propos que Nadeije Laneyrie-Dagen a écrits sur la chair d'*Adam* et *Eve* de Jan Van Eyck : *chaude et palpitante de sang, gonflée ici et là par des veines qu'on devine à peine, creusée de fossettes, de plis, de sillons.* Enfin, par sa nature très particulière, ma « viande - toujours crue, tuée mais pas tout à fait sans vie »[790], comme la décrit l'historien Steven L. Kaplan dans le catalogue d'exposition, la chair de la série « Raw Meat » rejoint celle à connotation historiquement religieuse ayant eu pour but de démontrer l'« humanité » de la chair, en l'occurrence celle du Christ.

Salamandra, à gauche : *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2011, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien ; à droite : détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 1)*, 2012, 141 x 110 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[790] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

3. La « Contemporainisation » de chair moderne et historique

> *Dès que les documents nous permettent de remonter à l'origine de l'œuvre d'un peintre, d'un sculpteur – de tout artiste – nous rencontrons, non un rêve ou un cri plus tard ordonnés, mais les rêves, les cris ou la sérénité d'un autre artiste.*[791]

Dans la série « Raw Meat », j'ai réinterprété en viande-crue-publicitaire deux œuvres, *L'Origine du monde* et l'*Olympia*, considérées scandaleuses à l'époque, essentiellement pour leurs traitements inédits de la chair féminine. Ces œuvres ont toujours gardé dans leur matérialité le goût de ces scandales originels, et la censure continue à s'exercer sur la première. En nous appuyant sur la recherche menée jusqu'ici dans ce chapitre, regardons comment les aspects de mes versions (mes *réactualisations*) en viande-crue-publicitaire rallient, accentuent, ou s'opposent aux aspects exprimés par la chair peinte de Gustave Courbet et d'Edouard Manet.

Dans le *Télérama hors-série* consacré à Gustave Courbet[792], le texte de Jean-François Lasnier « Surtout pas réaliste » révèle comment cet artiste, à qui fut imposée l'étiquette de « réaliste »[793], cherchait une nouvelle expression du « réel » : « Son projet est limpide : peindre ce qu'il voit, tel qu'il le voit, avec la plus grande fidélité. La nature est littéralement prise sur le fait. »[794] Au lieu de travailler selon la notion de « l'imitation », il préférait « la négation de l'idéal »[795] ; un pari difficilement acceptable pour le monde de l'art de l'époque qui voyait en ses productions un réalisme trop franc, trop laid, trop *réel*. Un critique cité note la « prééminence de la réalité visible et palpable sur la fiction poétique. […] l'artiste, […] n'a plus qu'à dresser le procès-verbal de tout ce qu'il voit et de tout ce qu'il touche. »[796] L'historien et critique d'art, Pierre Wat dans son texte de la

---

[791] André Malraux, *Les Voix du silence*, in *Œuvres complètes, IV*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 498.
[792] Sorti à l'occasion de la grande exposition qu'on lui a consacrée au Grand Palais à Paris en 2007.
[793] « Sur cette question, Courbet avait son opinion, placardée à l'entrée du pavillon de 1855 : Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques », Jean-François Lasnier, « Surtout pas réaliste », in « Courbet, Fou de peinture », in *Télérama hors-série*, septembre 2007, p. 40.
[794] *Ibid*.
[795] « Malgré tout, la nouvelle esthétique peine à se définir positivement : "Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal, affirme ainsi le peintre" », *Ibid*., p. 41 ; Cf. *Ibid*., pp. 41-42.
[796] T. Silvestre cité par Jean-François Lasnier, *Ibid*., p. 42.

même revue décrit le nu chez Courbet comme une « présence brute, crue, du corps exhibé. […] Ce corps ne raconte rien, il montre. »[797]

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (d'après Courbet)*, 2009, 49 x 57 cm, technique mixte sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

Ma version partage la volonté d'exposer la *vérité* d'un corps ; sa nature est brute, *crue*. Mon interprétation se veut *peinte* avec de la viande crue, sans « illustration » aucune. Cette exagération voulue s'opère d'abord au niveau du sang qui s'exprime par la « crudité » de la viande. L'expression du sang par la viande crue est indéniable et indiscutable, que nous soyons conscients ou inconscients de cette présence (ce que nous avons démontré et *prouvé* tout au long de la première partie de cette thèse).[798]

[797] Pierre Wat, « Des nus que l'on ne saurait voir », in « Courbet, Fou de peinture », *op. cit.*, p. 82.
[798] D'où une partie de notre *trouble* face à l'élément de la viande crue.

Pour évoquer le coloris et la texture de la *chair courbetesque*, la longue description qu'offre l'historien Bernard Teyssèdre dans son « enquête »[799] menée sur cette toile énigmatique mérite d'être citée :

> *C'est une carnation. De teint clair, ambré, non pas rosé, pas bronzé non plus, elle a pour dominante une couleur très composée où le blanc se trouve à un degré de saturation variable mêlé à l'ocre jaune, à la terre de Sienne, au brun Van Dyck, avec ici ou là des points de rouge indien, de laque de garance et même de bleu de Prusse. […]*
> *Eh bien ! regardons-la de près, de très très près, cette carnation. Bien que les tons soient extrêmement fondus, liés par les aplats de la spatule, en contraste avec les coups de brosse très apparents sur certains pans du drapé, l'œil se régale à un festin de nuances […]. […] les variations d'empâtement, […] ; les rehauts plus pâles, plus onctueusement léchés au-dessus de la touffe et à son pourtour ; un glacis un peu plus rouge non seulement sur le vagin mais à droite de la toison et sur un renflement de la cuisse proche de l'aine. On sent, par endroits, courir des veinules bleutées (les veinules elles-mêmes ne sont pas dessinées, c'est le ton bleu qui produit l'illusion).*[800]

Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, 46 x 55 cm, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

Le coloris et la texture de ma matière première et de mon collage nous mènent au-delà de la surface. La viande crue pouvant représenter à la fois la chair et la peau ; son aspérité y est *criante*. Chez Courbet, cet aspect est certes plus nuancé ; on dirait que l'aspérité de sa peau sert à évoquer la « physicalité »[801] de la chair : « Une peau lisse et veloutée revêt des formes pleines, malléables à la pression. La consistance est charnue,

[799] Son ouvrage, *Le Roman de l'Origine*, est décrit comme tel par son éditeur, Cf. <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/L-Infini/Le-roman-de-l-Origine>
[800] Bernard Teyssèdre, *Le Roman de l'Origine*, Paris, (1996) éditions Gallimard, Coll. L'Infini, 2007, pp. 21-22.
[801] J'emprunte ce terme parfaitement anglophone à Marcel Duchamp qui parlait de la « physicalité » de la peinture de laquelle il voulait s'éloigner, Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, La Vie à crédit*, Paris, éditions Flammarion, Coll. Grandes Biographies, 2007, p. 57.

mais d'une chair qu'on devine tendre sous la caresse, prompte à prendre l'empreinte du suçon. »[802]

Les deux œuvres que j'ai choisi de détourner en viande crue, *L'Origine du monde* et l'*Olympia*, se différencient sur plusieurs points, notamment au niveau de leur *facture picturale* et des interprétations qu'on en a fait. Cela dit, Gustave Courbet et Edouard Manet partageaient un objectif commun : montrer la nature de la figure féminine telle qu'elle était, telle qu'on la voyait. C'est la *nature même* de ces chairs, dans toute leur évidence et dans toute leur *banalité*, qui était considérée indécente, obscène, voire impure, à l'époque.

A propos du tableau, *Le Déjeuner sur l'herbe*, l'historien Thomas Schlesser souligne qu'en mettant en scène « ses éléments quotidiens et réalistes bien éloignés de tout prétexte mythologique, Manet montre une nudité banale, ordinaire, voire vulgaire, plutôt qu'un nu. »[803] Il s'interroge quant à l'*Olympia* :

> *Pourquoi avoir traité cette nudité avec tant d'écart par rapport aux codes de 1863 ? Il n'échappe à aucun spectateur – et ils sont nombreux à venir se gausser devant la toile – que cette femme est loin des canons de la grâce classique avec ses chairs blanches, traitées sans véritable modelé, comme écrasées à la surface de la toile, sans profondeur.*[804]

Et il explique comment Victorine Meurent[805], modèle favori du peintre, « convient parfaitement à Manet qui recherche l'expression simple et sincère d'une demoiselle du peuple et non le stéréotype glacé en vigueur au Salon. »[806] Stéphane Guégan rejoint ces propos dans le chapitre « Lynchage ? » qu'il consacre à la toile dans son ouvrage, *Cent tableaux qui font débat* : « Pour avoir fait entrer brusquement la réalité moderne, interlope, dans l'espace réservé du beau idéal et de la fantaisie romantique, au mépris donc des codes du nu féminin en vogue, Manet souleva une belle tempête. »[807]

[802] Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, p. 21.
[803] La citation continue, parlant du *Déjeuner sur l'herbe* : « En cela, cette scène se révèle absolument indécente pour l'époque, […] », Thomas Schlesser, *op.cit.*, p. 143.
[804] *Ibid*.
[805] Modèle de l'*Olympia*.
[806] Thomas Schlesser, *op. cit.*, p. 143.
[807] Stéphane Guégan, *op. cit.*, p. 210.

Edouard Manet, L'*Olympia*, 1863, 130,5 x 190 cm, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

Cette expression de la chair a valu à Manet un tel scandale, que Thomas Schlesser la qualifie de quasi inédite dans l'histoire de l'art : « Rares sont les œuvres à avoir autant qu'*Olympia* suscité une rancœur viscérale, presque mauvaise »[808] ; ce qui aurait, selon lui, poussé Manet à abandonner désormais ce registre dans son œuvre.[809]

Alors que la chair de Courbet aurait frappé la critique et le public par son réalisme et par sa vitalité (dont la « physicalité »), la chair peinte de Manet nous sert presque de contre-exemple, choquant par des qualités *quasi* paradoxales : on lui reproche à la fois son éclatement, sa frontalité, son impudeur, son impureté, son indécence, sa violence, aussi bien que son absence et son indifférence[810] ; on l'a apparentée tout simplement à la mort, sa chair à une viande « faisandée ».

---

[808] Thomas Schlesser, *op.cit.*, p. 143.

[809] « Epuisé par les reproches, Manet abandonne quasi entièrement ce registre pendant le reste de sa carrière, à l'exception de quelques magnifiques bustes aux seins vigoureux et de rares femmes à leur toilette », *Ibid*. Cela dit, Schlesser ajoute : « Cependant, ce n'est pas seulement par dépit qu'il délaisse le nu. Sans doute aussi acquiert-il la conviction que son double assaut, porté avec Victorine Meurent en étendard, est en lui-même suffisant et qu'il n'est guère possible d'aller plus loin », *Ibid*. On peut citer un autre exemple où le « refus du nu féminin » par le public aurait frappé le peintre : en 1917, Amedeo Modigliani expose sa série de nus féminins pour la première fois dans une galerie parisienne (elle est également sa première exposition personnelle dans une galerie). La police est intervenue au vernissage et lui a fait décrocher des toiles qu'elle estimait « impudiques ». « Aucune toile ne trouva acquéreur. […] l'artiste, ébranlé par cette nouvelle contrariété, ne peindra quasiment plus de nus et revient au portrait », *Ibid*., p. 193. Cf. aussi Stéphane Guégan, *op. cit.*, p. 182.

[810] « […] dans son exactitude provocante, elle n'est rien ; sa nudité (s'accordant il est vrai à celle du corps) est le silence qui s'en dégage comme celui d'un navire échoué, d'un navire vide : c'est qu'elle est l'"horreur sacrée" de sa présence – d'une présence dont la simplicité est celle de l'absence », Georges Bataille, *Manet*, Genève, éditions A. Skira, Coll. L'art en texte, classique, 1994, p. 67.

Stéphane Guégan ouvre son chapitre en la décrivant comme « une fille au regard souverain [qui] étale sa chair impure sur un lit douteux. »[811] Georges Bataille dans son ouvrage, *Manet*, cite Paul Valéry : « Nue et froide *Olympia*, monstre d'amour banal […]. C'est l'Impure par excellence, celle de qui la position exige l'ignorance candide de toute pudeur. »[812] Et plus loin, Georges Bataille écrit : « *Olympia* parvint à la raideur, à la matité de la violence : cette figure claire, composant avec le drap blanc son éclat aigre, n'est atténuée par rien. »[813]

Pour Claire Margat, le scandale que causa cette toile s'explique par la « parenté désastreuse » du nu/cadavre qui y est mise en œuvre par Manet ; cette notion rejoint la fameuse phrase de Paul de Saint-Victor qu'on retrouve citée régulièrement: « La foule se presse, comme à la Morgue, devant l'*Olympia* faisandée. »[814]

> *La présentation artistique de corps nus – qu'ils soient sculptés, peints ou photographiés – évite la plupart du temps d'évoquer la parenté d'un corps dénudé et d'un cadavre. Mais le scandale de la nudité n'éclate que lorsque cette parenté refoulée se révèle.*[815]

La manière qu'avait Edouard Manet dans la création de ses toiles de s'inspirer de ses prédécesseurs est bien connue.[816] Comme le note Thomas Schlesser, « Manet connaît ses classiques ; il sait les moderniser. »[817] Selon lui, ce que Manet réussit avec l'*Olympia*, est un *glissement* dans la pratique du nu qui le renouvelle de l'intérieur, un *piratage* du genre « par les canaux de la grande histoire. »[818]

L'expression de *Mon Olympia* faite de viande crue s'opère *en inversant* les différents *aspects historiques* qu'Edouard Manet a lui-même récusés dans son œuvre ! *Mon Olympia réinjecte de sang* la représentation du féminin que Manet lui a ôtée. Ma chair regonflée *inverse* – « détruit[819] » même – la qualité cadavérique de *ses chairs blanches écrasées.* La

---

[811] Stéphane Guégan, *op. cit.*, p. 210.
[812] P. Valéry (1932) cité par Georges Bataille (1994), *op.cit.*, p. 66.
[813] Georges Bataille (1994), *Ibid.*, p. 74.
[814] Stéphan Guégan, *op. cit.*, p. 212.
[815] Claire Margat, « Nudité », in Michela Marzano (Dir.), *Dictionnaire du corps,* Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 663.
[816] Pour *Le Déjeuner sur l'herbe*, Manet s'inspire du *Concert champêtre* de Titien (alors attribué à Giorgione) et d'une gravure d'après Raphaël, le *Jugement de Pâris*. Pour l'*Olympia*, Manet s'inspire de la *Vénus d'Urbin* de Titien, Cf. Thomas Schlesser, *op. cit.*, pp. 142-143.
[817] Dans la légende de *La Nymphe surprise*, *Ibid*., p. 140
[818] *Ibid*., p. 143.
[819] Nous nous réapproprions cette terminologie d'André Malraux, qui écrit dans sa note de référence correspondant à la citation ouvrant la deuxième moitié de ce chapitre : « […] Picasso, guidé par le désir de peindre, de sculpter autrement, s'est confronté aux tableaux les plus célèbres du monde […], par besoin d'exercer un pouvoir d'abord reconnu dans l'œuvre d'autrui. Il en vient "à régler un compte" avec celle-ci, à la mettre en question, à la détruire et non à la reproduire », André Malraux, *op. cit.*, p. 1454.

qualité sanguinolente *si particulière* d'une chair faite de viande crue propose plastiquement et théoriquement une ambivalence et une dialectique inégalées ; car le sang, dont la charge symbolique est la plus forte des matières du corps est *simultanément* synonyme de vie et de mort.[820]

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

De plus, en tant que matière morte vouée à la pourriture, ma viande crue *accentue et étend* l'expression cadavérique de la chair de l'*Olympia*, telle qu'elle était souvent interprétée. Enfin, mon revirement s'opère également sur la peau. Le peintre et critique d'art Gonzague Privat, décrit la peau chez Manet comme *d'un ton mat, d'une délicatesse exquise, d'une finesse.*[821] La mienne est glacée, de par sa qualité d'image publicitaire ; la viande crue y est tranchée, découpée, morcelée, et elle offre l'aspérité la plus extrême à sa chair d'albâtre originelle.

Que les aspects de la chair de ma série « Raw Meat » s'accordent, exagèrent, et/ou s'opposent à ceux de *L'Origine du monde* et de l'*Olympia*, mes œuvres *puisent* dans ces

[820] « Le sang est un des éléments du corps humain dont la charge symbolique est la plus forte. Monika Steffen (2004) a pu mettre en évidence l'ambivalence du sang qui, "synonyme de vie, de force, de santé, de noblesse, de descendance", simultanément représente la maladie, la mort et la guerre, les maladies héréditaires […]. Le sang peut donc être "bon" quand il sauve une vie humaine, mais il est aussi "mauvais", quand il apporte la mort », Dominique Thouvenin, « Sang », in Michela Marzano (Dir.), *op. cit.*, p. 834.
[821] G. Privat (1863) cité par Stéphane Guégan, *op. cit.*, p. 213.

chairs, considérées si « révolutionnaires » pour leur époque, et qui restent donc depuis toujours aussi fortement connotées.

« Raw Meat » représente à nos yeux le summum de la « crudité » chez le nu féminin. Notre hypothèse est qu'une fonction majeure de cette caractéristique est dans sa *réactualisation contemporaine de chair historique*. De par la matière même de l'image publicitaire, la chair de mes femmes modèles s'ancre obligatoirement, forcément, dans notre contemporanéité ; avec les racines antiques de plusieurs époques primordiales de l'histoire de la représentation du corps, comme nous l'avons démontré tout au long de ce chapitre. Une chair publicitaire, marchande, crue, tranchée, découpée, percée, comestible, vivante, morte… peut être vue comme étant représentative d'une *nature* et d'un *idéal* à la fois ; ces deux qualités si diamétralement opposées à l'époque de Gustave Courbet et d'Edouard Manet[822], cohabitent *naturellement* dans ma série « Raw Meat ». De par cette capacité, par tous les moyens et pour les raisons déjà décrits, on estime qu'après l'étape de sa *modernisation*, vient dans la série « Raw Meat », la « contemporainisation » de la chair historique, à nouveau et de l'intérieur.

[822] Rappelons que Gustave Courbet et Edouard Manet ont scandalisé par leurs desseins et par leur volonté de montrer la *vraie nature* de la figure féminine, ce qui s'opposait sciemment et fermement à l'idéal en vogue et acceptable à l'époque.

C. La « Comestibilité » du nu féminin

Zahia Dehar (à gauche), 2015, et Pamela Anderson (à droite), 2010, posent pour la campagne pro-végétarienne de la PETA.

Les campagnes publicitaires-chocs de l'association PETA[823] nous offrent de parfaites illustrations pour ouvrir ce chapitre sur la deuxième caractéristique du nu féminin que nous lions directement avec *la femme crue* : sa « comestibilité ».

Des *sex-symbols* connus nationalement, voire internationalement, comme Zahia Dehar, ou Pamela Anderson avant, prêtent leur corps pour la « cause » : nus, *sectionnés* façon « abattoir », leur mise en scène suggère clairement les traitements réservés aux animaux[824] : leur abattage et leur dépeçage avant leur consommation. Ces femmes assimilées au corps animal, nous proposent *hypothétiquement* leurs « morceaux », et justifient ainsi leur semblable « comestibilité » ! Comme le raconte l'article sur le blog du *Huffington Post* : Zahia ne milite pas pour qu'on arrête de traiter les femmes comme des

[823] People for the Ethical Treatment of Animals, en français : « Des personnes pour un traitement éthique des animaux », est une association à but non lucratif dont l'objet est de défendre les droits des animaux, <https://fr.wikipedia.org/wiki/People_for_the_Ethical_Treatment_of_Animals>

[824] Pour illustrer simplement notre point de vue, nous ne parlons qu'en termes de nos sociétés actuelles, occidentales, et à notre ère contemporaine ; nous n'évoquons pas les pratiques et rituels primitifs du cannibalisme.

morceaux de viande, mais pour rappeler que « tous les animaux sont faits des mêmes morceaux » ; qu'en fait nous sommes tous *de la viande*.[825]

Plutôt que de nous attarder sur le ou les messages que veut faire passer cette campagne PETA et sa principale intéressée, Zahia[826], notre attention va essayer de déterminer les mécanismes qui sont à l'œuvre dans l'image du nu féminin qui la rendent « comestible », et expliquer les *conséquences* d'une telle *consommation visuelle* – c'est-à-dire, la source de l'*affect* et du *trouble* du spectateur face à ce type d'images.

Et mener notre recherche autour de cette question à travers l'ensemble des œuvres mettant en scène la « comestibilité » dans leur expression ; nous ne *limiterons* cette recherche ni à un médium en particulier, ni à *l'intention* d'une image (par exemple, nous n'opérerons pas de césure épistémologique au sein du nu féminin) : les œuvres pouvant faire partie de la « catégorie » que nous dressons viennent indifféremment de la photographie, de la peinture, du collage, de la littérature, du cinéma… nos références sont de nature artistique, ou publicitaire. Ainsi, nous sommes partis d'images *presque trop* évidentes ; nous les compléterons avec ma série « Raw Meat ».

Quand on assimile le corps féminin à l'animal de boucherie, à « Zahia » et à « Pamela », que l'on *remplace* (*remplit*) la chair du corps féminin d'aliments, en l'occurrence de viande crue façon « Raw Meat », le nu féminin prend un caractère « comestible », et elle scandalise, et elle choque.[827] Notre hypothèse dans ce chapitre est que les liens primitifs/psychanalytiques et alimentaires qui existent entre la chair et la nourriture, sont « responsables » des réactions du spectateur si *tranchées* face à ces images. Nous voulons dévoiler lesdits liens et démontrer à la fois leur racine primitive et la façon dont ils continuent d'agir dans nos sociétés contemporaines.

---

[825] Rédaction, « PHOTO. Zahia Dehar nue pour une campagne pro-végétarienne de la PETA », site *Le Huffington Post*, le 15 juin 2015, <http://www.huffingtonpost.fr/2015/06/15/zahia-dehar-nue-photo-peta-vegetarien_n_7583478.html>

[826] Dans ce sens, Cf. Audrey Kucinskas, « [Débat en +] Zahia au « Grand Journal » pour PETA : son message brouillé par son décolleté ? », *L'OBS, Le Plus, Témoins, Experts, Opinions*, le 17 juin 2015, <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1386736-debat-en-zahia-au-grand-journal-pour-peta-son-message-brouille-par-son-decollete.html>

[827] De telles méthodes de choc et de buzz médiatique des « opérations com » de PETA sont évoquées dans l'émission du Grand Journal par Zahia Dehar et par la porte-parole de l'association, Isabelle Goetz, *Ibid*., 0:56 ; ainsi que par la journaliste Natacha Polony, *Ibid*., 4:38. Notons également la censure de l'affiche de Pamela Anderson que rapporte l'article du *Huffington Post* : « Cette association entre femme et morceau de viande n'avait pas plu à tout le monde, et notamment à la ville de Montréal qui avait refusé de placer un panneau d'affichage avec la photo en question », Rédaction du *Huffington Post*, *op. cit.*

1. Sexe et nourriture

Oda Jaune, *Wonderful*, 2010, 61 x 50 cm, huile sur toile.

Le *sexe* et la *nourriture*, l'acte de *se nourrir* et de *se reproduire* représente le lien le plus important, car concernant l'humanité entière. Le nu féminin « comestible » le met indéniablement en œuvre dans son expression. Nous verrons que du binôme sexualité/nourriture, découlent d'autres liens, troublants, tel le cannibalisme, qui partage une origine commune avec celle de l'inceste.[828]

D'abord, nous chercherons à « quantifier » cette parenté en étudiant ses dimensions sociale, historique et religieuse ; allant des « excès » (la notion de l'orgie) aux « interdits », auxquels ces deux activités fondamentales sont soumises.

Le psychiatre, sexologue, et psychothérapeute, Willy Pasini, traite ce lien d'« ambigu » dans l'introduction de son ouvrage *Nourriture et amour*. De manière ludique, il pose la question de savoir comment ces deux activités peuvent être si *liées* entre elles à travers l'histoire, par rapport au temps si *inégal* que l'on consacre à chacune ! Il compare les dix petites heures environ de jouissance au cours de notre existence (4 450 rapports à raison de huit secondes par orgasme) aux quinze années totales que nous aurions

[828] « Pour l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, les tabous du cannibalisme et de l'inceste ont une origine commune », Willy Pasini, *Nourriture et amour* (1994, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.), Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1995, p. 10.

passées à table à manger (en nous y mettant en moyenne 100 000 fois par existence).[829] Jean Anthelme Brillat-Savarin dans sa célèbre *Physiologie du goût* relève une autre forme d'« inégalité » des deux activités ; s'étonnant et estimant que le *génésique* mérite sa place parmi les cinq autres sens :

> *Le* génésique *ou* amour physique*, qui entraîne les sexes l'un vers l'autre, et dont le but est la reproduction de l'espèce. Il est étonnant que […] un sens si important ait été méconnu, et soit resté confondu ou plutôt annexé au toucher. […] Et si le goût, qui a pour but la conservation de l'individu, est incontestablement un sens, à plus forte raison doit-on accorder ce titre aux organes destinés à la conservation de l'espèce. Donnons donc au* génésique *la place sensuelle qu'on ne peut lui refuser, […].*[830]

Dans le chapitre « Alimentation et sexualité : un lien pérenne » de son ouvrage, Hélène Baudez nous rappelle que, « l'idée selon laquelle l'alimentation (la nutrition) et la sexualité seraient étroitement liées est loin d'être perçue comme évidente. »[831] En remontant dans la recherche scientifique, ethnologique et religieuse entre autres, ces liens sont pourtant fréquents, *originels*. Considérées par bien des spécialistes comme *historiquement* d'une même intensité, Willy Pasini note le caractère viscéral commun des « rencontres entre sexe et nourriture » qui peuplent l'histoire de l'humanité.[832] Cette intensité commune se reflète aussi bien dans les débordements des deux activités, sous forme « d'orgies », que chez les interdits auxquels elles se trouvent assujetties dans les religions. Comme l'écrit Willy Pasini dans les premières pages de son introduction : « L'histoire sociale de la sexualité et celle de l'alimentation reflètent une oscillation constante et parallèle entre liberté et répression et entre pulsion et contrôle, les deux traditions s'éloignant pour toujours mieux se rejoindre. »[833]

Explorons ces liens *originels* du lien nourriture-sexualité. C'est dans la mythologie de l'orgie que l'alimentation se lie avec l'érotisme.[834] « Du fameux mythe de Dionysos et l'évolution des rites orgiaques à l'époque romaine jusqu'aux représentations modernes des festins érotiques au cinéma et dans la littérature, […]. »[835] Synonyme de toutes sortes

[829] Willy Pasini, *op. cit*., p. 9 ; pour les statistiques avancées, Cf. R. Berthelet, D. Léonie, *Les Scores record du corps*, Paris, éditions Hors Collection, 1995, pour le premier ; et L. Moulin, *Les Liturgies de la table*, Paris, éditions Albin Michel, 1988, pour le second.
[830] Jean Anthelme Brillat-Savarin, *op. cit.*, empl. 316 ; 323.
[831] Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 21.
[832] Willy Pasini, *op. cit.*, p. 10.
[833] *Ibid*., p. 9.
[834] *Ibid*., p. 21.
[835] *Ibid*., p. 22.

d'excès[836], on retrouve dans le terme « orgie » la coexistence du sens alimentaire et du sens sexuel. Les spécialistes nous rappellent que derrière la pléthore d'anecdotes que « l'orgie » évoque, se cache une longue histoire.[837] La tradition transgressive remonte à l'Antiquité grecque et romaine, lors des fêtes religieuses, telles les bacchanales et saturnales, dans lesquelles se voient inextricablement liés la nourriture et le sexe.[838] Willy Pasini évoque les connotations positives de l'orgie, notamment combien la nourriture et la sexualité ont permis à Dionysos de bien canaliser ses pulsions destructrices.[839] Il cite le sociologue Michel Maffesoli qui, dans *L'Ombre de Dionysos ; Contributions à une sociologie de l'orgie*, soutient les aspects positifs des orgies, tels la création de situations inédites et le dépassement de l'interdit dans la libération des conventions.[840] Georges Bataille dans le chapitre « L'orgie rituelle » de son ouvrage *L'Erotisme*, qualifie et attribue à l'orgie un caractère frénétique, débordant, exubérant, et illimité.[841] « Le mouvement de la fête prend dans l'orgie cette force débordante qui appelle généralement la négation de toute limite. La fête est par elle-même négation des limites de la vie qu'ordonne le travail, mais l'orgie est le signe d'un parfait renversement. »[842] Il poursuit :

> *Ces débordements tirèrent leur sens le plus aigu de l'accord archaïque de la volupté sensuelle et du ravissement religieux. C'est dans cette direction que l'orgie, quel que soit le désordre qu'elle introduisait, organisa l'érotisme au-delà de la sexualité animale.*[843]

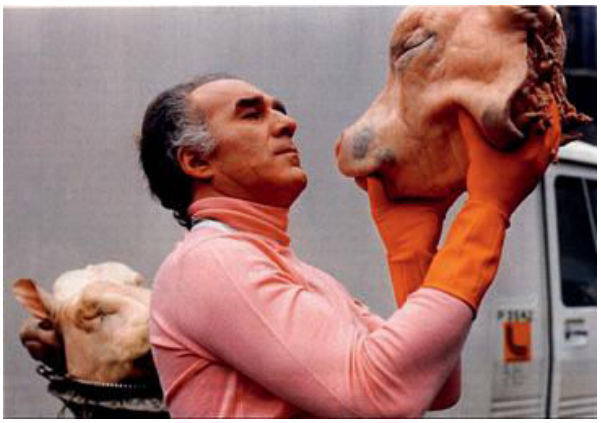
Les œuvres illustrant un schéma de débauche ne manquent pas au paysage artistique et littéraire. Citons les sculptures monumentales du plasticien contemporain Gilles Barbier, intitulées *Festins* et dans lesquelles nourritures et boissons s'entassent et débordent. Dès les premières pages de son roman épique, *Salammbô*, Gustave Flaubert immerge le lecteur dans un festin de l'Antiquité qu'il nous décrit dans son moindre détail, dont ce court extrait :

> *Ensuite les tables furent couvertes de viandes : antilopes avec leurs cornes, paons avec leurs plumes, moutons entiers, cuits au vin doux, gigots de chamelles et de buffles, hérissons au garum, cigales frites et loirs confits. Dans des gamelles en bois*

[836] Cf. Entrée « orgie », Site du *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Orgie>
[837] Cf. Willy Pasini, *op. cit*., p. 22.
[838] *Ibid*., p. 10.
[839] « Dionysos, qui s'adonne au cannibalisme, est constamment menacé de se voir manger par représailles », Willy Pasini, *op. cit*., p. 24. Dans *L'Erotisme*, Georges Bataille remonte son origine au rite premier dans lequel « les Ménades, dans une crise de férocité, [dévorent] vivants leurs enfants en bas âge. Plus tard, la sanglante omophagie des chevreaux, que d'abord les Ménades allaitaient, rappelait cette abomination », Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 114.
[840] Michel Maffesoli (1991) cité par Willy Pasini, *op. cit*., p. 24.
[841] Cf. Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 114 ; « En en sens opposé, le reflux des interdits, libérant la ruée de l'exubérance, accédait à la fusion illimitée des êtres dans l'orgie », *Ibid*.
[842] *Ibid.*, p. 113.
[843] *Ibid*.

de Tamrapanni flottaient, au milieu de safran, de grands morceaux de graisse. Tout débordait de saumure, de truffes et d'asa foetida. Les pyramides de fruits s'éboulaient sur les gâteaux de miel, et l'on n'avait pas oublié quelques-uns de ces petits chiens à gros ventre à soies roses que l'on engraissait avec du marc d'olives, mets carthaginois en abomination aux autres peuples. La surprise des nourritures nouvelles excitait la cupidité des estomacs. Les Gaulois aux longs cheveux retroussés sur le sommet de la tête s'arrachaient les pastèques et les limons qu'ils croquaient avec l'écorce. Des Nègres n'ayant jamais vu de langoustes se déchiraient le visage à leurs piquants rouges.[844]

Enfin, les débauches alimentaires et sexuelles sont au rendez-vous dans le film culte, *thriller gastronomique* réputé outrageusement scandaleux depuis sa sortie en 1973, *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, dans lequel quatre hommes, ennuyés et fatigués de leur vie, se livrent par les moyens gastronomiques à un suicide collectif.[845]



En haut à gauche : Gilles Barbier, *Le Festin II*, 2014, peinture à l'huile sur résine synthétique, ustensiles de cuisine, table… ; en haut à droite : Michel Piccoli dans le film *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, 1973 ; en bas de gauche à droite : Andrea Férréol, Philippe Noiret, Marcello Mastroianni, *La Grande Bouffe*.

**

[844] Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 30 ; Cf. *Ibid*., pp. 28-30.
[845] Cf. Entrée, « La Grande Bouffe (1973) du blog, *Planète Paranormal, Recherche et investigation*, <http://planete-paranormal.forumactif.fr/t6290-la-grande-bouffe-1973> ; Cf. aussi Willy Pasini, *op. cit.*, pp. 27-30.

Le jeûne est le commencement de la chasteté.[846]

Saint Jean Chrysostome

Nourriture et sexualité se lient aussi intensément lorsqu'il s'agit de leur interdiction. On apprend que ce lien « prend souvent la forme d'interdits similaires. »[847] En effet, les tabous alimentaires d'origine religieuse bien connus et répandus vont souvent de pair avec des interdits d'ordre sexuel. Maguelonne Toussaint-Samat, dans son *Histoire naturelle et morale de la nourriture*, fait état du jeûne de carême institué par le christianisme : les quarante jours avant Pâques sont considérés « maigres » pendant lesquels l'alimentation carnée y est interdite, tout comme les relations sexuelles.[848] Willy Pasini explique que dans la tradition catholique, « plaisir du palais a toujours rimé avec plaisir de la sexualité »[849] ; qualifiant la lecture que font les chrétiens du rapport nourriture-sexualité comme étant foncièrement *coupable*[850] : « Pour les hommes d'Eglise, le choix intellectuel de l'abstinence est la clé du combat contre la luxure. »[851] « Pour l'ascétisme, dont la philosophie prône la pratique du jeûne, l'alimentation est le péché originel des sens. »[852] Hélène Baudez explique que dans la pensée judéo-chrétienne la chair est perçue comme « impure ». Selon elle, la fameuse phrase du pape Grégoire le Grand résume l'ascétisme chrétien : « La chair elle-même est impureté à cause du plaisir ».[853]

2. Un cannibalisme symbolique

Notre étude s'intéresse à la nature *religieuse* de l'interdit dans ce qu'elle a d'*originel* ; en effet, selon Willy Pasini, c'est la religion qui aurait été la première à

[846] Saint Jean Chrysostome (*Homilia in Epistolam II ad Thessalonicenses*), cité par Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 34.
[847] « Des tabous "primitifs" […] aux règles alimentaires hébraïques, le lien entre l'alimentation et la sexualité prend souvent la forme d'interdits similaires. Les deux actes peuvent même parfois se confondre, […] », Hélène Baudez, *Ibid.*, pp. 35-36.
[848] Maguelonne Toussaint-Samat, *op. cit.*, p. 107. On peut aussi citer en exemple l'« exogamie alimentaire » courante dans les sociétés africaines traditionnelles ; constituée à la fois par une séparation alimentaire et par l'évitement du partenaire sexuel actuel ou possible. En effet, les femmes en menstrues ni ne préparent ni ne consomment la même nourriture que les hommes dans ces sociétés ; l'interdit « serait fondé sur le concept de consanguinité, afin d'éviter l'inceste », Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., pp. 19-20.
[849] Willy Pasini, *op. cit.*, p. 21.
[850] L'auteur met en comparaison cette lecture avec deux autres cultures qualifiant le rapport nourriture-sexualité chez les Romains d'*hédoniste* et de *viril* chez les Barbares, *Ibid*.
[851] *Ibid*.
[852] *Ibid*. Effectivement, comme Hélène Baudez le rappelle, « le tout premier interdit énoncé par Dieu prend la forme littérale d'un interdit de nature alimentaire et non sexuelle », Cf. Hélène Baudez, *op. cit.*, pp. 36-37.
[853] *Ibid*., p. 33.

attribuer une *valeur érotique à la nourriture* : « En mangeant la chair et en buvant le sang de la divinité, on fusionne avec elle. »[854] On retrouve donc, chez ce type d'interdit alimentaire, la notion de théophagie, et à travers elle, la transsubstantiation qui nous mène de façon univoque vers la notion, même très élargie, voire « symbolique », du cannibalisme.[855]

Explorons cette dimension métaphorique du côté sexuel de la consommation, telle qu'on la retrouve dans la notion du *cannibalisme symbolique* ; telle qu'elle s'exprime dans la citation de l'historien Steven L. Kaplan, extrait du catalogue de ma série « Raw Meat » :

> *Un cannibalisme plutôt symbolique, mais équivoque, caractérise certaines pratiques sexuelles, où la* raw meat*, en l'occurrence tant masculine que féminine, est impliquée : petites morsures, cunnilingus, fellation. Les amants se « mangent » ; ils « mangent » la viande crue.*[856]

Nazanin Pouyandeh, *Lacryma Christi*, 2010, 114 x 146 cm, huile sur toile.

Steven L. Kaplan y relève le vocabulaire commun aux deux activités : « Dans bien des cultures, le même mot dénote à la fois manger et faire l'amour. En français, par exemple, "consommer" signifie autant absorber un aliment que réaliser l'alliance

[854] Sont cités en exemple les Bacchantes, les Aztèques, puis les Chrétiens, Willy Pasini, *op. cit*., p. 24.
[855] Dans ce sens on peut citer les propos que relate l'historienne et spécialiste des religions, Agnès Nagy, qui explique que l'usage métaphorique du cannibalisme s'est libéré « précisément parce qu'on ne transgresse pas l'interdit, les représentations cannibaliques servent à signifier autre chose […] souvent d'ordre sexuel », J. Pouillon (2010) cité par Agnès Nagy, *Qui a peur du cannibale ? Récits antiques d'anthropophages aux frontières de l'humanité*, Turnhout, La Belgique, éditions Brepols Publishers n.v., 2009, p. 8.
[856] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

sexuelle. »[857] Claude Lévi-Strauss, dans *La Pensée sauvage*, souligne que cette analogie langagière[858] est très présente partout dans le monde.

> *La pensée humaine semble concevoir entre l'acte de copuler et celui de manger, à tel point qu'un très grand nombre de langues les désignent par le même mot. […] En yoruba, « manger » et « épouser » se disent par un verbe unique, […]. Dans la langue des Koko Yao […], le mot* kuta kuta *a le double sens d'inceste et de cannibalisme, qui sont les formes hyperboliques de l'union sexuelle et de la consommation alimentaire ; pour la même raison, la consommation du totem et l'inceste se disent de la même façon à Ponapé ; et, chez les Mashona et Matabele d'Afrique, le mot totem a également pour sens « vulve de la sœur », ce qui fournit une vérification indirecte de l'équivalence entre copuler et manger.*[859]

« L'acte de manger, comme l'acte sexuel, est inséparable de notre imaginaire »[860], écrit la préhistorienne Marylène Patou-Mathis dans son chapitre « La viande, aliment du corps et de l'esprit ». Elle fait référence aux travaux (1924) du psychanalyste Karl Abraham pour qui, comme pour Sigmund Freud, le premier stade de développement libidinal du bébé est « oral ou cannibalique »[861] Ce dernier affirme dans son *Essai sur la théorie de la sexualité*, que « toutes les formes de contact avec les muqueuses de la bouche ont une grande valeur érogène, […]. »[862]

Dans les œuvres artistiques, littéraires, cinématographiques, l'« acteur du choix » de la mise en scène *cannibalique* est indéniablement la *viande*. Dans ces œuvres qui nous intéressent, elle est *crue*. Notre hypothèse est que les œuvres utilisant ce dispositif, exprimant donc ladite « comestibilité », *puisent* dans la force de ce lien pérenne « nourriture-sexualité ». Par leur association, les expressions contemporaines réussissent, comme l'écrit Gérald Stehr, une « efficacité [qui] tient à leur archaïsme, celui de l'œil anthropologique » :

> *il y a une évidente persistance rétinienne du « choc optique » dont la caractéristique est bien l'imbrication et l'implication du système nerveux central concernant la nourriture et la sexualité, correspondant au fond aux pulsions émotives les plus puissantes, à savoir se nourrir et se reproduire.*[863]

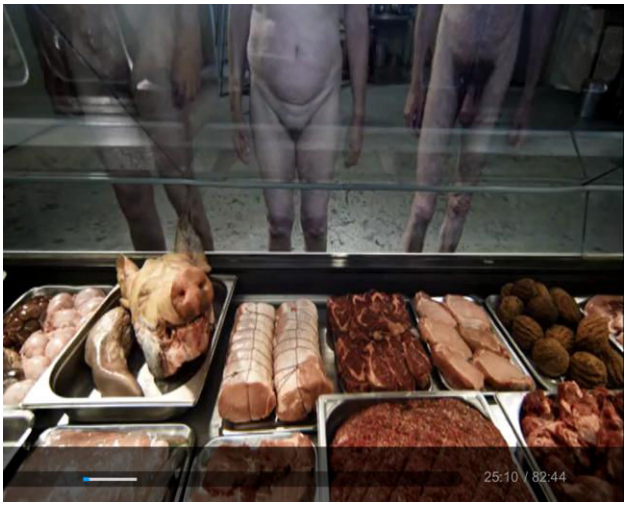
---

[857] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[858] Je m'approprie le terme de l'intitulé d'Hélène Baudez sous lequel elle cite les travaux de Claude Lévi-Strauss, Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 29.
[859] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 129-130.
[860] Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., p. 20.
[861] « Le premier stade de développement libidinal du bébé est le "stade oral" pour le psychanalyste Abraham (1924) , il comporte deux phases successives : 1) succion (lait) et 2) "mordification" (viande), stade des impulsions cannibaliques, […] », *Ibid*., p. 362.
[862] S. Freud (1962) cité par Willy Pasini, *op. cit*., p. 86.
[863] Gérald Stehr, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat*, 2009, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

Pour l'éminent historien d'art Kenneth Clark, c'est le corps humain qui rend *historiquement* possible son *affect*, dont nous pouvons considérer la viande comme une association parmi d'autres. Il écrit dans le premier tome de son célèbre *Le Nu* :

> *le corps humain, en tant que noyau central, se révèle fécond en associations, qui, lorsque l'art s'en empare, ne sont pas tout à fait perdues. En conséquence, il produit rarement un effet esthétique aussi intense que la décoration animale, mais il peut néanmoins susciter une expérience infiniment plus vaste et plus civilisatrice. Nous sommes ce corps représenté, il éveille les souvenirs de tous nos désirs, notamment le désir de se perpétuer.* [864]



Meat, film réalisé par Maartje Seyferth et Victor Nieuwenhuijs, 2010, Pays Bas, 21:10.

[864] Kenneth Clark, *Le Nu, Tome I*, (1956, Trustees of the National Gallery of Art, Washington, D.C., en arrangement avec Princeton University Press), Paris, éditions Hachette Littératures, Coll. Pluriel (trad. Martine Laroche),1998, p. 26.

Nous relevons plusieurs expressions de la concomitance nourriture-sexualité dans les œuvres contemporaines. Dans le film néerlandais *Meat*, les chairs animales et humaines s'agencent l'une face à l'autre, dans le lieu de la boucherie. Ce film s'inspire étrangement (directement, pour nous) du roman *Le Boucher* d'Alina Reyes, dans lequel la sexualité transparaît à travers la figure du boucher à à peu près chaque page :

> *Et le boucher qui me parlait de sexe toute la journée était fait de la même chair, mais chaude, et tour à tour molle et dure ; le boucher avait ses bons et ses bas morceaux, exigeants, avides de brûler leur vie, de se transformer en viande. Et de même étaient mes chairs, moi qui sentais le feu prendre entre mes jambes aux paroles du boucher.*[865]

Alina Reyes, en intégrant le feu au lien nourriture-sexualité, réactualise (*puise*) dans les rites sacrificiels africains au cours desquels on associe le feu qui dévore (cuit), la viande à la « chaleur » de la sexualité et de la reproduction.[866] Dans ces sociétés primitives, la consommation (symbolique, sous forme d'offrande) de la viande par les ancêtres est vue comme une métaphore sexuelle, un processus lié à la fécondité.[867]

Nous retrouvons différents exemples dans la littérature contemporaine du *cannibalisme symbolique* avec en arrière-plan, la boucherie ; la viande y devient *sexy*, le boucher *sex-symbol !*

> *Je lui mordis la poitrine sur toute sa largeur ; des charges électriques me parcouraient la langue, les gencives. Je me frottai le nez au gras de sa viande blanche, aspirai son odeur en tremblant. Je louchais de plaisir, le monde n'était plus qu'un tableau abstrait et vibrant, un entrechoquement de taches couleur chair, un puits de matière douillette où je m'enfonçais dans un élan joyeux de perdition.*[868]

Martin Provost donne au protagoniste, le jeune boucher André, de son roman *Bifteck*, le don de faire « chanter la chair féminine » ; il ainsi vole au secours de femmes privées de leurs hommes partis à la guerre de 14. L'heureuse élue chaque jour est la cliente à laquelle on a donné le meilleur morceau, l'araignée.

> *Chaque fois les gros doigts d'André […] commençaient à tailler habilement la macreuse, les onglets, les bavettes, les prétendants se massaient au-dessus du comptoir pour avoir les meilleurs morceaux, en exhibant les leurs. […] il savait qu'elles se battaient pour l'araignée, […]. Car c'était cette étroite languette persillée, aussi ferme que tendre, d'un rouge aussi foncé que le secret des lèvres, moelleuse, goûteuse, juteuse à souhait, qui donnait le signal.*

---

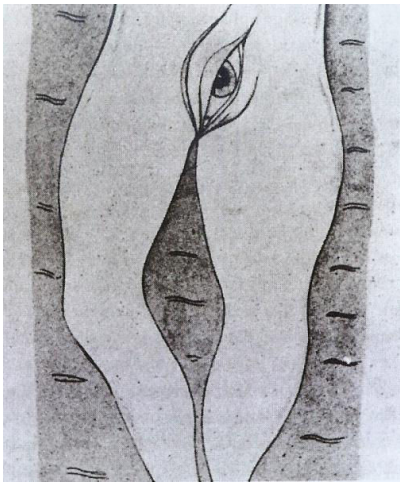
[865] Alina Reyes, *op. cit*., p. 11.
[866] Luc de Heusch, *op. cit.*, p. 88.
[867] Berglund (1975, p. 232) cité par Luc de Heusch, *Ibid*., p. 89.
[868] Alina Reyes, *op. cit*., p. 67.

Celle à qui était échu le morceau de barbaque dans le papier journal savait qu'entre midi et deux, […] André sortirait faire son tour. Le lieu de rendez-vous était toujours le même, derrière la cathédrale. Une fois que les futurs s'étaient reconnus d'un coup d'œil, André suivait jusque chez elle l'élue à l'araignée.
Il paraît que la force d'aimer du tout jeune étalon était telle qu'être aimée une seule fois suffisait pour qu'on eût l'impression d'être aimée pour toujours.[869]

3. Le Triangle sexe-nourriture-mort d'un point de vue psychanalytique

Puisant dans les textes psychanalytiques pour notre recherche sur le lien sexe/nourriture, cela nous amène à comprendre comment la dimension *mortifère* de notre viande crue accentue la qualité *sexuelle* de notre figure féminine. Cette dimension s'appuie d'abord sur le lien qu'établit la psychanalyse entre le sexe féminin et la mort ; en effet, la psychanalyse y tisse des analogies souvent mortifères entre le sexe de la femme et l'œil. Pour Antonio Quinet, psychanalyste, il s'agit de « substitution » s'opérant entre les deux fentes qui mène ultimement vers une vision de la mort – vers une *chair morte*. Il écrit dans son ouvrage *Le Plus de regard, Destins de la pulsion scopique* : « Le sexe de la femme le regarde, la fente palpébrale se substitue à la fente vaginale, les paupières se substituent aux grandes lèvres, "clignotant" ayant pour signification la mort, la mort de la chair. »[870] Sigmund Freud qualifiait aussi cette relation d'« interchangeable », soulignant « *le regard effrayant* et *la chair rouge* [de] sources d'angoisse, qui renvoient à l'horreur provoquée par la vision du sexe de la femme. »[871] Selon Freud, le sexe de la femme comporte une signification de *chair morte*, de blessure.[872] Pour Maurice Merleau-Ponty : « Le regard, c'est de la chair, […] – béance charnelle mortifiante qui regarde le sujet ; regard et sexe de la femme font Un, ils appartiennent à la même surface topologique. »[873]

[869] Martin Provost, *op. cit*., pp. 16-18.
[870] « Le regard du sujet et le sexe béant de la femme sont condensés dans l'image du personnage féminin du rêve. Il y a donc interversion du regard, qui n'est pas figuré du côté du sujet mais se place du côté de l'Autre – d'où ça regarde. […] » précède la citation. Antonio Quinet, *Le Plus de regard : Destins de la pulsion scopique, étude psychanalytique*, Paris, éditions du Champ lacanien, Coll. In progress, 2004, p. 108.
[871] *Ibid*.
[872] *Ibid*.
[873] *Ibid*.



A gauche : détail, Hans Bellmer ; à droite : Victor Brauner, *Coupure de l'œil-fente féminin*.

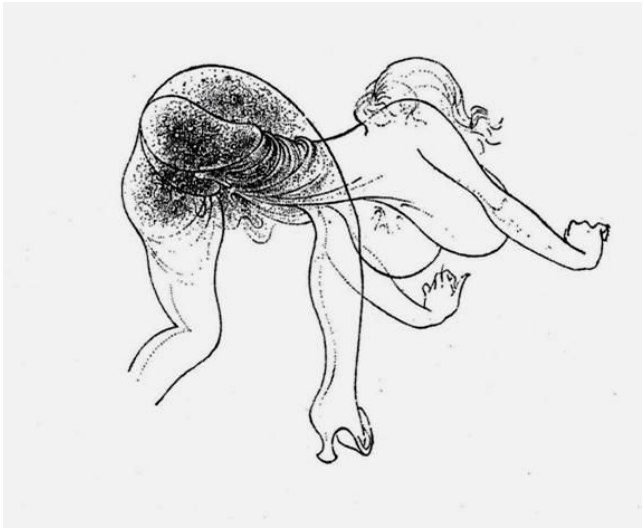
Comment le regard, le sexe féminin, et notre viande-crue-publicitaire, travaillent-ils ensemble pour accentuer la dimension *mortifère* de ma série « Raw Meat » ? Dans l'évolution de ma pratique de collage, je suis amenée à constater une qualité devenue foncièrement *vulvaire* de ma matière première – qui est rappelons-le l'image d'une viande d'animal *mort*. Cette qualité (déjà présente dans l'image publicitaire « brute ») ne cesse de s'accroître tout au long de l'évolution de la série. Nous attribuons à l'intensification *vulvaire* dans la série « Raw Meat », plusieurs raisons : 1) la mise en scène photographique de la viande crue qui propose une palette publicitaire fluctuant entre rose, mauve, violet et rouge ; 2) sa coupure qui se répète d'œuvre en œuvre de plus en plus *follement* ; aussi bien à l'intérieur des morceaux que *réellement* dans le collage ; 3) à une représentation de la figure féminine qui s'émancipe désormais de toute matrice stéréotypée et reconnaissable. Ces corps aujourd'hui monumentaux, informes, débordants de viande-crue-publicitaire, nous semblent proposer au spectateur l'interprétation la plus *libre*, la plus forte expression « vulvaire » de la viande crue – et donc sexuelle.

Dans l'atelier, lors des premières séances du travail sur le premier panneau du triptyque monumental d'après Francis Bacon dans lequel d'innombrables morceaux de viande crue s'accumulent désormais ; ici, la chair publicitaire s'émancipe pour la première fois de toute matrice stéréotypée et reconnaissable de l'image de la femme, circa 2012/2013.

Pour les différentes raisons déjà citées, l'expression de la relation sexe-nourriture-mort dans la série « Raw Meat » arrivera à son paroxysme dans le triptyque monumental d'après les *Etudes du corps humain* de Francis Bacon. L'intensification évidente du côté vulvaire de notre viande-crue-publicitaire nous a amenée à développer une hypothèse de travail qui prend son origine dans la notion de la détermination de l'image de la femme, avancée par Hans Bellmer dans sa *Petite Anatomie de l'image*. Bellmer illustre d'abord une image de la femme qui sera déterminée par l'*homme désirant* : celle d'une série de projections détournées du phallus[874] ; puis, il évoque une *autre* image de la femme qui, elle, sera entièrement déterminée par *son* sexe, par une série de projections de sa vulve :

[874] « Il est certain qu'on ne se demandait pas assez sérieusement, jusqu'à présent, dans quelle mesure l'image de la femme désirée serait prédéterminée par l'image de l'homme qui désire, donc en dernier lieu par une série de projections du phallus, qui iraient progressivement du détail de la femme vers son ensemble, de façon que le doigt de la femme, la main, le bras, la jambe soient le sexe de l'homme, – que le sexe de l'homme soit la jambe gantée du bas collant, d'où sort gonflée la cuisse – qu'il soit le couple des fesses ovoïdes qui donne l'élan à l'épine dorsale, légèrement recourbée – qui soit le sein double attaché au cou tendu ou librement suspendu au tronc – qu'il soit enfin la femme entière, assise, le dos creux, avec ou sans chapeau, ou debout… », Hans Bellmer, *Petite Anatomie de l'image*, Paris, éditions Allia, 2006, pp. 31; 33.

Ceci posé, tout nous engage à penser que le sexe de la femme puisse, lui aussi, déterminer son image entière, que le vagin soit entre son propre pouce et son index, entre ses mains, entre ses pieds joints, entre les plis de son bras, de son aisselle, qu'il soit son oreille, son sourire, sa larme à l'œil fermé.[875]



Hans Bellmer, dessin illustrant une image de la femme déterminée par l'homme désirant, *Petite Anatomie de l'image*, p. 32.

D'évoquer, de développer théoriquement la relation entre l'œil/le regard et la viande crue/la vulve cernerait pour nous l'un des aspects le plus troublant de mon détournement : l'expression du sexe féminin et de la mort que propose la visualité si particulière de ma viande crue. Le regard du spectateur affronte un portrait dont toute la viande crue LE regarde ; tels ces propos de Jean-Luc Nancy sur le portrait : « Rien que la figure, mais toute la figure, car c'est elle tout entière qui fait le regard, et non l'œil isolé. »[876] Plein de chair, son regard se transforme du semblant de vivant à une puissance de mort… telle une figure contemporaine de la Gorgone Méduse.[877] Le spectateur prendra-t-il ainsi conscience de cette pulsion de mort qui, pour la psychanalyse, comme nous l'explique Michel Thévoz dans *L'Esthétique du suicide*, ne conduit ni forcément ni directement à un état destructif, mais peut connaître au contraire des détours et des imprévus, représentant même un état *réversible* : « admettre qu'on prenne congé de la vie temporairement seulement ».[878]

[875] Hans Bellmer, *op. cit*., p. 33.
[876] Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, éditions Galilée, 2000, p. 18.
[877] « Pour l'homme, l'affrontement avec la mort de l'œil de Gorgô s'impose à ceux qui croisent son regard, transformant tout être qui vit, se meut et voit la lumière du soleil en une pierre figée, glacée, aveugle, enténébrée », Antonio Quinet, *op. cit.*, p. 103 ; « Cette figure que nul ne saurait en même temps regarder et rester vivant, Méduse est une figure de la Mort » ; « Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant, pour devenir, comme elle, puissance de la mort », *Ibid*., p. 105.
[878] « Parmi les modalités complexes de la pulsion de mort, il y a le pouvoir de négation, de mise hors jeu de la réalité, la faculté de s'en excepter, de se déconnecter temporairement […]. A cet égard, la création

4. L'image « Raw Meat » devient-elle une chair ?

Revenons maintenant à l'œil cannibale en tentant de déterminer de quelle manière dans mon travail « Raw Meat », l'image devient une chair ? Dans son texte du catalogue sur la série, Steven L. Kaplan pose la question : « N'endigue-t-elle […] cette téléologie en jouant sur l'idée de la création non de la femme, mais de certaines femmes ? »[879] Il prête à mes *femmes crues* un aspect golemiste qui les insuffle d'une âme, les marque d'une certaine empreinte mystérieuse, et en atténue le poids matérialiste.[880] Michel Sicard, dans son texte du même catalogue et sous l'intitulé « Eloge du cru », parle de l'« érotique d'une chair dévorable, [de] la femme mastiquée par les regards masculins » ; de « l'érotique qui se mêle à l'eat-art ».[881] Il parle du « fantasme du corps dévoré, [qui] nous rattache aux puissances des forces naturelles, sexuelles, dont nous nous nourrissons. »[882]

Tous les écrits sur la série « Raw Meat »[883] font état du rattachement de ce travail aux pulsions les plus puissantes qui s'introduisent dans le lien nourriture-sexualité. Ce lien, comme fondement de notre lecture de la « comestibilité » du nu féminin dont nous pensons que la série « Raw Meat » en représente l'acmé, *exagère* (une fois n'est pas coutume) la totalité de ses expressions dont nous avons parlé. Une chair proprement alimentaire est *cannibalique* ; visuelle, sa consommation ne peut que être symbolique. Nous avons démontré jusqu'ici toutes les raisons pour lesquelles la *chair crue* est illicite à la consommation. De surcroît, dans la deuxième partie de cette thèse, « La Femme crue », nous avons évoqué les raisons pour lesquelles une *chair crue féminine* s'avère davantage illicite : aucune chair n'atteint son niveau d'« impureté », notamment due à la présence du sang féminin.[884] Enfin, quant à la « comestibilité » du nu féminin, on a vu que la *nature publicitaire de ma chair crue féminine* aggrave son cas. Certes, j'ôte l'image publicitaire de son contexte, mais mon détournement ne masque en rien ses origines ; et ces origines rappellent le but de l'existence même de ces images : *être consommées*. Leur incitation à

---

artistique, qui revient à préférer l'ombre à la proie, l'imaginaire au réel […] procède électivement de la pulsion de mort […]. Il faut qu'une chose meure pour accéder à l'ordre symbolique ; […] », Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, Paris, éditions de Minuit, 2003, pp. 8-9.

[879] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

[880] *Ibid*.

[881] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

[882] *Ibid*.

[883] J'ai cité les trois textes dans ce chapitre.

[884] Cf. p. 160 de cette thèse.

la consommation cannibale peut être perçue comme étant de la pire espèce : omophagique.[885]

Pour nourrir *l'œil cannibale*, la femme (faite) de la série « Raw Meat » semble « prête à tout » ; sa polysémie et son statut d'œuvre artistique lui permettent de fluctuer librement entre permissibilité (l'invitation publicitaire à sa consommation, donc *licite*) et prohibition (l'interdit de l'omophagie, donc *illicite*).

Pour te montrer là où est ton désir,
il suffit de te l'interdire un peu.[886]

Roland Barthes

Dans leurs ouvrages respectifs, les deux spécialistes sur lesquels nous nous sommes appuyée tout au long de ce chapitre, Willy Pasini et Hélène Baudez, évoquent longuement le rôle important de la publicité et la façon dont elle *exagère* l'expression de ce lien pérenne « nourriture-sexualité ». Dans le chapitre « Sociologie du goût », et sous l'intitulé « Le rôle de la publicité », Willy Pasini explique que depuis une quinzaine d'années, la publicité « s'en donne à cœur joie pour mêler érotisme et gourmandise »[887] ; il qualifie le binôme sexe et nourriture de « rentable » pour les publicitaires qui, selon lui, « abusent » de son utilisation.[888] Dans son ouvrage *Le Goût, ce plaisir qu'on dit charnel dans la publicité alimentaire* Hélène Baudez note que, même si aujourd'hui la religion a perdu de son influence (elle parle spécifiquement de la France dans ce sens), une morale alimentaire et une morale sexuelle subsistent bel et bien ; selon elle, la publicité n'en porte pas seulement la marque – elle l'exploite volontiers : en piochant dans l'imagerie du péché originel, en sublimant le péché, et en le déculpabilisant.[889] Elle note la réalité complexe de notre société contemporaine dans laquelle les plaisirs sensuels ne sont plus mis à l'index, et explique que, si autrefois nos transgressions représentaient un péché contre notre âme, aujourd'hui le péché nourriture-sexualité, notion avec laquelle la publicité joue

[885] De toutes les « pratiques » cannibales, l'omophagie, l'ingestion de la chair crue est considérée comme étant la plus sauvage, la plus bestiale, le « pire », Cf. Agnès Nagy, *op. cit*., p. 123. J'explique les différentes formes du cannibalisme dans toutes leurs spécificités dans mon mémoire, Cf. Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 93-96.
[886] R. Barthes (1977, p. 164) cité par Hélène Baudez, *op. cit*., p. 47.
[887] Willy Pasini, *op. cit*., p. 40.
[888] *Ibid*.
[889] Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 39.

si souvent, nous le commettons contre *notre corps*. Cette notion de péché a donc évolué[890], et la publicité, en rejoignant souvent l'acte nutritif à l'acte sexuel, réussit donc à évoquer le *désir*.[891]

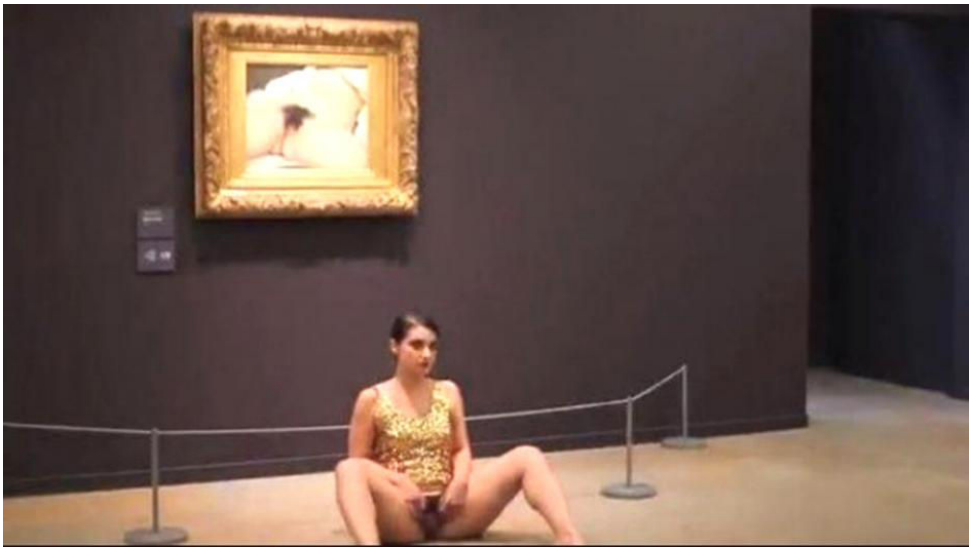
La série « Raw Meat » *puise* dans tous les sens archaïques (interdit-excès) du lien nourriture-sexualité. Nous avons recherché tout au long de cette thèse la panoplie d'interdits que son expression met en œuvre. Nous considérons cette mise en œuvre de manière aussi intense que la notion de l'*excès*. Elle se ressent dans sa répétition sérielle : ce même matériel de l'image publicitaire de viande crue détourné des milliers de fois au sein d'une même matrice du corps féminin ; elle se constate surtout dans le « débordement » de viande crue qui constitue des collages monumentaux encore en cours aujourd'hui et mesurant chacun entre quatre et cinq mètres. Sa nature publicitaire et alimentaire offre à la *femme crue* à la fois le paroxysme du paradoxe de sa « comestibilité » et son sens contemporain.

[890] Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 39.
[891] *Ibid*., p. 43 ; Cf. aussi sa « Conclusion » du chapitre, p. 57.

Dans l'atelier du *Daily Bread : Raw Meat*, 2015, travaillant sur le panneau central du triptyque monumental d'après *Etudes du corps humain* de Francis Bacon.

D. L'« Impertinence » du nu féminin

La troisième et dernière caractéristique du nu féminin que nous examinons et que nous mettons en relation directe avec *la femme crue* est celle de son « impertinence ». A nos yeux, ce qualificatif décrit *comment la femme crue se montre* et *s'impose* à nous spectateur. Commençons ce chapitre en définissant la manière dont elle se montre à nous, c'est-à-dire l'expression de ce que nous qualifierons comme une impudeur « assumée », mise en scène à travers son *extrême* dévoilement. Puis sa manière de s'imposer à nous, c'est-à-dire la nature assertive, voire *forcée*, de son invitation ou son incitation envers l'*œil cannibale*. Les différents sens du terme « impertinence » nous permettent d'intégrer à notre analyse d'autres facettes du nu féminin qu'exprimerait spécifiquement *la femme crue* : comme son côté volontairement choquant, audacieux, déplacé, inapproprié et insolent.[892]



Le jeudi de l'Ascension en 2014, la jeune artiste de performance luxembourgeoise, Deborah De Robertis, s'est assise devant *L'Origine du monde* et a écarté ses cuisses. Elle fut applaudie par une partie du public, avant l'intervention des gardiennes qui l'ont évacuée du musée ; puis, elle a été embarquée par la police.[893] Deborah De Robertis, performance au Musée d'Orsay, Paris, 29 mai 2014.

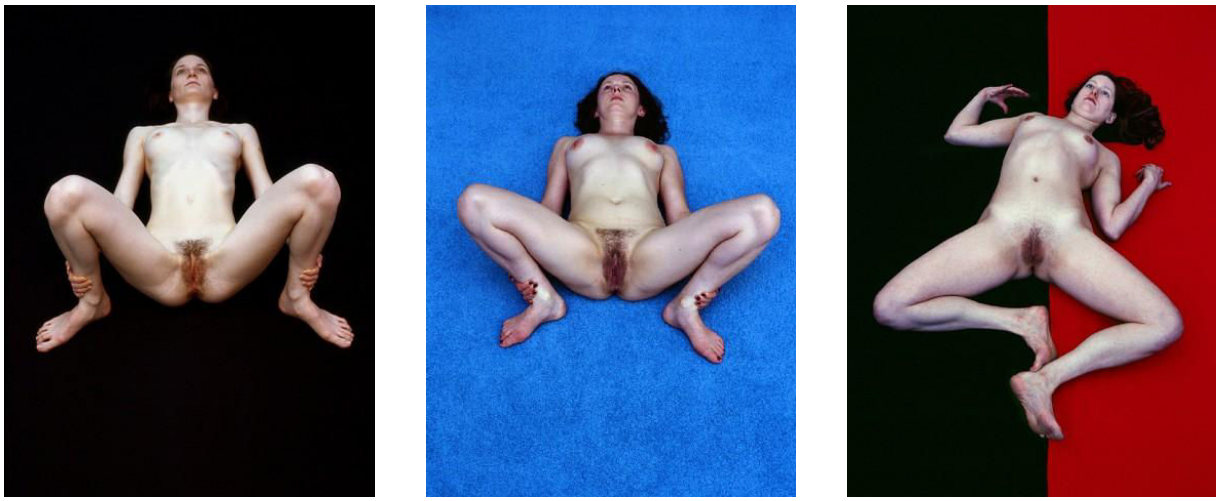
[892] « Attitude de quelqu'un qui cherche à choquer par la liberté, le caractère déplacé, l'insolence de ses manières, de ses paroles ; caractère de ses actes », Définition du mot « impertinent » : site du *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/impertinence/41881?q=impertinence#41785> ; et « Caractère […] de ce qui va à l'encontre de la raison. […] Caractère déplacé, inconvenant, irrespectueux. [...] Attitude, comportement (d'une personne) qui choque […] son audace », site du *Centre national de Ressources textuelles et lexicales*, rubrique *Lexicographie*, < http://www.cnrtl.fr/definition/impertinence>

[893] Cf. Malik Teffahi-Richard, « A Orsay, un remake de "L'Origine du monde" », site de *M Culture*, *Le Monde*, le 5 mai 2014, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/05/a-orsay-un-remake-de-l-origine-du-monde_4432340_3246.html> ; et Valérie Duponchelle, « Deborah De Robertis et son *Origine du monde* : « Je veux mettre à nu tous les regards », site du *Figaro.fr*, Rubrique Culture, le 6 juin 2014, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/06/06/03015-20140606ARTFIG00430-deborah-de-robertis-et-son-origine-du-monde-je-veux-mettre-a-nu-tous-les-regards.php>

1. Une impudeur « assumée » versus « non assumée »

Le nu féminin qui assume pleinement son impudeur devient, est à proprement parler « impertinent » ; *la femme crue* exprimant sans détour cette caractéristique propose au spectateur un dévoilement dans lequel elle expose sa chair, elle l'étale à la vue, sans honte aucune. C'est un point important de notre analyse qui cherche à comprendre le « coefficient » de *ce type* d'impudeur dans l'acte artistique du dévoilement du nu féminin ; car ce ne sont que ces types de *femmes crues* – celles comportant de l'« impertinence » – qui nous intéressent. Nous allons tenter d'illustrer rapidement cette différenciation que nous venons de décrire (l'impudeur « assumée » versus « non assumée ») en mettant en

En haut : Nobuyoshi Araki, à gauche : *Kinbaku* 2008/2014, 60 x 50 cm, impression argentique ; au milieu : *Sans titre* (*Kinbaku*), 2005, 92,5 x 72,5 cm ; à droite : in Philippe Forest, *Araki enfin : l'homme qui ne vécut que pour aimer*.[894] En bas : Hervé Rabot, à gauche : *C3*, 2009, photographie, 34,2 x 25,2 ; au milieu : *Zoé W*, 2009, 124,5 x 92 cm ; à droite : *Sans titre 3*, 2008, 97,5 x 72 cm.



[894] Philippe Forest, *Araki enfin : l'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Art et artistes, 2008, p. 69.

comparaison des nus féminins des deux photographes contemporains, Nobuyoshi Araki et Hervé Rabot. Chez le premier, on ressent une impudeur « assumée », notre analyse nous menant à ressentir une complicité palpable dans la relation « femme/photographe », d'où en résulte (et devient) celle de « femme/spectateur » ; ces femmes sont les maîtresses du jeu tout en étant mises en scène, offrant leur chair à la vue, sans honte ni embarras. Dans l'excellent livre qu'il consacre au travail de Nobuyoshi Araki, Philippe Forest confirme ce sentiment qu'offrent ces clichés. Il écrit dans l'article « Des femmes, IV : de la blessure… » :

> *Il est étrange que personne ne paraisse croire Araki lorsqu'il explique qu'il ne photographie pas ses modèles afin de mieux pouvoir coucher avec elles, mais qu'il couche avec elles pour mieux pouvoir les photographier. L'évidence semble pourtant parler en sa faveur. Ce sont les femmes qui viennent à lui et se disposent d'elles-mêmes nues sous le viseur de son objectif – comme les nuages d'autrefois dans le ciel – afin qu'il se contente de recueillir la trace de leur passage. Et il faut beaucoup de condescendance, de mépris à l'égard de ces femmes pour préférer penser qu'elles ne savent pas très exactement ce qu'elles font, et que, si elles le font, c'est sans doute parce qu'elles y trouvent leur compte à éprouver leur liberté d'exister ainsi.*[895]

Curieusement, chez les nus féminins d'Hervé Rabot, malgré une nudité tout aussi dévoilée et frappante, l'expression de ces corps se ressent comme étant toute autre. Pourquoi cette tendance nous semble-t-elle être inversée ? Notre hypothèse est que l'impudeur qui s'exprime ici est « non assumée » ; devant ces corps désérotisés, désindividualisés[896], nous la ressentons comme étant *subie*, même *forcée*. Nous nous appuyons sur les propos de la critique d'art Michèle Debat, qui dans son texte sur la série « Avec Elles » dont font partie ces clichés, décrit « ce corps de chair, ouvert – mais non offert »[897] ; et plus loin : « ce corps, essentiellement féminin se retrouve dans l'équilibre fragile de n'être plus acteur principal de la scène tout en restant l'élément central […] ».[898] Il nous semble clair quoique nuancé, que face à ces deux types de nus féminins, nous sommes confrontés à deux expressions bien différentes de l'impudeur, ne ressentant chez ces dernières aucune trace d'« impertinence ».

---

[895] Philippe Forest, *op. cit.*, pp. 137-138.

[896] « Bien sûr, le corps y a été objet de désir, mais très vite, il est passé au statut de posture, […] » et plus loin : « Car ici, le corps exposé, […], sans volonté non plus de constat d'identité ou d'ambition critique, […] », Michèle Debat, « Petites peintures avec Elles », in Hervé Rabot, *Avec Elles*, *Photographies couleurs 2004-2007*, Catalogue de l'exposition, Paris, éditions Trans Photographic Press, 2007, non paginé.

[897] « Ce corps de chair, ouvert – mais non offert – comme un tissu zippé, en aplat sur le dos ou parfois de dos au regard, s'expose dans une nudité éclatante qui n'est que prétexte à "poser" de la couleur dans un environnement déjà "habité" de ready-made picturaux », *Ibid*.

[898] *Ibid*.

Cette qualité d'« impertinence » du nu féminin – dont nous ne recherchons qu'une partie de son expression dans l'acte du dévoilement – est notre *parti pris*. Les nus féminins dont l'impudeur est « assumée » atteignent *autrement*, plus fortement, le spectateur. Devrions-nous dans la construction de notre définition de cette qualité parler en termes d'« attitude » ? Cette *impudeur-ci* pouvant être synonyme de libération, d'audace, de force, de noblesse ; prenons en exemple mes femmes *plus-nues-que-nues* qui proposent un dévoilement *extrême* ; effectivement, de ces figures tout est ôté, sauf leurs chairs étalées, offertes. Dans une étude antérieur[899], je les avais apparentées dans ce sens à une vision *sadienne* de la figure, ce qui leur donne aussi un côté jouissif : « Le corps sadien est un corps dépossédé de lui-même, exposé au regard, livré à la jouissance ; un corps obligé à comparaître sans délai ; un corps qui n'a droit à aucune pudeur, à aucune protection, […]. »[900] Nous citons Stéphane Guégan qui décrit la mise en scène qu'opère Manet dans son *Olympia* :

> *Tout est ramené au premier plan, plein feu, face au spectateur, qui n'a plus que ses yeux pour affronter le regard et le geste d'*Olympia *se dévoilant avec l'effronterie des vraies souveraines, qu'aucun châle de pudeur ne saurait priver du droit de se montrer nue… L'audace de Manet n'est pas seulement formelle, elle consiste ici à nous rappeler que la noblesse d'un individu, sa force de caractère ou son autorité naturelle, ne dépendent pas de quelque état social.*[901]

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2010, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

[899] Cf. Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, p. 18.
[900] Michela Marzano et Jacques de Saint-Victor, « Sade », in Michela Marzano (Dir.), *Dictionnaire du corps,* Paris, éditions Presses universitaires de France, 2007, p. 828.
[901] Stéphane Guégan, *op. cit*., p. 210.

A lire le spécialiste, Kenneth Clark on peut se demander si le nu serait empreint de manière *innée* d'une impudeur « assumée ». Au tout début de son ouvrage, opposant son expression à celle de la « nudité », il définit le nu comme donnant lieu à l'image « d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé. »[902] Il le qualifie de *survivant*[903] ; motif essentiel à l'œuvre d'art, il inspira les plus grands chefs-d'œuvre, dont grand nombre d'exemples se trouvent à « l'âge d'or de la peinture »[904], et qu'« il demeure en définitive notre lien essentiel avec les disciplines classiques. »[905] Ses propos nous mènent à penser que *le nu* comporte *forcément* cette qualité.

*

Dans ce chapitre comprenons pourquoi et de quelle manière cette catégorie des nus féminins qui comportent de l'« impertinence » et dont font partie mes femmes de la série « Raw Meat », atteint le spectateur. Pour ce faire, tournons-nous vers les notions d'impudeur, de pudeur, et de dévoilement, notions qui sont en réalité extrêmement complexes.[906] Une analyse succincte, en n'évoquant que quelques « grandes lignes » ou certains aspects de celles-ci, risque, selon le spécialiste de la question, Jean-Claude Bologne, de les « aplatir », de les caricaturer. Dans son *Histoire de la pudeur*, l'auteur met en garde contre des « interprétations réductrices d'un phénomène qui couvre pratiquement tous les domaines de la vie sociale »[907] ; et particulièrement en ce qui concerne une vision qui tendrait vers le bilatéralisme : « La pudeur féminine est en trois dimensions, et la réduire au couple pudeur/impudeur conduirait à aplatir son relief » ; puis, « le binaire est volontiers asymptotique : il tend vers l'excès et la caricature. »[908] Un regard général,

---

[902] Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 19.

[903] « Et, aujourd'hui où nous avons répudié l'un après l'autre ces legs de la Grèce que la Renaissance avait rendus à la vie, mis au rancart l'antique carcan, délaissé les sujets mythologiques et contesté la doctrine de l'imitation, seul le nu a survécu. Sans doute a-t-il subi quelques transformations étranges, mais il demeure en définitive notre lien essentiel avec les disciplines classiques », *Ibid*., pp. 20-21.

[904] *Ibid*., p. 19.

[905] *Ibid*., pp. 20-21.

[906] Spécialiste, Jean-Claude Bologne résume cette complexité dans la conclusion de son ouvrage : « […] il n'existait pas une pudeur unique, mais un ensemble de comportements qui, pour des raisons variées et dans les contextes multiples, peuvent relever de la pudeur. Nous avons pu opposer pudeur sacrée et pudeur religieuse, individuelle ou sociale, conventionnelle ou morale… L'histoire de la pudeur serait simple à écrire si chacun de ces comportements correspondait à une époque et que la société passait globalement, d'un siècle à l'autre, d'une pudeur à une autre. Ce n'est, hélas, pas le cas. Le champ de la pudeur, avec toutes les nuances et toutes les contradictions qu'il comporte, est présent à toutes les époques. Chaque individu, à l'intérieur d'une culture, porte en lui le système tout entier, mais il peut, selon son caractère, en privilégier tel ou tel aspect. Chaque civilisation, à son tour, accomplit la synthèse de ces pudeurs, insistant sur telle partie du champ et négligeant telle autre », Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, éditions Perrin, 1986, p. 299.

[907] *Ibid.*, p. 21.

[908] « En réduisant en effet la femme au couple binaire (pudeur/impudeur) de la décence masculine, notre époque ne peut plus que condamner, soit le dévoilement de la chair […], soit la pudibonderie excessive …] »,

originel/historique, même incomplet, sur ces notions nous semble nécessaire, pour pouvoir démontrer ensuite comment celles-ci agissent dans les œuvres contemporaines.

Dans un souci de pertinence, nous bornons notre recherche, autant que faire se peut, à l'expression *artistique* de ces notions[909] ; en sachant pertinemment que la vie « réelle » a toujours grandement influé sur la représentation du corps. Jean-Claude Bologne fait état de ces « mouvements » concordants et contradictoires à plusieurs reprises dans son ouvrage ; par exemple, il y décrit le dévoilement anatomique et la représentation artistique des XIVe et XVe siècles comme ayant été « solidaires »[910] et l'ouverture à la nudité artistique au XVIe et au XIXe siècle, alors que la vie quotidienne s'enfermait dans une pudibonderie plus stricte.[911]

Concernant la pudeur de manière générale, notons les deux ouvrages de Jean-Claude Bologne, *Pudeurs féminines, voilées, dévoilées, révélées* et *Histoire de la pudeur*. Dans le premier, l'auteur énumère ses différents avatars par le regard, l'oreille, les comportements et les sentiments ; il différencie la pudeur *active* de celle dite *passive*.[912] Dans une définition large, il « appelle pudeur la disposition plus ou moins marquée à dissimuler ce que nous ressentons comme une fragilité ou un caractère essentiel de notre personnalité. »[913] Il dit avoir été amené à considérer la pudeur comme *sentiment* plus qu'émotion, en tant que « phénomène commun à l'ensemble de l'humanité, lié à la conscience [qui] n'est perceptible que par les comportements qui en découlent : honte, confusion, impudeur, […]. »[914] Son analyse nous fait prendre conscience du spectre dans lequel la pudeur agit, comprenant les instances de fragilité[915], de vulnérabilité et donc de faiblesse ; par exemple : « Si la chair nue, dans l'Antiquité, celle des athlètes ou des empereurs, était valorisante, la chair médiévale, celle du péché, celle du corps supplicié du

---

Jean-Claude Bologne, *Pudeurs féminines, voilées, dévoilées, révélées*, Paris, éditions du Seuil, Coll. L'Univers historique, 2010, p. 11.

[909] Surtout dans la représentation du féminin.

[910] « Médecine et art sont désormais solidaires. A tel point que l'art à son tour influe sur le nu médical. », Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, p. 95 ; Cf. aussi pp. 94-95.

[911] « Le XVIe siècle a connu une véritable explosion du nu représenté, qui a très vite engendré une réaction pudibonde », *Ibid*., p. 95 ; « La Renaissance, le XIXe siècle, s'ouvrent à la nudité artistique en enfermant la vie quotidienne dans une pudibonderie plus stricte », *Ibid*., p. 10.

[912] Jean-Claude Bologne (2010), *op. cit*., p. 13.

[913] *Ibid*., p. 14.

[914] *Ibid*., p. 380.

[915] « Que dissimule la pudeur ? D'abord ce que nous ressentons comme une fragilité. Il s'agit bien d'un *ressenti*, d'une impression subjective qui varie non seulement d'une culture à l'autre, mais d'un individu à l'autre », *Ibid*., p. 382.

Christ et des martyrs, est avant tout vulnérable. »[916] Nous pouvons clore cette « définition » par ces/ses propos,

> *Le sentiment de pudeur est pour sa part un processus dynamique, lié à un instant privilégié où un phénomène émerge à la conscience et donc est susceptible de jugement. Il a l'épaisseur du voile et n'existe qu'avec son recto d'innocence (inconscience de la nudité) et son verso d'impudeur (conscience assumée et provocatrice de sa nudité).*[917]

2. L'Enjeu du dévoilement du corps féminin

a. La Prédominance du nu féminin sur le nu masculin

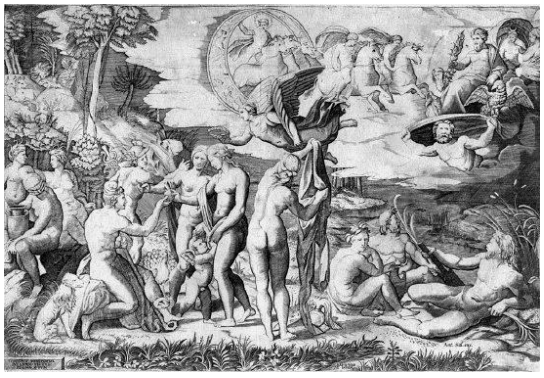
Traitons maintenant de la question du dévoilement, question importante dans cette partie de notre étude : c'est à travers son dévoilement que s'exprime une impudeur qui, nous l'avons vu, peut contribuer à rendre le nu féminin « impertinent ».[918] Pour comprendre la *puissance* de son dévoilement, aujourd'hui comme hier, commençons par réfléchir sur le moment où sa *préférence* a surgi dans l'art, le moment où le nu féminin a pris le dessus sur le nu masculin. Pourquoi les artistes ont-ils changé de *préférence* ? De quand date ce choix ? Le dévoilement à partir de ce point *originel* du changement s'est opéré dans la représentation du corps.

L'historien Kenneth Clark écrit sur l'origine de la différenciation des nus, nous apportant des éléments de réponse dans le chapitre « Le nu comme fin en soi » de son ouvrage. Sa théorie sur la naissance d'une « sensibilité nouvelle » de la peinture s'illustre parfaitement par l'œuvre *Concert champêtre* dans laquelle il remarque que l'usage habituel du nu a été sciemment inversé : les hommes y sont habillés et les femmes dénudées.[919] Selon lui, on a vu s'établir la prédominance du féminin dans l'art, grâce à « l'élan de sensualité normale », inédite, qui exprime de telles œuvres.[920] Poursuivant sa thèse, il soutient que le corps féminin était tout simplement « plastiquement plus payant » pour l'artiste, et qu'après la passion éprouvée pour le nu masculin (par exemple

---

[916] Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, p. 130.
[917] *Ibid*., p. 381.
[918] Nous nous exprimons ainsi : « une impudeur qui peut contribuer » pour revenir à la notion que nous développions dans laquelle il y aurait deux *types* d'impudeur chez le nu féminin : « assumée » et « non assumée ».
[919] Kenneth Clark, *op. cit*., p. 210.
[920] « Nous avons déjà évoqué la pastorale de Giorgione comme l'un des premiers triomphes de la *Vénus Naturalis*, et c'est sans aucun doute à l'élan de la sensualité normale que nous devons avoir vu s'établir la prédominance du nu féminin », *Ibid.*, pp. 211-212. (Note : Autrefois pensé de la main de Giorgione, le tableau est aujourd'hui attribué à son élève, Titien ; Cf. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-concert-champetre>)

Michel-Ange) peu d'artistes s'enthousiasmèrent pour le corps masculin.[921] Les propos de l'historien d'art Thomas Schlesser concordent : « Parce que la Renaissance tolère et même encourage, petit à petit, le déploiement d'une beauté plus sensuelle, les nus, d'abord principalement masculins, deviennent féminins. »[922] Ces corps du sexe, réputé à l'époque comme étant « faible », « suspect », font leur entrée « triomphante »[923] dans l'art ; car dans cette période marquée par une passion et une « véritable frénésie de découverte » pour l'anatomie[924], on désirait que l'artiste aille au-delà de la précision anatomique pour valoriser la beauté, proposant à travers les représentations « une perfection que la nature par elle-même n'avait jamais engendrée »[925] ; on demandait à l'artiste de *satisfaire à la vénusté et à la beauté*.[926] Autre historienne, Nadeije Laneyrie-Dagen, dans le chapitre « L'Apothéose de la chair » de son ouvrage, parle d'un « passage important » dans la



A gauche : Titien, *Concert Champêtre*, 1509, 105 x 137 cm, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris ; à droite : Marc Antonio, gravure d'après Raphaël, *Jugement de Pâris*, entre 1514 et 1518, Bibliothèque nationale, Paris.

représentation du nu féminin qui implique une surenchère de la peinture par rapport à la nature. Elle poursuit : « Lorsqu'il représente la chair, le peintre ne se fait l'imitateur ni d'une statue, ni même d'un corps authentique. Il peint un idéal, que nul ne peut voir dans une femme véritable. »[927] Les artistes Botticelli, di Cosimo, Cranach, Giorgione, Titien, sont cités comme ayant brillamment réussi ce « pari » – voire qu'ils sont allés au-delà de ce qu'on attendait d'eux : « Ces artistes ouvrent dans l'imaginaire collectif, régi par la

[921] Kenneth Clark, *op. cit*., p. 212.
[922] Thomas Schlesser, *op. cit*., p. 12.
[923] *Ibid*.
[924] Cf. Magali Vene, *Ecorchés, L'exploration du corps XIVe – XVIIIe siècle*, Paris, éditions Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 11.
[925] Thomas Schlesser, *op. cit*., p. 12.
[926] Thomas Schlesser utilise cet intitulé qu'il s'est approprié de *De pictura* d'Alberti (1435), *Ibid*.
[927] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 137. L'historienne cite dans ce sens les propos de Ludovico Dolce quant à la peinture de Titien, « On peut dire en vérité que chaque coup de pinceau est l'un de ceux que la nature n'a pas l'habitude de donner elle-même », *Ibid*.

culpabilité et le rigorisme, des trouées incroyablement subversives. »[928] Effectivement, aux allégories et au symbolisme préexistants chez le nu féminin, s'y ajoute (s'introduisait) désormais une fonction « érotique » :

> *Le nu féminin de la Renaissance a essentiellement une fonction allégorique, symbolisant, parmi de nombreuses autres vertus, la pureté, la fécondité, la dévotion ou la sagesse. Et cette démarche est fidèle à l'idée grecque de la beauté sévère du corps humain, dont la nudité peut exprimer les idées les plus sublimes. Mais il a aussi une fonction érotique. Partout se développe une aristocratie, masculine bien sûr, de plus en plus éclairée, émancipée et fortunée, commandant pour son plaisir personnel des images à la fois admirables et désirables.*[929]

A gauche : Giorgione, *Vénus endormie*, 1508-1510, 108,5 x 175 cm, huile sur toile, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, Allemagne ; à droite : Titien, *Vénus d'Urbin*, 1534, 119 x 165 cm, huile sur toile, Galerie des Offices, Florence, Italie.

La recherche menée dans ce chapitre nous entraîne vers d'autres aspects du nu féminin à cette époque, concernant sa préférence et sa prédominance, et l'évolution de la représentation de sa chair ainsi que sa capacité à exprimer l'ambivalence. Ces aspects révèlent les « racines historiques » des nus féminins contemporains.

Voyons d'abord l'hypothèse soutenue par Nadeije Laneyrie-Dagen, liant l'évolution du nu féminin et l'alimentation. L'historienne écrit que la belle chair subtile et généreuse que l'on voit s'épanouir dans la représentation du nu féminin, telle chez les *Vénus* de Giorgione et Titien, ne pouvait qu'être le résultat d'un changement du goût de la société. Elle exprime son importance de manière catégorique : « Sans cette transformation, le triomphe des chairs dans les tableaux du XVIe au XIXe siècle serait incompréhensible. »[930]

> *Cette évolution résulte d'un changement plus profond de la société qui a trait au statut de la femme. Si, comme on peut s'y attendre dans une civilisation où se nourrir demeure une préoccupation fondamentale, l'embonpoint caractérise la santé*

[928] Thomas Schlesser, *op. cit.*, p. 12.
[929] *Ibid.*, pp. 12-13.
[930] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 134.

pour les deux sexes alors que les os visibles sous la peau trahissent la maladie et annoncent la mort, il acquiert désormais une signification sociale supplémentaire pour la morphologie féminine : la femme grasse est la femme oisive, c'est-à-dire la « dame » de la bonne société, […].[931]

A partir du XVe siècle et jusqu'au XIXe, les nus féminins s'étoffent de graisse, à l'encontre de la musculature qui caractérise les nus masculins.[932] Ironie du sort, ces femmes bien en chair des peintures entraînent des changements dans les habitudes alimentaires ! Puis a succédé une cuisine riche dans laquelle abondent le beurre, la crème, et les sauces. Pour cette historienne, les formes amples de la belle chair que fait naître cette peinture appellent au toucher autant qu'à l'œil.[933]

Nadeije Laneyrie-Dagen se sert aussi de l'exemple des nus féminins de Pierre Paul Rubens : « Rubens, au XVIIe siècle, ne dit pas autre chose dans sa définition d'une beauté mâle et une beauté femelle, que distinguent la perfection de la puissance et celle de la rondeur. » Plusieurs pages plus loin, elle écrira à nouveau sur son sujet : « Le Flamand est l'artiste qui a su imposer, par la qualité et par l'abondance de son œuvre, un idéal de la beauté incarné désormais par la femme et non par l'homme et par la chair plus que par les proportions. »[934] Pierre Paul Rubens, *La Toilette de Vénus*, 1636-1637, huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

[931] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 134.
[932] *Ibid*.
[933] « C'est avec Giorgione que naît véritablement la peinture d'une chair qui semble faite pour être touchée » ; et plus loin, « dans la *Vénus endormie* de Dresde, la suggestion du toucher est suscitée par un procédé de mimesis […]. Le spectacle de cette main est destiné à provoquer chez celui qui regarde une impression qui en appelle au toucher autant qu'à la vision », *Ibid.*, p. 136.
[934] *Ibid.*, pp. 134 ; 138.

b. La Naissance d'une chair ambivalente

Autre aspect du nu féminin à cette époque qui retient notre attention, la qualité ambiguë, ambivalente, qui s'introduit dans sa chair et qui s'accroît dans son évolution. A partir du XVIe siècle, les nus féminins expriment simultanément de l'attraction/de la répulsion, de l'attirance/de la méfiance, du charme/de la perversion, du plaisir/de la défiance, tels ceux de Lucas Cranach considéré comme l'un des maîtres de cette ambivalence.[935] D'où découle cette *capacité* à embrasser ces contraires ? Naît-elle dans la figure d'Eve, « première nue de l'Histoire », comme le prétend l'historien Thomas Schlesser, dans son chapitre « La Femme, éternelle coupable » ? Cette « mère de l'espèce humaine est donc l'incarnation de la honte, de l'humiliation »[936] ; dans l'imaginaire médiéval de la Renaissance, société réputée très misogyne, son image est celle de la culpabilité, du désespoir, de l'inachèvement. Même s'il y existait bien des représentations positives à son égard, celles-ci restent toujours ambiguës.[937]

Comment le composant négatif de la chair féminine est-il entré en jeu dans son évolution ? Le chapitre « La Fascination de la laideur » de *L'Invention du corps*, *La Représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, nous offre plusieurs points en guise d'explication. Dès le XIVe siècle, écrit Nadeije Laneyrie-Dagen, les artistes ne sont plus uniquement préoccupés par la recherche de la beauté. Le goût pour une réalité qui intègre la diversité, ce sentiment inédit, naît ; et se qualifie par un « attachement pour la réalité des choses, conditionnant l'invention du corps comme objet artistique. »[938] Un débat a vu le jour dans lequel on remet en cause le primat de la beauté ; plusieurs documents importants et influents soutiennent ce principe à l'époque.[939] Denis Diderot, dans son *Essai sur la peinture*, incitait notamment l'artiste « à choisir pour sujet non plus un beau physique, mais un organisme quel qu'il soit, harmonieux ou difforme, peu importe, mais capable de manifester une existence, ses accidents et les efforts que fait la nature pour les réparer. »[940] Désormais l'artiste devait prêter attention « à la réalité

[935] Thomas Schlesser, *op. cit.*, pp. 26-28.
[936] *Ibid*., p. 28.
[937] *Ibid*.
[938] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 141.
[939] L'historienne cite « le Trachtenbuch ou Livre des costumes, un manuscrit commandé par le marchand d'Augsbourg Matthäus Schwarz [du XVIe siècle], qui fait connaître son apparence tout au long de sa vie » et la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke éditée en français en 1765 qui défend la thèse d'un art reposant sur la terreur, les ténèbres, la puissance et le désordre. Cf. *Ibid.*, pp. 143-144.
[940] D. Diderot (1766, pp. 665-666) cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit*., p. 144.

changeante et imparfaite du corps » et aux modifications auxquelles est soumis celui-ci.[941] Par conséquent, la *facture picturale* des nus d'Albrecht Dürer, de Franz Hals, de Quentin Metsys change : on constate une répétition des traits, on se sert des empâtements, on brouille les contours, pour exprimer une chair vieillissante, affaissée, ridée.[942]

Quentin Metsys, *Vieille femme grotesque*, ca 1513, 62,4 x 45,5 cm, huile sur panneau, National Gallery, Londres.

Il est intéressant d'apprendre que l' idéal d'un corps laid, disgracieux, vieillissant et repoussant, s'exprime en premier lieu par le corps féminin ; il devient ainsi un sujet de prédilection pour les artistes[943] : « Le corps de l'homme âgé est beaucoup plus rarement chargé d'une signification négative. […] la vieillesse virile est synonyme de sagesse, tandis que la maturité de la femme n'est qu'inflation de sa folie. »[944]

Le dernier élément qui concerne l'évolution de la chair, s'exprime indépendamment de son genre. A eu lieu, aux XVIe et XVIIe siècles, un « processus de sacralisation », lors duquel les artistes s'exprimaient par « la suggestion brutale de la matérialité du corps, fait d'humeurs et de graisses, sécrétant odeurs et suintements, et aux fonctions organiques inavouables ».[945] Ils voulaient (de)montrer : « un "nu" véritable, c'est-à-dire un corps non

[941] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit*., p. 144.
[942] Cf. *Ibid*., pp. 153-154.
[943] *Ibid*., p. 156.
[944] *Ibid*., p. 158.
[945] *Ibid*., p. 162.

seulement déshabillé, mais livré aux regards tel qu'il est, capable, en bref, d'inspirer la gêne, le malaise et avec eux, le trouble. »[946] Vu l'époque, il est évident que la *désacralisation de la chair* mentionnée ci-dessus a été déclenchée, motivée et soutenue, par toute cette période si féconde en recherches anatomiques, sur plusieurs centaines d'années.

c. Un extrême *dévoilement : mes* écorchées

Le long extrait qui suit de Kenneth Clark clôture notre recherche sur la différenciation des nus et la prédominance du nu féminin, et il nous *recentre* sur le dévoilement, le sujet qui nous (ra)mènera à la pudeur, donc à l'impudeur, et finalement à « l'impertinence ».

> *La prédominance du nu féminin sur le nu masculin, qui se manifeste pour la première fois dans le* Jugement de Pâris *de Raphaël, devait s'accroître pendant les deux siècles suivants et devenir absolue au XIXe siècle. Le nu masculin conserva sa place dans le programme d'études des écoles d'art fidèle à l'idéal classique, mais il est dessiné et peint avec un enthousiasme décroissant, et lorsque l'on nous parle d'étude de nu ou « académie » de cette époque, nous présumons que le sujet en sera une femme. Ce changement est indiscutablement lié au déclin de l'intérêt pour l'anatomie (« l'écorché » étant toujours masculin) et s'inscrit dans ce long épisode de l'histoire de l'art où l'analyse intellectuelle des parties fait place à une perception sensuelle des ensemble.*[947]

Nous avons commencé ce chapitre en attribuant l'« impertinence » de *la femme crue* à la manière dont *elle se montre* à nous ; cette « manière » est son dévoilement *extrême* qui se constitue de plusieurs *ingrédients* de la *recette artistique* du « style écorché ». La recherche anatomique représente le paroxysme du dévoilement ; comme étant la forme le plus extrême qui puisse s'opérer sur et au sein du corps humain. Les liens qui se tissent entre l'écorché des planches anatomiques et les femmes de la série « Raw Meat » sont très étroits.[948] Depuis le début de la recherche théorique menée sur cette série, je leur ai toujours trouvé des similitudes[949] ; autrefois traitant mes figures d'*écorchées*.[950] Pour moi,

[946] Nadeije Laneyrie-Dagen, *op. cit*., p. 162.
[947] Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 210.
[948] Nous mentionnons que desdits liens étroits sont soulevés en dépit de la différence des genres ; nous rappelons que Kenneth Clark écrit que l'écorché a toujours été masculin, tandis que la recherche artistique de « Raw Meat » ne s'est opérée que sur le genre féminin.
[949] Cf. Le chapitre « Dévoiler (Ouvrir) » de mon mémoire du Master M2 Recherche, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 79-81.

l'écorché est l'image ascendante du passé le plus lointain de cette série ; leurs qualités picturales communes sont celles de la mise en scène du dévoilement du corps, du « mort-vivant », c'est-à-dire d'une vision « érotique » de la figure ; elles partagent la notion d'une transgression vis-à-vis de la figure.

La similitude entre nos deux types d'images peut se ressentir dès la première œuvre de la sous-série, « Raw Meat » (ci-dessous à gauche) ; donc bien avant l'apparition des femmes stéréotypées, telles les *Pin-up*, dont le dévoilement de la figure est « total ». A gauche : *Daily Bread : Raw Meat*, 2008, 40 x 30 cm, technique mixte sur le papier d'emballage de mon pain quotidien ; à droite: Adriaan Van de Spiegel, *De Formato foetu liber singularis*, 1631.

La découverte du corps avec sa représentation par les artistes est une histoire fascinante qui implique médecine (anatomie), art et religion. La pratique anatomiste a été controversée dès son début, considérée comme une transgression. Dévoiler le mystère de l'intérieur du corps, rompre son opacité, et affronter la Mort, selon Magali Vene dans son ouvrage *Ecorchés – L'exploration du corps XIVe-XVIIIe siècle*, *par-dessus tout* vont argumenter la pratique anatomiste. Ce lien avec la Mort trouble et effraie ; les écorchés, témoins de cette pratique, transmettent et illustrent de manière fascinante ce trouble et ce malaise persistant.[951]

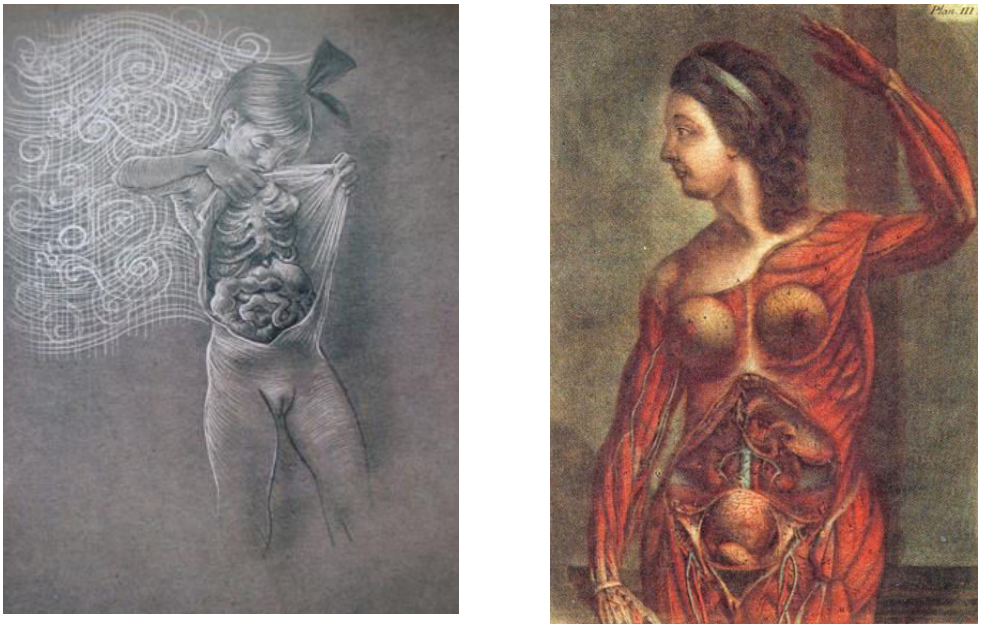
Michel Leiris décrit la beauté liée à la représentation du corps telle qu'on la trouve sur les planches anatomiques dans son texte « L'Homme et son intérieur », de la revue

[950] *Ecorchées* est l'intitulé d'une présentation mettant en rapport mes femmes de la série « Raw Meat » et les écorchés des planches anatomiques que j'ai donnée au colloque international, *Art & Clinique*, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, le 16 mai 2014, Cf. <http://lisasalamandra.com/artwork/3515518.html>
[951] Magali Vene, *op. cit.*, pp. 5-6.

Documents[952] : « Le corps humain s'y trouve révélé dans son mystère le plus intime, avec ses lieux secrets et les réactions souterraines dont il est le théâtre […]. »[953] Selon lui, ces images du corps humain « dévoilé » sont incontestablement les plus émouvantes. Dans son texte, il différencie ces représentations des « nus conventionnels » d'une peinture qui *déshumanise* la figure parce qu'elles n'« évoquent même l'ombre de ce trouble qu'engendre dans la réalité la vision d'un corps […]. »[954]

Peut-on qualifier *le style « écorché »* comme une *recette artistique* destinée à troubler et émouvoir ? L'artiste Hans Bellmer s'en inspirait directement pour dévoiler l'intimité de ses corps. Dans le texte « Déshabillages » paru dans la revue *Obliques* qu'on lui consacre, ses œuvres sont liées directement avec celles des écorchés :

> *Face à l'Ecorché de Valverde, qui brandit sa peau […] la femme de l'esquisse […] retrousse sur son corps un indescriptible amas de muscles et de dentelles, tandis que* Rose ouverte la nuit *[…] semble exhiber à l'intention de l'Ecorché de Gautier d'Agoty […] les secrets les plus insoutenables de son anatomie.*[955]



A gauche : Hans Bellmer, *Rose ouverte la nuit*, 1934 ; à droite : Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, *Anatomie des parties de la génération de l'homme et de la femme*, 1773.

[952] Revue française qui a existé entre 1929 et 1931 dans laquelle s'exprimait « une mouvance intellectuelle opposée à l'idéalisme et à l'esthétisme de l'époque, en rupture notamment avec le surréalisme » ; animée par Georges-Henri Rivière, Georges Bataille « secrétaire général », et Carl Einstein, directeur, « Documents », selon *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Documents>

[953] Michel Leiris, « L'Homme et son intérieur », *Documents*, n° 5, (1930), in *Documents*, Volume 2, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 261.

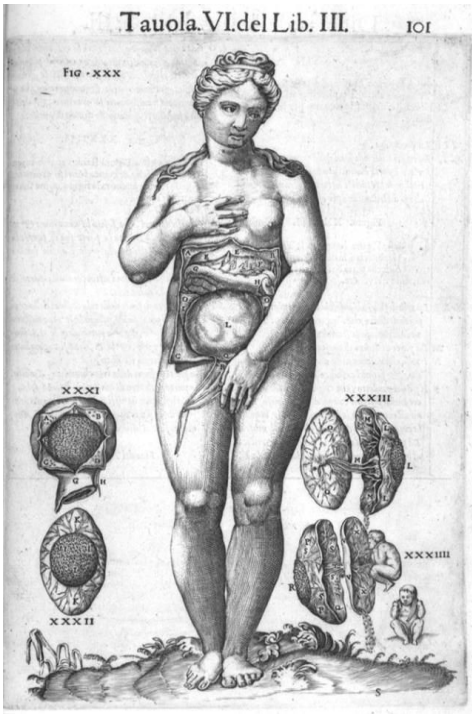
[954] Michel Leiris, *op. cit*., p. 261.

[955] Marcel Brion, « Déshabillages », in *Bellmer*, Paris, *Obliques*, numéro spécial, 1979, p. 151.

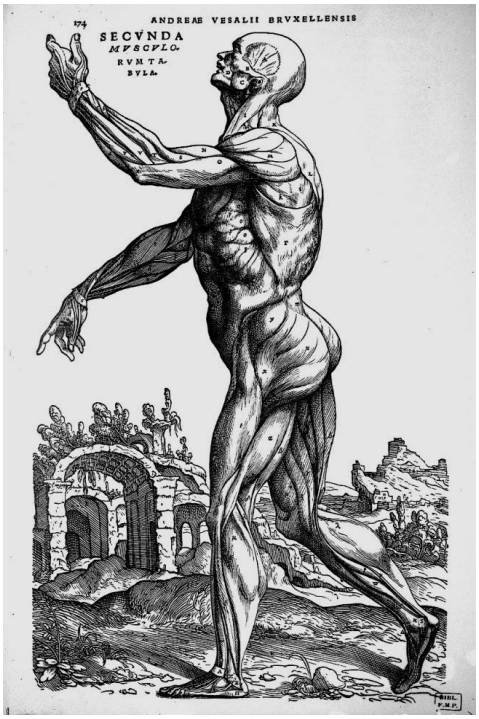
Thomas Schlesser résume en notant que les artistes du XVe siècle ambitionnaient de mieux connaître l'univers et l'individu ; leur travail méthodique, orienté scientifiquement, inventait « véritablement le corps, à travers l'exploration de l'anatomie mais aussi de son mouvement et de ses expressions. »[956] Nos deux images, malgré les centaines d'années qui séparent leur création, se rejoignent sur cette idée importante, celle de dévoiler le corps dans la recherche de sa « vérité ». Dans ma recherche antérieure, j'avais défini le motif de la cruauté du dévoilement de mes images comme ayant pour but de toucher à ce qu'on peut appeler le « vrai » (une cruauté *artaudienne*).[957] Cette « vérité », à l'image de mes femmes, à l'image de la Femme, et à ma propre image, je la trouve dans le *raw meat* d'une chair féminine polysémique, équivoque, ambiguë, changeante, me permettant une multiplicité de lectures et d'interprétations. L'écorché est certes d'une nature moins polysémique, mais ces planches partagent cette même quête du savoir, de la découverte, et d'une « vérité » en regard de la représentation des corps – et même elles en sont les représentations les plus emblématiques. A notre sens, une plus grande similitude reste dans notre recherche commune de « véritables » représentations menées sur et dans les profondeurs d'une figure, d'une anatomie résolument humaine. Les écorchés servaient à interroger et à dévoiler le véritable fonctionnement de notre corps ; les femmes-viande-crue-publicitaire servent à interroger l'image de la femme, les modalités de sa représentation, et, de toute évidence, à critiquer ceux qui s'en servent pour transformer son image charnelle en marchandise. Nos deux genres d'images se rejoignent définitivement dans l'expression univoque de la vérité de notre condition, chacune à leur façon unique.

A gauche : image pin-up de référence ; à droite : *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

[956] L'historien cite Léonard de Vinci, Botticelli, Raphaël et Michel-Ange, dans ce sens, Thomas Schlesser, *op. cit.*, p. 11.
[957] Cf. Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 23-26.



Nos deux images mêlent plastiquement les pulsions de la vie et de la mort (S. Freud) à travers la représentation d'une chair à la fois « vivante » et « morte » ; exprimant une contradiction de la mort au sein de la vie. Mes figures féminines sont « érotiques » parce que la matière « morte » de viande crue sculpte/incarne une figure féminine dont la pose et la posture expriment, au contraire, la vie et exsudent la sexualité. De surcroît, ma matière première, l'image publicitaire de viande animale crue, détournée par mes soins, accentue la vivacité de la figure, de sa chair, *et* elle la *mortifie*… Dans son texte, « La Transgression de l'image », de l'ouvrage *Erotique, Esthétique*, Michel Sicard parle « d'ouvrir le corps, de le montrer tel qu'on ne l'a jamais vu, vivant et mortel, jouissant et déjà cadavre ».[958] En haut à gauche : Juan Valverde, *La Matrice ouverte*, 1560 ; en haut à droite et en bas à gauche : *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 2010, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers de mon pain quotidien ; en bas à droite : André Vésale, *De Humani coporis fabrica*, 1543.



[958] Michel Sicard, « La Transgression de l'image », in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit.*, p. 199. Cf. aussi Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 60-63.

3. Pudeur et vulnérabilité : une chair impure

La représentation du nu dans l'art a posé des problèmes religieux et idéologiques dont ceux de la pudeur, nous rappelle Jean-Claude Bologne dans le chapitre de son ouvrage « Les Arts plastiques et la pudeur ». Il y énumère trois types de pudeur : individuelle, sociale, et religieuse.[959] Nous nous intéresserons aux aspects historiques de ce dernier pour les mettre en relation directe avec *la femme crue*.

Commençons par le résumé de Jean-Claude Bologne quant aux origines de la pudeur moderne : « L'héritage grec, occulté au Moyen Âge, sera ressuscité assez artificiellement à la Renaissance ; l'époque classique s'en rapprochera davantage. Le Moyen Âge, de son côté, vit sur l'héritage romain et judéo-chrétien. »[960] L'historien se demande si la rareté des représentations de la nudité constatée au Moyen Âge serait due à ce qu'il appelle « une peur du nu », ou serait-ce la « Hantise du corps dans une chrétienté obsédée par le péché originel et l'œuvre de chair ? »[961] Sa thèse situe l'origine d'une chair ambivalente au sein d'une nudité dite « médiévale ».[962] A cette époque, la religion chrétienne cherchait à traduire la beauté morale, intérieure, « l'extraordinaire force intérieure qui émane de l'homme médiéval », par l'expression d'une chair qui symbolisait à la fois la faiblesse, la vulnérabilité, et la souffrance.[963] Durant le Moyen Âge, la nudité et le supplice étaient historiquement et symboliquement associés : la chair « découverte » était considérée vulnérable – et donc souffrante.[964] Ce « système de valeurs », qui concernait la perception de la chair et comprenait celle interprétée comme pécheresse et meurtrie, a persisté tout au long du XIIIe siècle et s'est maintenu jusqu'à la Renaissance.[965]

A la Renaissance, l'ambivalence médiévale de la chair semble s'amplifier. On découvre chez les Italiens une *autre* chair : tout en continuant à exprimer une vulnérabilité, elle exprime aussi énergie, effort physique, et surtout du désir sexuel[966] : « Même lorsque

[959] L'auteur explique que « L'étude de la nudité en art, de sa signification, de ses rapports avec ces trois formes de pudeur se révèle complexe, parce que, malgré tout, la sensibilité personnelle représente une part essentielle dans la création artistique », Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, pp. 187-188.
[960] *Ibid*., pp. 301-302.
[961] « Le Moyen Âge: la peur du nu? » est l'intitulé du chapitre d'où nous tirons ces informations, *Ibid*. p. 188.
[962] « Nudité innocente côtoie nudité pécheresse. C'est dans le symbolisme compliqué de la nudité médiévale qu'il faut voir l'origine de ces contradictions. Dans la conception judéo-chrétienne, la nudité est d'abord celle d'Adam et d'Eve avant le péché originel. […] le Moyen Âge, déchiré entre innocence et péché de la chair, hésite continuellement entre deux eschatologies : si les damnés sont nécessairement nus en enfer, les élus seront tantôt vêtus (par opposition aux réprouvés), tantôt nus (pour concrétiser leur innocence) », *Ibid*., p. 129.
[963] *Ibid*., p. 191.
[964] *Ibid*., p. 285.
[965] *Ibid*., pp. 191-192.
[966] « Il y a une fusion de deux cadres de pensée, l'un calqué de l'Antiquité, l'autre hérité du Moyen Âge. La valorisation de la chair est d'origine hellénistique ; le désir qui y reste attaché est judéo-chrétien. Ce n'est pas

l'artiste prolonge l'exploration macabre du XVe siècle, fasciné par le *transi* saisi à l'instant de sa mort, il parvient à exprimer, dans la tension ultime des muscles luttant contre l'affaissement des chairs, un hymne à la vie et à la force. »[967] Jean-Claude Bologne ajoute qu'on retrouvait cette même « exaltation » chez le nu vivant : « La chair nue ne symbolise plus la souffrance ou la mortification, mais la puissance chez l'homme, le désir chez la femme. »[968] Selon lui, « cette impossibilité de [se] débarrasser du désir féminin, même en le cachant, donne son originalité à la Renaissance. »[969]

Dans le *geste artistique* du dévoilement du corps du XVIe siècle, on constate que la nudité continue à exprimer sa vulnérabilité tout en étant magnifiée et purifiée par l'art.[970] Quant à la pudeur, Jean-Claude Bologne écrit qu'« elle ne s'appuie plus sur la nudité ou la sexualité en soi, mais demande qu'elles soient transposées, transcendées par une convention artistique. »[971]

On trouve un parallèle entre une chair polysémique, ambivalente, telle qu'on la retrouve au Moyen Âge puis à la Renaissance, et l'œuvre d'une artiste contemporaine où le désir est mis en œuvre. Dans la performance de 1974, *Rhythm O*, l'artiste Marina Abramovic, a offert sa chair au gré des spectateurs. Un texte sur le mur du lieu indiquait : « Il y a soixante-douze objets sur la table que l'on peut utiliser sur moi comme on le désire. » Après être restée six heures, passive, l'artiste debout se retrouva à la fin de la performance « nue, les vêtements tailladés à la lame de rasoir. Elle avait été coupée, peinte, nettoyée, décorée, couronnée d'épines et quelqu'un lui avait même appliqué le pistolet chargé sur la tempe ».[972]

---

l'énergie physique, l'effort musculaire, qui est exalté par l'art du XVIe siècle, mais le désir sexuel », Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, p. 310.

[967] *Ibid*., p. 193.

[968] *Ibid*.

[969] *Ibid*., p. 310.

[970] Nous tenons à ces exemples d'une chair ambivalente ; notons que l'auteur explique par ailleurs que le *David* de Michel-Ange est emblématique de la nudité à la Renaissance : « incarnation d'un homme nouveau, […]. Sa signification est double. La chair ici cesse d'être souffrance, et devient énergie, force paisible, assurance de la victoire », *Ibid*., p. 309.

[971] *Ibid*.

[972] Tracey Warr, *Le Corps de l'artiste*, Paris, éditions Phaidon Press Ltd., Coll. Beaux-Arts – thème et mouvement, 2005, p. 125.

Les aspects historiques de la pudeur sont liés à l'« impertinence » du nu féminin ; en recherchant la nudité au regard de l'acte du dévoilement, l'acte de se dévêtir. Ce faisant, nous remarquons un lien direct entre *la femme crue* et une pudeur dite « médiévale ». Dans le fonctionnement de cette dernière, la *vulnérabilité* de la chair se lie étroitement à l'*impureté* – particulièrement celle de la femme. Nous estimons que *la femme crue* met en œuvre cette pudeur-là.

Commençons par tenter de comprendre son fonctionnement ; la citation suivante démontre le « système » où elle se situe :

> *Au centre du nouveau système qui se constitue dans l'Europe romane : le Christ – au cœur de l'histoire de la pudeur comme il est le cœur du monde. La nudité, c'est l'image du Christ en croix. C'est aussi le martyre des saints, Adam chassé de l'Eden, Daniel dans la fosse aux lions… Une chair souffrante, torturée, livrée. Être nu, c'est être vulnérable. En art, pour reprendre la terminologie de Kenneth Clark, le nu n'incarne plus l'énergie ou l'extase, mais le pathos.*[973]

Dans ce système, le vêtement protège le corps du regard de l'autre. Dans cette société qui n'accepte qu'une seule religion, le vêtement symbolise l'habit, le respect de la norme, l'orthodoxie. « La vie sociale est une vie vêtue. […] L'ôter [le vêtement] est assimilé à une hérésie »[974] ; ce faisant, on commet une transgression. « Contrepoint à ce refus conscient de l'ordre social symbolisé par le vêtement et la morale sexuelle, le thème de l'homme sauvage, qui transgresse malgré lui la norme vestimentaire. »[975] Les propos du critique d'art, Paul Ardenne concordent :

> *Certes, en dépouillant le corps, en le dévêtant, on le désocialise. Mais, ce faisant, aussi, on le réalise, on le livre au regard comme cette forme évidente que rien n'encombre, à commencer par le vêtement, ce signe de dépendance à la toilette et, par extension, d'appartenance sociale ou d'aliénation psychologique.*[976]

Dans ce « mouvement » de la pudeur dite « médiévale », on comprend l'importance du regard :

> *La pudeur médiévale est avant tout dynamique. Liée à une prise de conscience de la nudité, elle dépend du regard – regard de l'autre et parfois de soi-même. Le nu en soi n'est pas impudique. Il le devient lorsqu'il est montré ou dévoilé. Le mouvement prend ici toute son importance.*[977]

---

[973] Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, p. 304.
[974] *Ibid*.
[975] *Ibid*.
[976] Précède la citation : « L'expression du corps glorieux, en toute logique, liée avec l'orgueil, la suffisance, le fantasme du rayonnement superlatif, la volonté de présence. Ces ingrédients, […] un genre tel que le nu les recycle à l'envi. Il les recyclerait même, pour tout dire, autrement mieux que la figure vêtue », Paul Ardenne, *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, éditions du Regard, Coll. Essais Art, 2001, p. 23.
[977] Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, p. 306.

Selon Jean-Claude Bologne, l'art roman mettait en œuvre *une idée* de la nudité, plus que la nudité elle-même.[978] En effet, la pudeur médiévale exprimait différents degrés « de conscience que l'on a de sa nudité ».[979] Ce système s'est constitué de trois niveaux dont chacun correspondait à une valeur de la chair : la *nudité montrée*, la *nudité dévoilée*, et la *nudité vécue*. Les deux premières s'opposaient à la dernière, qui, au quotidien, n'avait rien de scandaleux – la *nudité vécue* représentait la chair dans son *innocence* ; telle qu'on la retrouvait dans la figure d'Adam avant sa faute, au baptême primitif…[980] Dans le système de la pudeur médiévale, la chair était surtout symbole de *vulnérabilité* : « Opposée à l'esprit, c'est la partie basse, honteuse de l'homme, siège de la tentation, de la souffrance et de la mort. La *nudité montrée* était donc vue, perçue, comme une punition basée sur l'humiliation. »[981] L'extrait suivant résume à la fois cette pudeur et la lie étroitement avec *la femme crue* :

> *La vulnérabilité de la chair est liée à son* impureté *: impure parce que vulnérable (incapable de résister à la tentation) ; vulnérable parce qu'impure (le péché originel a introduit la mort dans le monde). La* nudité dévoilée *témoigne donc de la luxure et de la souillure de l'âme. Volontaire et consciente, elle est* impudeur *et non humiliation. C'est la chair de la femme, le sein contre lequel prêcheront les moralistes à partir du XIVe siècle, la chair du diable et des hérétiques.*[982]

De par son extrême dévoilement et de par son impudeur « assumée », *la femme crue* s'avère impure. Sa chair est d'apparence vulnérable, sa nudité est montrée et dévoilée, son dévoilement est volontaire et conscient et donc, impudique. La façon dont *la femme crue* se montre à nous, engendre cette, ou son, impureté.

Ainsi, nous ajoutons à notre analyse une source supplémentaire à son impureté. Car nous avons bien vu que cette qualité s'avère être déjà présente chez *la femme crue* ! Rappelons que nous avons déjà décelé et *prouvé* la forte présence de l'impureté chez *la femme crue* ! Cette impureté-là était engendrée par la matière même de la viande crue. Dans cette viande crue il y a la présence du sang, en l'occurrence le sang féminin.[983]

**

[978] « La nudité, symbole de vulnérabilité, n'a pas besoin d'être complète pour être significative. Plus qu'une exhibition, il s'agit d'une idée de nudité, d'une prise de conscience qui dépasse les apparences », Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, p. 305.
[979] « Ce que l'on pourrait donc prendre pour une pudeur artistique est surtout une convention symbolique. On ne représente pas le sexe des saints ou du Christ, […] mais les hommes emportés par le Déluge ont des organes génitaux bien dessinés pour symboliser leur péché. Leur rôle est d'indiquer le degré de conscience que l'on a de sa nudité », *Ibid*.
[980] *Ibid*., pp. 305-306.
[981] *Ibid*., p. 305.
[982] *Ibid*.
[983] Nous avons *prouvé* les raisons de cette impureté dans le premier chapitre de cette partie « La Femme taboue ».

La qualité *vulnérable* d'une chair féminine *dévoilée* est un point important que nous développons davantage ici. Les corps que je crée sont à la fois *ouverts* et *intacts*. Leur chair faite de viande-crue-publicitaire, de nature sanguinolente, évoque la notion de la blessure du corps produite par son ouverture, ce qui pose la question de la souffrance en tant que conséquence du dévoilement. Ces images expriment un caractère christique et sacrificiel. J'ai lié cette expression notamment à la condition de l'artiste, en me réappropriant l'*Autoportrait à la fourrure* d'Albrecht Dürer de 1500 pour mon autoportrait ci-dessous.[984] Albrecht Dürer s'était peint en Christ ; car pour lui, se peindre en Christ, c'était se peindre en peintre.[985] Erwin Panofsky a écrit que Dürer a délibérément déformé ses traits afin de les styliser à l'image attribuée au Christ : « Il a idéalisé et adouci les contours caractéristiques de son nez et de ses pommettes, et il a agrandi ses yeux en modifiant leur forme légèrement étirée et oblique. »[986] Comme pour Dürer, l'aspect déformé, voire défiguré, de ma figure d'autoportrait est indéniable, mais à sa différence, cette défiguration passe par la matière même dont je me suis construite.

Albrecht Dürer, *Autoportrait à la fourrure,* 1500, 67 x 49 cm, huile sur panneau, Alte Pinakothek, Munich.

[984] Cette œuvre a été réalisée dans le cadre du cours du tronc commun du Master M2 Recherche en Arts plastiques, « Création artistique et arts de soi à l'ère de la communication ». Le professeur Jean da Silva nous a demandé de réaliser notre « Figure de l'artiste » ; travaillant à l'époque avec le médium de la viande-crue-publicitaire, j'ai décidé de réaliser de cette manière mon autoportrait d'après nature.

[985] « Dürer écrit : "Le grand art de peindre est depuis de nombreux siècles tenu en haute considération par les tout-puissants. […]" Etre peintre c'est être à l'image de Dieu, c'est vivre dans l'Imitation de Jésus, […]. Se peindre grand seigneur, n'est pas de la superbe ; se peindre Christ, c'est se peindre peintre », Pascal Bonafoux, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, éditions d'Art Albert Skira S.A., 1984, p. 27. Et aussi : « Comme Dürer, qui se peint en Christ, parce qu'il lui revient – il affirme dans la préface d'un traité de peinture inachevé – de recréer le monde que Dieu a créé », Pascal Bonafoux, *Autoportraits du XXe siècle*, Italie, éditions Gallimard, Coll. Hors Série Découvertes Gallimard, 2004, non paginé.

[986] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 78.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2009, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Le chapitre « Les Arts plastiques et la pudeur » de *L'Histoire de la pudeur* s'ouvre sur l'idée que nous ne sommes plus habitués à associer ces deux entités.[987] L'auteur explique les différentes raisons pour lesquelles on « pardonne tout » à l'artiste qui n'a d'autres frontières que son imagination. Cette idée nous donne envie de citer Jacques Derrida ; dans *L'Animal que donc je suis*, il parle dans ce sens de l'autobiographe qui décline toute responsabilité derrière « l'autorité artificielle d'un genre. »[988]

> *L'autobiographie pure autorise la véracité ou le mensonge mais toujours selon la scène d'un témoignage, c'est-à-dire d'un « je vous dis la vérité » sans pudeur, à nu et à cru. Comme si, parlant de soi, je, moi, le moi parlait d'un autre, en citait un autre, ou comme si je parlais d'un « je » en général, à nu et à cru.*[989]

Je pourrais réapproprier ces propos quant à la nudité et la crudité de mon autoportrait. Mon travail « Raw Meat » pose la question de la « limite », la limite du dévoilement. L'ultra-dévoilement de la figure féminine que l'on constate dans les pratiques de l'art contemporain semble banaliser cette notion. Pour moi, cette question se pose autrement, et elle semble même se décider par l'acte créatif – c'est-à-dire que l'acte

[987] Jean-Claude Bologne (1986), *op. cit.*, p. 187.
[988] Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, éditions Galilée, Coll. La Philosophie en effet, 2006, p. 84.
[989] *Ibid*.

du dévoilement garde tout son sens lorsque c'est le processus artistique *qui dévoile*. A travers ma recherche théorique, j'ai pris conscience et j'ai mis des mots sur le fonctionnement de ma série « Raw Meat », qui est représentatif, voire emblématique, d'une des *raisons d'être* de mon travail artistique en général : *mon dévoilement par procuration*. Toutes les femmes-viande-crue-publicitaire permettent, par procuration, cette forme du dévoilement ; de (me) retirer, du devant de la scène, par une certaine « distance protectrice ».

Toutes les caractéristiques de l'*extrême* dévoilement de *la femme crue* que nous venons de qualifier et de développer dont les mises en œuvre d'une impudeur « assumée » et d'une pudeur dite « médiévale », constitueraient à notre sens une grande partie de l'« impertinence » de ce nu féminin. De surcroît, nous avons vu comment celles-ci rendent davantage *impure la femme crue*.

> *On connaît la légende du roi qui, après avoir effeuillé la strip-teaseuse, ordonne de l'écorcher pour qu'elle soit encore plus nue. Aux deux bouts de l'axe, il y aura toujours quelque chose à cacher ou quelque chose à dévoiler. De part et d'autre, la femme est réduite à un objet, de désir ou de jalousie, un objet à commercialiser ou à dissimuler, un objet de vitrine ou de coffre-fort. Où est l'exaltation de la chair, sa beauté, sa pudeur naturelle ?* [990]

4. Imposer la femme crue

a. L'Image comme nourriture

Le deuxième volet de l'« impertinence » du nu féminin que nous examinons est la manière dont *la femme crue* s'impose à nous, spectateur. Pour la définir, nous nous réapproprions les propos de Michel Sicard, lorsqu'il explique que la clé de ce travail est qu'« au fond, c'est la femme crue qui s'offre crue, au sens manger tout cru. »[991] Selon lui, la grande métaphore qui le traverse est : *image comme nourriture.*[992] Il différencie *cette* image faite pour être « mangée », de celle créée pour être crue : « Comme une icône on y croit et on la vénère. »[993] Il ajoute : « Le corps féminin est vraiment transformé en viande

[990] Jean-Claude Bologne (2010), *op. cit.*, p. 11.
[991] Propos relevés de Michel Sicard lors de l'Agora, séminaire doctoral, du 8 mars 2014, 1:04:20. Et : « Le nu féminin c'est une espèce de proie qui est offerte au regardeur », *Ibid.*, 1:05:20.
[992] *Ibid.*, 1:06:10.
[993] *Ibid.*, 1:06:15.

à manger. »[994] L'image « Raw Meat » est transformée en une espèce de nourriture crue pour être mangée tout cru.[995] « Dans l'icône gangrenée par la matière de la chair […], elle devient progressivement objet du désir ; […] il y a une question du désir qui passe par la cruauté. »[996] Il a décrit la sensation multipliée, l'alchimie que créent les diverses viandes coupées, hachées, qui offrent un

> *érotisme très particulier du côté du cannibalisme, parce qu'en plus c'est une chair qui est naturalisée comme humaine, puisqu'elle est sur le corps humain, et elle vous est offerte pour être mangée ; donc on vous mange tout cru, un être transformé en viande animale.*[997]

Le cannibalisme dans ce sens est ambivalent ; il y a l'interdiction, le désir empêché, et le désir autorisé ; le nu féminin est offert/pas offert.[998] Michel Sicard a noté l'espèce de refus dont peut faire objet *la femme crue* : « Pourquoi ils n'en veulent pas ? Est-ce qu'elle est trop hachée la femme ? Ils ne veulent pas la manger comme ça, ils veulent plutôt fantasmer, croire… ? Il y a la question du fantasme, la question de la nourriture réelle… »[999] Certes, dans la série « Raw Meat », il n'y a ni voiles, ni caches, pour retarder la mise à nu de l'image – donc le désir n'aura pas de suspens ![1000] L'historien Bernard Teyssèdre parle en ces termes quant au rideau ou au tableau qu'il fallait écarter pour voir l'*Origine du monde* de Gustave Courbet. Tout comme lui, Michel Sicard a noté que ce tableau chez Lacan « n'était pas tout à fait offert ; il y a une espèce de théâtre de l'ombre pour la jouissance. »[1001]

Dans son texte du catalogue *Raw Meat*, Michel Sicard revient sur la notion du désir dans la mise en scène *cannibale* de ma figure. Sous l'intitulé « La femme et le cannibale », il écrit :

> *Insoutenable cruauté de l'être, le travail de Lisa Salamandra c'est de la mise en scène arrêtée, sans la performance, qui est l'enjeu de ce fantasme. Car elle peint l'état d'un corps harmonieux – et des plus harmonieux : Vénus et demi-mondaines – pourtant destiné à être mangé. Le féminin n'est-il pas que cela : objet de fantasme, dont elle nous renvoie l'envers du décor : le découpage, tel que sur le billot ?*[1002]

---

[994] Propos relevés de Michel Sicard lors de l'Agora, *op. cit*., 1:15:46.
[995] *Ibid*., 1:06:00.
[996] *Ibid*., 1:07:56.
[997] *Ibid*., 1:14:30.
[998] *Ibid*., 1:05:37.
[999] *Ibid*., 1:10:02.
[1000] « Mais pourquoi a-t-il été besoin de voiles ou de caches, si ce n'est pour retarder la mise à nu de l'image ? Et pourquoi l'aurait-on retardée, si ce n'est pour maintenir en suspens le désir ? », Bernard Teyssèdre, *op. cit.*, pp. 17-18.
[1001] Propos relevés de Michel Sicard lors de l'Agora, *op. cit.*, 1:11:31.
[1002] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.

Et plus loin : « La viande crue transforme le regard, notre regard, en appétit de fauve aux crocs acérés. […] Le crime n'est pas que la femme soit nue, c'est que l'œil masculin se repaisse d'une chair à vif, tendre et fraîche, fraîchement coupée. »[1003] Et encore,

> *Bien que la chair exposée dans ses silhouettes humaines soit de la viande animale, en voyant ses tableaux, on pense au cannibalisme. Le cannibale se repaît de chair humaine. Ici c'est le corps humain qui est fait de chair animale. Le cannibalisme vient du regard et de l'œil, non de la digestion.*[1004]

Salamandra, détails, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2010, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

De par la matière « comestible » et publicitaire de sa viande crue, les femmes de la série « Raw Meat » font appel sans détour à l'œil *cannibale* : invitant et incitant à une « consommation » ne pouvant qu'être visuelle. Son geste *cannibale* ainsi évoqué exprime le « résidu archaïque » de cet acte. Le statut « comestible » de mes figures nous permet d'ajouter le cannibalisme à notre « fonds fécond des associations ayant à voir avec la viande crue » (celui que nous construisons tout au long de cette thèse et surtout au travers sa première partie, « La Chair animale »). Dans notre perception contemporaine de *la femme crue comestible*, il y a donc un ressenti antique, historique, de cannibalisme ; car si lointaine cette pratique soit-elle ou semble-t-elle être aujourd'hui de notre quotidien[1005], elle faisait partie de notre passé primitif collectif – *cannibales, nous l'étions*.

[1003] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[1004] *Ibid*.
[1005] « Il s'agit d'un désir qui ne joue plus en nous : jamais nous n'en avons l'expérience », Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit*., p. 73.

b. Le Fondement cannibale

Pour comprendre comment le *fondement cannibale* de ma figure agit au niveau de notre perception contemporaine, il semble essentiel de commencer cette recherche par les *significations primitives* de l'acte, en voulant déterminer le coefficient du cannibalisme dans la valeur psychoaffective de la viande crue, surtout lorsqu'elle est détournée en chair humaine féminine.

Le philosophe italien, Paolo Rossi écrit dans son livre *Manger : besoin, désir, obsession*, que dès l'Antiquité, les auteurs grecs parlaient des populations qui se nourrissaient de chair humaine ; c'est Christophe Colomb qui a introduit le mot *canìbales* en Europe.[1006] Les exemples du cannibalisme abondent dans la mythologie grecque : de nombreuses scènes de dévorations d'enfants, le mythe de Dionysos, de Médée, des Cyclopes de l'*Odyssée*[1007] ; tout comme on retrouve ce sujet amplement mis en scène dans les contes et dans les légendes, ainsi que dans la peinture.

Francisco de Goya, à gauche : *Cannibales dépeçant une victime*, huile sur panneau, 1808-1814, 31 x 45 cm, Musée des Beaux-arts, Besançon ; à droite : *Saturne dévorant un de ses fils*, 1819-1823, 146 x 83 cm, peinture murale transférée sur toile, Musée du Prado, Madrid.

Nous nous appuierons sur Claude Lévi-Strauss et Marylène Patou-Mathis pour proposer une « définition générale » du cannibalisme. Cette dernière le décrit comme étant « un phénomène socioculturel complexe, aux rituels codés et diversifiés, ayant un

[1006] Hérodote, Strabon, Pline l'Ancien, Ptolémée sont cités. Paolo Rossi, *Manger : besoin, désir, obsession*, (Bologna, Italie, Il Mulino, 2011), trad. Patrick Vighetti, Paris, éditions Arléa, 2012, p. 73.
[1007] *Ibid*., pp. 73-74.

ancrage dans le réel, mais aussi dans l'imaginaire. »[1008] Le rituel cannibale, qui prend diverses formes, est un acte culturel, comparé à celui du mariage[1009], qui sert à maintenir la cohésion d'une communauté et à forger des relations inter-groupes.[1010] Dans le chapitre « Les mangeurs de viande humaine » de son ouvrage, la préhistorienne distingue ses différentes formes : l'endocannibalisme, l'exocannibalisme, l'omophagie[1011] ; les différentes raisons pour lesquelles l'homme est amené à manger son semblable : alimentaire/gourmandise !, rituelle/symbolique ; et les différentes fonctions de l'acte : honorer, châtier, s'approprier les forces de l'autre…[1012] Cette citation tirée de *Nous sommes tous des cannibales* de Claude Lévi-Strauss le précise :

> *Le cannibalisme peut être alimentaire (en période de pénurie ou par goût pour la chair humaine) ; politique (en châtiment des criminels ou par vengeance contre les ennemis) ; magique (pour assimiler les vertus des défunts ou, au contraire, pour éloigner leur âme) ; rituel (s'il relève d'un culte religieux, d'une fête des morts ou de maturité, ou pour assurer la prospérité agricole). Il peut enfin être thérapeutique comme l'attestent de nombreuses prescriptions de la médecine antique, et en Europe même dans un passé qui n'est pas si lointain.*[1013]

L'anthropologue nous fait comprendre que la notion du cannibalisme est difficile à saisir et à définir précisément – en raison de la diversité des modalités et de la variété de ses fonctions réelles et supposées.

> *Le cannibalisme en soi n'a pas une réalité objective. C'est une catégorie ethnocentrique : il n'existe qu'aux yeux des sociétés qui le proscrivent. Toute chair, quelle qu'en soit la provenance, est une nourriture cannibale pour le bouddhisme qui croit en l'unité de la vie. A l'inverse, en Afrique, en Mélanésie, des peuples faisaient de la chair humaine une nourriture comme une autre, sinon parfois la meilleure, la plus respectable, qui seule, disaient-ils, « a un nom ».*[1014]

[1008] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 287.
[1009] « La distribution des différentes parties du corps est toujours réglementée et suit souvent le même protocole que celui pratiqué pour l'échange matrimonial basé sur le système de parenté avec des interdits et des obligations », *Ibid*., p. 291.
[1010] *Ibid*., pp. 287-288.
[1011] « Selon l'origine des victimes consommées, étrangères ou internes au groupe social (avec ou sans lien de parenté), on distingue l'exocannibalisme (ou exophagie) et l'endocannibalisme (ou endophagie). L'exocannibalisme est essentiellement alimentaire ou, surtout en Amérique et en Océanie, guerrier » ; « Contrairement à l'exocannibalisme, l'endocannibalisme se réalise au sein même du groupe qui réunit les individus apparentés par la filiation, l'alliance ou le pacte de sang », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.* pp. 289.
[1012] Cf. *Ibid*. pp. 289-297. Marylène Patou-Mathis cite : « Pour Voltaire, c'est la superstition qui a fait immoler les victimes humaines, c'est la nécessité qui les a fait manger », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 311.
[1013] Claude Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, éditions du Seuil, Coll. La Librairie du XXIe siècle, 2013, p. 171.
[1014] *Ibid*., p. 172.

Nous avons vu que quelle que soit la situation, chaque étape de cet acte, de la mise à mort à la consommation, est dans la plupart des cas codifiée ; les règles qui s'appliquent sont strictes mais varient selon les peuples.[1015]

Quant à l'acte dans sa qualité originelle et universelle, comportement ancestral vieux d'au moins 800 000 ans, il atteste qu'un grand nombre de sociétés dans toutes les régions du globe ont pratiqué le cannibalisme à un moment de leur histoire[1016], chez toutes les différentes espèces humaines comme les *Homo antecessor*, les Sinanthropes, les Néandertaliens et les *Homo sapiens.*[1017] Marylène Patou-Mathis remonte aux Hommes anciens qui consommaient la chair humaine, dont elle note que nous ne saurions à tout jamais les raisons de leur cannibalisme. Elle soutient que, « cette pratique n'enlève rien à leur "humanité", elle l'y ancrerait plutôt. »[1018] Elle clôt son chapitre avec cette même idée :

> *Mais, universel et intemporel, le cannibalisme n'est nullement une preuve d'« archaïsme » au sens évolutif du terme, ni le reflet d'une nature ensauvagée. C'est une institution sociale aux règles strictes qui répond à des motivations diverses par des rites complexes qui varient selon les sociétés, s'éloignant ainsi de la Nature (du sauvage) pour intégrer la sphère de la Culture.*[1019]

Effectivement, l'article « Le Malentendu cannibale », de la revue d'*Art Press*[1020], mentionne l'interprétation erronée que faisaient les Européens du cannibalisme rituel des Amérindiens aux XV^e^ et XVI^e^ siècles ; les conséquences en furent tragiques pour ces derniers, menant à leur mise en esclavage ou à leur extermination.[1021] Certes, il y existait une forme de cannibalisme, solitaire et clandestine, qui a toujours été considérée « comme le pire des crimes, l'acte contre-nature par excellence, a fortiori s'il implique des familiers ».[1022] A la différence de ce que les Européens ont été amenés à croire, le

---

[1015] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 298.
[1016] Elle cite en exemple : « en Océanie […], dans l'archipel asiatique […], par certains Indiens de la Caraïbe, en Afrique centrale […], en Amérique (de l'embouchure du Rio de la Plata en Argentine jusqu'aux côtes de l'Alaska) et en Europe (Sibérie) », *Ibid*., p. 289.
[1017] *Ibid*., p. 305. Le plus ancien témoignage de cannibalisme pratiqué par les premiers hommes anatomiquement modernes (*Homo sapiens*) a été trouvé sur le site de Bodo en Ethiopie, et date d'environ 60 000 ans, *Ibid*., p. 304.
[1018] *Ibid*., p. 305.
[1019] La citation continue, terminant le chapitre « Les mangeurs de viande humaine »: « Comme l'a écrit Voltaire, cette pratique n'est-elle pas dans la nature humaine ? Un passage nécessaire à l'élévation morale de toute civilisation humaine ? Comme d'autres comportements, le cannibalisme témoigne ainsi de la diversité des êtres humains et des sociétés qu'ils ont engendrées », *Ibid*., p. 314.
[1020] *Art Press* a consacré un grand dossier à l'exposition, *Tous cannibales*, dont le commissaire était Jeanette Zwingenberger ; l'exposition a eu lieu à *La Maison Rouge* à Paris du 12 février-15 mai 2011.
[1021] Anne-Christine Taylor, « Le Malentendu cannibale », in *Tous cannibales*, *Art Press 2*, Paris, trimestriel n° 20, février/mars/avril 2011, p. 70.
[1022] *Ibid*.

cannibalisme rituel de certains peuples obéissait à une logique inverse ! Anne-Christine Taylor, l'explique à travers ce long extrait :

> *D'abord, elle s'inscrivait de manière invariable dans un contexte rituel, fortement différencié des comportements profanes quotidiens, et de ce fait elle était toujours collective. Par ailleurs, l'acte de consommation proprement dit ne constituait qu'un moment ou un épisode dans un procès cérémoniel très complexe qui débutait bien avant la mise à mort de la victime et se prolongeait bien après sa consommation. Enfin, si le cannibalisme rituel impliquait bien une sortie de l'état d'humanité, loin de constituer une chute vers une condition infrahumaine, il exprimait, au contraire, un élan vers son dépassement par le haut, vers une identification avec la nature corporelle des divinités,[…].*[1023]

En effet, aux XVe et XVIe siècles, les récits cruels, invraisemblables, du cannibalisme rapportés par les navigateurs choquaient l'opinion européenne : on parlait de la férocité de leur appétit, on racontait comment ils consommaient la chair parfois ôtée morceau par morceau des hommes encore vivants. L'incompréhension de la société occidentale l'a amenée au mépris, à l'indignation et à la répugnance face à cet acte. Tous les « sauvages » sont ainsi étiquetés comme étant des cannibales, ils sont vus comme « des êtres primitifs, non civilisés et déshumanisés qui vivent sur le territoire du diable. »[1024] Enfin, d'autres récits se sont fait entendre, contredisant *presque* cette image du cannibale. Dans ceux-ci, l'on consommait la chair humaine non pas par appétit ou par cruauté, mais pour exprimer une vengeance sur l'ennemi ; c'était la représentation vertueuse d'une tradition qui aurait été acceptée par la victime elle-même ![1025] Pour beaucoup cependant, les cannibales représentaient des « sauvages », des êtres abjects, qui consommaient la chair humaine par besoin alimentaire et par appétit, et qui cachaient la monstruosité de leur acte par le faux-semblant des rites.[1026] Chose intéressante à noter, la comparaison avec la théophagie de l'Eucharistie qui est la forme la plus atroce du cannibalisme.[1027] Marylène Patou-Mathis nous éveille au fait que le schéma catholique le concernant était unique en

[1023] Anne-Christine Taylor, *op.cit.*, pp. 71-72.
[1024] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 309-310.
[1025] « La figure repoussoir qu'est l'anthropophage des Amériques est transformée en un modèle positif. L'image du "bon sauvage", proche de la Nature originelle (donc libre) et vertueux, prend naissance parmi les nouvelles idées humanistes de la Renaissance », *Ibid*., p. 310.
[1026] *Ibid*., pp. 310-311.
[1027] « D'ailleurs, les Européens ne font-ils pas preuve d'une plus grande barbarie en mangeant leur Dieu lors de l'Eucharistie ? La théophagie n'est-elle pas en effet, comme l'avait déjà souligné Jean de Léry, plus atroce que le cannibalisme ? », *Ibid*.

son genre : « C'est Dieu qui s'offre aux Hommes ; le sacrifice eucharistique serait la sublimation d'un culte anthropophagique. »[1028]

Théodore de Bry, gravure en taille-douce pour le livre de Jean de Léry, *Dritte Buch Americae, Darinn Brasilia durch Johann Staden von Homberg*, 1593, Court. Galerie Maillard.

Observons son universalité et sa fréquence. Contrant la théorie freudienne, Marylène Patou-Mathis soutient que le tabou cannibalique n'était pas universellement respecté et que le cannibalisme était même relativement fréquent ![1029] Dans *L'Erotisme*, Georges Bataille parle de « l'alternance de l'interdit et de la levée de l'interdit du cannibalisme », phénomène que lui aussi considère comme étant fréquent.[1030]

> *L'homme qui jamais n'est tenu pour une bête de boucherie, est fréquemment mangé suivant des règles religieuses. Celui qui en consomme la chair n'ignore pas l'interdit dont cette consommation est l'objet. Mais il viole religieusement cet interdit, qu'il juge fondamental. L'exemple significatif est donné dans le repas de communion qui suit le sacrifice. La chair humaine mangée est alors tenue pour sacrée : nous sommes loin d'un retour à l'ignorance animale des interdits. Le désir ne porte plus sur l'objet qu'aurait convoité l'animal indifférent : l'objet est « interdit », il est sacré, et c'est l'interdiction qui pèse sur lui qui l'a désigné au désir.*[1031]

[1028] La citation continue : « Refuser d'absorber le sang et le corps du Christ était un crime religieux autrefois sévèrement puni. […] Par ailleurs, les banquets du sabbat à la fin des rites sataniques impliquaient des actes anthropophages », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 294.
[1029] Sigmund Freud considère le cannibalisme, l'inceste et le parricide comme étant les trois interdits fondamentaux et universels. *Ibid*., p. 288.
[1030] « La vie des sociétés archaïques présente en effet l'alternance de l'interdit et de la levée de l'interdit du cannibalisme », Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit*., p. 73.
[1031] *Ibid*., pp. 73-74.

Pour ce spécialiste, le cannibalisme sacré illustre le paradoxe de l'attirance pour et par l'interdit.[1032] Notons que Michel Sicard a remarqué que nous retrouvons chez les femmes de la série « Raw Meat » l'expression du désir empêché (interdit)/désir autorisé.

Continuons à développer notre « définition générale » du cannibalisme, en regardant ce phénomène d'un point de vue psychanalytique. Le philosophe Paolo Rossi, s'appuyant sur Sigmund Freud, place le cannibalisme à l'origine de la civilisation :

> *La horde primitive, dominée par un père, chef omnipotent qui détient un pouvoir absolu et possession exclusive de toutes les femmes du groupe, est au centre du grand récit historique de Sigmund Freud,* Totem et tabou*, sur l'origine de la civilisation et de la religion. Les fils finissent par s'associer et se rebeller contre leur père, qui leur interdit tous rapports sexuels avec les femmes de la horde ; il le tuent, le mettent en pièces et en dévorent le corps.*[1033]

Marylène Patou-Mathis cite ce même ouvrage, *Totem et tabou*, dans lequel on considère le cannibalisme comme l'un des trois interdits fondamentaux qui ne pourrait être transgressé sauf dans le cadre d'une ritualisation parfaitement définie.[1034] L'acte y est décrit comme irrationnel, du domaine émotionnel, représentatif du refus de l'homme à reconnaître sa part d'animalité originelle.[1035] Pour certains psychanalystes, l'homme éprouve toujours une forte angoisse à ce sujet : « [le] cannibalisme hante l'Homme, plus que la mort, peut-être à cause de souvenirs, enfouis dans son inconscient, de rites cannibaliques, d'un fantasme collectif ou de pulsions secrètes individuelles. »[1036] Les psychanalystes considèrent que le stade « cannibalique » (oral) n'est sécurisé que par l'apparition du tabou le concernant[1037], *je te mangerai, moi non plus* en quelque sorte…

Du point de vue des récits historiques, il est intéressant de noter que la plupart des récits grecs et romains d'anthropophages tournent autour de cette peur de se faire dévorer, comme l'explique l'historienne Agnès Nagy, dans *Qui a peur du cannibale ? Récits antiques d'anthropophages aux frontières de l'humanité.*[1038] Les deux grandes peurs des Grecs vis-à-vis du cannibalisme sont : manger et être mangé. Elles sont symbolisées dans

---

[1032] « Le cannibalisme sacré est l'exemple élémentaire de l'interdit créateur du désir : l'interdit ne crée pas la saveur de la chair, mais il est la raison pour laquelle le "pieux" cannibale la consomme », *Ibid*., p. 73.
[1033] Sigmund Freud explique que le père mort est transformé en totem ce qui engendre du remords et une très forte culpabilité : « car le remords et un très fort sentiment de culpabilité transforment le père mort en un totem – ou esprit gardien du groupe. Il est à l'origine du tabou de l'inceste, c'est-à-dire de la renonciation aux femmes de la horde et de l'institution de l'exogamie, […] », Paolo Rossi, *op. cit*., p. 77.
[1034] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 312-313.
[1035] *Ibid*., p. 313.
[1036] *Ibid*.
[1037] Pour les psychanalystes, cette phase de son évolution, « […] n'est sécurisée que par l'apparition du "tabou cannibalique" : l'autre ne peut me manger, puisque je ne veux pas le manger », *Ibid.*
[1038] Agnès A. Nagy, *op. cit.*, p. 248.

et par la figure de Dionysos : « Le dieu qui subit la cuisine titanique fait manger ses propres enfants à celles qui lui résistent, et livre ses ennemis à l'appétit féroce de ses anciennes opposantes. »[1039] Dans sa conclusion, Agnès Nagy écrit que les Grecs et les Romains ont toujours perçu l'anthropophagie comme un crime et une souillure inexpiables (comptant comme seules exceptions des coutumes ancestrales des peuples barbares)[1040] ; elle affirme que l'anthropophagie dans ces sociétés représente un tabou absolu.[1041]

Prenons un moment ici pour différencier et rapprocher l'anthropophagie et le cannibalisme ; ces termes que nous avons utilisés jusqu'ici indifféremment, sont en fait nuancés. L'anthropophage est un être – humain, divin, animal ou autre – qui mange de la chair humaine ; le cannibale consomme les membres de sa propre espèce. Selon Agnès Nagy, ces deux entités se confondent souvent : « Dans le cas de l'être humain, [elles] se superposent parfaitement : certaines espèces – dont l'homme – pouvant être à la fois cannibales *et* anthropophages… »[1042] Plus loin, dans le chapitre « Le Cannibalisme dionysiaque », elle explique que « cannibale est seulement celui qui mange sa propre espèce. Cannibale est le dieu qui mange un dieu, ou l'homme qui goûte aux chairs ou au sang d'un être humain. »[1043] On devient *théo*phage lorsqu'on consomme un dieu, et cet état comporte une connotation positive dans la pensée grecque. Pour cette historienne, la valeur « morale » de l'anthropophagie et du cannibalisme, s'enracine dans la Grèce antique. « C'est à cette valeur négative de souillure qu'est intimement liée la fonction du motif d'anthropophagie dans les récits grecs et romains. »[1044] Le désordre qui guettait la cité était justement symbolisé par ces comportements bestiaux, telle l'anthropophagie. Elle illustre cette notion par le culte de Dionysos : « Par leur sauvagerie bien réglementée, ils rappellent le danger qui guette juste en dehors des murs. »[1045] On traitait les contestataires de la cité de « cannibales », même potentiels ! Enfin cette fonction « morale » du cannibalisme est illustrée par cet extrait :

> *C'est autour du cannibalisme que se dessine le clivage entre le passé et le présent, entre ici et l'ailleurs, entre le civilisé et le barbare, entre le bon et le méchant. Bref, l'interdiction absolue du cannibalisme est un trait fondamental de la vie civilisée*

[1039] Agnès A. Nagy, *op. cit.*, p. 101.
[1040] *Ibid*., p. 245.
[1041] *Ibid*.
[1042] *Ibid*., p. 7.
[1043] Précède la citation : « Dionysos n'est pas seulement le dieu du vin : il *est* le vin. En le consommant, on devient non pas *anthro-*, mais *théo*phage. Mais cette théophagie n'est pas du cannibalisme », *Ibid*.., p. 101.
[1044] *Ibid*., p. 245.
[1045] *Ibid*.

présente, face à celle – imaginée plus permissive – des ancêtres, des barbares, des animaux.[1046]

Dans « Sommes-nous tous des cannibales ? », Marylène Patou-Mathis parle du trouble, de l'effroi, et du rejet que cause l'évocation de ce sujet dans nos sociétés contemporaines.[1047] Quant à Agnès Nagy, elle choisit de parler en premier lieu de sa qualité fascinante ; elle ouvre sa préface par la fascination qui, selon elle, octroie aux cannibales une place d'honneur parmi tous les monstres.[1048] Devant cet acte, nous avons une fascination mêlée de terreur ; et ce sentiment ne date pas d'hier.[1049] « Le public *dévore* les histoires de cannibales et frissonne volontiers au vu de ces fauves humains. »[1050] Dans ce sens, l'affaire Sagawa est emblématique ; elle a eu lieu en 1981 et a eu un retentissement international.[1051] Issei Sagawa, après avoir invité « la plus belle femme qu'il ait jamais vue » dans son appartement parisien pour un dîner japonais, la tua, la dépeça, et la mangea ; puis il stocka les restes du corps morcelé dans son frigidaire. Arrêté, il a été jugé irresponsable de ses actes et renvoyé au Japon où il vit aujourd'hui en toute liberté. Devenu célèbre, il a été critique gastronomique à la télévision et écrivain d'une vingtaine de livres[1052], ainsi que peintre.[1053] C'est à travers toutes ses activités, qu'« il revient inlassablement sur son crime, les médias s'indignant de sa notoriété tout en continuant à l'alimenter. »[1054]

[1046] Agnès A. Nagy, *op. cit.*, p. 245.
[1047] « Dans les sociétés occidentales judéo-chrétiennes, l'idée même que des Hommes puissent avoir été des anthropophages suscite effroi et rejet », *Ibid*., p. 312. Tout au début de ce chapitre, elle différencie les termes anthropophagie et cannibalisme : « C'est au XIXe siècle qu'apparaît la distinction entre cannibalisme et anthropophagie. A la différence du second terme, qui s'apparente à un acte de nature individuelle (déviance), le premier caractérise une institution sociale où il est de règle que tous y participent », M. Monestier (2000, p. 261) cité par Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, 287.
[1048] Agnès Nagy, *op. cit.*, p. 7.
[1049] Elle cite dans ce sens des références grecques, *Ibid*.
[1050] L'historienne cite les cas très médiatisés d'Armin Meiwes et d'Issei Sagawa, *Ibid*.
[1051] « L'affaire Sagawa a eu un retentissement international : elle a suscité une chanson des Stranglers (*la Folie*, 1981), et une autre des Rolling Stones (*Too Much Blood*, 1983), ainsi qu'un livre de Kara Jûro (*Lettres de Sagawa*), qui reçut, deux ans à peine après l'affaire, le prestigieux prix *Akutagawa* », Michaël Ferrier, « Art, Erotisme, et Cannibalisme au Japon, Trois essais d'anthropophagie culturelle », in *Tous cannibales*, *op. cit.*, p. 39.
[1052] Dont les titres, *Taberaretai* (« J'aimerais être mangé ! »), *Hana no Pari ai no Pari* (« Paris la fleur, Paris l'amour »), *Ibid.*, p. 40.
[1053] « Les peintures d'Issei Sagawa, le Japonais qui a mangé la chair de sa fiancée après l'avoir assassinée, se vendent toujours à prix fort », Agnès Nagy, *op. cit.*, p. 7.
[1054] *Ibid*., pp. 39-40.

A gauche : Marlene Dumas, *Art eating up its own children*, 1993, 31 x 36 cm, encre sur papier, Coll. Garnatz, Städtische Galerie Karlsruhe ; au milieu : Patrizio Di Massimo, *Ten Little Niggers*, 2009, 32,7 x 24 cm, encre sur papier, Courtesy Galerie T293, Naples; à droite: Joel-Peter Witkins, *Feast of Fools*, 1990, 99,1 x 104,1 cm, tirage argentique, Coll. Antoine de Galbert.

Au fil du temps, le cannibalisme a perduré sous différentes formes, et symboliquement par « l'ingestion du totem chez certaines tribus ou l'eucharistie chez les catholiques ».[1055] Dans notre société contemporaine, on ressent la présence du cannibalisme dans les livres scientifiques et romanesques, les dessins satiriques, le cinéma, ainsi que dans les nombreuses références de notre vocabulaire.[1056] Les thèmes des fantasmes de la dévoration, de « la voracité de l'autre », se ressentent grandement dans les contes populaires.[1057] Enfin, la « papesse » de l'art contemporain et rédactrice en chef, Catherine Millet, écrit dans son éditorial d'*Art Press* – qu'elle décrit comme étant une revue qui porte un intérêt tout particulier aux rencontres entre esthétique et anthropologie – qu'en travaillant sur leur numéro consacré à l'exposition *Tous cannibales*, elle a découvert à quel point le cannibalisme était présent dans l'art contemporain.[1058]

c. Le Cannibalisme oculaire dans ma série « Raw Meat »

Notre recherche sur le cannibalisme a commencé par la mise en lumière du statut *comestible* des femmes de la série « Raw Meat ». Constatant la qualité *fondamentale* du cannibalisme de notre passé primitif, nous avons tenté de « définir » cet acte de manière

[1055] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 313-314.
[1056] Cf. *Ibid.*
[1057] Par exemple, Le *Petit Chaperon rouge*, *Le Petit Poucet*, *Hansel et Gretel*, *Ibid.*, p. 313. Et aussi : « La mémoire collective de l'Occident retient aussi bien le comte Ugolin, que Dante rencontre dans son Enfer […], que le terrible Saturne dévorant son fils (1819) peint par Francisco de Goya, ou encore la sorcière des frères Grimm, née au début du XIXe siècle, qui met en cage le petit Hansel pour l'engraisser et le manger et qui, poussée par Gretel (la sœur de Hansel), finit rôtie dans le four (à la plus grande satisfaction du lecteur) », Paolo Rossi, *op. cit.*, p. 74.
[1058] Catherine Millet, « Editorial », in *Tous cannibales*, *op. cit.*, p. 5.

générale et à partir de son origine : en en énumérant les lieux, les victimes, les *raisons d'être*… Cette recherche, nous semble-t-il, pourrait servir de « fondation » à toute œuvre qui exprimerait un « résidu archaïque » du cannibalisme, telle ma série « Raw Meat ».

Le moment est venu d'identifier les critères spécifiques du *cannibalisme oculaire* que propose (ou qui engendre) ma femme-viande-crue-publicitaire. Essayons de déterminer, de cerner ces critères propres à *la femme crue* – c'est-à-dire, sa manière bien à elle *de nous inviter* et *de nous inciter à la consommer*. Dans ce sens, on note trois axes autour desquels le *cannibalisme* de ma figure s'articule : son contenu animal, sa cruauté, et enfin, sa crudité. De plus par leur typologie et par l'intensité de leur expression, ces critères spécifiques à *la femme crue*, dans sa *réactivation contemporaine* de l'acte cannibalique, augmentent sensiblement la valeur psychoaffective de sa chair.

Le premier critère du cannibalisme qui s'applique sans détour aux femmes de la série « Raw Meat » est son contenu animal. Marylène Patou-Mathis explique qu'on a vu apparaître un système de « substitutions » au cannibalisme, en raison des pressions d'ordre religieux, moral, ou politique. Dans ces rites, qui pouvaient être strictement réglementés, l'animal est consommé à la place de l'homme[1059], ou bien d'un dieu. Par exemple, au culte de Dionysos, « le dieu démembré était consommé symboliquement par les fidèles sous la forme d'un chevreau ou d'un taurillon. »[1060] La préhistorienne explique qu'en général dans le cannibalisme, on assimilait le corps humain à celui d'un animal. Ce faisant, on extrait l'homme de la sphère culturelle ; on le déshumanise.[1061] Citons quelques exemples qui pour nous illustrent cette assimilation : au niveau de la perception, de la parure, et de la présentation de la viande devenue *consommable*.

Dans son texte du colloque, *L'Homme et la Viande*[1062], Anne Luxereau parle des ethnies haoussaphones du Niger. Chez ces peuples il existe une « confusion » ou un mélange des chairs humaines/animales, qui se ressent jusque dans l'étymologie du terme « chair ». En effet, dans leur langue, le terme *nama* désigne indifféremment la chair de tout être vivant. Pour l'auteur, cette « confusion » représenterait un pied d'égalité en ce

[1059] Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., p. 313.
[1060] *Ibid.*, p. 294.
[1061] *Ibid*., p. 313.
[1062] *L'Homme et la Viande*, Actes de la Journée d'études de la Société d'ethnozootechnie, qui a eu lieu le 20 novembre 1991 au Musée national d'histoire naturelle à Paris, par la Société d'ethnozootechnie.

qui la concerne et plus particulièrement le fait que les deux types de chairs, humaine et animale, pouvaient être éventuellement consommées.[1063]

Dans d'autres cultures, les victimes humaines revêtent des parures animales avant d'être consommées. Les membres de la tribu indienne Tupi-Namba agissaient ainsi avec leurs prisonniers : ils les enduisaient de miel, les recouvraient de plumes et de duvet, puis ils étaient relâchés dans le village ; le « jour-J », sacrifiés sur la place du village, les morceaux de leurs corps étaient partagés et consommés par tous les membres de la tribu.[1064] L'apparence animale de la viande humaine était dans certaines tribus une condition *sine qua non* du cannibalisme : « Chez les Iroquois, pour devenir "comestible" la victime humaine devait être assimilée à un gibier, elle était donc préalablement torturée pour perdre son apparence humaine… ».[1065] En relation avec les « critères spécifiques » de *la femme crue*, notons avec intérêt que dans les cultures où la victime humaine était considérée ainsi, c'est-à-dire comme un animal, sa mise à mort devait être une longue agonie, et comprenait de véritables supplices où la victime « était alors dépecée et décharnée vivante ou cuite également vivante. »[1066]

Enfin, on apprend avec étonnement qu'encore récemment au XIXe siècle, la viande humaine a été mise en vente sur les étals de certains marchés d'Afrique centrale, de Chine, et d'Océanie. « La viande est débitée, désossée, mais les clients peuvent aussi réserver les parties qu'ils souhaitent sur le vif comme en Guinée ou dans la région de l'Oubangui. »[1067] Cet exemple nous permet un rapprochement des chairs animales/humaines qui se trouve alors dans leur présentation « en boucherie ». Agnès Nagy nous permet un autre rapprochement entre la viande humaine/animale *consommable* « façon boucherie » – telle qu'elle s'exprime dans le modèle de ma femme-viande-crue-publicitaire ; en nous rappelant que la source principale de l'alimentation carnée dans la Grèce ancienne venait de l'animal sacrifié :

> *Le sacrifice est l'acte central de la religion civique et de ce fait le bon citoyen doit y participer. Ceux qui ne respectent pas les lois de la cité sont donc imaginés comme*

[1063] « En premier lieu, *nama* désigne aussi la chair des vivants, celle des animaux comme celle des hommes, ce qui pourrait signifier qu'elles sont sur un pied d'égalité et qu'elles peuvent être éventuellement consommées toutes deux. Dans la réalité d'aujourd'hui la séparation est stricte mais les historiens font état jusqu'au 19e siècle, de mises à mort ritualisées d'hommes, suivies de repas anthropophagiques communiels, effectués lors de circonstances sinon exceptionnelles du moins irrégulières comme les guerres ou les catastrophes écologiques […] », Anne Luxereau, « Bois le sang, nous mangerons l'écorce », in Colette Mechin (Org.), *op. cit.*, p. 35.
[1064] A. Métraux (1967, p. 290) cité par Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 295-296.
[1065] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 289-290.
[1066] « Les mises à mort dans le cannibalisme étaient diversifiés, certains conduisaient à une mort rapide […], d'autres à une lente agonie […] ou bien encore à de véritables supplices lorsque la victime était considérée, non pas comme un humain, mais comme un animal […] » précède la citation, *Ibid*., p. 298.
[1067] « Ce commerce de chair humaine engendra parfois un véritable trafic, comme aux îles Malo et d'Aura (Nouvelles-Hébrides aujourd'hui Vanuatu) », *Ibid*., p. 308. Cf. aussi p. 307.

des mauvais citoyens qui s'abstiennent du sacrifice ordinaire, mais célèbrent leurs propres rites pervers.[1068]

Elle souligne un point qu'elle considère très important : dans cette culture, l'anthropophagie a toujours été imaginée comme un repas sacrificiel ; lorsqu'il a eu lieu, « il est compréhensible que les cannibales soient censés se procurer de la chair humaine en pratiquant les sacrifices humains. »[1069]

Images publicitaires, prospectus de supermarchés, 2013.

Ils étaient maintenant d'une maigreur hideuse ; leur peau se plaquait de marbrures bleuâtres. Le soir du neuvième jour, trois Ibériens moururent.

[…] On les dépouilla ; et ces corps nus et blancs restèrent sur le sable, au soleil.

Alors des Garamantes se mirent lentement à rôder tout autour. C'étaient des hommes accoutumés à l'existence des solitudes et qui ne respectaient aucun dieu. Enfin le plus vieux de la troupe fit un signe, et se baissant vers les cadavres, avec leurs couteaux, ils en prirent des lanières ; puis accroupis sur les talons, ils mangeaient. Les autres regardaient de loin ; on poussa des cris d'horreur ; – beaucoup cependant, au fond de l'âme, jalousaient leur courage.

Au milieu de la nuit, quelques-uns de ceux-là se rapprochèrent, et, dissimulant leur désir, ils en demandaient une mince bouchée, seulement pour essayer, disaient-ils. De plus hardis survinrent ; leur nombre augmenta ; ce fut bientôt une foule. Mais presque tous, en sentant cette chair froide au bord des lèvres, laissaient leur main retomber ; d'autres, au contraire, la dévoraient avec délices.

Afin d'être entraînés par l'exemple, ils s'excitaient mutuellement. Tel qui avait d'abord refusé allait voir les Garamantes et ne revenait plus. Ils faisaient cuire les morceaux sur des charbons à la pointe d'une épée ; on les salait avec de la poussière et l'on se disputait les meilleurs. Quand il ne resta plus rien des trois cadavres, les yeux se portèrent sur toute la plaine pour en trouver d'autres.

Mais ne possédait-on pas des Carthaginois, vingt captifs faits dans la dernière rencontre et que personne, jusqu'à présent, n'avait remarqués ? Ils disparurent ; c'était une vengeance, d'ailleurs. Puis, comme il fallait vivre, comme le goût de

[1068] Agnès Nagy, *op. cit.*, p. 245.
[1069] *Ibid.*

cette nourriture s'était développé, comme on se mourait, on égorgea les porteurs d'eau, les palefreniers, tous les valets des Mercenaires. Chaque jour on en tuait. Quelques-uns mangeaient beaucoup, reprenaient des forces et n'étaient plus tristes.

Bientôt cette ressource vint à manquer. Alors l'envie se tourna sur les blessés et les malades. […] Pour accélérer leur mort, on employait des ruses ; on leur volait le dernier reste de leur immonde portion ; comme par mégarde, on marchait sur eux ; les agonisants, […]Des gens évanouis se réveillaient au contact d'une lame ébréchée qui leur sciait un membre ; – et ils tuaient encore par férocité, sans besoin, pour assouvir leur fureur.[1070]

Le deuxième critère du cannibalisme spécifique à la série « Raw Meat » réside dans sa cruauté. L'acte cannibale est ***cruel*** ; comme en attestent les événements de cette longue citation tirée du roman sur fond historique *Salammbô* de Gustave Flaubert. Les visions des membres tranchés, déchirés, découpés, brisés sous la dent ; des corps écrasés ; des cervelles retirées ; des entrailles mangées… peuplent les mythes.[1071] Les anecdotes du cannibalisme rapportées tout au long de ce chapitre évoquent de telles visions. Ma pratique de collage évolue constamment depuis les premières œuvres ; menant à des réalisations des figures grandeur nature, au sein desquelles s'accumulent des centaines, voire des milliers de morceaux. De mon processus exsude une franche *cruauté* ; et j'ai développé théoriquement son association dans ma recherche antérieure, créant sa « typologie » de la cruauté *batailliennе*, *sadienne*, *masochiste*, *sado-masochiste*, *artaudienne*.[1072]

L'aspect de la peau de mes figures qui résulte de mon processus artistique m'a amenée à rechercher les actes sur le corps de type masochiste, telle la mutilation. La définition de l'acte semble s'appliquer parfaitement : détruire quelque chose, détruire partiellement ; faire subir les déformations, des retranchements importants ; (et littérairement) déformer, défigurer quelque chose.[1073] Pour Didier Anzieu, spécialiste des questions de la peau, la mutilation de cette dernière est le « fantasme du corps "écorché" qui sous-tend la conduite du masochiste pervers. »[1074] Il explique dans son ouvrage *Le Moi-Peau* que selon Sigmund Freud, « la jouissance du masochiste atteint le degré maximum d'horreur quand le châtiment corporel appliqué à la surface de la peau […] est poussé au point où des morceaux de peau sont déchirés, troués, arrachés. »[1075] Dans ma

[1070] Gustave Flaubert, *op. cit.*, pp. 278-278.
[1071] Cf. Paolo Rossi, *op. cit*., pp. 73-74.
[1072] Cf. Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit*., pp. 15-26.
[1073] Définition du mot « mutiler » selon *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/fraçais/mutiler>
[1074] Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, éditions Dunod, Coll. Psychismes, 1985, p. 40.
[1075] *Ibid*., pp. 40-41.

série « Raw Meat », la chair recomposée *est* (pré-)découpée, dépecée, déchirée, tranchée, trouée même…

Salamandra, détails, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Elle est *cruelle* et *comestible !* Faite de viande animale, la chair de cette série est à proprement parler *cannibalique* ; la nature publicitaire de sa viande rend évidentes son invitation et son incitation à *notre* consommation ! De plus, elle nous convie à une consommation ne proposant que de la chair *crue*. C'est un point important, sa *crudité* représente le troisième critère de son *cannibalisme*. L'acte de manger la chair humaine crue s'appelle omophagie. L'extrait du chapitre « Omophagie et cannibalisme » de l'ouvrage d'Agnès Nagy nous aide à comprendre de manière globale les différents niveaux du cannibalisme – dont la *gravité* du *cru*.

> *Au premier niveau se trouvent les cannibales qui perpétuent leur acte en suivant les règles de la* thysia*, excepté le choix de la victime. Au second niveau appartiennent les anthropophages qui ne mettent pas à mort leur victime dans le cadre d'un sacrifice, mais la cuisinent néanmoins d'une façon plus ou moins évoluée. Enfin, les pires de tous sont ceux qui ne respectent même pas la cuisine sacrificielle : ils rôtissent le bouilli, ou vont même jusqu'à consommer la chair humaine crue.*[1076]

Il faut donc savoir que ce type de « cannibale » est le plus ouvertement sauvage de tous ! On considérait donc la pratique de l'omophagie comme la plus bestiale de tous les

[1076] Agnès Nagy, *op. cit.*, p. 123.

cannibalismes, portant la marque de l'animalité.[1077] « Les peuples qui se nourrissent de chairs crues sont le plus souvent relégués au rang de bêtes, bien plus encore que les anthropophages qui cuisent leurs viandes […]. »[1078] On apprend en effet que dans la pensée gréco-romaine, la cuisson était l'une des caractéristiques qui différenciait l'homme de l'animal. « L'homme ne doit renoncer à cuire sa viande en aucune circonstance – sauf, bien évidemment dans certains rites dionysiaques. »[1079] Pour les Grecs, manger la chair humaine cuite paraissait tout simplement moins sauvage que de la manger crue, la cuisine sacrificielle de la *thysia* étant aux antipodes de l'omophagie.[1080] Vanessa Rousseau, docteur en histoire et spécialiste des pratiques et des représentations dans la chrétienté occidentale, qualifie ainsi l'omophagie : « Rien de plus barbare que de consommer du cru, à la manière des bêtes qui participent au mouvement continu de l'échange des sangs, sans distinction et sans discernement. »[1081] On illustre la sauvagerie de l'omophagie par la figure de l'affreux Cyclope du récit homérique qui tue et dépèce à main nue les victimes de l'équipage d'Ulysse ; il les consomme crues, sans séparer leurs viscères de leurs chairs, sans aucun partage avec les dieux.[1082]

En focalisant notre recherche sur la *crudité* de la femme de la série « Raw Meat », nous pensons toucher au plus fort « coefficient » de son *expression cannibalique*. Pour nous, cette « composante » de son ADN sert à augmenter sensiblement la valeur psychoaffective de sa chair. Les deux autres « critères » dont nous avons parlé plus haut ne font qu'intensifier cette expression du *cru* ! Par exemple, la *cruauté* de ma facture picturale du collage rappelle la cruauté de l'acte cannibalique lui-même ; son *contenu animal*, dont la strate originelle est de nature publicitaire, rend sa *consommation* licite, même appétissante. De plus, cette recherche sur la question du *cru* nous a éveillée à d'autres aspects de son omophagie *oculaire* qui se lient étroitement avec l'expression de *la femme crue* ; qui, en quelque sort *aggrave* son cas – ils servent à notre avis à augmenter davantage sa force de frappe, son *affect*, sur le spectateur.

[1077] Le « cannibale » au XVIe siècle aux yeux de Christophe Colomb est décrit comme « une espèce de cynocéphale qui se distingue de l'humain par le fait de manger la chair de son prochain et, qui plus est, de la manger crue, ce qui est la marque de son animalité », Vanessa Rousseau, *Le Goût du sang : croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, éditions A. Colin, 2005, pp. 278-279.
[1078] *Ibid*., p. 278.
[1079] Agnès Nagy, *op. cit.*, p. 122.
[1080] « Les différentes variantes du *topos* de l'anthropophagie, dans la mesure où elles s'opposent au sacrifice civique, ne servent pas simplement à exprimer le profond désaccord entre les règles de la vie civilisée et celles des personnes concernées. […] L'anthropophagie représente une anomalie par rapport à la *thysia* sur trois niveaux qui éloignent graduellement les coupables de la cité », *Ibid*., p. 123.
[1081] Vanessa Rousseau, *op. cit*., p. 279.
[1082] Agnès Nagy, *op. cit.*, p. 123.

Nous l'avons bien compris : il y a peu d'actes dans l'histoire de l'humanité qui soient perçus aussi graves que celui de manger cru son semblable. *C'est cela que la femme de la série « Raw Meat » nous demande : de la manger crue*. De surcroît, cette consommation, celle de la chair crue, était rarissime, tout à fait exceptionnelle dans le cannibalisme.[1083] En effet, la plupart du temps le cannibale optait pour une des méthodes principales de préparation du corps humain : bouilli, rôtissage, voire cuisson à l'étouffée ou boucanage (fumage).[1084] Marylène Patou-Mathis considère que, pour la plupart des peuples cannibales, la question du cru ou du cuit était secondaire ; en revanche, on donnait de l'importance à l'état de la victime : c'est-à-dire, doit-on la manger morte ou vivante ? Chose intéressante à noter : « En règle générale, les peuples qui consommaient certaines parties de leur victime *encore vivante* étaient considérés, même par d'autres cannibales, comme particulièrement sauvages et malfaisants. »[1085] Dans ma série « Raw Meat », la viande crue d'animal est certes, morte ; mais elle sculpte une figure féminine dont la pose et la posture expriment la vie. *Et vous, spectateurs, particulièrement sauvages et malfaisants ! Nous consommons* vivante *la femme de la série « Raw Meat » !* Enfin, notre consommation de *la femme crue* n'est pas seulement rare, exceptionnelle, et particulièrement sauvage, elle implique un autre problématique : le manque de discernement entre les morceaux. Nous l'avons vu pour l'acte sacrificiel et il en est de même pour l'acte cannibale : ce manque de discernement s'avère particulièrement problématique, choquant, blasphématoire – *historiquement et primitivement parlant*. Le choix et la distribution des morceaux dans le cannibalisme y étaient strictement réglementés : c'est un protocole que l'on compare à l'acte matrimonial, et qui comprend des interdits et des obligations.[1086] Dans « Un acte codifié », Marylène Patou-Mathis écrit que la consommation était l'aboutissement du rite du cannibalisme[1087] :

> *Le corps des victimes ou des défunts était consommé en entier ou en partie. Les morceaux consommés ou prohibés variant selon les groupes,[…]. L'attribution des morceaux, les préséances lors de leur distribution et les différents modes de préparation culinaires étaient également codifiés. Les règles variaient très fortement d'un groupe à l'autre, en fonction notamment de la symbolique attribuée à chaque*

[1083] « La consommation de la chair crue était exceptionnelle, surtout dans l'endocannibalisme, et reposait souvent sur un mythe d'origine […] », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 299. Notons que pour certaines tribus, l'endocannibalisme permettait d'ingérer les « qualités » des ancêtres du groupe, ainsi transmettant leurs vertus spécifiques au consommateur. Un exemple de l'interdiction d'endocannibalisme, nous intéresse car concernant la consommation non voulue de la femme : chez les Maori, un peuple néo-zélandais, on interdit la consommation de leurs femmes : elles n'étaient pas mangées car, selon leur idéologie, elles auraient affaibli les guerriers !, Akoun (1974) cité par Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 291.
[1084] L'auteur cite Claude Lévi-Strauss (1965), Cf. Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, pp. 299-300.
[1085] Marylène Patou-Mathis, *op. cit*., p. 300.
[1086] *Ibid*., p. 291.
[1087] *Ibid*., p. 289.

partie du corps et de la structure sociale, l'attribution reflétant la hiérarchie au sein du corps.[1088]

Salamandra, détails, *Daily Bread :Raw Meat (Pin-ups)*, à gauche: 2009, 40 x 34 cm ; à droite, 2010, 40 x 30 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Il n'y a donc, dans notre consommation de la femme crue, *aucun discernement entre ses « morceaux ».* Dans mon collage, les morceaux se heurtent, se chevauchent, s'interposent… c'est leur densification qui entraîne leur transformation en chair et crée, en me réappropriant ces mots de Roland Barthes « un malaise de substance : le *grouillement*. La mêlée des choses vivantes […] disposées dans un désordre serré (avant de rejoindre l'intelligibilité de la figure finale) […]. »[1089]

[1088] Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 290.
[1089] Roland Barthes, *Arcimboldo,* Milan, éditeur Franco Maria Ricci, Coll. Les Signes de l'homme ; 6, 1978, p. 18.

Salamandra, détails, à gauche : *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2010, 94 x 65 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien ; à droite : le corps de *mon Olympia* en cours de formation, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Enfin, *spectateur cannibale* de *la femme crue* que nous sommes, il n'y a peut-être qu'une chose que l'on pourrait dire pour notre défense : en consommant du *cru*, nous favorisons la conservation du corps, nous évitons sa décomposition et son pourrissement ![1090] Maintes fois citée, M. Patou-Mathis souligne ce revers de la médaille du cannibalisme :

> *La diversité des rites et des motivations traduit peut-être l'ambivalence du cannibalisme ; la conservation du corps, par ingestion, l'emportant alors sur sa destruction, par putréfaction. Institution sociale, le cannibalisme rituel renforce les relations entre les membres de la communauté, principalement la cohésion, notamment lors de la réactualisation des mythes fondateurs, des rites funéraires et initiatiques masculins […], mais aussi entre les groupes où il est souvent associé à la guerre et à la vengeance.*[1091]

Symboliquement, ces propos pourraient s'appliquer à la femme de la série « Raw Meat », figée à jamais dans son état de cru. C'est une limite posée par mon travail et surtout par son médium ; à la différence d'autres artistes travaillant avec de la vraie matière et qui se servent de l'enjeu de la métamorphose ou de la pourriture voulue de leurs œuvres.[1092]

Pourquoi sommes-nous *affectés*, voire *gênés*, à la vue de *la femme crue comestible* ? Pour apporter des éléments de réponse à cette question ici fondamentale, nous avons d'abord regardé le cannibalisme en tant qu'acte fondamental et universel de notre passé primitif. Puis, nous avons développé des « critères spécifiques » du *cannibalisme*

[1090] « Aux yeux de certaines tribus, l'ingestion favorise la conservation du corps en évitant sa décomposition, son pourrissement », Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 291.
[1091] *Ibid*., pp. 293-294.
[1092] On peut citer Robert Gligorov et son *The Waiting-Jacket* (1977) et Jana Sterbak et son *Vanitas - Flesh Dress for an albino anorexic* (1987).

symbolique, *oculaire* de *la femme crue*. Approfondissant encore notre recherche, nous avons étudié les aspects de sa crudité, pour démontrer pourquoi cet état *aggrave* son cas. Cette recherche démontre très clairement pourquoi consommer *la femme crue* est loin d'être anodin – *cannibales que nous sommes.*

Selon Marcel Détienne, le fait que le cannibalisme soit depuis toujours, et encore considéré comme l'un des tabous suprêmes dans nos sociétés ne change pas grand-chose à la situation ; car il sera toujours présent au niveau de notre imaginaire :

> *L'abstention n'empêche pas le cannibalisme de hanter le langage et de nourrir les craintes, peut-être même les rêves, des non-cannibales. […] la prohibition de la chair humaine libère l'usage métaphorique du cannibalisme : précisément parce qu'on ne transgresse pas l'interdit, les représentations cannibaliques servent à signifier autre chose et pas seulement, quoique souvent, d'ordre sexuel. […] Pour ceux qui se bornent à l'imaginer, le cannibalisme est donc une figure du désordre.*[1093]

Nous allons clore le sujet du cannibalisme par la notion de l'identification à autrui par sa consommation. Peut-on dire qu'une identification avec la femme de la série « Raw Meat » devient possible grâce à *sa/notre possibilité d'être cannibale* ? Cette idée vient de la fameuse phrase de Claude Lévi-Strauss : « Après tout, le moyen le plus simple d'identifier autrui à soi-même, c'est encore de le manger. »[1094] Et rejoint celle qu'avance Jacques Derrida dans *L'Animal que donc je suis* lorsqu'il écrit qu'il veut :

> *entendre le pluriel d'animaux dans le singulier : il n'y a pas l'Animal au singulier général, séparé de l'homme par une seule limite indivisible. Il faut envisager qu'il y ait des « vivants » dont la pluralité ne se laisse pas rassembler dans la seule figure de l'animalité simplement opposée à l'humanité.*[1095]

La femme de ma série « Raw Meat » peut représenter cette « seule limite indivisible » dont parle Jacques Derrida. Réduite à une chair, disons que sa peau est « ôtée » ou au moins uniforme, on peut considérer qu'elle est dépourvue de tout signe identificatoire d'une quelconque individuation : pas de couleur de peau, pas de marques distinctes, ses cheveux sont uniformisés, ses rares accessoires ne servant qu'à renforcer sa matière première. Que lui reste-t-il ? Sa viande dévoilée ; sa viande crue. C'est dans ce

[1093] M. Détienne (1972, p. 232) cité par Agnès Nagy, *op. cit.*, p. 8.
[1094] Précède la citation : « Sous des modalités et à des fins extraordinairement diverses selon les temps et les lieux, il s'agit toujours d'introduire volontairement, dans le corps d'êtres humains, des parties ou des substances provenant du corps d'autres humains. Ainsi exorcisée, la notion de cannibalisme apparaîtra désormais assez banale. Jean-Jacques Rousseau voyait l'origine de la vie sociale dans le sentiment qui nous pousse à nous identifier à autrui », Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 173.
[1095] Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 73.

sens qu'elle symbolise l'expression univoque de la vérité de *notre* condition humaine : nous sommes tous de la viande ; *notre* « seule limite indivisible ». Dans ce sens, la femme faite d'images de viande crue est, symbolise, incarne l'ultime stéréotype de la femme – de l'être.

Salamandra, détail, *Daily Bread :Raw Meat (Nathalie 1)*, 2012, 141 x 110 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

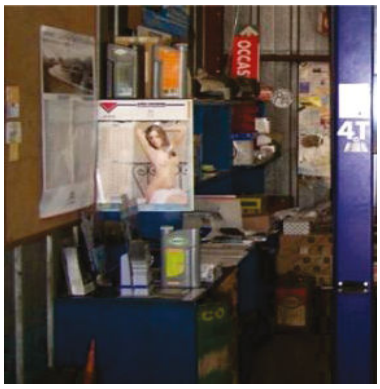
d. Infiltrer *cette image créée par et pour « l'œil masculin »*

Le dernier volet concernant « l'impertinence » du nu féminin que nous examinons représente une *autre* facette où *la femme crue s'impose* à nous : son « infiltration » de l'image stéréotypée, puis sa « mise en situation ».

La série « Raw Meat » opère souvent dans ce champ de l'image stéréotypée de la femme ; la plupart des œuvres se servant des « matrices » féminines connues et connotées. Le choix de mes réappropriations successives a dessiné trois catégories distinctes dans l'inventaire de la série : les toiles de maîtres, les pin-up style années 50, et les modèles réels. J'« infiltre » et je subvertis le sens de ces images.[1096] La matière surprenante et

[1096] Je m'approprie ce terme de Stéphane Guégan, qui dans un documentaire sur Edouard Manet par de la toile *Un Bar aux Folies Bergère* : « S'il a perverti une fois de plus la perspective du tableau c'est encore une fois au service finalement du sens », Stéphane Guégan cité dans *Edouard Manet, Une inquiétante étrangeté*, Film de Hopi Lebel, *Un soir au musée*, France 5, diffusé le 21 avril 2011, <http://www.pluzz.fr/un-soir-au-musee.html>, 48:02.

banale qui remplit ces « matrices » agit sur l'œil, d'une part via ses signaux puissants : la viande crue publicitaire sanguinolente, vulvaire, érotique, mortifère ; et d'autre part via la reconnaissance des matériaux et des matrices. Le résultat de mon détournement propose des images *décalées.* Ce processus construisant une figure féminine reconnaissable, intacte et posée, surprend par l'aspect de sa matière inattendue, morcelée, et ambiguë… Ce travail pose cette question : Est-il *efficace* comme « critique » d'« infiltrer » de telles images que l'œil masculin n'a cessé d'inventer, de proposer, et de propager ?



A gauche et à droite : Repérage de la pin-up locale, garage Citroën, Ainay-le-Château.

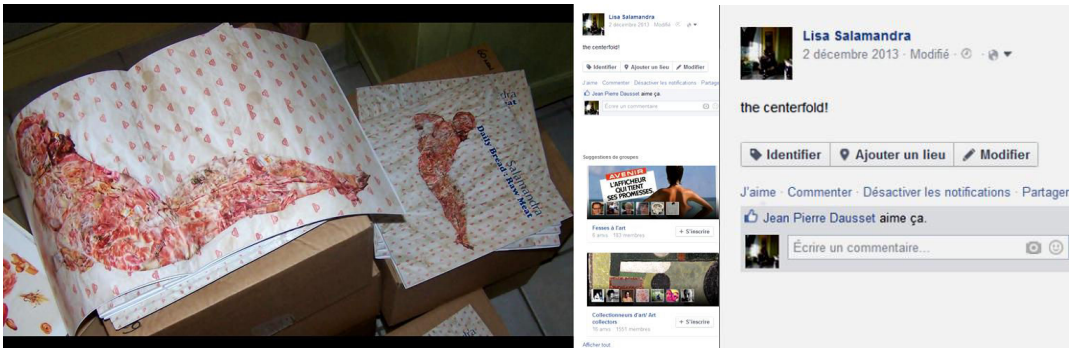
La façon dont ce travail sériel s'est élaboré m'a amenée à réfléchir et à envisager un moyen supplémentaire d'*imposer* la femme de la série « Raw Meat » au spectateur. Cette idée s'articule autour d'un *double*, voire *triple* détournement de l'œuvre individuelle. Dans ce projet, la lecture de la série « Raw Meat » n'a pas lieu seulement à travers le détournement de l'image individuelle de la femme (1er niveau de détournement), mais à travers le détournement d'une structure où se trouve ladite image de la femme (2ème niveau), puis à travers le détournement d'un contexte (3ème niveau) où se trouve ladite structure. C'est la recherche plastique en atelier qui m'a amenée à cette réflexion. Le groupe des douze *Pin-up* en viande-crue-publicitaire évoque naturellement la structure du calendrier pin-upien (qui plus est américain !). Tout comme la pin-up évoque elle aussi naturellement la structure de l'affiche. Ce développement de la série « Raw Meat » m'a amenée à poser cette question : qu'arrive-t-il lorsque mes images *décalées* se réintroduisent dans, voire « épousent », les « structures existantes et connotées » de « l'image de la femme » ?

En haut : exemple d'une couverture et d'une couverture de dos d'un calendrier pin-upien typiquement américain ; en bas : réalisation du *Daily Bread : Raw Meat Pin-up Perpetual Calendrier*, 2013 ; à gauche : couverture du calendrier ; au milieu : mois de novembre ; à droite : couverture du dos du calendrier.

J'ai pu concrètement mener à bien ma recherche autour de cette notion de structure existante ; à travers chacune des réalisations, en travaillant en étroite collaboration avec un graphiste professionnel, j'ai tenté de m'approcher au plus près de ces structures, de ces supports originels dont je m'inspirais, tout en veillant à ce qu'aucun élément de trivialité n'intervienne au travers de mes reproductions. En voici un exemple emblématique : après avoir détourné en viande-crue-publicitaire les images individuelles des pin-up style années 50 (1er niveau), j'ai « infiltré » la structure du calendrier et celle de l'affiche avec mes images *décalées* (2ème niveau). Concernant la structure de l'affiche, j'ai « infiltré » *mon*

Olympia dans la « structure » du *centerfold*, cette affiche se trouvant à la page centrale de mon catalogue de la série « Raw Meat ». La « page centrale » étant un *lieu* emblématique, particulièrement connoté pour « l'image de la femme », car il rappelle sans détour le *centerfold* des magazines érotiques américains tels *Playboy*, *Hustler*.

En haut : exemple d'un *centerfold* typique du magazine érotique *Playboy* : « Miss June » ; en bas : détail de *mon Olympia* telle qu'elle est mise en situation au *centerfold* à la page centrale du catalogue de la série « Raw Meat ».



Capture d'écran d'ordinateur et son zoom à droite : présentation du *centerfold* sur *Facebook*, le 2 décembre 2013.

Choisir l'emplacement de la page centrale pour *mon Olympia* prend son origine dans la conceptualisation de l'œuvre elle-même. Pour expliquer ce cheminement, j'ai commencé mon travail sur le détournement de l'œuvre de Manet, bien après l'achèvement du groupement des douze *Pin-up* en viande-crue-publicitaire. Dans mes réalisations des *Pin-up*, j'ai fait le choix de ne détourner en viande crue que la figure de la pin-up, en faisant abstraction du fond ; je l'ai « ôtée » de tout ce qui l'entourait. On peut noter cependant quelques rares accessoires détournés en images publicitaires qui servent par leur présence à soutenir la viande crue de la figure, comme une robe de gras ou une serviette sous forme de torchon de boucherie.

Quelques exemples où j'ai fait abstraction du fond des pin-up, et où j'ai intégré les accessoires, à travers mes détournements en viande-crue-publicitaire ; de gauche à droite : image de référence ; Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 40 x 30 cm chacune, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien ; image de référence.

J'ai opéré ce détournement de l'*Olympia* de la même manière : en décidant de la *retirer* de son fond. Dans cette œuvre, je *reproduis* les mêmes proportions figure-fond que celles opérées par Manet dans son œuvre – je parle de la relation spatiale entre la figure de l'*Olympia* et l'espace du fond qui l'entoure. Je commence l'œuvre en construisant son fond : un patchwork de papiers d'emballage de mon pain quotidien, mon support par excellence. L'œuvre à ses débuts a la même taille que l'*Olympia* d'Edouard Manet : 130 cm x 190 cm. Ensuite, je construis comme à mon habitude sans dessin préalable, morceau par morceau d'images publicitaires de viande crue, le corps féminin. Lors de mes séances de travail, afin de respecter les mêmes proportions figure-fond de l'*Olympia*, je suis dans l'obligation d'agrandir le fond de *mon Olympia*. Je prends alors conscience que l'acte d'« ôter » de son fond l'*Olympia* originelle, fait « voir » *autrement* cette figure féminine : ce nu féminin, ultra-puissant s'avère être, par rapport à son fond, relativement petit en taille !

En haut : Edouard Manet, *Olympia*, 1865, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris ; en bas : dans l'atelier de ma série « Raw Meat » , à gauche : *mon Olympia* en cours de réalisation – avant l'agrandissement de son fond à droite en haut et en bas : j'y ajoute des papiers d'emballage du pain pour agrandir son fond.

Pourquoi ai-je conçu *mon Olympia* en tant que pin-up, ce qui à mon sens m'a permis de l'intégrer comme *centerfold* à mon catalogue « Raw Meat » ? A cette époque, en 2011, je menais déjà la recherche théorique sur mon travail dans le cadre de mon Master ; et je pense avoir été inspirée et influencée par le texte de Daniel Arasse « La Femme dans le coffre ». Dans ce long exposé sous forme d'une conversation imaginaire, l'historien d'art parle comme de pin-up les nus féminins de Giorgione, de Titien, et de Manet. Cette appellation tout au long de son texte sonne comme un leitmotiv :

- *Une pin-up ?*
- *Et rien d'autre. Une pin-up, purement et simplement.*

- Tout dépend de ce que vous voulez dire par là.
- C'est simple : une belle femme nue…. enfin, plutôt son image. L'image d'une femme nue, censée exciter l'homme qui la regarde, une image de femme objet sexuel.
- La Vénus d'Urbin*, une pin-up ! Vous alors !*[1097]

Daniel Arasse argumente sur le fait que ces images de belles femmes nues que l'on accrochait sur les murs des chambres nuptiales servaient à aguicher le regard de la femme davantage que celui de l'homme ! :

- Je vous dis à quoi elle servait.
- A exciter Guidobaldo. Et, en tant que telle, […] elle avait la même fonction qu'une pin-up.
- D'accord, admettons que ce soit un excitant sexuel. La figure invite en effet ; c'est son sexe appel…
- Vous voyez bien !
- Mais elle était sans doute destinée à être accrochée dans une chambre à coucher. Celle du Guidobaldo, justement. Et ça change tout.
- Pourquoi diable ?
- Allons ! Vous connaissez bien la puissance magique qu'on attribuait alors aux images et vous savez pourquoi on recommandait d'accrocher des belles nudités, hommes ou femmes, dans les chambres à coucher des époux.
- Oui. Je sais, je sais. Si la femme regardait ces beaux corps au moment de la fécondation, son enfant serait plus beau. […] Mais je ne vois pas en quoi cela n'en fait pas une pin-up.
- Elémentaire, mon cher : ce serait une pin-up destinée à être regardée dans l'intimité du mariage et, qui plus est, une pin-up destinée moins à Guidobaldo qu'à son épouse ! Ça en fait, vous en conviendrez, une pin-up d'un genre assez particulier.[1098]

Edouard Manet a peint son *Olympia* il y a plus de cent cinquante ans ; il s'était inspiré de la *Vénus d'Urbin* réalisée trois cent vingt-cinq ans plus tôt par Titien, qui à son tour s'était inspiré de la *Vénus* de Dresde réalisée vingt-cinq ans auparavant par son maître Giorgione ; Titien connaissait bien cette toile car il l'avait achevée et même l'avait retouchée après la mort de Giorgione.[1099] Pour notre étude, retenons deux points majeurs dans l'analyse de Daniel Arasse : celui du regard, et celui du toucher.

Pour cet historien, l'art se développe grâce au regard des artistes sur les œuvres du passé et à la façon dont ils se les réapproprient. Il écrit : « Si vous n'essayez pas de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur, vous renoncez à toute une part de l'histoire de l'art, à sa part la plus

[1097] Daniel Arasse, « La Femme dans le coffre », *On n'y voit rien, descriptions*, Paris, éditions Denoël, Coll. Folio essais, 2000, p.125.
[1098] *Ibid*., pp. 128-129.
[1099] *Ibid*., pp. 135 ; 137-138.

artistique. »[1100] L'historien veut décrypter le tableau de Titien afin de comprendre ce que Manet a vu dans ce tableau. Pour lui, Titien invite le spectateur à toucher cette femme nue, tout en le maintenant dans une position de devoir seulement la regarder.[1101] Sa *Vénus* passe du toucher au voir, substituant le voir au toucher, il fait « du voir un quasi-toucher, mais, pour voir, ne pas toucher. Voir, seulement voir. »[1102] Et il avance : « Si ce tableau a intéressé Manet, c'est parce qu'il soulignait cette relation exclusive de regard en exhibant sur le devant du tableau, une figure qui, elle, voit et se touche. »[1103]

> *Manet cherche à faire des tableaux qui se contentent de se présenter au spectateur, de les regarder. Il s'efforce, je cite [Michael] Fried, de faire en sorte que chaque portion de la surface regarde le spectateur en face. C'est ce qu'il appelle la (ou le)* facingness *de la peinture de Manet.*[1104]

Daniel Arasse est en accord avec l'historien d'art américain Michael Fried, qui dit que ce face-à-face de la peinture avec le spectateur *est* la naissance de la modernité en peinture.[1105] Dans sa réappropriation, Manet a transformé non seulement le regard de sa protagoniste, mais il a surtout fait en sorte que « toute la surface […] regarde le spectateur en face. »[1106] « Manet a "étalé" sur la surface ce que Titien avait condensé à l'articulation entre surface et profondeur.[1107] Il a rabattu la profondeur sur la surface. C'est toute la peinture qui nous fait face. »[1108]

Il est vrai que *mon Olympia* exprime à sa façon ces notions du regard et du toucher. Elle n'a plus d'yeux pour regarder ; mais on pourrait dire que l'entière surface de la viande crue, donc chacun de ses morceaux, *regarde* le spectateur. Pour Daniel Arasse, la *Vénus d'Urbin* joue sur la dialectique du toucher.[1109] Le tableau met en œuvre un érotisme qui exprime le désir de voir et de toucher. Il dit que l'*Olympia* de Manet n'exprime aucun érotisme.

[1100] Daniel Arasse, *op. cit.*, pp. 136-137.
[1101] « – Donc, ce tableau qui donne envie de toucher oblige à se contenter de regarder. –Heureusement. –Bien sûr. Mais il ne s'agit pas seulement de pulsion scopique… », *Ibid*., p. 161.
[1102] *Ibid*., p. 162.
[1103] *Ibid*.
[1104] *Ibid*., p. 163.
[1105] *Ibid*., Cf. aussi Michael Fried, *Le Modernisme de Manet, ou Le Visage de la peinture dans les années 1860, Esthétiques et origines de la peinture moderne, III*, (Chicago, 1996), Paris, éditions Gallimard, 2000.
[1106] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 163.
[1107] Plus haut dans son texte, Daniel Arasse écrit sur la manière dont Titien a construit son tableau : « Cette place théorique est essentielle à l'effet du tableau – et à sa pensée, à la pensée que Titien en a eue. Visuellement, nous sommes très proches du corps nu. Celui-ci vient *en avant* de la salle. Regardez les servantes : elles sont minuscules. Celle qui est debout ne mesure même pas la moitié du corps de "Vénus". Elles ont l'air proches, mais elles sont très lointaines. Ou plutôt, Titien s'est servi de la perspective du fond pour construire une sorte de trompe-l'œil qui fait surgir le corps nu vers nous », *Ibid*., p. 149.
[1108] *Ibid*., p. 167.
[1109] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 150.

- Manet n'a pas seulement « aplati » le tableau de Titien ; il a annulé la relation érotique que ce tableau instaurait avec son spectateur. […]
- Revenons à la main gauche. […]
- Celle de l'Olympia, regardez-la. Elle ne caresse plus le sexe ; elle est posée sur la cuisse, fermement, face au spectateur. Elle cache, mieux : elle barre l'entrée. Olympia nous regarde, mais ne se « touche » pas. Chez Titien…
- Vous l'avez dit et répété : elle se touche et nous regarde, elle nous regarde et elle se touche, etc.[1110]

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

La qualité *publicitaire* de la viande crue de mon œuvre ne peut que *réactiver* un *possible* toucher. Le but ultime de la publicité est la consommation, et nous considérons que le « toucher » représente une notion *incontournable* dans l'acte de la consommation. Dans ce sens, l'image publicitaire ne peut que susciter le désir – on peut même dire qu'elle est créée pour. Toute la viande crue de *mon Olympia* nous *regarde*. Elle nous invite à la *toucher*. *Mon Olympia réactive* le regard et le toucher. Daniel Arasse écrit :

Narcisse est l'inventeur de la peinture parce qu'il suscite une image qu'il désire et qu'il ne peut ni ne doit toucher. Il est sans cesse pris entre le désir de l'embrasser, cette image, et la nécessité de se tenir à distance pour pouvoir la voir. C'est ça,

[1110] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 169.

l'érotique de la peinture qu'invente Alberti, et c'est elle que Titien met en scène dans la Vénus d'Urbin.[1111]

Me plaçant une dernière fois face à eux, Manet, Titien et Giorgione, je veux parler de la « distance » devant nos dévoilements du nu féminin.

Daniel Arasse écrit que Titien a sorti son nu féminin du coffre pour le mettre sur le devant de la scène et devant nous.[1112] L'historien explique comment la « distance » s'opère dans ce tableau : « Nous sommes très proches du corps nu. Celui-ci vient en avant de la salle. […] Titien s'est servi de la perspective du fond pour construire une sorte de trompe-l'œil qui fait surgir le corps nu vers nous. »[1113] Et dans son autre texte « De Manet à Titien » du recueil *Histoires de peintures*, il écrit : « Le lieu du corps de Vénus, c'est la toile du tableau de Titien. Elle n'occupe pas d'autre espace que celui-là. Son lieu, c'est la surface de la toile. »[1114]

Selon lui, la modernité de Manet l'a amené encore plus loin ! Il a renoncé à la théâtralité classique pour fonder celle de la peinture.[1115] Il construit « une surface qui regarde le spectateur. Manet annule toute perspective. Le tableau n'a aucune profondeur. »[1116]

Il a rabattu la profondeur sur la surface. C'est toute la peinture qui nous fait face. Ce n'est plus la position de notre regard qui détermine la structure interne du tableau et notre relation avec lui. […] Une forme de la modernité est née.[1117]

Si on comprend bien les façons dont nos nus féminins *s'imposent* au spectateur, Titien fait surgir son nu féminin vers nous ; elle est sur la surface de la toile. Manet, s'étant approprié l'opération de Titien, fait en sorte que le lit du nu devienne la toile : « La peinture comme un lit. Effectivement, ce lit est la toile elle-même. »[1118] Ce « lit » est la planéité de la peinture que Manet fait naître en l'accentuant.[1119] Quant à moi, mon nu

[1111] Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 172.
[1112] « Titien va la chercher, cette femme nue, là où elle se trouve. D'abord, la pose générale de la figure, il la prend dans le tableau de Giorgione qu'il a achevé près de trente ans plus tôt. Ensuite, puisqu'il en fait une "Vénus" citadine en la couchant sur un lit qui a l'air d'être dans un palais, il va la chercher à l'intérieur des couvercles des coffres de mariage et la met, sa femme nue, sur le devant de la scène », Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 154. « Les nus dans les couvercles de coffres, c'est une pratique florentine et, qui plus est, une pratique du XVe siècle, […] », *Ibid*., p. 155.
[1113] *Ibid*., p. 149.
[1114] Daniel Arasse, « De Manet à Titien », *Histoires de peintures*, Paris, éditions Denoël, Coll. Folio essais, 2004, p. 250.
[1115] Daniel Arasse (2000), *op. cit.*, p. 163.
[1116] *Ibid*., p. 166.
[1117] *Ibid*., p. 167.
[1118] Daniel Arasse (2004), *op. cit.*, p. 252.
[1119] « Alors que Titien jouait encore sur la profondeur, et que la planéité se jouait entre deux espaces. Manet s'approprie le tableau et il en fait un des actes de naissance de la planéité en peinture. Car, comme l'a très

féminin n'a ni toile ni profondeur. Je l'ai posé (sa viande crue) comme en lévitation sur son « rideau ». Dans sa contemporanéité, elle se dévoile à l'*extrême* sur son drap « *Banette* », elle ne peut être plus, être au devant de la scène.

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Après cette très longue parenthèse sur le choix de ma réappropriation et les raisons de sa mise en situation qui m'ont menée à son *infiltration* en tant que pin-up, retournons maintenant vers d'autres « infiltrations ».

justement dit Michael Fried, une peinture est d'abord faite pour être regardée, et ça nous regarde à partir de toute la surface du tableau », Daniel Arasse (2004), *op. cit.*, p. 253.

J'ai mis une affiche de la pin-up dans mon dépliant créé spécialement pour une exposition personnelle de la série « Raw Meat ».[1120]

Réalisation de l'affiche *Pin-up poster*, 2015, 42 x 29,7 cm, au sein du dépliant (déplié à droite) créé pour l'exposition, *La Femme crue*, qui a eu lieu à la Fondation des Etats-Unis à Paris ; Conception graphique : Laurent Debord/Anamorphose ; photos : Philippe Fuzeau/Patrick Richard.

Enfin, j'ai atteint le troisième niveau de détournement en *infiltrant* le contexte dans laquelle la structure du calendrier pin-upien se trouve habituellement ; je veux parler du garage Citroën d'Ainay-le-Château – là où se trouve la « Pin-up locale » ![1121]

En effet, endossant la tenue de détective ou d'agent secret, j'ai échangé leur calendrier *playboy*, contre mon calendrier pin-upien, remplaçant l'un en *raw meat*.

[1120] *Raw Meat / La Femme crue*, exposition à la Fondation des Etats-Unis, Cité internationale universitaire de Paris, du 31 mars au 22 avril 2015.
[1121] Cf. p. 249 de cette thèse.

-488-FB-

MICHELIN
OnWay
3 SERVICES GRATUITS :
Garantie Dommages Pneumatiques
Assistance Pneumatiques
SOS Direction

MICHELIN
OnWay
3 SERVICES GRATUITS :

1 PACK GRAND FROID OFFERT

1 PACK GRAND FROID OFFERT

1 PACK GRAND FROID OFFERT

Salamandra, *Infiltration* : de la pin-up locale, 2013, garage Citroën, Ainay-le-Château, crédit photos : Patrick Richard.

Avec mon garagiste, Pascal Louis, suite à mon *infiltration* de son calendrier pin-upien, garage Citroën, Ainay-le-Château.

Ces actions que je mène autour de ma série « Raw Meat » s'opèrent en proposant une « véritable » image de la femme à la place de son image existante. Les *lieux* les plus propices, les plus *efficaces*, pour mener ces actions semblent être ceux dans lesquels l'homme a le plus stéréotypé son image. Le stéréotype *s'oppose* bien évidemment à toute individuation ; tout comme la peinture, image *unique* en son genre et de tous temps, dans sa nature *s'oppose* à l'image indéfiniment reproductible. Daniel Arasse définit ainsi la pin-up : « une photographie ou un dessin indéfiniment reproductibles. »[1122] En fusionnant ces deux types d'images, aux femmes de ma série « Raw Meat » et mes stéréotypes, mes détournements pénètrent par effraction et par habileté les *lieux* masculins.

[1122] Daniel Arasse (2000), *op. cit.*, p. 127.

Car la viande crue publicitaire de ma figure féminine agit comme un leurre afin que l'œil reconnaisse d'abord sa matrice. C'est la pin-up nue, déshabillée, contente de se montrer, d'aguicher[1123] ; ses premiers attraits n'inspirent nulle méfiance, et ce n'est qu'avec un changement de distance que la dialectique s'opère ; l'ambivalence de cette chair crue est dérangeante. Roland Barthes a décrit ce processus chez Arcimboldo, qui s'applique aux femmes de ma série « Raw Meat » :

> *Je ne vois d'abord que les fruits ou les animaux qui sont entassés devant moi ; et c'est par un effort de distance, en changeant le niveau de perception que je reçois un autre message, [qui] me permet de percevoir tout à coup le sens global, […] (tout l'ensemble est en quelque sorte tiré en arrière vers le détail).*[1124]

La qualité inattendue de mes figures donne leur caractère « calembouresque ». On sait que Jacques Prévert se servait des images du quotidien pour faire justement surgir l'insolite, l'absurde, le drôle ; pour « faire basculer le stéréotype, […] faire bousculer la représentation familière. »[1125] A travers « des rencontres inopinées, des voisinages imprévus, des dépaysements, des complicités », Prévert nous propose une réalité nouvelle – arbitraire mais plausible.[1126]

La femme de ma série « Raw Meat » propose une *nouvelle* image du nu féminin qui correspond à l'idéal de mon époque.[1127] En écrivant sur le travail du photographe Nobuyoshi Araki, Philippe Forest a noté l'importance de « la confrontation de l'art avec l'époque nouvelle et sa formidable fabrique d'images mise en place planétairement par la société du spectacle consumériste. »[1128] Pour lui, « parce que l'esthétique publicitaire est celle de l'image triomphante au temps de son assomption planétaire, il n'y a rien de surprenant à ce que chaque artiste un peu conséquent soit amené à se situer par rapport à elle. »[1129] *Je me sers* de l'image publicitaire comme langage de la peinture. Je crée des images « hybridées » ; ôtant les images photographiques publicitaires de leur contexte, je les manipule, pour les exprimer dans le langage de la peinture. Ma strate originelle plastique ne nie rien de ses origines modestes et publicitaires ; elles restent évidentes par et

---

[1123] « Nue ou déshabillée, mais finalement bien sage. [Contente] de se montrer, d'aguicher, sans faire trop de vagues. » Je m'approprie les termes de la définition de la pin-up que propose Daniel Arasse, Daniel Arasse (2000), *op. cit.*, p. 131.
[1124] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 34.
[1125] Anne Moeglin-Delcroix et Françoise Woimant, « Les Collages de Jacques Prévert », *Le Prévert de Prévert ; collages*, Catalogue de la collection de l'auteur, Paris, éditions Bibliothèque nationale, 1982, p. 14.
[1126] René Bertelé, « Les Images en liberté ou : quand les images ne sont plus sages », *Images de Jacques Prévert*, Paris, éditions Filipacchi, Coll. Le Monde des grands musées, n° 4, novembre-décembre, 1973, p. 10.
[1127] J'emprunte cette phrase de Kenneth Clark concernant l'Eve de Memling, « Il s'est efforcé de créer un nu qui corresponde à l'idéal de son époque, au type de formes que ses contemporains aimaient voir », Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 45.
[1128] Philippe Forest, *op. cit.*, p. 47.
[1129] *Ibid.*, p. 48.

dans mon collage. La couleur, la découpe, les aspects de la viande crue, sciemment optimisés pour le compte de la publicité, servent désormais la cause d'une chair féminine *peinte métaphorisée*. Cette métaphore que propose la viande crue animale détournée en chair humaine féminine, comme nous l'avons vu et démontre, nous trouble car elle *puise* sans cesse dans nos racines antiques et primitives ; et de ce fait, elle met en scène de nombreux interdits autour de la figure.

En tant que peintures, mes images s'offrent à n'importe quel « œil » qui veut bien voir et regarder ; elles se laissent être interprétées.[1130] C'est ce médium en particulier qui permet une polysémie de la figure, de sa chair. Comme *contrepoids irréels*, les femmes de ma série « Raw Meat » me semblent servir autant à critiquer l'image de la femme qu'à proposer une figure au sein de laquelle tout est possible. Mes œuvres, tout en prenant leur envol vers des incarnations totalement *non référentielles*, sont à proprement dire impossibles.[1131] « Duper » la « vraie » chair féminine par des images de pièces de boucherie m'a amenée à réfléchir sur la nature d'une femme qui se veut polysémique, dialectique, qui permet de *prendre conscience*, sans devoir *trancher*.

Pourquoi est-il important de créer aujourd'hui de telles images du nu féminin qui donnent lieu à des interprétations multiples, dialectiques, voire contradictoires ? Pourquoi m'est-il particulièrement « jouissif » en tant qu'artiste peintre de pouvoir proposer un large champ d'interprétations autour d'une figure féminine ? Dans la série « Raw Meat », je détourne cette même matière de la viande-crue-publicitaire à travers une variété de matrices.[1132] Ma recherche reste fidèle à mon travail plastique, qui se concentre depuis plus de vingt ans exclusivement sur l'image de la femme, et qui, au sein de ce travail, n'a cessé de voir et de proposer cette dernière comme un être « multiple ». J'ai toujours envie d'exprimer la multiplicité de la femme par la plasticité de sa figure ; je La vois « illimitée », amenée à jouer plusieurs rôles simultanément. Ces paramètres résonnent particulièrement au sein de mon être. Rarement je n'ai pensé en termes d'impossibilité ou de limitation. Elevée dès mon plus jeune âge dans le rêve américain, *the American Dream*, *deviens ce que tu veux*.

[1130] Comme le peintre Bram Van Velde l'a si bien exprimé : « Ma toile propose mais n'affirme jamais. Ne pas chercher à convaincre », Bram Van Velde cité par Charles Juliet, *op. cit.*, p. 47.

[1131] Je me réapproprie ici les propos de Roland Barthes lorsqu'il écrit sur Sade : « les impossibilités du référent sont tournées en possibilités du discours, les contraintes sont déplacées […] », Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1971, p. 41.

[1132] Tandis que d'autres séries artistiques n'ont pas le même fonctionnement. Dans mes séries d'huiles sur toile, je cherche plutôt une nouvelle *facture picturale* à travers chaque œuvre. Cf. Les séries de « Crotches » et de « Femmes » de mon site web personnels : <http://lisasalamandra.com>

e. Le Mythe de la femme inférieure ; le triomphe de l'homme

En clôturant cette partie concernant *la femme crue*, doit-on considérer l'image de la femme comme « erronée » ? Et, si oui, à qui la faute ?

Dans les chapitres précédents : « La Femme taboue », « La "Crudité" du nu féminin », « La "Comestibilité" du nu féminin », et enfin, « L'"Impertinence" du nu féminin », nous avons pu constater à quel point l'image de la femme a subi et subit encore son « héritage primitif ». Combien les interdits et les éléments que l'on associe avec la femme, venant directement de notre passé primitif collectif, continuent à agir dans notre société contemporaine, et ainsi, à influer sur notre perception contemporaine en ce qui la concerne.

Tout au long des deux premières parties de cette thèse, nous sommes constamment remontés vers notre passé primitif, à la recherche d'éléments de réponses, pour ensuite démontrer la présence et le fonctionnement de ces mêmes « éléments » toujours à l'œuvre dans nos sociétés contemporaines. Dans cette même optique, intéressons-nous au texte de Pascal Picq « L'éternel féminin en paléoanthropologie et en préhistoire » dans lequel il étudie le « mythe de la femme inférieure ».[1133] Selon lui, l'image de la femme est erronée et la raison de son infériorité en revient aux hommes, cela depuis la nuit des temps. La paléoanthropologie et la préhistoire renforcent la position inférieure de la femme en reproduisant ses représentations les plus archaïques, position que nos sociétés modernes ne font que cultiver.[1134] Il explique comment l'archaïsme de nos sociétés est ancré dans une pensée néolithique, celle de la représentation du patriarcat et du dieu mâle unique. « L'idéologie de la domination masculine découle d'une construction culturelle prenant pour prétexte des différences de nature liées au sexe, à la reproduction et à l'éducation. »[1135] Pascal Picq veut démontrer que l'inégalité homme/femme est, depuis l'émergence des sociétés agricoles, l'objet de constructions culturelles[1136] qui gardent tout leur poids dans « la culture occidentale imprégnée de l'anthropocentrisme machiste de la pensée grecque.[1137]

En règle générale, les ethnologues soulignent l'importance fondamentale de la division des tâches pour toute société humaine. Pascal Picq s'appuie sur les travaux du préhistorien Isaac Glynn qui note la valeur qu'on attribuait aux différentes tâches.

[1133] « La paléoanthropologie reste grevée par le mythe de la femme inférieure, comme nous le livrent chaque jour avec succès les médias », Pascal Picq, in Catherine Vidal (Dir.), *op. cit.*, p. 96.
[1134] *Ibid*., p. 95.
[1135] *Ibid*., p. 96.
[1136] *Ibid.*
[1137] *Ibid*., p. 97.

> *Tous les mérites et avantages sont attribués aux hommes : l'innovation technique (pour les outils et les armes), la coopération (pour la chasse), le prestige (celui du chasseur), le partage et ses dimensions sociales et même la viande considérée comme la ressource alimentaire qui permet le développement du cerveau. Les femmes restent dans la condition de Lucy l'Australopithèque, alors que les hommes fondent le succès évolutif à venir de genre* Homo *grâce à la technique et la culture. Bref, seuls les hommes évoluent, mais pas les femmes.*[1138]

Avec ce qu'il appelle « un peu de bon sens préhistorique », Pascal Picq veut en finir avec ces préjugés, qui atteignent leur summum chez l'homme de Cro-Magnon.[1139] Le préhistorien balaye certaines théories, notamment freudiennes, qu'il estime trop influencées par la domination masculine.[1140] Il estime que, devant s'adapter à notre environnement, notre espèce est marquée plus ou moins par une division des tâches, mais celles des femmes ne sont pas moins diversifiées et complexes que celles des hommes – y compris en ce qui concerne les outils et les techniques qu'elles mobilisent pour la chasse !.[1141] Il ne soulève qu'une seule « différence », ce qui représentait aux yeux de Claude Lévi-Strauss « la seule possibilité organique » : « Chez les peuples chasseurs-collecteurs les femmes s'adonnent davantage aux activités de cueillette et de capture de petits animaux, alors que les hommes chassent plus volontiers. »[1142] Pascal Picq cite néanmoins les sociétés traditionnelles dans lesquelles notre *différence biologique* est loin d'empêcher les femmes de participer régulièrement à la chasse.[1143] Puis il s'interroge : les divers interdits et autres tabous imposés par les hommes découlent-ils de cette différence ? Ce long extrait nous aide à bien comprendre l'enjeu de cette différenciation pour les femmes dans *notre* évolution :

> *Seulement, au cours de cette évolution, les hommes ont inventé des interdits et des tabous autour de la chasse, de la viande et du sang. Alain Testard attribue cette séparation organique des tâches ou, plus précisément, les interdits pour la chasse ou l'usage de certaines armes, à des constructions symboliques fondées sur l'écoulement du sang. Sinon, d'un point de vue éthologique, écologique et adaptatif, les contraintes de la reproduction et de l'éducation supposées entraver les femmes peuvent être aisément écartées par l'organisation sociale. Ce n'est donc pas le moindre des paradoxes de constater que l'évolution culturelle a œuvré dans l'autre sens, celui d'une idéologie de la domination masculine par une « biologisation » de la condition féminine.*[1144]

[1138] Pascal Picq, in Catherine Vidal (Dir.), *op. cit.*, p. 99.
[1139] « Dans cette vision classique de l'hominisation, le triomphe de l'homme s'accomplit avec notre espèce *Homo sapiens* et son plus noble représentant, l'homme de Cro-Magnon », *Ibid*., p. 100.
[1140] *Ibid*., p. 101.
[1141] *Ibid*.
[1142] Claude Lévi-Strauss (1973) cité par Pascal Picq, *Ibid*.
[1143] *Ibid*.
[1144] Pascal Picq, in Catherine Vidal (Dir.), *op. cit.*, pp. 101-102. A. Testard (1986), F. Héritier (2005), et P. Picq (2005) sont cités.

Pierre Bourdieu avait décrit le procédé simplement : « Projeter dans la nature ou au temps des origines un état de l'idéologie de la domination masculine et prétendre qu'il en a toujours été ainsi. »[1145] Pascal Picq cite maints exemples d'une domination masculine que l'on devrait bannir car ils sont basés sur des « affirmations éculées » et des « tristes clichés modernes ».[1146] Il dit que même en comprenant que notre dichotomie homme-femme n'a jamais été absolue, les périodes récentes du Paléolithique, de l'archéologie, et de l'art, nous ont apporté des informations qui attestent qu'il existait une collaboration entre les deux sexes, ou au moins, les preuves qu'il était impossible de définir la « valeur » plus forte d'un sexe sur l'autre dans leur traitement.[1147]

Pascal Picq s'interroge : s'ils ne viennent pas de la préhistoire, d'où viennent les fondements de la domination masculine ? Son hypothèse est que ses fondements ont émergé au Néolithique et se sont vus renforcés par les premières civilisations du bassin méditerranéen ; elles ont radicalisé l'idéologie masculine.[1148] C'est cette radicalisation qui aurait mené selon lui à la partition économique des deux sexes, à *l'enfermement de la femme*, au contrôle de sa sexualité (dont la sacralisation de la virginité), aux crimes d'honneur, aux grossesses répétées, ainsi qu'à la pratique de l'inceste à un niveau jusqu'alors inédit.[1149]

Enfin, quant à nos sociétés dites modernes, selon Pascal Picq, elles ne sont pas près d'en finir « avec cette conception aussi archaïque qu'infondée du statut de la femme »[1150]

> *Les idéologies et les mythes se sont tellement enracinés au fil des millénaires que leurs constructions se confondent avec un état ancestral de l'humanité que les paléoanthropologues, les préhistoriens et les éthologues ne retrouvent pas dans leurs champs d'études. Quelques millénaires d'écritures suffisent à édifier une fausse vérité devenue une idéologie si bien intégrée que les affirmations et les fictions les plus grotesques sont reçues sans la moindre objection.*[1151]

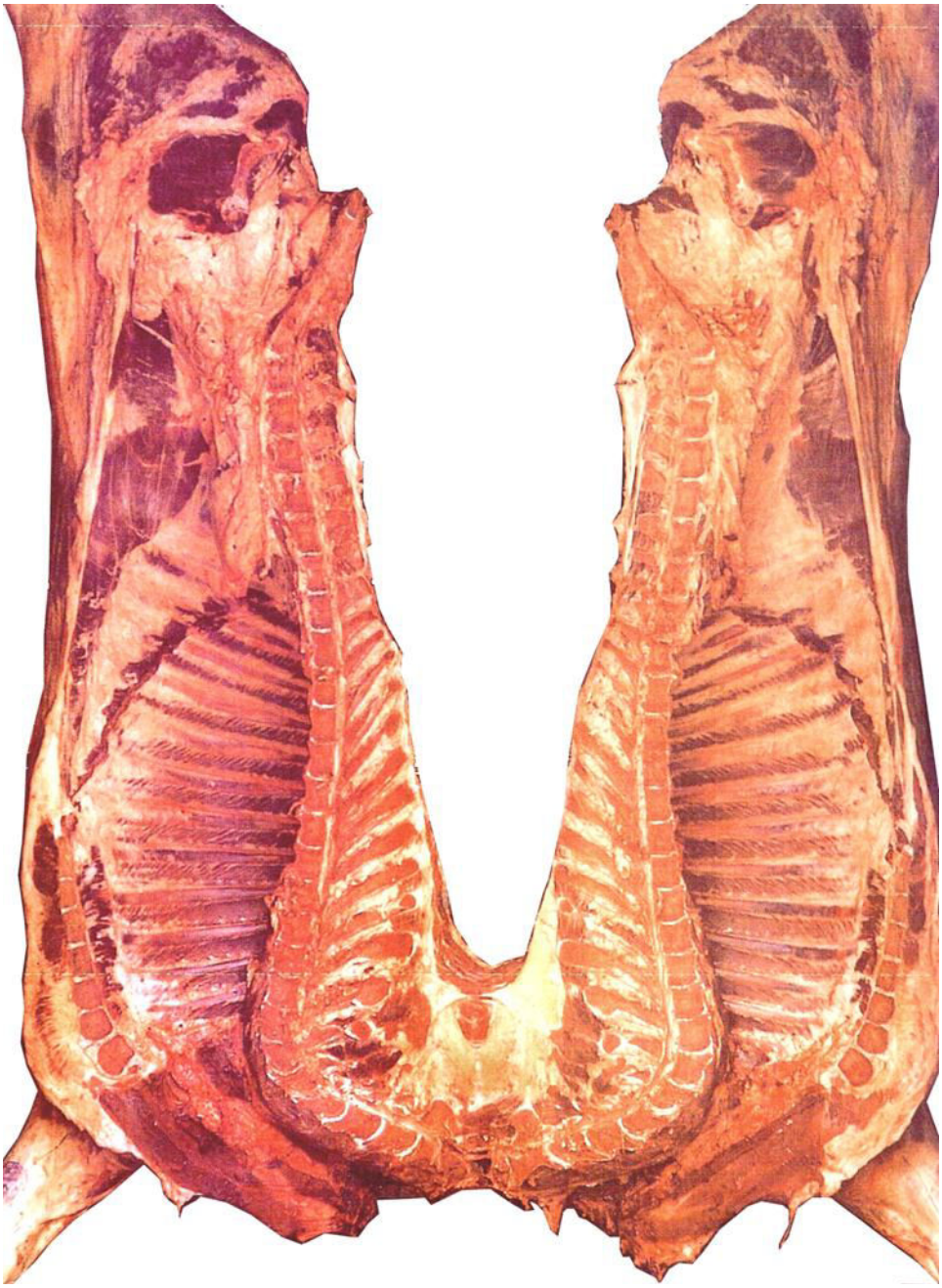
Peut-on donc résumer l'« impertinence » du nu féminin tout simplement par l'expression d'une (de sa) « véritable » image de la femme ? *La femme crue*, celle que l'on

---

[1145] P. Bourdieu (1998) cité par Pascal Picq, in Catherine Vidal (Dir.), *op. cit.*, p. 102.
[1146] *Ibid.* pp. 101-106. Il note notamment le fait que « les outils, les armes, les parures et toutes les activités artistiques sont portés au crédit des hommes », A. Ducros et M. Panoff (1995) cités par Pascal Picq, *Ibid*., p. 105.
[1147] Il offre beaucoup d'exemples dont : « Les hommes de Neandertal et de Cro-Magnon enterraient tous les morts, les femmes, les hommes comme les enfants. Les préhistoriens ne dégagent pas de différence de statut entre les sépultures des femmes et des hommes », P. Picq (2005 ; 2006) cité par Pascal Picq, *Ibid*., p. 104. « Les femmes comme les hommes jouissaient de temps social, de temps symbolique, de temps pour l'art, de temps pour créer et échanger », Pascal Picq, in Catherine Vidal (Dir.), *Ibid.*, p. 105.
[1148] *Ibid*., p. 106. L'auteur cite les travaux de Pierre Bourdieu (1998) et Germaine Tillion (1980).
[1149] Pascal Picq, in Catherine Vidal (Dir.), *Ibid*.
[1150] *Ibid*., p. 109.
[1151] *Ibid.*

considère comme « taboue », celle qui exprime sa « crudité » et sa « comestibilité », celle qui se dévoile dans une impudeur qu'elle « assume » et celle qui s'impose à nous *autrement* – telle qu'elle *est* : *LIBRE***.**

III. Vertige de la coupure



Dans la première partie de cette thèse, nous avons traité de la chair animale en tant que strate originelle de mes œuvres. Dans la seconde partie, nous avons traité de la nature féminine, de *cette* chair animale, notamment lorsque je détourne son image publicitaire en chair humaine. Ces deux recherches distinctes, se nourrissant l'une l'autre, ont permis de répondre de manière approfondie aux questions fondamentales de cette étude : Pourquoi sommes-nous, spectateurs, *affectés* par la vue de la viande crue ? Et de surcroît, pourquoi sommes-nous davantage *affectés* lorsque la viande crue forme – *fusionne* avec – le corps de la femme ?

La recherche menée jusqu'alors nous a permis de définir l'ambivalence et le trouble qu'engendre la vision d'une *chair animale crue et féminine* ; elle nous a permis d'attribuer la puissance visuelle de cette image, à la fois par notre relation au passé et au présent avec l'animal, comme aux interdits et aux tabous qui entourent le corps depuis toujours. Dans ce sens, on a vu que, sans exception, toutes les raisons soulevées pour soutenir ces hypothèses, s'enracinent au sein de notre passé primitif collectif.

Il est temps maintenant dans la troisième partie de cette thèse, de traiter d'une autre facette de la série « Raw Meat » primordiale : l'expression d'une *facture picturale* qui met en scène la *coupure* que l'on qualifie de *vertigineuse*. En effet, nous chercherons à déterminer quel peut être le « coefficient » d'une telle *facture* dans l'expression d'une œuvre qui se « constitue » essentiellement par la *coupure*, telle ma série « Raw Meat ». Dans ce sens, nous sommes amenés à élargir notre regard sur les œuvres d'art afin d'y comprendre celles qui traitent d'autres sujets que ceux qui jusqu'ici ont retenu la quasi-totalité de notre attention ; nous voulons parler de la chair animale et de la représentation de la figure féminine. Et en ce qui concerne spécifiquement ma série « Raw Meat », *prouver* comment et pourquoi sa *coupure vertigineuse* ne fait qu'intensifier l'expression de sa chair féminine, écorchée, dépecée, et recomposée.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

A. Culturaliser le corps

1. Le Sens primitif et contemporain de la marque corporelle permanente

Commençons par la *coupure* en remontant au passé primitif. Il est important dans un premier temps de saisir le sens originel, primitif, de cet acte, pour ensuite pouvoir comprendre et déterminer comment la *coupure* agit au niveau de notre perception contemporaine, puis enfin, à travers les œuvres d'art.

Dans le texte « Publicité de la profondeur » de son recueil *Mythologies*, Roland Barthes parle d'une peau comme : « d'abord surface, mais surface vivante » qui « dépend de la nutrition des racines »[1152] ; une peau qui *s'impose comme tributaire des racines profondes.*[1153] Dans nos pages précédentes, nous avons soutenu à maintes reprises l'idée que la peau *et* la chair publicitaire des femmes de ma série « Raw Meat » *se nourrissent* d'un fonds fécond d'associations vives qui prennent leur origine au sein de notre passé primitif. Dans ce chapitre, nous formulerons l'hypothèse que la *coupure contemporaine* (dont celle par laquelle mes corps féminins sont entièrement construits) *puise* dans différents aspects de la pratique primitive des marques corporelles. En somme, nous voulons dévoiler les *racines profondes*, primitives, de la *coupure* qui nourrissent les pratiques artistiques d'aujourd'hui. Nous verrons combien lesdites œuvres contemporaines peuvent embrasser, faire évoluer, ou même contredire, lesdits sens primitifs à travers leurs expressions.

Pour mener à bien notre recherche autour de cette question, nous nous référons en grande partie sur l'ouvrage *Le Corps peint*, de l'historien d'art et écrivain, Michel Thévoz. Il y explique que l'acte de marquer le corps de différentes manières : peinture, tatouage, scarification… n'avait pas – comme l'on pourrait être amené à le penser – de but esthétique, mais *culturel*. Ces marques corporelles représentaient une *épreuve* : celle de la séparation, celle de l'initiation, celle de l'identification sociale… Dans les sociétés primitives, le but premier de la marque corporelle était de *culturaliser le corps* – c'était une « acculturation à vif » ![1154]

De manière générale, Michel Thévoz regroupe l'ensemble des marques tégumentaires sous le terme de « corps peint » ; et écrit qu'elles ont joué, ou jouent, un rôle de substitution

[1152] Roland Barthes, « Publicité de la profondeur », *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1957, p. 77.
[1153] « Paradoxalement, c'est dans la mesure où la peau est d'abord surface, mais surface vivante, donc mortelle, propre à sécher et à vieillir, qu'elle s'impose sans peine comme tributaire de racines profondes, de ce que certains produits appellent *la couche basique de renouvellement* », *Ibid*., pp. 77-78.
[1154] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 45.

et de transposition vis-à-vis de l'image de soi.[1155] C'est cette image de soi qui selon lui a toujours posé problème pour l'homme, l'amenant à « retoucher son corps de multiples manières : par des déformations, des mutilations, des tatouages, des scarifications, par le maquillage, la cosmétique, la parure, la chirurgie esthétique, etc. »[1156] Ainsi l'homme, *exposé* de par sa nature (il est nu à sa naissance), n'accéderait « à son identité et son statut social qu'à la faveur de modifications significatives de son corps. »[1157] On apprend que, par ailleurs, dans les sociétés primitives dites « animistes », lorsque les marques de peinture ou d'incision étaient appliquées sur un support autre que la peau humaine, elles étaient toujours considérées comme « corporelles » – car ces supports étaient vus comme vivants et non comme objets inertes, tel que l'on considère l'œuvre d'art dans nos sociétés.[1158]

Dans son avant-propos, Michel Thévoz évoque *la première trace* ; et le fait que bien qu'on ne sache jamais de quelle « nature » elle était (blessure accidentelle, de chasse ou de combat ?), elle a marqué la séparation entre le corps anatomique et le corps symbolique[1159] – et « du même coup le seuil de l'hominisation. »[1160] En effet, il avance une fonction primordiale des marques corporelles comme celle de « conjurer la menace de la nature ». Car dans les sociétés primitives, la nature signifiait un espace précaire, inquiétant, menaçant, « l'espace même de l'altérité contre lequel il faut constamment réaffirmer son existence. »[1161] Cette *coupure* avec la nature, mise en scène rituellement, était vécue par le primitif comme quelque chose de vital ; l'auteur la décrit comme « une exigence d'arrachement du corps à l'indissociation originelle. »[1162] « [D]'autant plus vitale », écrit Michel Thévoz, « que les membres des sociétés primitives vivent [d'une part] dans une redoutable promiscuité avec la nature, les animaux et les plantes, […]. »[1163] « Il est vital de différencier l'homme de tout ce qui lui est à la fois étranger et contigu, de le démarquer d'une proximité physique redoutable, de prévenir une réabsorption ou une régression. »[1164] Les notions de nature et de culture dans ces sociétés s'y opposaient de manière sensible, visible, névralgique ; et l'on cherchait à contrôler et à rendre évidente cette opposition.

[1155] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 8.
[1156] *Ibid*., p. 7.
[1157] *Ibid*.
[1158] L'auteur donne en exemple le bois des masques, « le bois dont il est fait est une chair vivante, génie d'un arbre, dont le tranchet, le pinceau, et enfin la gesticulation du danseur ne font qu'activer la physionomie », *Ibid*., p. 8.
[1159] *Ibid*., p. 7.
[1160] *Ibid*.
[1161] *Ibid.*, p. 28.
[1162] *Ibid*.
[1163] *Ibid*., p. 45.
[1164] La citation continue : « Cette menace peut prendre la forme des animaux, ou des humains appartenant à un autre groupe, mais elle peut être interne, et prendre alors non pas une forme figurative, mais défigurative, en tant que dislocation de l'ordre social et mental constitutif de l'individu », *Ibid*., p. 28.

Cette opposition se reporte à l'intérieur de la communauté, qui doit maintenir et réaffirmer rigoureusement sa structure sous peine de désintégration. Elle se reporte dans le corps même des individus, écartelés entre l'animalité qui menace de reprendre ses droits […] et les contraintes communautaires.[1165]

Dans les sociétés primitives, la notion de « séparation » était centrale aux rites initiatiques à travers lesquels les marques corporelles servaient à sanctionner tous les événements naturels : la naissance, la puberté, la maternité… On considérait alors ces marques comme celles « d'appartenance et de solidarité sociales ».[1166] Pour Michel Thévoz, on retrouve dans la séparation nature/culture, l'origine de la différenciation homme/femme. Il y voit « la première forme anthropologique de domination » : « C'est donc à partir de son propre corps, et plus précisément de l'opposition des sexes, que l'homme aurait développé, en un jeu de marques corporelles de plus en plus complexe, les structures symboliques par lesquelles il se serait arraché à l'animalité. »[1167] Ces initiations avaient toujours lieu en forêt, « comme s'il s'agissait, dans un ultime rappel, d'accélérer et de dramatiser le passage qui va de la nature à la culture. »[1168] Le rite prenait souvent la forme de la circoncision masculine et l'excision du clitoris et des petites lèvres chez la fille ; une épreuve charnelle, réputée douloureuse.

Les marques corporelles symbolisaient pour l'homme à la fois son ascension à la culture et l'éloignement de son animalité ; tout en comportant une fonction « identificatoire ». Dans ces sociétés « sans Etats », l'ordre symbolique ne circulait que sous forme de mythes ; il fallait donc que « cet ordre se marque dans la chair de chaque individu comme un ensemble de signes recoupant les déterminations naturelles et coupant cet individu d'elles, marquant donc son accession à la socialité. »[1169] Le rang et la position de l'individu y étant souvent dictés par la parenté, le sexe, l'âge, l'ancienneté… les « marques identificatoires » inscrites sur le corps s'y appliquaient une fois pour toutes.[1170] *Ainsi ladite structure marquée dans la chair, l'individu la naturalisait, l'incarnait, par la voie de la souffrance.*[1171]

[1165] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 28.
[1166] « C'est une période transitoire, dans le sens le plus fort du terme, au cours de laquelle l'adolescent est arraché à son mode de vie enfantin, soustrait au contact des femmes, avant d'accéder en tant que membre à part entière à la société des adultes », *Ibid*., p. 45.
[1167] *Ibid*., p. 13.
[1168] *Ibid*., p. 45.
[1169] *Ibid*., pp. 28-29.
[1170] *Ibid*., p. 50.
[1171] *Ibid*., p. 29.

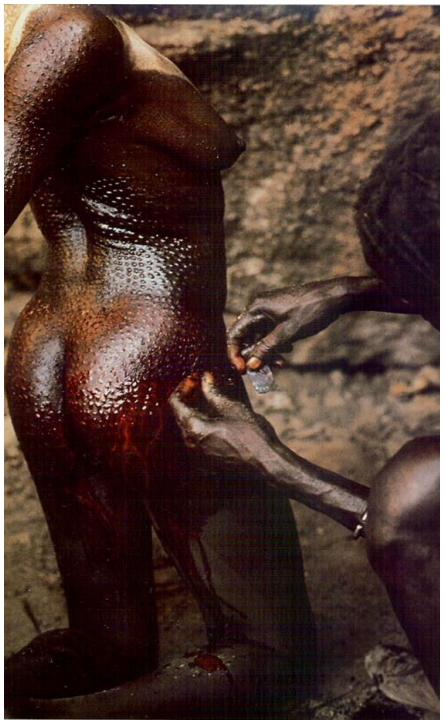


Photo tirée du *Corps peint* de Michel Thévoz.

Michel Thévoz met en exergue les marques corporelles *temporaires* et celles durables, *permanentes*. Les premières sont qualifiées d'éphémères ; elles sont utilisées à la levée d'un interdit ou lors des cérémonies, tels un mariage, un deuil…[1172] ; tandis que les dernières, tels les tatouages et les scarifications, sont placées au « pôle » de l'organisation sociale, et de la permanence institutionnelle.[1173] L'application des marques corporelles permanentes s'avère plus douloureuse, les coupures engendrant souvent d'importants saignements. Enfin, certains rites de passage dans les sociétés tribales sont synonymes de renaissance ; la « mort symbolique » sous forme de l'évanouissement du participant est exigée pour que le supplice de la coupure puisse enfin cesser.[1174] La photo ci-dessus tirée de l'ouvrage *Le Corps peint*, ainsi que ces quelques extraits qui suivent attestent de la nature de l'opération :

> *Le tatouage consiste à implanter sous la peau des points de couleur sombre, par exemple de la suie ou du noir de charbon […]. On peut aussi, comme en Nouvelle-*

[1172] « […] de la peinture corporelle proprement dite, c'est-à-dire d'une décoration nécessairement éphémère, appropriée par conséquent à des circonstances spéciales telles que la levée d'un interdit, un mariage, un deuil, une cérémonie de chasse. La peinture du corps est une parure de rite ou de danse, bref, elle célèbre un événement, elle marque un hiatus dans la vie quotidienne », Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 36.
[1173] *Ibid*., p. 38.
[1174] « […] chez les Indiens Mandan, par exemple, la scarification n'est qu'une modalité des tortures épouvantables qui constituent le cérémonial de l'initiation : "Le premier docteur soulevait entre les doigts environ deux centimètres de chair, qu'il perçait de part en part avec son couteau à scalper, soigneusement ébréché pour rendre l'opération plus douloureuse […], les bourreaux s'approchaient ; ils examinaient son corps scrupuleusement. Pour que le supplice cesse, il fallait qu'il soit, selon leur expression, entièrement mort, c'est-à-dire évanoui" », *Ibid*., pp. 46-48.

Zélande, se servir d'une lame qui coupe la peau et qui double le tatouage proprement dit d'une scarification, c'est-à-dire d'un effet de relief. […]

Bien sûr l'opération est sanglante ; aussi doit-on étancher le sang au fur et à mesure. Il faut attendre que la peau ait cicatrisé et que la croûte soit tombée pour voir apparaître le motif dessiné.[1175]

Scarifications et tatouages ont, semble-t-il, la même fonction. […] Les Noirs recourent en général aux scarifications, c'est-à-dire des incisions cutanées qui laissent des cicatrices formant des motifs significatifs. L'opération consiste à tracer d'abord le dessin superficiellement, puis à enfoncer une grande épine ou une aiguille sous l'épiderme le long du trait, de manière à soulever la peau. On sectionne alors la longueur nécessaire avec un rasoir ou une pierre aiguisée. Les cicatrices peuvent jouer en relief, en créant des constellations charnues, ou en creux, ou par alternance de dépressions et de saillies.[1176]

Nous nous intéressons tout particulièrement à la fonction de la marque corporelle *permanente***,** ayant pour but de *culturaliser le corps*, envers son *individuation*. Comme l'explique Michel Thévoz, l'être humain se détermine par sa singularité, il se différencie des autres individus de son groupe ; tandis que l'animal appartient à une espèce qui s'oppose aux espèces voisines.[1177] Dans les sociétés primitives, une régression non voulue de l'humanité vers l'animalité signifie que l'homme sera renvoyé au « registre anonyme des pulsions », propre à l'animal.[1178] Ainsi, c'est en *culturalisant son corps* par les mues, que l'homme tente de maîtriser tout d'abord sa nature innée (son animalité).[1179] En effet, pour le primitif, les marques corporelles *permanentes* comportent la signification positive d'une intégration sociétale

fondée sur l'identité irremplaçable de chacun de ses membres. Cela explique […] que chaque individu doive être marqué définitivement dans sa chair selon les critères d'identité qui varient, certes, avec les sociétés, qui s'appliquent une fois pour toutes.[1180]

L'ascension de l'homme à la socialité, démontrée par (grâce à) ses marques corporelles *permanentes*, « identificatoires », se trouve aux antipodes d'un état dit

[1175] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, pp. 38-40.
[1176] *Ibid*., p. 43.
[1177] *Ibid*., p. 28.
[1178] *Ibid*., p. 29.
[1179] *Ibid*., p. 50.
[1180] « Quelle est alors la raison de l'inscription indélébile dans la peau, propre aux sociétés primitives ? Celles-ci se caractérisent […] par l'inexistence d'une instance étatique, par l'absence d'écriture, et par une économie fluctuante dite "de substance". […] Cependant, pour n'être pas déterminée fonctionnellement par un appareil politico-économique, la situation des individus n'est pas indifférenciée, tout au contraire : elle relève des rapports de parenté, des positions de chef de famille, de père, de fils, etc., et du sexe, de l'âge, et de l'ancienneté. Cela signifie que les individus ne sont pas interchangeables relativement à un système socio-économique codifié : c'est, à l'inverse, ce système qui se plie aux constellations socio-familiales fondées sur l'identité irremplaçable de chacun de ses membres », *Ibid*.

« anonyme » de l'animal. C'est un paradigme dont nous allons nous servir, en notant que nous serons amenés à assimiler ledit « état anonyme » à la notion du « stéréotype ». Ce schème, nous semble-t-il, permettra de tirer des parallèles entre les marques corporelles *primitives* et *contemporaines*, afin d'illustrer comment ces dernières *puisent* dans les différents sens primitifs de la pratique.

La marque corporelle dans les œuvres contemporaines que nous citerons s'exprime clairement en tant que « critère identificatoire » – la notion d'« identité » y étant centrale et revendiquée en tant que telle. Ces œuvres « respectent » donc la fonction première *primitive* de la marque corporelle *permanente*, elles *capitalisent* même sur cette expression, tout en subvertissant d'autres de ses aspects ou critères ; notamment via le choix de la figure (le support) sur laquelle ces artistes inscrivent leurs *coupures corporelles contemporaines.*

En haut : Daniele Buetti, à gauche : *Benetton*, 1998/2004, 64 x 55 cm, impression jet d'encre ; à droite : *Untitled from Goodfellows/Looking for love*, 1996-1998, tirage sur aluminium ; en bas : Santiago Sierra, à gauche : *160 cm Line Tattooed on 4 people*, *El Gallo Arte Contemporaneo. Salamanca, Spain. December 2000*, video, 63 min. ; à droite : *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People, Havana, Cuba. December 1999*, 76.2 x 104.1 cm, photographie argentique sur gélatine.

La pratique de la marque corporelle *permanente* que les artistes Daniele Buetti et Santiago Sierra mettent en œuvre nous offre des registres très différents, dus au choix (au sens) de leur figure (support).

La figure de prédilection de l'artiste suisse, Daniele Buetti, est le t*op model*. Sa matière première vient des journaux de mode ; il pose ses inscriptions sur ces visages que la chercheuse Lydie Pearl décrit comme des « archétypes publicitaires de l'échange économique ».[1181] Elle note dans son texte « Chair sans frontière » du recueil *Arts de chair*, la nature contradictoire de son « incision rituelle » qui avait autrefois pour but d'inscrire l'ordre social sur le corps, tandis que l'artiste y inscrit un « désordre », qualifié à la fois de « social » et d'« organique ». Le « désordre social » signifie un paradoxe : « Notre incapacité à penser, à symboliser le désordre, nous conduit à le marquer dans le corps et à le montrer au monde par les voies médiatisées de l'art. »[1182] Le « désordre organique » s'illustre par un détournement du corps-malade en corps-bijou ; Lydie Pearl voit les motifs incisés dans la peau des *top models* comme un trompe-l'œil de blessures (tumeurs, verrues…) qui deviennent des motifs de séduction. A son avis, cette vision du mal redonne « une identité à la personne violentée par l'uniformisation imposée par le système de marché. »[1183]

Dans les œuvres de Santiago Sierra, le « critère identificatoire » de la marque corporelle primitive se dévie jusqu'à son paroxysme. Les protagonistes de ses œuvres, qui subissent volontairement sur leur dos l'inscription d'une marque corporelle permanente, sont des *anonymes*. Les participants sont recherchés, choisis, par l'artiste pour cette position (rang) dans la société : en tant qu'êtres exploités, marginalisés, défavorisés, « invisibles » : ce sont des immigrés, des drogués, des prostitués, des pauvres, des sans-abri…[1184] L'artiste les engage pour réaliser des tâches subalternes et inutiles en échange d'argent, en se faisant tatouer une ligne dans le dos. L'artiste met en lumière à travers ses œuvres les formes de l'exploitation humaine ayant lieu à travers les systèmes d'échange économique.[1185] Nous démontrons que l'idée qu'une marque corporelle permanente soit appliquée sur un anonyme

[1181] Lydie Pearl, « Chair sans frontière », in Patrick Baudry, Henri-Pierre Jeudy, et al. (Dirs.), *Arts de chair*, Bruxelles, éditions La Lettre volée, Coll. Essais, 1998, p. 21.
[1182] *Ibid*.
[1183] « Le pourrissant, le gangrené, l'abject, en changeant de statut, en devant bijou, détourne les valeurs que véhiculait le modèle du corps lisse, uniforme, anonyme à force de polissage. C'est le chancre, le mal, qui redonne une identité à la personne violentée par l'uniformisation imposée par le système de marché, ce marché des multinationales que l'artiste proposait auparavant d'inscrire », *Ibid*., p. 22.
[1184] Elizabeth Manchester, « Santiago Sierra, *160 Line Tattooed on 4 People*, El Gallo Arte Contemporaneo. Salamanca, Spain. December 2000. », *TATE*, site des musées, août 2006, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852/text-summary>
[1185] Elizabeth Manchester*, op. cit.*

contredit totalement la *raison d'être* primitive de l'application de cette dernière – en tant que signe d'*individuation* ! Le sens de la figure de Santiago Sierra s'oppose donc au sens de celui qui devait recevoir la marque corporelle *primitive*. Son travail, tout en se servant (*puisant*) de cet acte connoté, renverse fondamentalement son sens primitif. Les différents aspects *dramatiques* de la performance : la *permanence* de la marque corporelle, l'*anonymat* de son application, la situation désespérante et précaire qui *force* les participants à accepter une telle opération « inutile » en échange d'argent… servent à marteler le message initial de l'artiste, qui s'articule autour de l'exploitation. Et, signe de son succès, on constate que l'artiste a répété à quatre reprises sa pratique contemporaine de la marque corporelle permanente : *Line of 30 cm Tattooed on a Remunerated Person 51 Regina Street. Mexico City, Mexico. May 1998* ; *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People, Espacio Aglutinador. Havana, Cuba. December 1999*, et *160 cm Line Tattooed on 4 People El Gallo Arte Contemporaneo. Salamanca, Spain. December 2000*.[1186]

L'artiste française, ORLAN en fait de la marque corporelle permanente le leitmotiv de son œuvre. Intéressons-nous aux questions de l'identité et de l'altérité qu'elle cherche à soulever par celle-là dans l'utilisation systématique dans son travail. Dans une conférence dont la transcription figure dans sa monographie éditée en 1997, elle dit :

> *Mon travail a toujours interrogé le statut du corps féminin, via les pressions sociales, que ce soit au présent et dans le passé, où j'ai pointé certaines de leurs inscriptions dans l'histoire de l'art. La déclinaison des images possibles de mon corps a traité du problème de l'identité et de l'altérité.*[1187]

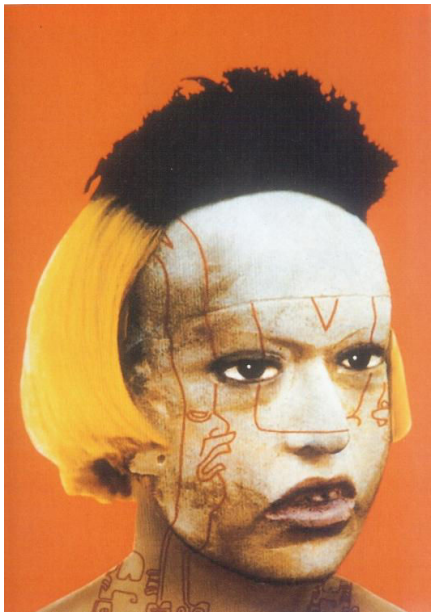
Et plus loin : « Mon travail et ses idées incarnées dans ma chair posent [des] questions sur le statut du corps dans notre société et son devenir dans les générations futures, via les manipulations génétiques. »[1188] Elle fait entrer la coupure corporelle contemporaine dans son travail au début des années 90s, lorsqu'elle commence à réaliser des « opérations performances chirurgicales »[1189], programmant ainsi sa propre mutation ; son atelier se transforme alors en salle opératoire. Elle dit : « J'ai toujours considéré mon corps de femme, mon corps de femme-artiste comme le matériau privilégié pour la construction de mon œuvre. »[1190]

[1186] Nous citons les titres des quatre œuvres (performances) de Santiago Sierra dans lesquelles il énumère à chaque fois la longueur de la ligne tatouée, la rue, la ville, le pays, le mois et l'année qui ont eu lieu ces performances.
[1187] ORLAN, in ORLAN & Stéphane Place (Dirs.), *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, éditeur Jean-Michel Place, 1997, p. 35.
[1188] *Ibid*., p. 37.
[1189] L'artiste intitule ainsi ces œuvres dans un entretien sur son site web personnel, Cf. *ORLAN*, site de l'artiste, rubrique « F.A.Q. », <http://www.orlan.eu/f-a-q/>
[1190] ORLAN, in ORLAN & Stéphane Place (Dirs.), *op. cit.*, p. 35.

ORLAN fait évoluer la coupure corporelle au niveau de son sens primitif « identificatoire ». Celle-ci a donné à son travail une « invention identitaire » qu'elle qualifie de figuration et de refiguration.[1191] La marque corporelle *primitive* autrefois servait à confirmer, à renforcer, à permettre d'atteindre pour l'homme son individuation et sa socialité. Tandis que pour ORLAN, il s'agit d'endosser des identités *autres* – celles qu'*elle* aurait inventées. « J'ai eu l'idée de remettre une image que j'aimais beaucoup, pas par nécessité de faire une opération chirurgicale, mais pour m'inventer moi-même. Je voulais changer d'image, pour faire de nouvelles images »[1192], dit-elle. Tout en s'interrogeant sur l'identité de la femme et les différentes pressions qui s'exercent sur son corps, le travail d'ORLAN veut dénoncer la notion de beauté dictée et construite par l'idéologie dominante qui désigne selon elle les modèles qu'on doit trouver beaux.[1193] Le sens de sa figure est la femme d'aujourd'hui ; elle joue avec la connotation de la chirurgie esthétique telle qu'elle est perçue dans l'ère contemporaine, comme « la marque d'une réussite d'intégration dans la société définissant les critères du "beau" ».[1194] Enfin, pour elle, intervenir sur la chirurgie esthétique signifie toucher à l'un des hauts lieux de la domination masculine : là « où peut s'inscrire le plus de pouvoir de l'homme sur le corps de la femme. »[1195]

à gauche et à droit : portraits d'ORLAN.

[1191] *ORLAN*, site de l'artiste, *op. cit.*
[1192] *Ibid*.
[1193] *Ibid*.
[1194] L'auteur évoque le fait que ses performances mènent le spectateur à questionner les fins acceptables de la chirurgie, comme réparer ou embellir le corps humain, Anaïs de Dorlodot, « "Mon corps est devenu un lieu public de débat" », ORLAN », blog du *Mondeap-Art2*, 20 juin 2013, <http://mondeap-art2.blogspot.fr/2013/06/mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de.html>
[1195] « Mon travail [est] contre les diktats de l'idéologie dominante qui s'impriment de plus en plus dans les chairs féminines et masculines. La chirurgie esthétique est un des lieux où peut s'inscrire le plus le pouvoir de l'homme sur le corps de la femme », ORLAN, in ORLAN & Stéphane Place (Dirs.), *op. cit.*, p. 40.



ORLAN a étudié les codes et les canons de beautés féminins à travers l'histoire de l'art. En 1998, elle commence une série de « self-hybridations » dans lesquelles elle se sert de nouvelles technologies photographiques afin d'interpréter des standards de beauté des diverses civilisations (amérindiennes, pré-colombiennes, africaines)
ORLAN, *Self-hybridation*, 1998, 100 x 150 cm, impression cibachrome.

Le visage est le lieu de prédilection sur lequel s'opère la coupure corporelle *contemporaine* d'ORLAN. Le visage, « cet endroit où s'imprime l'identité, lieu physique par excellence […] de l'inscription d'autrui en moi »[1196], écrit l'historien Paul Ardenne en citant Emmanuel Lévinas, lorsqu'il traite « le cas ORLAN » dans son ouvrage *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX*^{ème} *siècle.* Quant à Lydie Pearl, elle estime qu'ORLAN, comme Daniele Buetti, veut inscrire sur le visage des « valeurs contraires » qui ne sont ni utopistes ni démiurges.[1197] La chercheuse écrit que leurs figures monstrueuses respectives sont représentatives d'une alternative à la « machine économique uniformisante ».[1198] ORLAN réitère ce même propos sur son site web, lorsqu'elle dit ne pas être contre la chirurgie esthétique en soi, mais contre « ses tentatives d'uniformisation et de normalisation qu'elle traduit. »[1199]

Nous pensons que cette dernière phrase d'ORLAN peut illustrer le dénominateur commun de la coupure corporelle des trois artistes contemporains cités ; celui-ci réside dans leur opposition à une uniformisation et une normalisation de l'être, opérées notamment par la société marchande qui est le plus souvent ciblée, accusée. Ces notions sont en adéquation

[1196] Paul Ardenne, *Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX*^{e} *siècle*, Paris, éditions du Regard, Coll. Essais Art, 2001, p. 420.
[1197] Lydie Pearl, in Patrick Baudry, Henri-Pierre Jeudy, et al. (Dirs.), *op. cit.*, p. 21.
[1198] *Ibid*.
[1199] *ORLAN*, site de l'artiste, *op. cit.*

avec la notion de « stéréotype ». Par le biais de la coupure corporelle permanente, les artistes expriment de différentes manières la fonction primitive « identificatoire » : soit ils mettent en lumière, dévoilent, les mécanismes qui causent cette uniformisation et normalisation (Sierra, Buetti) ; soit ils proposent des images *uniques* de l'être (ORLAN, Buetti). L'historien Paul Ardenne note cette qualité unique, inédite, de son « invention identitaire » :

> *Regardant ce corps, je n'y reconnais pas en tous points la physionomie courante du visage. Et je m'étonne. […] Le tout gage de stupeur pour le spectateur mis en face non d'un corps au sens strict mais bien d'une dérivation. Echappée plastique à partir du visage normal, aboutissant à cette forme-là, unique entre toutes, sans nul équivalent possible, le visage d'ORLAN. Non une chair faite de représentation mais l'inverse, une représentation faite chair.*[1200]

L'expression dans ces œuvres de l'*individuation*, ou bien l'absence totale de cette qualité, passe donc, à notre sens, par la marque corporelle permanente. La coupure corporelle *contemporaine* sortant ces corps de l'*anonymat* pour (re)donner une identité – celle(s) qui aurai(en)t été choisies par l'artiste[1201] ; ou bien, elle peut nous faire prendre conscience de cet aspect de notre société où l'individuation n'existe pas.

Rappelons que dans notre passé primitif, le primitif n'accédait à son identité et à son statut social, et donc à sa « culture », par la marque corporelle permanente qui l'éloignait du coup de son « anonymat », de sa « nature » et donc de son « animalité ».[1202] Notre recherche sur les œuvres contemporaines citées plus haut reflète l'utilisation de cette même terminologie. Par exemple, Lydie Pearl écrit que le travail des deux artistes, Daniele Buetti et ORLAN, donne « une scène à l'invention identitaire, celle qui s'oppose à un anonymat inscrit dans la chair, un anonymat sans visage […]. »[1203] L'« anonymat » que nous assimilons dans notre étude au « stéréotype », représente une notion qu'ORLAN repousse jusqu'au *lieu* de ses opérations performances. Elle est amenée à intervenir sur ce qu'elle appelle « l'esthétique chirurgicale » de ses performances, afin de transformer un décor qu'elle considérait jusqu'alors comme froid et stéréotypé.[1204]

[1200] Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 420.
[1201] « La monstruosité d'Orlan résulte d'un choix, du choix même de l'artiste », *Ibid*.
[1202] « L'homme […] n'accéderait "à son identité et son statut social qu'à la faveur de modifications significatives de son corps" », Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 7.
[1203] Lydie Pearl, in Patrick Baudry, Henri-Pierre Jeudy, et al. (Dirs.), *op. cit.*, p. 21.
[1204] « J'ai voulu intervenir sur l'esthétique chirurgicale, froide et stéréotypée, l'échanger avec d'autres, les confronter : le décor est transformé […] », ORLAN, in ORLAN & Stéphane Place (Dirs.), *op. cit.*, p. 38.

C'est le sens de la figure choisi par chaque artiste pour « réceptionner » sa marque corporelle permanente qui sert à différencier leurs expressions respectives ; il fait basculer (il accentue, il contredit, il fait évoluer) le *sens primitif* de la marque corporelle. Chez Daniele Buettti, le *top model* est un standard de la beauté contemporaine, un stéréotype sur lequel sont gravées des marques distinctives d'une communauté basée sur le pouvoir économique.[1205] Chez Santiago Sierra, le marginalisé et défavorisé semble « forcé » d'accepter, en échange d'argent, la marque d'un tatouage insensé. Puis, il y a l'artiste même qui marque dans *sa* chair même des contre-diktats de la société, au nom d'ORLAN et de *toutes* les femmes. La coupure corporelle permanente de cette dernière la rendant unique à chaque fois. Dans ce sens, elle ne dit plus « Je suis » mais « Je sommes ».[1206]

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2011, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1205] Lydie Pearl, in Patrick Baudry, Henri-Pierre Jeudy, et al. (Dirs.), *op. cit.*, p. 21.
[1206] ORLAN, site de l'artiste, *op. cit.*

2. La Marque de l'individuation sur le corps stéréotypé

Appliquons maintenant la recherche menée sur la marque corporelle permanente *primitive* et *contemporaine* aux femmes de ma série « Raw Meat ». Notre hypothèse est qu'une telle chair faite de morceaux de viande crue ne peut qu'évoquer cette pratique ; et que cette série *puise* dans le sens primitif de la coupure corporelle. Morcelée à l'extrême, cette chair-ci n'est effectivement faite QUE de coupures ! Son processus et son fonctionnement propres sont l'histoire de *son acculturation à vif*.

Le résultat de mon collage, ainsi que sa particularité, est la création d'une chair empreinte d'une très forte ambivalence. Nous attribuons l'une de ses sources à sa (ma) réappropriation de la coupure corporelle ; la recherche démontre que la coupure de la série « Raw Meat » embrasse le sens primitif de la marque *permanente* aussi fortement qu'elle les contredit, tout en les faisant évoluer. Ce sens « identificatoire » est exprimé simultanément de manière contradictoire au sein de sa figure : c'est-à-dire, qu'on y retrouve à la fois l'expression de l'*individuation* et celle du *stéréotype*. Cette contradiction s'illustre de manière évidente chez mes *Pin-up*.

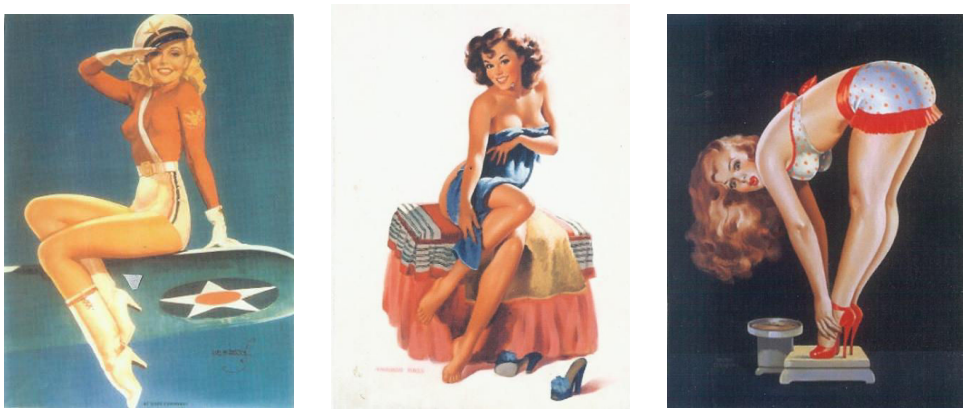
Salamandra, à gauche et à droite, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2010, 40 x 30 cm chacune, collage d'images publicitaires sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Mes douze *Pin-up* de la série « Raw Meat » sont emblématiques d'une recherche picturale qui s'opère souvent dans le champ de l'image stéréotypée de la femme. Ces matrices féminines, bien connues et connotées, facilement reconnaissables, font partie de la mémoire collective. Je les remplis par le biais du collage d'images de viandes crues : tranchées, découpées, morcelées. Ses *coupures corporelles*, évocatrices de la pratique *primitive*, sont innées à la construction et au façonnage d'une chair devenue par sa matrice hautement *stéréotypée* ! Ces coupures visibles sur et dans un « stéréotype » *tranchent* avec *la raison d'être* primitive de la marque corporelle : celle qui signifiait l'individuation de l'homme dans son ascension à la culture : la qualité unique et irremplaçable de chaque personne.[1207]

Je détourne par un même matériau différents types de figures féminines ; la série se constituant de plusieurs « rubriques » d'œuvres : d'après les pin-up, d'après les toiles de maître, et d'après le modèle réel. Selon la matrice, la viande crue agit différemment ; permettant un spectre d'interprétations. Dans ce sens, le spectre que proposent mes *Pin-up* nous semble particulièrement large. Car cette figure qu'on décrit comme *vivante, fun-loving, sexy, et ludique*[1208], « se décale » au plus loin de la matière même de la viande crue d'animal, morte, érotique, ambivalente. Certes, ce « décalage » est dû en partie à la combinaison de sa matière ambivalente avec une matrice qui n'a, elle, strictement rien d'ambivalent, ni de mortifère ![1209] En effet, la perception de la pin-up est univoque et uniquement vue comme *positive* – une image de la femme qui s'avère inédite pour l'époque.[1210] L'écrivain, Gilles Lipovetsky décrit ce tournant de l'image perçue de la femme qui a eu lieu :

> *Le moment démocratique du beau sexe signifie éclipse de la mythologie de la femme fatale et corrélativement consécration d'une culture euphorique de la beauté expurgée de toute ambivalence, de toute négativité malsaine et mortifère. L'alliance millénaire des charmes féminins et de Thanatos a cédé le pas à une exaltation sans envers de la beauté.* [1211]

[1207] Cf. p. 275 de cette thèse.
[1208] « Elle a un corps élancé, […] le *keep smiling* [attitude], un *sex-appeal* dédramatisé et ludique », Gilles Lipovetsky, *La troisième femme, Permanence et révolution du féminin*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Essais, 1997, p. 216.
[1209] « C'est l'érotisme féminin, le satanisme de la chair en moins, la vitalité enjouée en plus », *Ibid*., pp. 213-214 .
[1210] « Pour la première fois, le sex-appeal se conjugue avec la bonne humeur et l'humour gai […] », *Ibid*., p. 213.
[1211] *Ibid*., p. 216.



Images des pin-up de référence glanées sur l'Internet.

Nous pensons que la coupure corporelle de la série « Raw Meat » est en partie responsable de la forte ambivalence qu'exprime ma figure[1212] ; car cette marque corporelle permanente, utilisée autrefois comme signe de l'individuation, agit dans ma série sur un corps stéréotypé. Cette *contradiction* est au cœur de notre hypothèse. C'est une hypothèse qui par ailleurs ne se limite pas aux matrices hautement stéréotypées, telles les pin-up, mais qui s'étend, comme nous le verrons, à l'ensemble des figures féminines que je façonne. Car *TOUTES* les femmes du « Raw Meat » – toutes les femmes tout court ! – s'avèrent être facilement vues et naturellement perçues en tant que *STEREOTYPES*.

Commençons en définissant le terme « stéréotype » afin de soutenir nos propos. La chercheuse Lucy Baugnet explique dans son ouvrage *L'Identité sociale*, que le stéréotype se fonde sur une logique de dichotomie : on l'est ou on ne l'est pas ; le fait d'appartenir à la catégorie des femmes suffit-il à définir une femme en termes stéréotypés ?[1213] Une autre source, éducative cette fois-ci, définit le stéréotype comme « une généralisation simplifiée appliquée à un groupe entier de personnes, sans tenir compte des différences individuelles. »[1214] A en croire le philosophe Pierre Bourdieu, le corps féminin ne peut être dissocié du regard stéréotypé. Il écrit dans la section « L'Etre féminin comme être perçu » de son ouvrage *La Domination masculine* :

> *Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres.*[1215]

[1212] Nous avons montré auparavant dans cette thèse d'autres facettes de l'ambivalence de ma figure, notamment qui proviennent de la matière même de la viande crue.
[1213] Lucy Baugnet, *L'Identité sociale*, Paris, éditions Dunod, Coll. Les Topos, 1998, p. 71.
[1214] *Monde en tête*, tract éducatif, « Que sont les stéréotypes et les préjugés ? », <http://www.mondeentete.net/pdf/stereotypes_eleve.pdf>
[1215] Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1998, p. 90.

On comprend donc que la catégorie de « la femme » se confonde, fusionne, tout naturellement avec le stéréotype ! Les propos de Pierre Bourdieu nous inspirant l'idée que *toute représentation de femme* est poussée par le regard d'autrui vers une vision universelle/collective, en somme, *stéréotypée*. Ces définitions nous permettent, grâce à sa catégorie, d'assimiler l'ensemble des femmes de la série « Raw Meat » aux corps stéréotypés.[1216] Or cette idée s'avère non seulement pour la matrice hautement stéréotypée mais pour toutes les autres matrices féminines dont je me sers – y compris celle du modèle réel. On a notamment déjà assimilé la matrice du modèle réel au stéréotype : lorsque j'ai présenté mon autoportrait réalisé en viande-crue-publicitaire (ci-dessous) dans un cours du Master, les propos du professeur m'étonnèrent ; il décrivit cette production comme ceci : « Ce grand collage […] nous donne une image assez standard d'un personnage féminin, de par sa coiffure, de par sa posture, de par sa corpulence ; l'autoportrait est peu identifiable. »[1217]

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2011, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1216] Notons ici que nous avons déjà attribué plus haut une capacité « stéréotypée » à la femme de la série « Raw Meat » lorsque nous avons parlé de l'image d'une femme que l'on ne réduit qu'à sa chair, la « seule limite indivisible » de tous. Cf. pp. 247-248 de cette thèse.

[1217] Mon œuvre, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, a été réalisée en tant que « devoir » pour un cours du Master M2 Recherche en arts plastiques pour lequel on nous avait demandé de représenter « la figure de l'artiste ». Propos relevés du professeur, M. Da Silva du 17 décembre 2010 à l'UFR Centre Saint Charles, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne.

Nous l'avons déjà dit, l'une des fonctions les plus importantes de la coupure corporelle *primitive* était de marquer la personne d'une (de son) *identité* ; et que la série « Raw Meat » subvertit cette marque permanente **:** sa coupure corporelle ne pouvant *individuer* un corps *stéréotypé*.

Démontrons maintenant comment la série « Raw Meat » *nuance* la théorie du « corps stéréotypé » que nous venons de présenter comme « globale » pour l'ensemble de sa catégorie, celle de la femme.

Tout d'abord, notons que nous ne considérons pas la vision que propose la série « Raw Meat » comme univoquement stéréotypée ! Mes images ont toujours comporté la capacité d'une expression à la fois personnelle *et* générale : « Raw Meat » mettant en œuvre une vision du « pluriel singulier »[1218] de la femme, dans laquelle on retrouve simultanément deux mouvements distincts : celui d'un « je » et celui d'un « elles ».[1219] La majorité de mon travail s'inspire de mon quotidien de femme où s'opère mon propre « jeu identificatoire » : je « *la* » suis. Parlant à travers mes figures féminines en viande crue, je suis cet autobiographe qui, selon Jacques Derrida, permet « à qui parle de soi de se réfugier, pour décliner toute responsabilité et toute charge de la preuve derrière l'autorité artificielle d'un genre ».[1220] Son expression d'un « "je" en général » s'applique à merveille à la série « Raw Meat » :

> *Déchargé de toute charge de la preuve, l'autobiographe pure autorise la véracité ou le mensonge mais toujours selon la scène d'un témoignage, c'est-à-dire d'un « je vous dis la vérité » sans pudeur, à nu et à cru. Comme si, parlant de soi, je, moi, le moi parlait d'un autre, en citait un autre, ou comme si je parlais d'un « je » en général, à nu et à cru.*[1221]

Une autre façon pour la série « Raw Meat » de *nuancer* la théorie du « corps stéréotypé » s'exprime dans sa mise en œuvre de plusieurs *identités sociales* de la femme. En effet, même si la catégorisation permet à la femme de la série « Raw Meat » une perception universelle, stéréotypée – elle ne s'y trouve en rien ôtée de la spécificité de son *identité sociale* ! Lucy Baugnet explique le lien entre l'idée du « corps stéréotypé » et l'identité sociale, ainsi que le rôle de cette dernière. Elle écrit que si le processus de

---

[1218] Je me réapproprie cette notion de Jacques Derrida en l'adaptant à mes fins, en remplaçant l'Animal de Derrida par la « Femme » qui peut au contraire être rassemblée dans une seule figure. Derrida a écrit : « Entendre le pluriel dans le singulier : il n'y a pas l'Animal au singulier général, séparé par l'homme par une seule limite indivisible. Il faut envisager qu'il y ait des "vivants" dont la pluralité ne laisse pas se rassembler dans la seule figure de l'animalité simplement opposée à l'humanité », Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 491.
[1219] Cf. « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 112-113.
[1220] Jacques Derrida, *op. cit*., p. 84
[1221] *Ibid*.

catégorisation peut expliquer ces deux termes à la fois, ils ne devront pas être traités de synonymes : « L'identité n'est pas simplement une conséquence de la catégorisation : elle dépend de la façon dont le sujet se situe par rapport à cette catégorie, dont il l'utilise ou non pour se définir, dont elle lui sert ou non pour être reconnu par les autres. »[1222] L'*identité sociale* sert donc à chaque femme à se positionner et à se définir dans la catégorie.

L'identité de chaque femme de la série « Raw Meat » est facilement reconnaissable, ce qui tient à l'efficacité de mon détournement : leurs chairs où les coupures corporelles abondent et expriment les identités sociales de leurs matrices. Reprenons notre exemple de la *Pin-up* : elle est la matrice la plus ouvertement stéréotypée de toutes – d'où notre choix pour illustrer et démontrer l'hypothèse de ce chapitre. Dans la série « Raw Meat », la pin-up est l'*identité* de la matrice où la coupure corporelle vient s'affirmer en la contredisant. Nous avons déjà expliqué pourquoi cette image est particulièrement « décalée », les connotations de la pin-up se trouvant aux antipodes des qualités innées à la viande crue. Les autres identités féminines de ma série sont celles des toiles de maître, du modèle réel… Certes, une pin-up, l'*Olympia*, et moi-même n'avons pas la même identité sociale ! Ce sont ces différentes identités sociales détournées par un même matériau (l'image publicitaire de viande crue) qui créent le spectre d'interprétations de la femme-viande-crue propre à la série « Raw Meat ». L'identité de la femme des toiles de maître, telles l'*Olympia* et l'*Origine du monde*, *réincarnées* en viande crue, « se décalent » tout simplement moins de leurs contenus ; car les chairs de ces figures féminines étaient déjà considérées comme dialectiques, troublantes, scandaleuses… et même – dans le cas de l'*Olympia* – clairement apparentées à la mort ![1223] Le spectre de lectures devient possible, est mis en évidence, grâce à cette même facture picturale de mon collage qui s'applique à *différentes identités sociales* de l'être féminin. Par exemple, l'humour qui pourrait se ressentir à travers mes *Pin-up* ne se retrouve nullement dans les œuvres que j'ai réalisées d'après les toiles de maître, ni celles d'après le modèle réel.

La coupure corporelle *contemporaine* si innée à la chair écorchée, dépecée, recomposée, de la série « Raw Meat » *puise* dans la marque corporelle permanente primitive, notamment au niveau de l'expression de l'*identité* ; notre hypothèse attribuant spécifiquement au partiel renversement de cette dernière une partie du trouble et de l'ambivalence qui découlent de ma figure.

[1222] Lucy Baugnet, *op. cit.*, p. 72.

[1223] « La foule se presse comme à la morgue devant l'Olympia faisandée de M. Manet », et « Olympia surgit devant nous comme un cadavre doté d'une présence fantomatique », citations de Claire Margat, in Michela Marzano (Dir.), *op. cit.*, p. 663.

Il est intéressant de constater un autre élément contradictoire, et non le moindre, qui concerne le fonctionnement de la marque corporelle permanente primitive : inscrite sur la peau, elle devait éloigner l'homme de son animalité – l'arracher en quelque sorte de sa nature innée.[1224] Tandis que *la femme crue* n'est constituée *QUE* de chair *ANIMALE* : et, dans ce sens, elle représente une vision du corps humain qui ne peut plus fusionner avec l'animal !

Pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, on peut ajouter la marque corporelle *permanente primitive* à notre « fonds fécond des associations vives ayant à voir avec la viande crue », construit tout au long de cette thèse. Rappelons que nous pensons que la femme de la série « Raw Meat » *puise* dans ce « fonds » et qu'il explique la puissance visuelle de ce type d'image.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 1)*, 2012, 141 x 110 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1224] Cette notion est fondamentale à la marque corporelle permanente : « C'est donc à partir de son propre corps, […], que l'homme aurait développé, en un jeu de marques corporelles de plus en plus complexe, les structures symboliques par lesquelles il se serait arraché à l'animalité », Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 13 ; « Ainsi, c'est d'abord la nature en lui que l'homme tente de maîtriser en remarquant les différences biologiques, en anticipant les mues corporelles, bref, en culturalisant son corps », *Ibid*., p. 50 ; « dans les sociétés sauvages, la marque était appliquée au corps du « singe nu » pour l'arracher à la nature, à l'animalité et l'insignifiance, et l'initier à l'ordre symbolique ; […] », *Ibid*., p. 118.

B. Son acculturation à vif

1. L'Empathie charnelle d'une chair vive

> *Il s'est efforcé de créer un nu qui corresponde à l'idéal de son époque, au type de formes que ses contemporains aimaient voir.*[1225]
>
> Kenneth Clark,
> sur l'*Eve* de Memling

L'histoire de la coupure corporelle des femmes de la série « Raw Meat » est celle d'une *acculturation à vif*[1226] ; c'est ce processus qui rend sa coupure *vertigineuse*. Nous avons déterminé les deux facettes dudit processus : il s'agit de la qualité *vivante* (l'apparence *vive*) de sa chair, ainsi que la nature *publicitaire* de son image – deux éléments de son expression où la coupure s'avère omniprésente. Dans ce chapitre, nous sondons chacune de ces facettes afin de déterminer et de démontrer de quelle manière la coupure vertigineuse spécifique à la série « Raw Meat » sert à intensifier l'expression de sa chair.

La chair en viande-crue-publicitaire que je crée – que nous savons et que nous avons *prouvée* être empreinte d'interdits et de pratiques primitives – devient, de par son contenu et de par sa nature, résolument *contemporaine*. En somme, nous expliquerons comment l'*acculturation à vif* de la série « Raw Meat », *puisant* dans les sens primitifs de la marque corporelle permanente, réussit à proposer un nu qui corresponde parfaitement à l'idéal de notre époque.

Commençons par son côté *vif*. Dans mes œuvres, la coupure agit à travers la représentation d'une chair « vivante » – mes collages ne proposant pas de visions de corps inertes, d'aspect cadavérique. La contradiction d'une matière morte qui incarne une figure vivante résume le paroxysme de l'ambivalence de ma figure : plastiquement, cette chair est à la fois vivante et morte. D'un mouvement, l'image publicitaire de viande animale crue détournée par mes soins, accentue la vivacité de la figure, de sa chair, et elle la mortifie.[1227] Le côté vif propre à la série « Raw Meat » nous semble être l'une des clés de son *affect* sur

[1225] Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 45.
[1226] Nous nous réapproprions cette notion pour la série « Raw Meat » de l'ouvrage de Michel Thévoz. Cf. Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 45.
[1227] Racine et définitions du mot « mortifier » : « du latin : mortis, la mort, et facere, faire – Proprem., Rendre morte (la chair) […] – Art.culin. Soumettre à un commencement de décomposition. […] – Chim. Anc. Détruire le caractère spécifique de : Mortifier un corps. […] », in Paul Augé (Dir.), *Larousse du XXe siècle, tome quatrième*, Paris, éditions Maison Larousse, 1931, p. 997.

le spectateur, car nous savons sa viande/chair crue être gorgée de sang. L'image « Raw Meat », en rendant manifeste l'acte de couper dans (et sur) une chair vivante, fait appel sans détour à notre « empathie charnelle ».

Il faut faire une parenthèse ici pour évoquer à nouveau le « jeu/je identificatoire » mis en œuvre par la série « Raw Meat » qui sert de prémisses à cette notion. En effet, nous avons déterminé et soutenu dans nos pages précédentes les deux niveaux de perception sur lesquels l'image « Raw Meat » peut s'interpréter : individuel et collectif/stéréotypé.[1228] Nous pouvons y ajouter, à nos fins, un troisième niveau : « universel » – en réduisant la vision que propose la série « Raw Meat » à ce que nous sommes tous : de la *VIANDE*.[1229] Notre capacité en tant que spectateur à s'identifier avec l'image de *la femme crue*, et cela sur plusieurs niveaux, rend pour nous palpable l'« empathie charnelle » que l'œuvre engendre.

Nous empruntons cette notion au spécialiste Michel Thévoz, qui la développe dans son ouvrage *Le Corps peint*. Il nous fait prendre conscience que l'empathie s'exprime là à son paroxysme par où la coupure corporelle (primitive) commence : la peau. Il écrit : « Cette interpellation est d'autant plus vive qu'elle s'exerce directement, crûment, sensuellement, par une communication proprement épidermique. »[1230] Pour lui, nous sommes, spectateurs occidentaux, forcément démunis devant de tels spectacles :

> *Précisément parce que nous avons été éduqués à la réserve anatomique, aux ablutions obsessionnelles de l'hygiène occidentale, à l'impératif du corps intact, propre et net, nous ressentons d'autant plus vivement sur notre peau l'onction visqueuse, la balafre bariolée, la circonscription des organes, l'écarlate impudeur d'un corps ainsi blasonné. Les frontières psychologiques que nous avons laborieusement établies entre la mentalité « prélogique » et la nôtre se trouvent court-circuitées par cette empathie charnelle contre laquelle nous restons sans défense.*[1231]

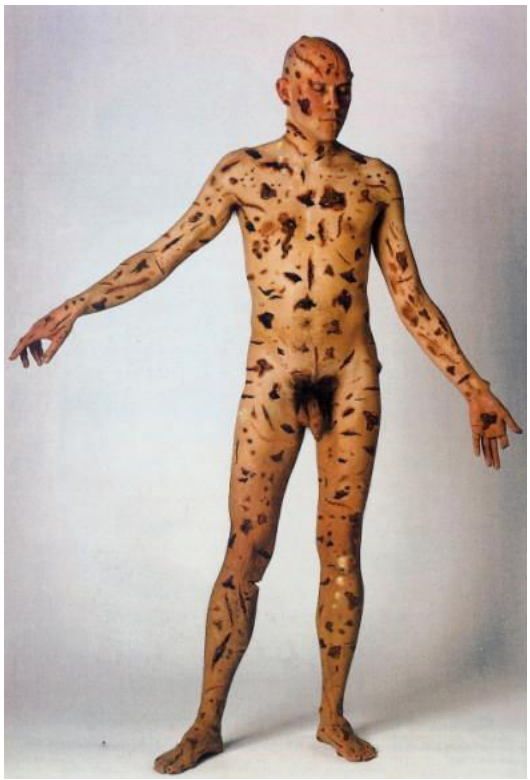
Il est aussi question dans l'ouvrage de Michel Thévoz d'œuvres d'art mettant en œuvre cette notion ; il s'agit d'une sensibilisation épidermique[1232] dans certaines œuvres reconduisant « la peinture à son support corporel originaire. »[1233] Il cite le peintre Paul Klee dans ce sens, qui a tenté des manières inattendues

---

[1228] Cf. pp. 285-286 de cette thèse.
[1229] Ici je m'appuie sur une notion de « seule limite indivisible » que Jacques Derrida avance pour parler de la relation entre l'Animal et l'Homme ; que je me réapproprie pour parler de la Femme au sein de l'Humanité. Effectivement je traite la métaphore que me permet l'image d'une chair faite uniquement de viande crue pour souligner notre « dénominateur commun » à tout humain, à toute l'humanité. Cf. Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 491 ; aussi Cf. la Conclusion de mon mémoire, Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit*., p. 126.
[1230] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 26.
[1231] *Ibid*.
[1232] *Ibid*., p. 107.
[1233] *Ibid*., p. 99.

à vivifier le support, à sensibiliser la matière, à engendrer des phénomènes d'imprégnation, de pigmentation, de grain, d'efflorescences, de striures, d'innervations tels qu'on n'y sente plus la main souveraine et arbitraire de l'artiste, mais seulement la manifestation quasiment physiologique d'une vie cutanée à fleur de toile.[1234]

Plusieurs artistes contemporains se servent clairement dans leurs œuvres desdites notions : la sensibilisation épidermique et l'empathie charnelle. Souvent ils utilisent de nouvelles technologies, dont « principalement la photographie qui prend en charge ce nouveau sujet, parce que l'avènement du numérique et du travail de l'image sous Photoshop permet tous les trucages », comme l'explique le critique d'art Richard Leydier dans son texte « Le Triomphe de l'Art contemporain » » de l'ouvrage *L'Art contemporain en France* de Catherine Millet.[1235] Tout comme ORLAN dans sa série des *Self-hybridations*[1236], ces artistes ont trouvé dans l'ordinateur un outil précieux qui permet de modifier en transformant l'apparence physique sans devoir passer sous le bistouri.[1237] Richard Leydier rapporte que Simon Costin et Nicole Tran Ba Vang ont « horrifié le public »



A gauche : Simon Costin, *Scar I*, 1996, 126 x 86 cm, caisson lumineux et cibachrome, édité à cinq exemplaires ; à droite : Nicole Tran Ba Vang, *Yana*, série « Collection Automne/Hiver 2003-2004 », 2003, 120 x 120 cm, photographie couleur.

[1234] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 107.
[1235] Richard Leydier, « Le Triomphe de l'Art contemporain », in Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, Paris, éditions Flammarion, 1987, p. 328.
[1236] Série dans laquelle « Orlan mute, s'hybride à loisir avec des masques et sculptures africains ou de civilisations sud-américaines, […] », *Ibid*., p. 329.
[1237] *Ibid*., pp. 328-329.

A gauche : Nicole Tran Ba Vang, détail, *Anne-Claire*, série « Collection Automne/Hiver 2003 », 160 x 120 cm, photographie couleur, montage diasec sur Dibond ; à droite : Robert Gligorov, *Orange Face*, 1996, 105 x 105 cm, photographie cibachrome.

par les mues qu'ils faisaient subir aux corps, soit celui de l'artiste lui-même dans le cas du premier, soit celui du modèle chez cette dernière. Le critique d'art décrit ces différentes expressions : desquamation radicale, corps glabres percés çà et là de blessures, ou recouvrements entiers du corps par des matières organiques.[1238] Le recouvrement concerne l'œuvre de Robert Gligorov, notamment lorsqu'il a métamorphosé sa peau en celle d'une orange ; l'« hybridation la plus insensée » qui caractérise son travail, selon une autre critique d'art, Cristiana Perrella.[1239]

C'est d'abord l'*épiderme* de mes figures qui subit la coupure, ce qui permet une expression plus vive, cruelle, sensuelle, à cette dernière – car elle s'exerce *sur la peau*.[1240] Nous en déduisons que lorsque la viande crue détournée s'interprète en tant que « peau », sa coupure abondante et décomplexée jouit de la force de notre « sensibilisation épidermique » et de notre « empathie charnelle ». Le pouvoir évocateur de la mutilation de la peau est un thème traité par la psychanalyse. Dans son ouvrage *Le Moi-Peau* le psychanalyste, Didier Anzieu, écrit que ces afflictions sont le plus souvent imaginaires ; il les qualifie de « tentatives dramatiques de maintenir les limites du corps et du Moi, de rétablir le sentiment

[1238] Richard Leydier, in Catherine Millet, *op. cit.*, p. 329.
[1239] Cristiana Perrella, « Robert Gligorov, Orange Face », extrait de « Robert Gligorov : Insomnie fatale », <http://www.artotheque.be/numerique/pagesnumeriques/artistes/gligimp.html>
[1240] Michel Thévoz (1984), *op. cit*., p. 26.

d'être intact et cohésif ».[1241] Il ajoute que pour Sigmund Freud, « la jouissance du masochiste atteint le degré maximum d'horreur quand le châtiment corporel appliqué à la surface de la peau […] est poussé au point où les morceaux de peau sont déchirés, troués, arrachés. »[1242] Artistiquement parlant, les actionnistes viennois en ont fait l'expérience, lorsqu'ils « ont commencé à mettre en œuvre les "actions" qui se comprenaient comme le passage d'un acte pictural vers un travail direct avec la réalité ».[1243] Ces œuvres-ci jouent clairement sur le registre des notions citées plus haut autour de la peau. Par exemple, Rudolf Schwarzkogler « s'amputa de sa propre peau, morceau par morceau […]. »[1244], se faisant photographier tout au long de la performance. Günther Brus, quant à lui, propose des « tableaux vivants dans lesquels son propre corps, peint en blanc, subissait des assemblages menaçants de ciseaux, tire-bouchons et couteaux. »[1245] Lors de sa dernière « action » en 1971, *Tentative d'auto-déchirement*, l'artiste « cette fois pratiquement nu, exécuta les mutilations sur son propre corps à l'aide d'une lame de rasoir. »[1246] Pour Günther Brus, écrit le critique d'art Robert Fleck, « il ne reste plus que la peau même de l'artiste comme champ sur lequel le conflit entre représentation et réalité, signifiant et signifié, art et vie puisse s'exercer. »[1247] L'artiste arrêta définitivement les performances, estimant que toute expérimentation sur lui-même dans une réalité crue représentait une voie sans issue.[1248]

A gauche : Günther Brus, *Wiener Spaziergang* (*Promenade viennoise*), 1965 ; à droite : Rudolf Schwarzkogler, *6. Aktion*, 1966.

[1241] Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 20.
[1242] *Ibid*., pp. 40-41.
[1243] Robert Fleck, in Véronique Legrand & Philippe Vergne (Dirs.), *op. cit.* p. 76.
[1244] Didier Anzieu termine cette phrase par « …jusqu'en mourir », donnant l'image d'une performance d'une radicalité incroyable, Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 20. Notons que cette information s'avéra fausse ; plusieurs sources attestent que Schwarzkogler est mort bien après en se jetant (ou en tombant par accident) du quatrième étage d'une immeuble. Cf. Régis Michel, *La Peinture comme crime ou la part maudite de la modernité*, Catalogue de l'exposition, Musée du Louvre, 15 octobre 2001 – 14 janvier 2002, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, p. 336.
[1245] Robert Fleck, in Véronique Legrand & Philippe Vergne (Dirs.), *op. cit.*, p. 81.
[1246] *Ibid*., p. 82.
[1247] *Ibid*.
[1248] *Ibid*., pp. 82-83.

La notion de « sensibilisation épidermique » nous donne envie de citer deux œuvres très différentes. L'une est *SKIN* de l'artiste pluridisciplinaire, Heide Hatry. Hatry, qui vit et travaille à New York, a grandi dans un élevage de cochons dans son pays natal. Dans son projet *SKIN*, l'artiste écorche les cochons, « plastine » parfois les peaux, s'en servant suite pour sculpter des objets en deux et trois dimensions. Elle dit vouloir via ses peaux procurer des réactions intenses de la part du spectateur ; de par sa ressemblance avec notre peau humaine, son travail dérange et trouble. Elle porte un vif intérêt pour cette matière qui lui permet de s'exprimer sur la vie, le plaisir, le sexe, la douleur, la blessure, l'âge, la mort, aussi bien que sur d'autres notions plus abstraites, tels l'identité, le genre, la vulnérabilité…[1249] *SKIN* a fait l'objet d'un livre en 2005.[1250] L'autre œuvre est le film hollywoodien, *Le Silence des agneaux*, dans lequel la protagoniste, une jeune femme du FBI, doit attraper un tueur en série « sadique qui taille sa garde-robe dans la peau de ses victimes ».[1251] Ce surnommé « Buffalo Bill », non seulement tue ces femmes, il les écorche partiellement et méthodiquement.[1252] Clarice, la protagoniste doit faire appel à un autre tueur psychopathe et cannibale, Hannibal Lecter, emprisonné, afin de localiser ce dernier. Dans un article du *Monde*, le réalisateur, Jonathan Demme, explique qu'en tuant et en reconstituant une peau de femme, « Buffalo Bill », « un être si plein de mépris vis-à-vis de lui-même […] veut devenir *autre* […]. Changer de peau lui paraît, dans son esprit tordu, le meilleur moyen d'y parvenir. »[1253] Pour Demme, les enquêteurs dans le film recherchent l'identité « d'un homme qui est lui-même à la recherche d'une identité, ce qui le rend d'autant plus difficile à trouver. »[1254]
En haut : Heide Hatry, *The Skin Room*, performance, *Kunstverein*, Heidelberg, Allemagne, 13-15 janvier 2006 ; en bas : scènes du film *Le Silence des agneaux*, réalisateur Jonathan Demme, 1991.

[1249] *Heide Hatry*, site de l'artiste, rubrique « Projects : *SKIN* » (trad. Lisa Salamandra), *op. cit.*
[1250] Rubrique « Book », *Ibid*.
[1251] Claude Baignères, « Suspense : nouvelle cuisine », *Le Figaro*, rubrique « Cinéma », 11 novembre 1991.
[1252] Jacques Siclier, « Voyage au pays de l'horreur », *Le Monde*, 11 avril 1991.
[1253] Henri Behar, « Rencontre avec Jonathan Demme », *Le Monde*, 11 avril 1991.
[1254] *Ibid*.

Qui que tu sois qui me regardes,
image étrange et difforme,
et un rire flotte sur tes lèvres
qui étincelle jusque dans tes yeux
et emplit tout ton visage
d'une allégresse nouvelle,
à la vue de ce monstre nouveau
que, dans leurs poèmes, les anciens,
les savants fils d'Apollon
nommaient Vertumne :
si, en me regardant, tu n'admires point
la laideur dont je fais ma beauté,
c'est que tu ignores quelle est la laideur
qui dépasse toutes les beautés.
[…]
Tel suis-je, monstre à l'extérieur,
mais occultant au-dedans de moi
un aspect sublime et une Image royale.
à toi de me dire s'il t'agrée
de voir ce que je cache,
et je m'empresserai de me dévoiler.[1255]

Gregorio Comanini, *Il Figino*

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2011, 94 x 65 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1255] Gregorio Comanini (1591, pp. 259-265) cité par Roland Barthes (1978), *op. cit.*, p. 58.

Demandons-nous plutôt : quelle est la position stratégique qui a permis au trope de l'intériorité et la disjonction entre intérieur/extérieur de prendre dans le discours public, et pour quelles raisons ? Dans quel langage l'« espace intérieur » est-il figuré ? De quelle sorte de figuration s'agit-il, et quelle figure du corps donne sens à cet espace ? Comment se fait-il qu'un corps puisse figurer à sa surface l'invisibilité de sa profondeur cachée ?[1256]

Judith Butler

Ma coupure ne se pose pas uniquement sur la peau, elle tranche le corps aussi. L'ambiguïté d'une telle « surface » qui se présente à la fois comme « peau » et comme « chair » nous semble être fondamentale ici car on se focalise sur la coupure, en l'occurrence sur la spécificité de la série « Raw Meat ». Ayant toujours respecté la morphologie de mes corps féminins, mon traitement pictural permet en effet une lecture de la viande crue, qui détournée, devient surface *et* contenu. Sa coupure agit sur différents niveaux de la figure, mais elle s'aventure aussi dans les profondeurs de ses chairs.

La série « Raw Meat » pouvant être perçue en tant que « chair » rend sa coupure plus profonde que *skin-deep*. Sa peau, pour ce faire, est devenue *perméable*. La perméabilité/l'imperméabilité du corps est une notion avancée par le psychanalyste Didier Anzieu et par la philosophe Judith Butler. Le premier, dans l'introduction de son ouvrage *Le Moi-Peau*, comprend ces qualificatifs paradoxaux parmi une longue liste qu'il énumère.[1257] La deuxième parle de la problématique des frontières intérieure et extérieure du corps qui *se confondent*[1258] ; dont l'impossibilité d'un corps *imperméable*. Elle écrit : « Pour que les modes intérieur et extérieur restent tout à fait distincts, il faudrait que la surface entière du corps atteigne un degré absolu d'imperméabilité, ce qui est impossible. »[1259] La surface de mes figures *perméable* rend visibles les découpes de « morceaux » de chair, de peau, d'organes,… Sa coupure s'aventurant au-delà de la peau, dans les profondeurs du corps, donne le vertige.

[1256] Judith Butler, *Trouble dans le genre, Le Féminisme et la subversion de l'identité* (éditions Routledge, 1990), Paris, éditions La Découverte, 2005, p. 256.
[1257] Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 17.
[1258] Judith Butler, *op. cit.*, p. 255.
[1259] *Ibid*.

Avec sa série, *Scream Queen Panoply*, la jeune artiste, Ariane Yadan, nous offre par le détournement une excellente manière, originale, d'illustrer et d'évoquer de ce que nous considérions d'être la *coupure vertigineuse*. Gilles Lopez écrit dans le texte descriptif de l'œuvre sur son site web : « "Scream Queen Panoply" est un ensemble d'ustensiles tranchants accrochés au mur (couteaux, hachoirs et outils de jardinage), qui portent, en réserve, l'empreinte de leur action : des doigts, des front, sont découpés dans les lames. […] Chacun des outils semble avoir été entaillé par une puissance supérieure, contre-intuitive, celle de l'image elle-même : ne persiste d'eux que la partie visible au moment de l'impact, comme si l'objet du désir, plus ardent que l'objet persécuteur, avait emporté dans sa disparition la portion d'acier qu'il avait pénétrée. »[1260]
En haut et en bas : Ariane Yadan, *Scream Queen Panoply*, 2012, couteaux, hachoirs, machette et outils de jardinage, présentation et dimensions variables.

L'aspect de ma figure pose clairement la question de ce qui y est représenté : Est-ce la peau ou la chair, ou bien les deux à la fois ? L'interprétation simultanée et ambiguë de son aspect pourrait illustrer ce corps sans frontières distinctes qu'évoque Judith Butler dans le chapitre « Inscriptions corporelles, subversions performatives » de son ouvrage *Trouble dans le genre, Le Féminisme et la subversion de l'identité*. La philosophe estime que la distinction des frontières intérieure et extérieure du corps sert à stabiliser le sujet et à consolider sa cohérence.[1261] Nous nous intéressons à cette notion (sachant que chez Butler elle s'applique à d'autres fonctions du corps[1262]), car elle met en lumière une construction de

[1260] Gilles Lopez, « Pièces à conviction, Armes par destination », in Ariane Yadan, site de l'artiste, <http://www.arianeyadan.com/?portfolio=scream-queen-panoply>
[1261] « L'"intérieur" et l'"extérieur" n'ont de sens qu'en référence à une frontière médiane qui tente de stabiliser complètement. Et cette stabilité, cette cohérence, est en grande partie déterminée par des ordres culturels autorisant le sujet et le forçant à se différencier de l'abject. En conséquence, "l'intérieur" et "l'extérieur" sont les deux termes d'une distinction qui stabilise et consolide la cohérence du sujet », Judith Butler, *op. cit*., p. 256.
[1262] Judith Butler traite ce sujet concernant la souillure fécale. Elle écrit : « La frontière entre l'intérieur et l'extérieur se confond lorsque les excréments passent de l'intérieur à l'extérieur, et que cette fonction

l'identité où en dépendraient des frontières distinctes intérieure et extérieure du corps. Cette distinction n'existe aucunement chez la femme de la série « Raw Meat », ce qui nous mène à poser la question : Quelle identité *la femme crue* construit-elle ?

Tout en questionnant les « catégories identitaires » en tant que référence stable,[1263] Judith Butler veut savoir si l'identité de la femme se façonne politiquement, fondée « sur la morphologie et la frontière même du corps sexué, comme s'il était une surface ou un lieu d'inscription culturelle. »[1264] Ce « corps » qu'elle décrit, véhicule l'inscription d'une source culturelle venant de « l'extérieur ».[1265] Nous avons soutenu dans le chapitre précédent que la morphologie extérieure de ma figure détermine sa *catégorie* et son *identité sociale*. Nous pensons que *la femme crue* déstabilise, voire bouleverse, une détermination vis-à-vis de la catégorie et de l'identité de l'être car la viande-crue-publicitaire en soi rend celle-ci impossible.[1266] Il nous semble impossible de déterminer la viande-crue-publicitaire par autre chose que les qualités qui lui sont propres, brutes et détournées : charnelle, marchande, comestible, contemporaine… – et ces qualités-ci ne se rattachent ni à une catégorie (au genre) ni à une identité. La viande-crue-publicitaire n'a ni identité, ni genre, ni même la possibilité de savoir sa provenance.

Table de travail dans l'atelier de la série « Raw Meat », Ainay-le-Château, 2015.

---

d'excrétion devient, pour ainsi dire, le modèle pour les autres processus de différenciation de l'identité », Judith Butler, *op. cit.*, p. 255.

[1263] Nous comprenons que pour Judith Butler, le corps féminin est celui qu'on façonne par le genre, par la sexualité, voire les forces politiques pour être (pour rester) contenu dans ces catégories. Elle écrit : « Comment comprendre que ce lieu soit défini comme le "corps féminin" ? Le "corps" ou le "corps sexué" est-il le fondement inébranlable sur lequel opèrent le genre et les systèmes de sexualité obligatoire ? Ou serait-ce plutôt quel "corps" est façonné par des forces politiques ayant stratégiquement intérêt à faire en sorte qu'il reste fini et constitué par les marqueurs du sexe ? », *Ibid*., p. 248.

[1264] *Ibid*.

[1265] *Ibid*., pp. 248-249.

[1266] « Si le "monde intérieur" ne désigne plus un topos, alors la stabilité interne de soi, et même le théâtre intérieur de l'identité de genre, deviennent également suspects », *Ibid*., p. 256.

Approfondissons notre recherche sur la coupure en continuant à qualifier la chair-viande-crue-publicitaire dans son impossibilité à pouvoir être déterminée ! Cette « incapacité » donne à ma chair une qualité illimitée, « universelle » – elle dépasse donc la question de la seule chair féminine.[1267] Une chair « universelle » pourra engendrer une « empathie charnelle » palpable pour tous. Cette « empathie charnelle » ne peut que s'accroître devant la vision d'un corps dépecé, morcelé. Cette coupure-ci représente pour l'homme *la plus archaïque et la plus universelle de ses peurs : celle d'un corps morcelé.*[1268] Michel Thévoz se réfère à la psychanalyse, pour parler de l'expression résiduelle et contemporaine de cette peur, mettant en cause à nouveau notre culture occidentale,

> *qui s'organise sous l'instance unifiée de la personne humaine, s'acharne-t-elle à refouler ces pulsions partielles anarchistes, destructrices, meurtrières, incestueuses et cannibales. […] Tout se passe comme s'il fallait prévenir la menace toujours angoissante du morcellement du corps par un renforcement de l'identité et de l'unité individuelles.*[1269]

La coupure décomplexée et abondante qui s'opère au sein de ma figure fait directement référence à cette peur archaïque, universelle, d'un corps morcelé ; nous lui attribuons donc une partie du *trouble* que cause la vue de *la femme crue*. La série « Raw Meat » rend visible, « acceptable », ce que l'homme percevait comme inacceptable, inimaginable – ce dont il avait le plus peur.

Notre hypothèse est la suivante : c'est à travers le processus de *son acculturation à vif*, c'est-à-dire via une coupure corporelle qui écorche, qui dépèce, et qui recompose, que la chair de ma figure « Raw Meat » prend des propriétés universelles, stéréotypées – qu'en somme, elle devient *notre semblable*. Soutenons cette hypothèse par les propos de l'historien Georges Didi-Huberman à l'égard de Georges Bataille dans l'ouvrage qu'il lui consacre :

> *Toute « Figure humaine » demeure « Figure » et demeure « humaine », bien capable d'ouverture, d'écrasement, d'écorchement ou de dévoration. Paradoxe exprimable en des termes qui fourniront la base de toute* L'Expérience intérieure *: cette chose, cette « masse », comme l'écrit Bataille, cette chair ouverte, écrasée, dépecée et dévorée, ce « résidu suprême » ne définissent rien d'autre que* notre semblable*, le destin toujours possible de notre propre ressemblance.*[1270]

[1267] Nous avons déjà expliqué en quoi la chair de la série « Raw Meat » était stéréotypée, universelle, concernant la femme ; cette partie de notre étude étend désormais cette capacité également à l'homme.
[1268] Michel Thévoz, dans son chapitre « Le Corps sauvage », qualifie cette peur comme « le fantasme le plus archaïque » pour l'homme Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 24.
[1269] *Ibid*., p. 25.
[1270] Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Paris, éditions Macula, 1995, p. 135

2. L'Inquiétante étrangeté dans la série « Raw Meat »

Pour Michel Thévoz, il s'agit d'angoisse lorsque nous nous trouvons devant ce qui « nous est à la fois très proche, puisqu'elle appartient à un être de notre espèce, et très lointaine, puisqu'elle oblitère frontalement ce que nous avons appris à reconnaître comme l'attribut physionomique essentiel de la personne humaine. »[1271] Pour ce spécialiste, le sentiment ambigu qui nous épouvante et que nous, « Occidentaux civilisés », pouvons ressentir s'appelle l'« inquiétante étrangeté », telle que Sigmund Freud l'a analysée : « la résurgence de fantasmes archaïques », que Michel Thévoz avance comme étant le plus archaïque : celui d'un corps morcelé.[1272] Selon lui, ce « fantasme » nous ramène au stade de notre développement qui précède la constitution de notre Moi, avant la formation par les pulsions de notre instance propre.[1273] Notre imagination serait depuis toujours hantée par le thème du « double », représentant une menace interne à toutes nos actions symboliques , écrit-il ; c'est une « menace [qui] se précise quand elle prend une forme animale. »[1274] Il ajoute que les corps marqués font resurgir cette animalité refoulée en nous « par notre idéologie humaniste dans les ténèbres de l'altérité radicale » via la coupure corporelle primitive. L'inquiétante étrangeté s'applique de plusieurs manières à la figure de la série « Raw Meat ». Non seulement par sa forme animale qu'elle prend à la lettre ; mais, grâce à son « jeu identificatoire », à travers le thème du « double » ; puis, par son rattachement à la mort.

Tout d'abord, nous voulons comprendre succinctement cette notion à sa base. Pour Sigmund Freud, l'*Unheimlich*, l'inquiétante étrangeté, se rattache au domaine de l'effroi, de la peur, de l'angoisse – et strictement avec « ce qui provoque l'angoisse »[1275], partant spécifiquement des choses connues, familières.[1276] Dans son ouvrage, le premier exemple que nous offre Freud d'une situation d'inquiétante étrangeté par excellence concerne un être qui d'apparence animé ne soit pas vivant, et inversement, un objet qui devrait être sans vie mais se trouve animé, tels les poupées et les automates.[1277] Nous retrouvons la notion du

[1271] Michel Thévoz (1984), *op. cit.*, p. 24.
[1272] *Ibid*.
[1273] *Ibid*.
[1274] *Ibid*., p. 26.
[1275] Sigmund Freud, « L'Inquiétante étrangeté », (*Das Unheimlich*), 1919, *Essais de psychanalyse appliquée*, (trad. Marie Bonaparte et E. Marty) Paris, éditions Gallimard, Coll. Nrf, Idées, 1933, pp. 163-210, <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf> , p. 7.
[1276] « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières », *Ibid*.
[1277] *Ibid*., p. 14.

« jeu identificatoire » chère à la série « Raw Meat », lorsque Sigmund Freud explique comment :

> *l'une [...] participe à ce que l'autre sait, pense et éprouve : nous y trouvons une personne identifiée avec une autre, au point qu'elle est troublée dans le sentiment de son propre moi, ou met le moi étranger à la place du sien propre. Ainsi, redoublement du moi, scission du moi, substitution du moi, enfin, constant retour du semblable, [...].*[1278]

Une autre traduction du même texte parle en termes de « télépathie » : une telle identification « qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre – donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi […]. »[1279] Pour l'historien Steven L. Kaplan, la communication, télépathie, ou identification devant la série « Raw Meat » lui rappelle la figure du Golem de la mythologie juive : « sans être faite d'argile, informe mais pas disgracieuse, […] être artificiel, communément humanoïde, façonné afin de collaborer avec son créateur, en l'occurrence sa créatrice. Le Golem ne parle pas, mais aide à dire certaines vérités. »[1280]

Cette histoire du « double » est, pour Freud, intimement liée à la mort. Elle remonte aux temps primitifs : « Primitivement, le double était une assurance contre la destruction du moi, un "énergique démenti à la puissance de la mort"[1281] et l'âme "immortelle" a sans doute été le premier double du corps. »[1282] Lors de son exposé sur cette figure, Sigmund Freud avoue qu'absolument rien ne lui permettait d'expliquer « le degré extraordinaire d'inquiétante étrangeté qui lui est propre. »[1283] Selon lui, le caractère du double propre à ce sentiment ne provient que du fait que le « double » appartient aux temps psychiques primitifs ; lors desquels il bénéficiait d'un sens plus bienveillant, tandis qu'il s'est transformé « en image d'épouvante. »[1284] On comprend dans son ouvrage la spécificité de l'angoisse produite par l'inquiétante étrangeté : elle vient de l'affect d'une émotion qui aurait été ainsi transformé par son refoulement. Freud ne considère pas cette angoisse comme un sentiment nouveau, étrange en soi ; mais au contraire, il est familier, connu, par exemple dans la vie psychique ; il est simplement devenu un *autre* sentiment à cause de son

[1278] Sigmund Freud (1919), *op. cit.*, p. 19.
[1279] Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes* (1985, éditions Gallimard pour la traduction française), Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Bilingue (trad. Fernand Cambon), 2001, p. 77.
[1280] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1281] O. Rank (1914) cité par Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 19.
[1282] Sigmund Freud (1919), *op. cit.*, p. 19.
[1283] *Ibid*., p. 20.
[1284] La citation continue : « à la façon dont les dieux, après la chute de la religion à laquelle ils appartenaient, sont devenus des démons », *Ibid*.

refoulement.[1285] Sigmund Freud définit la relation de ce sentiment avec ce qui s'était refoulé en s'appuyant sur la définition d'un philosophe allemand, Friedrich Schelling, d'après lequel « l'*Unheimlich* représente quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a réapparu. »[1286]

Rappelons que la texture même de viande crue d'animaux morts *mortifie* mes figures. On apprend de manière intéressante que le sentiment de l'inquiétante étrangeté atteindrait son plus haut degré lorsqu'il se rattache à la mort, aux cadavres, et à leur réapparition : des morts, des spectres, des revenants.[1287] Logiquement, explique Freud, nous sommes depuis toujours touchés par ce « domaine » car, écrit-il, « il n'y a guère d'autre domaine dans lequel notre pensée et nos sensations se soient aussi peu modifiées depuis les temps primitifs, où ce qui est ancien se soit aussi bien conservé sous un léger vernis, que nos relations à la mort. »[1288] Nous estimons que la série « Raw Meat » met en œuvre une image de la mort, l'image de *notre* mort. Ce type d'image, encore selon Freud, s'avère très rare :

> *tous les hommes sont mortels, s'étale, il est vrai, dans les traités de logique, comme exemple d'une assertion générale, mais elle n'est, au fond, une évidence pour personne, et notre inconscient a, aujourd'hui, aussi peu de place qu'autrefois pour la représentation de notre propre mortalité.*[1289]

Notre recherche sur « l'inquiétante étrangeté » s'appuie sur l'article de la chercheuse Lilyane Deroche-Gurcel qui rattache explicitement ce sentiment au regard. Comme Freud, elle cite Friedrich Schelling pour qui « serait *unheimlich*, étrangement inquiétant, tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti ».[1290] Elle cite en exemple le tableau ci-dessus, *Le Cauchemar*, de Füssli qui a fait l'objet d'une étude du théoricien, Jean Starobinski, qui illustre parfaitement ce sentiment. Elle écrit, « Le regard est doublement présent dans cette scène onirique où il nous est donné de voir la rêveuse

[1285] Sigmund Freud (1919), *op. cit.*, p. 24.
[1286] *Ibid*., p. 124.
[1287] *Ibid.*
[1288] Freud explique cet « arrêt évolutif » par deux facteurs : « la force de nos réactions sentimentales primitives et l'incertitude de notre savoir scientifique », *Ibid*.
[1289] *Ibid*., p. 24.
[1290] Lilyane Deroche-Gurcel, « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », in *Communications*, Vol. 75, n° 1, 2004, p. 180, site de *Persée*, <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_75_1_2150>

dormir et de voir ce qu'elle "voit" dans son sommeil : les figures angoissantes du cheval, des mythes qui s'y rapportent, et celle de l'incube. »[1291] On y retrouve une « empathie de regard ».
Johann Henrich Füssli, *Le Cauchemar*, 1781, 101,6 x 127,7 cm, huile sur toile, Detroit Institute of Arts.

Nous avons jusque-là étudié les interdits, les tabous, et les pratiques primitives qu'une chair *contemporaine* faite de viande crue pourrait exprimer ; loin de simplement les énumérer, nous avons exposé leurs significations primitives et démontré la manière dont ces interdits, ces tabous, et ces pratiques s'expriment aujourd'hui à travers les œuvres d'art, en l'occurrence ma série « Raw Meat », et nous avons conscience de la puissance et la portée de la pratique primitive de la marque corporelle permanente. L'expression de cette dernière, où *puise* l'image de mes corps écorchés, dépecés, recomposés, semble aller au-delà d'autres pratiques que nous avons exposées, notamment concernant son universalité et son archaïsme.

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up 13)*, 2015, 98 x 77 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1291] Lilyane Deroche-Gurcel, *op. cit*.

3. Un corps fragmenté à l'extrême

Après avoir sondé le côté *vif* de la chair du « Raw Meat », tournons-nous vers la deuxième facette responsable du *vertige* de sa coupure. Cette « facette » se compose de deux éléments essentiels à mon expression : la nature *publicitaire* de mon image et la facture *picturale* de mon collage. La coupure, innée à ces éléments, est à la fois : *imagée* (à travers le contenu de la viande crue) et *réelle* (manuelle, engendrée par mon processus). Le fonctionnement de la coupure propre à ma série « Raw Meat » engendre une *fragmentation extrême* des corps. Cette fragmentation du corps donne le vertige.

Regardons de près et décortiquons les différents éléments de mon collage, afin de déterminer de quelle façon mon processus, via les coupures, sert à augmenter, à décupler la puissance visuelle de la chair dans cette série. La fréquence (l'abondance) et la variété des coupures exercées dans la série « Raw Meat », subliment les effets de la chair en viande-crue-publicitaire.

Commençons par définir une qualité majeure de la chair que propose la série « Raw Meat » : sa *vulnérabilité*. L'expression de la coupure ne peut que s'accroître lorsqu'elle s'exerce sur et dans une chair de cette nature. Cette vulnérabilité est globale dans ma série, elle se répercute sur tous les aspects de sa création : s'exprimant à travers mon image d'un corps dévoilé (écorché, dépecé…), le support du collage, et mon processus de représentation. La coupure corporelle, *imagée* et *réelle* de la série « Raw Meat » vient affirmer cette vulnérabilité globale qui lui est propre.

Nous avons donc déterminé trois aspects de la série « Raw Meat » étant la source, la cause directe de l'expression de sa vulnérabilité :

1) L'image de la viande, *vulnérable* car crue et « conceptuellement »[1292] vouée rapidement au pourrissement. L'état cru de la viande est lié à son pourrissement et c'est un état qui ne peut être retardé que par sa cuisson. Nous avons donc attribué une partie du *trouble* engendré chez le spectateur à la vue de la viande crue, l'évidence de son pourrissement imminent, rapide. Enfin, nous avons démontré que cette notion de pourrissement imminent s'avère d'autant plus *troublante* lorsque la viande crue *se détourne* vers l'idée de chair humaine.

[1292] Il est important de noter la qualité uniquement visuelle de notre médium ; même si elle est une évidence, elle est non négligeable. Ajoutons une phrase citée de Roland Barthes : « Barthes, déjà, avait noté ce phénomène paradoxal : "Ecrite, la merde ne pue pas ; Sade peut en inonder ses partenaires, nous n'en recevons aucun effluve, seul le signe abstrait d'un désagrément" », Roland Barthes (1971) cité par Guy Scarpetta, « Variations », *Traverses*, n° 37, Paris, éditions de Minuit, 1986, p. 25.

2) La matière de mon collage, le papier. Il est *vulnérable*. Surtout lorsqu'il s'agit de celui sur lequel s'imprime l'image publicitaire, ce papier étant particulièrement fin, fragile, et de pauvre qualité. L'ouvrage de Jean-Yves Bosseur *Le Collage, d'un art à l'autre*, révèle plusieurs *raisons d'être* de la vulnérabilité des matériaux de collage. D'abord il tisse un lien intéressant entre le papier et le pourrissement ; on peut lire dans l'introduction de son ouvrage, que le papier « sous-entend, dès l'origine [du collage], une forme de vulnérabilité, [et] induit l'idée de quelque chose de périssable […] »[1293] :

> *Le collage traduit une certaine forme de fragilité, reflétant par une là une attitude susceptible de montrer que tout matériau, aussi éphémère et insignifiant qu'il soit, peut échapper à une disparition jugée inexorable pour connaître une destinée inattendue entre les mains d'un artiste capable d'en révéler des conséquences insoupçonnées. Cette pratique apparaît comme une alternative particulièrement stimulante pour la création, beaucoup plus souple et ouverte que les moyens traditionnels.*[1294]

Enfin, pour lui, la vulnérabilité qu'exprime le collage va au-delà du support du papier : à travers les conditions de vie des artistes qui sont amenés à pratiquer cette forme d'art à un moment donné de leur carrière : « La pauvreté apparente du collage se trouve parfois associée à la possibilité de le pratiquer dans des situations de pénurie […], de maladie (Matisse), d'exil (Victor Hugo), de manque de place ou d'argent. »[1295]

3) La chair visible d'un corps ouvert. Ce corps-ci est *vulnérable*. Le critique d'art Bertrand Rougé parle d'un collage dans lequel « les cicatrices encore sont vives de la violence d'origine dont il est (t)issu. Il n'existe pas de collage tranquille, d'assemblage paisible ou sans douleur. »[1296] Les coupures corporelles de ma série « Raw Meat » évoquent à la fois la blessure du corps et la cicatrice, tant la chair est recomposée. La blessure du corps produite par son ouverture pose la question de la souffrance en tant que conséquence d'un tel dévoilement. Georges Didi-Huberman dans son ouvrage, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, questionne cette notion :

[1293] Ce spécialiste note que dès la naissance de cette forme d'art au début du XXe siècle, l'utilisation du papier, en tant que support et matière par excellence du collage, a bousculé l'ordre hiérarchique jusque-là des supports artistiques (tels la toile, la pierre, et le bronze), Jean-Yves Bosseur, *Le Collage, d'un art à l'autre*, Paris, éditions Minerve, 2010, p. 11.

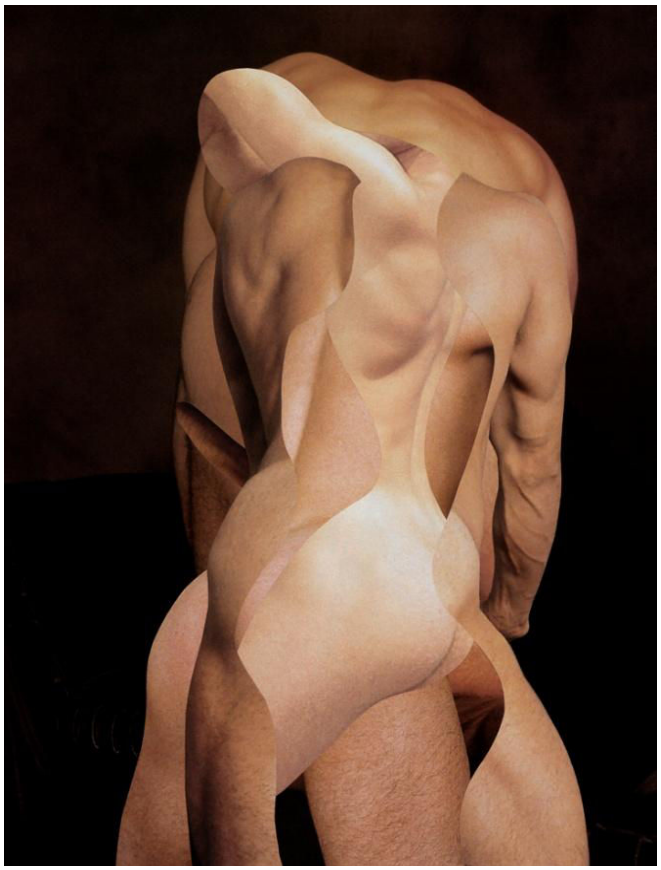
[1294] La citation continue : « On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas là une des raisons qui expliquent son adoption par de nombreuses femmes – de surcroît, des plus remarquables -, alors que le milieu de l'art demeure encore marqué par une déplorable misogynie », *Ibid*., p. 12.

[1295] « Il [le collage] a pu également apparaître comme une sorte de refuge pour des artistes affectés de problèmes physiques leur interdisant les techniques traditionnelles », *Ibid*., p. 11. L'auteur cite dans ce sens Matisse, Dubuffet, Ernst, parmi les plus connus, ainsi que Italo Valenti et Jacqueline Pavlowsky. Il écrit que la pénurie « est à l'origine des rares collages de Fernand Léger, qui, faute de pouvoir disposer de ses matériaux habituels, en septembre 1915 sur le front d'Argonne, fit alors appel à des éléments préexistants », *Ibid*.

[1296] B. Rougé (1991, p. 9) cité par Jean-Yves Bosseur, *Ibid*.

ouvrir un corps, n'est-ce pas le défigurer, briser toute son harmonie ? N'est-ce pas produire une blessure *et, avec elle, un surgissement de l'*informe *que la belle ordonnance structurale n'apaisera pas tant que des chairs, masses ou lambeaux sans forme, y resteront attachées ?*[1297]

Le corps dans la série « Raw Meat » est d'aspect ouvert ; intacte, sa chair est recomposée. Du point de vue de cette ouverture, via sa coupure, il devient, il est, *vulnérable*. L'historien d'art Georges Didi-Huberman écrit qu'« il n'y a pas d'images sans le geste de son ouverture. »[1298] Et « faire des images, c'est bien tailler dans les corps, et non seulement représenter les corps. C'est faire de la ressemblance produite – œuvrée – un "exercice de cruauté", comme Bataille le dira plus tard de l'activité artistique en général. »[1299] Nous pouvons mettre en exergue le corps créé par l'artiste brésilien, Odires Mlászho, qui n'exprime pas pour nous un semblant de cette même vulnérabilité. Certes, les masses ou les lambeaux de chair sont découpés, tranchés même, mais de par leur surface intacte, intègre, ceux-ci sont, à la différence de mes corps, *fermés*.



Odires Mlászho, *Açougueiro V*, 2007, photomontage, série « Mestres Açougueiros e seus Aprendizes ».

[1297] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Le Temps des images, 1999, p. 41.
[1298] Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Le Temps des images, 2007, p. 42.
[1299] Georges Didi-Huberman (1995), *op. cit*., p. 70.

L'artiste entre ainsi dans une autre problématique du collage qui n'est pas l'adjonction d'un autre espace, mais la blessure même par quoi le collage transforme un corps propre en fragments. Ici commencerait la cruauté. Cruauté d'autant plus évidente que c'est la femme qui est découpée en cent morceaux, dans une perspective à la Bataille.[1300]

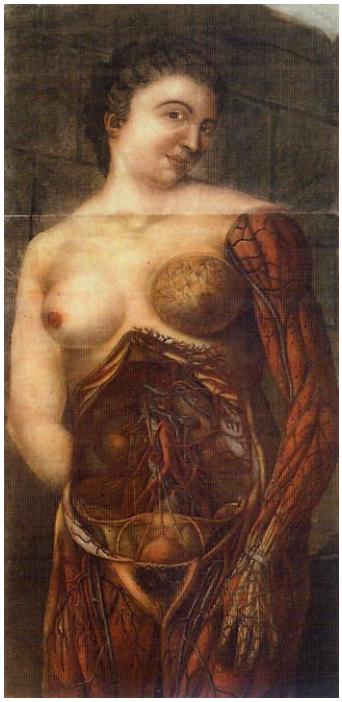
Michel Sicard

Ma technique spécifique de collage peut être qualifiée de « chirurgicale ». Mes outils sont adaptés aux opérations : cutters, couteaux, ciseaux, pinces fines,… de la colle blanche pour la constitution de la chair, sa *cicatrisation*. Table « d'opération » de *mon Olympia* dans l'atelier, circa 2011.

Dans mon collage, je découpe, recoupe, et taille la figure ; *j'ouvre* le corps, je l'écorche. Mon processus de représentation qui l'engendre est *cruel***,** long, fastidieux... Mes femmes ne peuvent être désassociées de la cruauté de ma pratique ; tout comme d'autres représentations de nature « chirurgicale » ne peuvent être dissociées de la dimension cruelle de la pratique qui les engendre, dont elles « témoignent ». Nous pensons tout particulièrement à l'écorché des planches anatomiques dont la plupart, selon la spécialiste, Magali Vene, « gardent la trace du geste audacieux de l'anatomiste qui a plongé le couteau dans leur chair. »[1301]

Attardons-nous un instant sur l'écorché auquel renvoie facilement l'image de la série « Raw Meat » montrant un corps morcelé, découvert, comme ôté de sa peau. Cette image partage avec l'écorché l'expression d'une transgression vis-à-vis du corps et, comme lui, elle *trouble*. Rappelons que même après que la pratique anatomiste se fut largement banalisée, le *trouble* engendré par cette pratique (et par l'écorché comme témoin) ne disparaissait pas ; une forte notion de transgression continuait à l'entourer.

[1300] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1301] Magali Vene, *op. cit.*, p. 21.



A gauche : Jean-Fabien Gautier d'Agoty, *Anatomie générale des viscères et de la névrologie, angéologie et ostéologie du corps humain, en figures de couleurs et grandeurs naturelles*, Paris, J. Gautier, 1754 ; à droite : *Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum*, dite l'*Ange anatomique,* 1746.

Le style « écorché » était caractérisé par une mise en scène « vivante » du cadavre ; sa figure est celle d'un « mort-vivant », le corps étant découpé, découvert. Ce genre de mise en scène servait à faire accepter moralement « le démantèlement [du corps] nécessaire à l'investigation scientifique […]. »[1302] ; une mise en scène qui revenait pleinement à l'artiste de créer.

Les corps écorchés, dépecés, recomposés, *remembrés*, de ma série « Raw Meat » sont bien intègres ; c'est ici que mes images *tranchent* avec celles des écorchés. Les artistes des planches anatomiques devaient donner vie au cadavre dans la mise en scène ; tandis que je propose l'image d'une *femme vivante* où la matière même de sa chair mortifère vient en quelque sorte la « contredire ». Ma matrice est celle de la femme vivante ; la morphologie de ma figure, ses contours extérieurs, sont scrupuleusement respectés dans ce sens. Je fait cela sciemment dans un souci de « reconnaissance », une notion importante pour la chair stéréotypée de la série « Raw Meat », et au regard de la *plausibilité* de ma figure.[1303] Cela est un point primordial dans ma façon de représenter le *vertige de la coupure* dans ma série « Raw Meat » et sa vulnérabilité.

[1302] Magali Vene, *op. cit.*, p. 20.

[1303] Il faut dire un mot ici sur la notion artistique de la défiguration. Il ne m'intéresse pas de défigurer davantage ma figure, jeu (de collage) auquel les morceaux de viande crue se prêteraient facilement, car à mon sens, cela amènerait ou introduirait un élément de trivialité à ce travail. Il y a indéniablement une forme de défiguration en jeu dans la série « Raw Meat », mais elle ne passe que par la matière même dont mes figures se construisent.

La main déchiquetée de Nathalie, Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Ma coupure corporelle se pose sur et dans une chair qui est au premier abord vivante, gorgée de sang. La vulnérabilité de la chair vivante rend encore plus cruelle la coupure. Pour les spectateurs que nous sommes, la qualité vivante de la chair nous suggère une identification, qui permet une empathie charnelle.

L'expression de la cruauté découle naturellement de mes figures. Faisons une parenthèse ici, pour expliciter combien cette notion s'applique de manière précise à ma série « Raw Meat ». Je propose par mon collage une figure féminine dans toute sa cruauté ; elle est irréfutablement et joyeusement « crue ». J'avais, dans l'étude de mon Mémoire, défini théoriquement le motif de cette cruauté ayant pour but de toucher à ce qu'on peut appeler le « vrai ». Je l'avais qualifiée de cruauté *artaudienne*[1304], la différenciant d'autres *types* de cruauté. J'avais même apparenté mes actes artistiques de *crimes artaudiens* ! La

[1304] Cf. Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit*., pp. 15-26.

« définition » de la cruauté d'Antonin Artaud est décrite dans une lettre du *Théâtre et son double* ; il réfute au début les sens habituels du terme (basés sur le sadisme, la perversion, le vice, les gestes sanglants…)[1305] ; pour ensuite la décrire telle une force de vie – une vie rendue forte, renforcée ; tel

> *un sentiment détaché et pur, d'un véritable mouvement d'esprit, lequel serait calqué sur le geste de la vie même ; et dans cette idée que la vie, métaphysiquement parlant et parce qu'elle admet l'étendue, l'épaisseur, l'alourdissement et la matière, admet, par conséquence directe, le mal et tout ce qui est inhérent au mal, à l'espace, à l'étendue et à la matière. Tout ceci aboutissant à la conscience et au tourment, et à la conscience dans le tourment. Et quelque aveugle rigueur qu'apportent avec elle toutes ces contingences, la vie ne peut manquer de s'exercer, sinon elle ne serait pas la vie ; mais cette rigueur, et cette vie qui passe outre et s'exerce dans la torture et le piétinement de tout, ce sentiment implacable et pur, c'est cela qui est la cruauté.*
>
> *J'ai donc dit « cruauté », comme j'aurais dit « vie » ou comme j'aurais dit « nécessité » […].*[1306]

Artaud décrit la cruauté comme un processus par lequel « cruauté » et « vie » fonctionnent comme de « parfaits contraires » (pour reprendre un terme de Georges Bataille) : chacune est une conséquence directe de l'autre, chacune se nourrit de l'autre, existe aux dépens de, se renforce l'une par l'autre. Chez Artaud, la cruauté est une composante nécessaire du processus artistique ; c'est une cruauté que l'on fait subir à soi-même et que l'on subit, dans un but artistique.[1307]

Mes figures crues comportent cette cruauté. Ma *cruauté* est ma préoccupation de la représentation même : dévoiler, montrer, exprimer, dépeindre la figure de la façon la plus pure possible, sans superflu, sans autocensure. Mon « vice » est le processus de ce travail qui me captive et qui m'obsède ; en l'occurrence celui de la série « Raw Meat » s'avérant particulièrement *cruel* : il est long, minutieux, fastidieux, pénible, douloureux même. La cruauté selon Antonin Artaud m'est pertinente dans l'hypothèse où l'artiste s'efforce de tenter de faire sortir, apparaître, par son processus de création, des images, des figures, qui sont, selon ses termes : vraies, vivantes, et donc magiques. Effectivement, Artaud lie la cruauté avec le théâtre qui, pour lui, est un « acte et émanation perpétuelle [qu'il] assimile

---

[1305] « [L']emploi très particulier que je fais de ce mot, […] je l'emploie non dans un sens épisodique, accessoire, par goût sadique et perversion d'esprit, par amour des sentiments à part et des attitudes malsaines, donc pas du tout dans un sens circonstanciel ; il ne s'agit pas du tout de la cruauté vice, de la cruauté bourgeonnement d'appétits pervers et qui s'expriment par des gestes sanglants, telles des excroissances maladives sur une chair déjà contaminée ; […] », Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », *Œuvres complètes, Tome IV*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1964, p. 136.

[1306] *Ibid*., pp. 136-137.

[1307] « Artaud insiste, la cruauté n'est rien si elle n'est d'abord cruauté infligée à soi-même, une façon de se faire la peau, de détruire le corps ancien : "Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis – lui-même, et qu'il doit être le cas échéant *déterminé* à supporter" », Nathalie Barberger, « Artaud », in Michela Marzano (Dir.), *op. cit.*, p. 78.

à un acte vrai, donc vivant, donc magique. »[1308] Sa définition de la cruauté me permet de parler à la fois de la cruauté de mes figures et de la *raison d'être* de mon processus artistique. En m'appropriant par sa définition les composants de la dichotomie qu'il instaure en relation avec sa cruauté (geste de la vie, vrai, nécessaire) cela me permet de discerner le fait que mes figures ont été créées de façon *crue* dans le but d'exprimer ce qu'on peut appeler le *vrai*. Cette « vérité », à l'image de mes femmes, de la Femme, à ma propre image, je la trouve dans le *raw meat* d'une chair féminine polysémique, équivoque, ambiguë, changeante, dévoilée. Nathalie Barberger écrit dans l'entrée « Artaud » du *Dictionnaire du corps*, que dans « ce théâtre de la cruauté, il n'y aura plus ni scène ni spectateurs, plus de coupure ni de distance protectrice qui permette de se replier sur un *quant-à-soi.* »[1309] Nous pourrions nous demander si mes figures en tant qu'acte du « dévoilement », abolissent leur « distance protectrice » ? En se dévoilant, touche-t-on à ce qui est vrai ?

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1308] Antonin Artaud, *op. cit*., p. 137.
[1309] Nathalie Barberger, « Artaud », in Michela Marzano (dir.), *op. cit*., p. 77.

4. Comment ma coupure est devenue « vertigineuse »

Après avoir parlé de la vulnérabilité et de la cruauté qui découlent de la chair dans la série « Raw Meat », revenons maintenant au *vertige de sa coupure*. Pour comprendre l'évolution de sa coupure tout au long de la série jusqu'à ce qu'elle en devienne *vertigineuse*. Pour ce faire, commençons par *sa coupure originelle* : celle qui se trouve sur la strate originelle de mes œuvres : l'*image publicitaire*. Nous n'avons pas jusqu'ici sondé les caractéristiques spécifiques de l'image publicitaire. Nous pensons qu'elles méritent notre attention ici pour comprendre de quelle manière la coupure agit au sein de mes œuvres.

La mise en scène, la (omni-)présence de la coupure représente une caractéristique de base de mon image publicitaire. La recherche que nous avons menée à son sujet a démontré de manière étonnante que la nature de mon image n'est pas anodine – ni en ce qui concerne sa coupure, ni en ce qui concerne mon engouement personnel pour ce médium.

Il faut d'abord remonter au tout début de la création de la série « Raw Meat » – voire plus loin encore : à la « série mère » « Daily Bread »… En 2001 dans mon atelier, au milieu d'un petit village quelque part dans le centre de la France…

Quotidiennement, en feuilletant les prospectus des supermarchés locaux qui arrivaient dans ma boîte aux lettres, je voyais ces images publicitaires défiler des milliers de fois. Dans les œuvres de la série mère « Daily Bread »[1310], il m'était arrivé de m'en servir pour d'autres aliments que les viandes : courgettes, tomates, pommes de terre. Mon utilisation des images publicitaires en tant qu'éléments de collage date donc de 2001. Puis en 2008, mon regard sur celles de la viande crue a changé et a basculé, elles m'ont procuré ou m'ont provoqué l'effet d'un *choc*[1311] visuel. Dans l'atelier, en représentant une figure comme tranchée, une autre comme morcelée, cet élément s'est révélé à moi dans *toute sa cruauté* ; j'y ai vu toutes les possibilités de son expression figurative – un moyen « cru » pour parler de la figure qui manquait jusqu'alors dans mon travail sériel. Je pourrais dire, en m'appropriant les propos du grand artiste de collages Jiří Kolář , que « [ma] tête faillit

[1310] En cours depuis 2001, « Daily Bread » est la série mère dans laquelle je me sers exclusivement du papier d'emballage de mon pain quotidien comme support. Son évolution a fait naître plusieurs « sous-séries » à travers lesquelles j'explore différents thèmes plastiques et théoriques, telle ma série « Raw Meat ».

[1311] Définition du mot selon *Larousse*, « Emotion violente et soudaine, coup soudain qui frappe quelqu'un dans sa sensibilité, son psychisme, etc., <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/choc>; Notons que Werner Spies utilise ce terme pour Max Ernst : « c'est "un moment privilégié" un choc. Il se produit une conversion esthétique », Werner Spies, *Max Ernst : Les Collages, inventaire et contradictions* (trad. Eliane Kaufholz-Messmer), Paris, éditions Gallimard, 1984, p. 29.

exploser [lorsque je me rendis] compte des possibilités qui s'ouvraient à [moi] alors [que j'associais] des reproductions pour la première fois. »[1312]

Rechercher dans ce chapitre le côté strictement publicitaire de mon image dans cette étude, m'a donné envie de remonter aux toutes premières œuvres de la série « Raw Meat » figurées ci-dessous ; car je garde la conviction que la réaction face à cet élément est, et reste, le catalyseur qui a déclenché ce travail sériel, et qui continue à le propager. Comme Pierre Bonnard l'a écrit dans ses notes : « En art, il n'y a que des réactions qui comptent. »[1313]

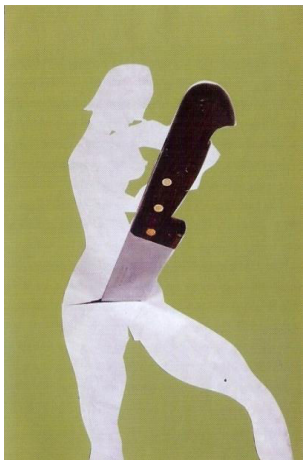
En haut : exemples des pages publicitaires des prospectus provenant des supermarchés locaux ; en bas : détails des deux œuvres de la série « Daily Bread » dans lesquelles l'image publicitaire de viande crue est utilisée pour la première fois ; à gauche : Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat*, 2008, 40 x 30 cm, technique mixte sur le papier d'emballage de mon pain quotidien ; à droite : détail, *série Poilâne*[1314], 2008, 47 x 47 cm, technique mixte sur sac de *La Maison Poilâne*.

[1312] « Kolar raconte que sa tête faillit exploser lorsqu'il se rendit compte des possibilités qui s'ouvraient à lui alors qu'il associait des reproductions pour la première fois », Brandon Taylor, *Collage, L'invention des avant-gardes*, (Londres, éditions Thames & Hudson, 2004), Paris, éditions Hazan, 2005, p. 179.
[1313] Antoine Terrasse, « Les Notes de Bonnard », in *Bonnard*, Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, 23 février – 21 mai 1984, The Philips Collection, Washington, 9 juin – 20 août 1984, Dallas Museum of Art, 16 septembre – 20 novembre 1984, Paris, éditions Centre Georges Pompidou, 1984, p. 202.
[1314] La *série Poilâne* composée d'une vingtaine d'œuvres a été réalisée en parallèle à ma série « Daily Bread » en transposant son même langage pictural. J'ai réalisé cette série à la demande d'Apollonia Poilâne, PDG de *La Maison Poilâne*. Cf : rubrique « Poilâne séries » de mon site, <http://lisasalamandra.com/section/312196-POIL-NE-series-2007-2008.html>

Pour Rana Barakat Issa et Antoine Matta, auteurs de l'étude *Femme-Pub, Médiascopie de l'image publicitaire*, le pouvoir capacité de « choquer » est inné à l'image publicitaire ; ils écrivent : « Ce caractère global, émotif, instantané des messages visuels les plus courants, accentue encore leur pouvoir de choc : La publicité, l'affiche, autant de domaines, où semble-t-il, on se préoccupe davantage de frapper que d'instruire. »[1315] Ces auteurs décrivent l'image publicitaire comme : claire, affectée, pompeuse, contre nature, simple, exhibée ; elle est « cette image franche […] destinée à être comprise vite et du plus grand nombre.[1316] Pour Roland Barthes, les signes sont intentionnels dans les images publicitaires, donc rendus d'autant plus évidents.

> *Autrement dit, les signifiés du message publicitaire doivent être transmis aussi clairement que possible. Car si l'image contient des signes, on est certain qu'en publicité de tels signes sont pleins, formés, en vue de la première lecture : l'image publicitaire est franche ou du moins emphatique. Elle témoigne au cœur du processus fonctionnel de la publicité, d'une complexité réelle, derrière l'évidence trompeuse de sa perception […].*[1317]

L'artiste et théoricien Richard Conte, se penchant sur le travail du collage de René Passeron, décrit avec emphase l'image publicitaire qui est « plus coriace que la volonté du commun des mortels » ; collante, médusante, elle déclenche la violence. « Pour la vaincre, il faut se dégager de ce qui d'elle nous regarde, il faut détourner les yeux de la gluanteur de son sens manifeste. L'image publicitaire fait le tapin. »[1318]

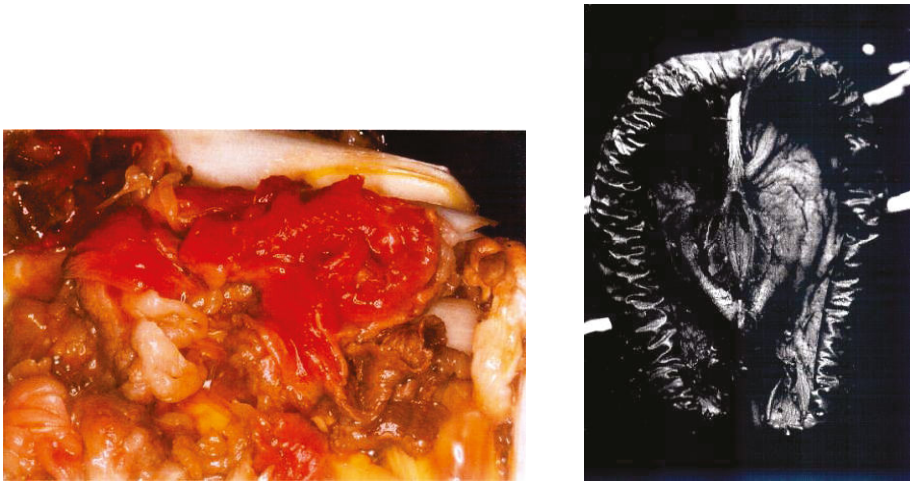


Richard Conte considère l'œuvre ci-dessus comme exemplaire « d'une cruauté d'autant plus "pure" qu'elle fait montrer d'une exceptionnelle économie de moyens et d'une évidence lumineuse. »[1319]
René Passeron, *Sans titre*, non datée.

[1315] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Femme-Pub, Médiascopie de l'image publicitaire*, Paris, éditions L'Harmattan, Coll. Questions contemporaines, 2013, p. 30.
[1316] *Ibid*., p. 57.
[1317] R. Barthes (1964) cite par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Ibid*.
[1318] Richard Conte, « Cruautés pures. Sur quelques inimages de René Passeron », *Inimages*, Paris, éditions Klincksieck, 2008, p. 79.
[1319] *Ibid.*, p. 63.

La frontalité des images publicitaires de viande crue me procurait des sentiments forts, ambivalents ; je les trouvais vulgaires, obscènes même. Ces images m'ont littéralement happée par leurs coloris, leur composition, leur banalité, leur « véracité ». Nous retrouvons dans les propos de Philippe Forest sur le travail de Nobuyoshi Araki, ce même parallèle obscénité-vérité vis-à-vis de la photographie, et qui culminent par l'idée de la polysémie :

> *Le vrai tour de force consiste en ceci que ce sont les objets les plus ordinaires qui frappent soudain par leur obscénité explicite ou presque insoutenable. Comme si, selon un tel protocole, l'opération photographique avouait cette vérité qui veut, qu'avec elle, toute image ne signifie plus jamais qu'une seule et même chose.*[1320]



Nobuyoshi Araki, à gauche : *En vue d'un festin cannibale* ; à droite : *De grandes bouches béantes*, photographies.

Il est intéressant de noter que, selon Philippe Forest, les photographies d'Araki qui sont considérées comme ses plus réalistes, et donc ses plus obscènes, représentent des sujets qui ne pourront jamais tomber sous le coup de la censure ! Car il s'agit de tranches de viande ou de poisson préparées, ou de fleurs fanées.[1321]

Mon engouement pour ce support s'ancre profondément dans l'image publicitaire. C'est un point important : *MA viande animale crue est celle d'une image*, retouchée, maquillée, imprimée, sur un très fin papier brillant de prospectus. Cette idée rejoint les propos que tient le critique d'art et écrivain Raoul-Jean Moulin, sur les collages de Jiří Kolář : « Car le sujet des collages de Kolář n'est rien d'autre que l'imprimé, aussi bien d'ailleurs le papier que ce qu'on y imprime, les images et les écritures que le plomb, les

[1320] Philippe Forest, *op. cit*., pp. 113-114.
[1321] *Ibid*., p. 120.

trames, les encres ont déposées dans sa chair. »[1322] Le peintre que je suis ne sors jamais du monde de l'image.[1323] J'ai été tellement interpellée, enthousiasmée, par les images en elles-mêmes, que j'ai passé près de deux ans dans mon atelier à les détourner passionnément, sans jamais me poser la question de leur contenu « animal », sans jamais faire le lien entre l'image publicitaire et l'animal tout court ! Pour que cela arrive, il a fallu qu'on me le fasse remarquer en tant que possible axe de recherche dans un séminaire de Master M1.[1324]

l'atelier du « Daily Bread », Ainay-le-Château, circa 2008.

Plus de huit ans après que l'image publicitaire de viande crue a fait son entrée fulgurante dans ma série « Daily Bread », ces images continuent encore et *d'abord* à me frapper dans leur état originel – c'est-à-dire « brutes », telles qu'elles se trouvent dans les prospectus et avant donc que je les détourne en chair humaine féminine. « Me baignant » quotidiennement dans les découpes de viande-crue-publicitaire qui envahissent la partie de mon atelier consacrée au dessin, elles me paraissent toujours comme étonnantes, curieuses, humoristiques, amusantes, choquantes ; elles continuent à m'attirer autant qu'elles me repoussent. Plusieurs spécialistes notent une capacité de l'image publicitaire à pouvoir être interprétée de plusieurs manières, ayant plusieurs sens. Pour Hélène Baudez, le langage publicitaire ajoute de la valeur à un objet selon trois dimensions : fonctionnelle, symbolique,

[1322] Raoul-Jean Moulin, « Une démystification de la parole et de l'image », *Jiří Kolář*, Paris, éditions Georges Fall, Coll. Bibli Opus, 1973, p. 16.
[1323] Mon *Autoportrait d'après Dürer* en viande-crue-publicitaire est une rare exception, en tant que la première œuvre depuis plus de 20 ans que je réalise d'après la « vraie » figure (moi-même), tout en faisant appel à une image préexistante (le tableau de Dürer dont je me réapproprie la pose).
[1324] Ledit cours a eu lieu en 2010 avec le professeur Michel Sicard.

et imaginaire.[1325] La sociologue Judith Lazar écrit dans *La Science de la communication* que l'image publicitaire est polysémique car elle n'est plus le simple reflet du réel. De plus, explique-t-elle, cette image s'interprète selon l'effort du spectateur et la société dans laquelle elle est diffusée.[1326]

J'ai toujours attribué à mon œil d'étrangère, dû à mes origines américaines, d'avoir joué un rôle très important dans mon attirance pour ces images. Etrangère dans un pays où je rêvais d'habiter, mon rêve se réalisa il y a plus de vingt ans lorsque j'ai emménagé à Paris. Tout m'y semblait exotique, intéressant, et méritait d'être observé. Je disséquais tout ce qui m'entourait dans cette nouvelle culture où je cherchais à m'intégrer ; tel fut aussi le cas, lorsqu'il y a plus de quinze ans j'ai déménagé à la campagne, où je vis toujours.

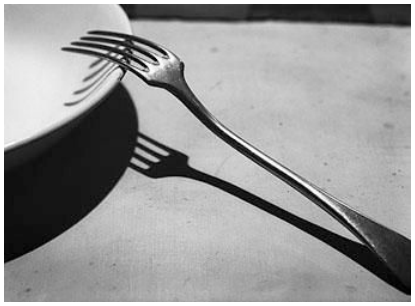
Il m'a été très intéressant d'apprendre par la recherche que j'ai menée sur la photographie publicitaire que, depuis le début de son invention, ce genre a toujours été traité très différemment des deux côtés de l'Atlantique, « entre la démarche publicitaire européenne reposant essentiellement sur une mise en valeur de l'objet lui-même dont il s'agit d'encourager l'achat, et celle des Américains qui mettent au contraire cet objet en situation de consommation […]. »[1327] On comprend donc que pour les Européens il suffit de montrer un objet pour bien le vendre ![1328] Ce qui de toute évidence est toujours le cas : ces grandes pages de prospectus de supermarchés ne représentent que des morceaux de viande crue en tous genres !

Dans l'article « L'Invention de la photographie publicitaire » paru dans *Art Press*, le spécialiste Gabriel Bauret explique comment ce nouveau genre de la photographie publicitaire a su exploiter les nouvelles possibilités plastiques de ses sujets. Il cite le critique, Waldemar-George, pour qui la photographie publicitaire « met au premier plan

[1325] « A la dimension fonctionnelle (utilité, efficacité du produit) s'ajoutent une dimension symbolique (le produit a valeur de statut social) et une dimension imaginaire (le produit comme image de soi, reflet de fantasmes) », Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 45.
[1326] J. Lazar (1996, pp. 86-87) citée par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 53. Plus loin on note : « Tout un travail est entrepris sur l'image même et son contexte verbal […] pour canaliser une polysémie qui serait intrinsèque à l'objet. Et si la spécificité de l'image est d'être polysémique, c'est quelque chose d'autre que l'image ne l'est pas », Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 58.
[1327] Gabriel Bauret, « L'Invention de la photographie publicitaire », Paris, *Art Press*, n° 151, octobre 1990, p. 37.
[1328] « On pourrait sans doute expliquer cette tendance par le fait que les Américains ont déjà invité les agences de publicité […], et qu'à l'intérieur de ces établissements sont élaborées des conceptions très spécifiques de la communication publicitaire. Très rapidement, les publicitaires [américains] en arrivent à l'idée qu'il ne suffit pas de montrer un objet pour bien le vendre », *Ibid*.

"l'objet en liberté" ».[1329] ; puis il cite le spécialiste de la photographie Herbert Molderings, sur le rendu publicitaire souhaité :

> *Grâce à l'exploitation de toutes les possibilités techniques de la caméra, grâce à des perspectives inattendues, une vision extrêmement rapprochée et des découpages bizarres, des objets jusque-là anodins deviennent « intéressants », stupéfiants. C'est un effet de stupéfaction que recèle la fonction économique de la nouvelle photographie pour les réclames, […].*[1330]



Spécialiste en la matière publicitaire, Gabriel Bauret répertorie ces deux images comme les premières photographies du genre « publicitaire ». Celle de gauche a été publiée en 1922 dans *Vanity Fair* pour la marque *Idestyle* ; celle de droite a été publiée un an après sa prise, en 1929, pour un fabricant de couverts allemand. Pour Bauret, elles constituent « les signes avant-coureurs d'un usage nouveau de la photographie ».[1331] Il cite un texte du critique Waldemar-George de 1930 dans lequel il écrit : « L'avenir immédiat de la publicité appartient à la photographie […]. La publicité par la photographie est encore dans les limbes. Et pourtant elle s'impose aussi bien dans l'annonce de magazine, de journal, de revue, que dans l'affiche placardée sur les murs.[1332] A gauche : Paul Outerbridge, *Faux-col*, 1922 ; à droite : Andre Kertesz, *La Fourchette*, 1928, *Coll. ministère de la Culture, France/Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.*

Nous comprenons donc que la *découpe publicitaire*, avec ses zooms et ses compositions, m'a *séduite*, frappée, happée même. Le *désir oculaire* étant l'une des fonctions fondamentales de ces images ! L'« objectif publicitaire » est en effet noté par différentes références comme l'expression de la séduction, du désir, de la tendresse, de la complicité, du plaisir, y compris jusqu'au plaisir sexuel – jusqu'au point où « le désir du produit s'apparente alors parfois à une véritable pulsion à laquelle personne n'est en mesure de résister. »[1333]

[1329] « La publicité par la photographie coïncide avec la réaction contre l'ennui que suscite le style géométrique », précède la citation Waldemar-George (1930) cité par Gabriel Bauret, *op. cit*., p. 37.
[1330] H. Molderings (1978) cité par Gabriel Bauret, *Ibid*.
[1331] *Ibid*.
[1332] Waldemar-George (1930) cité par Gabriel Bauret, *Ibid*.
[1333] Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 46. Citons également : « Elle [la publicité] cherche à intensifier la motivation, non seulement en créant les besoins, mais aussi en les accroissant et les stimulant pour les rendre plus efficients, et répondre aux désirs non encore satisfaits. Etant une forme de communication motivante, l'action qu'elle se propose est d'exercer sur autrui par l'intermédiaire du message », P. Albou (1977, pp. 16 ; 217) cité par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit*., p. 52.

L'œil est regard : il n'est œil que pour l'oculiste et pour le peintre. Rien n'est moins désintéressé que notre vision. Le premier acte, conscient ou non, du peintre, comme de tout artiste, c'est de changer la fonction des objets.[1334]

André Malraux

Il n'y a qu'à ramasser.[1335]

Gaston Chaissac

Table de travail, atelier des séries « Daily Bread » et « Raw Meat », 2009, Ainay-le-Château.

Les images que je crée sont hybridées. J'ôte l'image publicitaire de son contexte pour la placer dans un contexte d'une toute autre nature. Je manipule ces images déjà manipulées pour le compte de la publicité pour les exprimer dans un langage pictural. Lors de ma manipulation par le collage, je ne récuse pas les aspects innés de ma matière première – je veux qu'au contraire tous ces/ses aspects soient optimisés pour le compte de l'art, pour mon propre compte ! Je veux *jouer* de l'esthétique si particulière de ces images publicitaires ; que mon travail mette en évidence – ou au moins laisse transparaître – les caractéristiques que lui sont propres, tels ses coloris, ses formes, son côté marchand, sa coupure.

[1334] André Malraux, *op. cit.*, p. 495.
[1335] G. Chaissac (1998, p. 25) cité par Anne Malherbe, « Les Métamorphoses du déchet : Bissière, Chaissac et Dubuffet vers 1946 », *Les Métamorphoses du déchet*, Paris, éditions Publications de la Sorbonne, 2000, p. 17.

L'enjeu de ma facture picturale n'est en aucun cas de dénaturer la nature publicitaire de mon image lorsque je la détourne. Cet enjeu se ressent dès les premières œuvres pour lesquelles je me suis servie de l'image publicitaire de viande crue ; il se ressent toujours dans les œuvres en cours dans l'atelier. Pierre Sterckx, dans son article « La peau du collage selon Tom Wesselman et James Rosenquist » parle du collage comme un mélange de genres ; selon lui, il est le seul moyen capable de « gérer le collectif, l'anonyme et le privé, le subjectif en de nouvelles combinaisons. »[1336] Il écrit que dans notre société de la surabondance, « rien ne nous interdit d'associer la publicité, le packaging et la peinture en vue de constituer des nouveaux codes du sensible. Ceux-ci ne se bricoleront pas selon les moyens du passé. Le collage n'est pas nostalgique. »[1337]

Tom Wesselman, *Bedroom Painting #8*, 1967/68, 132 x 118 cm, huile sur toile.

Je veille donc à ce que le détournement que j'opère n'atténue ni l'aspect brut, « cru », de mon image, ni sa fragilité, ni sa *pauvreté*. Pour le spécialiste Brandon Taylor, le papier que l'on déchire et que l'on colle « évoque beaucoup de choses : la pauvreté mais aussi la richesse de cette pauvreté. »[1338] La « richesse » de mon image provient de plusieurs sources : la particularité de son esthétique, de sa matière, et de sa quotidienneté. Nous n'avons pas encore parlé de cette dernière origine. La plupart des composants de mes œuvres sont tirés directement de **mon** quotidien français : les prospectus de supermarchés locaux, le papier d'emballage de mon pain quotidien, support par excellence ; puis, les matrices de femmes stéréotypées dont je me sers qui font partie de la mémoire collective : les pin-up, les toiles de maître… ; la notion de la « reconnaissance » de ces différents « composants » joue un rôle capital dans la lecture de mes œuvres. Dans le texte « Voir est un acte » du catalogue d'exposition *La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*, Guillaume Le Gall

[1336] Pierre Sterckx, « La Peau du collage selon Tom Wesselman et James Rosenquist », *Artstudio 23*, *op. cit.*, p. 95.
[1337] *Ibid*.
[1338] B. Taylor (p. 2005, p. 106) cité par Jean-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 66.

soulève l'importance fondamentale de la reconnaissance de l'objet en tant que « trouvaille »[1339] en mettant en exergue deux notions : l'une d'André Breton sur l'errance comme un préalable aux trouvailles[1340] et l'autre que développa Salvador Dalì de « l'activation de la méthode de l'activité paranoïaque-critique ».[1341] Pour André Breton, il s'agit tout simplement d'une possibilité d'identification ; il écrit dans *Le Surréalisme et la Peinture* : « Voir, entendre, n'est rien. Reconnaître (ou ne pas reconnaître) est tout. Entre ce que je reconnais et ce que je ne reconnais pas il y a moi ».[1342]

Par manipulation et par détournement de ces matériaux banals que la plupart des Français ont eus entre les mains, je recherche une imagerie visuelle dans laquelle *on se reconnaît* et qui *nous étonne*. Je m'approprie ces termes qu'a utilisés Roland Barthes pour décrire la fonction de l'art « non extravagant » d'Arcimboldo envers ses commanditaires : « Il fallait que les princes, à qui étaient destinés ces amusements, à la fois s'en étonnent et s'y reconnaissent ; d'où un merveilleux enraciné dans des propositions usuelles […]. »[1343]

Travaillant sur le *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)* dans l'atelier, 2011.

[1339] Guillaume Le Gall, « Voir est un acte », in Quentin Bajac & Clément Cheroux (Dirs.), *La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*, Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 2009-2010, Winterthur Fotomuseum, Wintherthur, 2010, Madrid Fudación Mapfre, 2010, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 218.
[1340] « Breton y fait le récit [dans les premières pages de *L'Amour fou*] d'une promenade avec Alberto Giacometti, dans le fouillis et la multitude d'un marché aux puces, et décrit leur "soif d'errer *à la rencontre* de tout". Au gré de la déambulation, cette "disponibilité" et cette "attente" laissent la place à "l'attraction du jamais vu" » […] », *Ibid*., p. 217.
[1341] Nous nous intéresserons à la notion de Dalì qui concerne la pulsion scopique dans la quatrième partie de cette thèse.
[1342] Breton considérait la reconnaissance comme supérieure à la vue et à l'ouïe, A. Breton (1979, p. 44) cité par Guillaume Le Gall, *op. cit.*, p. 218. Notons également qu'André Breton considérait que la reconnaissance de l'objet participe d'« une volonté d'approfondissement du réel, de prise de conscience toujours plus nette en même temps que toujours plus passionnée du monde sensible », A. Breton (1992, pp. 230-231) cité par Guillaume Le Gall, *Ibid.*
[1343] Roland Barthes, *op. cit*., p. 20.

« Plus une œuvre d'art détruit la logique matérielle rationnelle, plus grande est la possibilité de faire œuvre d'art. » *Une logique propre à chaque œuvre naît de la destruction d'une logique qui se voulait plus générale, plus* rationnelle*, plus fidèle aux manières habituelles d'utiliser les éléments choisis dans la vie quotidienne.*[1344]

Kurt Schwitters/Gilbert Lascault

La spécificité de la coupure de la série « Raw Meat » est une *mise en abyme* inédite dans laquelle elle se répète sur (et *dans*) plusieurs « niveaux » de la figure féminine, ainsi que de diverses « façons ». La matière première et la pratique du collage ont amené ma coupure à se diversifier ainsi, ce qui nous mènera ensuite à traiter le « mouvement de fond » de la série « Raw Meat », dont son ultime destruction…

La coupure *originelle* de cette série est celle qui agit à l'*intérieur* de l'image publicitaire, la strate originelle de mes œuvres. Cette image de viande morcelée, ficelée, tranchée, découpée… s'ajoute à, se colle à, d'autres « morceaux » qui ensemble composent des parties du corps. Ce sont des parties ou des « régions » du corps que je suis amenée ensuite à couper et à découper encore, afin de *sculpter* l'image de ces corps. Cette chair n'est faite en fin de compte QUE de coupures ! Car des nouveaux « morceaux » sont continuellement créés par ce processus ; c'est ainsi qu'en fin de compte, cette chair expose un nombre infini de coupures corporelles, dont certaines sont manuelles, tangibles, *réelles*.

La chair de mes femmes se découpe de différentes « façons », ce qui illustre une facette de sa polysémie. Michel Sicard en énumère plusieurs dans cet extrait de son texte qui figure dans le catalogue de la série ; où il caractérise la femme de :

> *cutterisée, marquée et remarquée par ses blessures mêmes, là où l'outil a fusé dans une découpe franche, sans bordures et sans appel. Ce corps tailladé, lardé de coups, apparaît dans d'affreuses mutilations, comme si une querelle obscure avait écorché la femme vive et lui avait fait la peau.*[1345]

Tout au long de la création sérielle de ce travail, l'expression de la coupure n'a cessé d'évoluer ; d'œuvre en œuvre, elle a augmenté, elle s'est accrue en intensité. On pourrait la décrire comme décomplexée, abondante, omniprésente. Elle atteint (atteindra) son paroxysme dans les œuvres encore en cours aujourd'hui : trois collages monumentaux construits uniquement d'images publicitaires mesurant chacun entre quatre et cinq mètres de haut et de large – désormais la prévalence de ma coupure va dans la démesure.

[1344] K. Schwitters cité par Gilbert Lascault ; puis Gilbert Lascault, in Artstudio, « Schwitters : Merz », *Artstudio 23*, *op. cit.*, p.49.
[1345] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

La polysémie de la coupure s'illustre aussi par le spectre de son action : allant des découpes de blancs de poulet ou de morceaux de veau, aux coupures qui couvrent la surface entière des corps, à celles qui divisent la figure entière en l'éclatant, telle que nous la constatons dans la construction des collages monumentaux d'après Francis Bacon toujours en cours et figurés sur la page suivante. Ci-dessus, nous retrouvons un détail de la première œuvre du « Daily Bread : Raw Meat » dans lequel je forme le corps entier de la femme de morceaux d'images publicitaires de viande crue.
Salamandra, en haut à gauche : détail, *Daily Bread : Raw Meat*, 2008, 60 x 40 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien ; à droite : *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 1)*, 2012, 141 x 110 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien ; en bas : détail, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

A gauche et à droite : Au travail dans l'atelier sur les panneaux de gauche et de milieu du triptyque monumental que je réalise exclusivement en images publicitaires, 2014-2015.

Systématiquement dans la série « Raw Meat », mon travail plastique a débouché sur de nouvelles pratiques. Cette évolution et mon expérimentation peuvent être constatées par un regard chronologique : de mes premiers travaux où les parties de corps sont représentées par un seul morceau de viande crue, je suis passée progressivement à des représentations des corps grandeur nature par l'accumulation de centaines, voire de milliers de morceaux. Ma pratique spécifique du collage est devenue ce que j'appelle une méthode d'*accumulation arcimboldesque* de « morceaux » qui s'est amplifiée dans la réalisation de figures de plus en plus grandes. J'ai été amenée à surdimensionner mes figures, les rendant monumentales.

C'est ma recherche plastique, cherchant toujours à pousser la *facture picturale* de l'œuvre en cours, qui a fait évoluer ma coupure jusqu'à ce qu'elle devienne *vertigineuse*. Mes œuvres récentes sont l'illustration des pièces uniques faites de répétitions infinies ; les figures sont sculptées par la coupure, elle les monte en volume. La coupure se répétant à l'infini donne une réverbération, un mouvement interne, à l'œuvre. Elle représente une *sérialité profonde* ; cela ne fait que renforcer et intensifier l'expression de sa/la/ma chair de l'image.

Salamandra, detail, *La Pin-up sicabienne*, 2014, 170 x 226 cm, collage d'images publicitaires et des papiers d'emballage de pain, Collection Sicaba-Adet, Bourbon-L'Archambault.

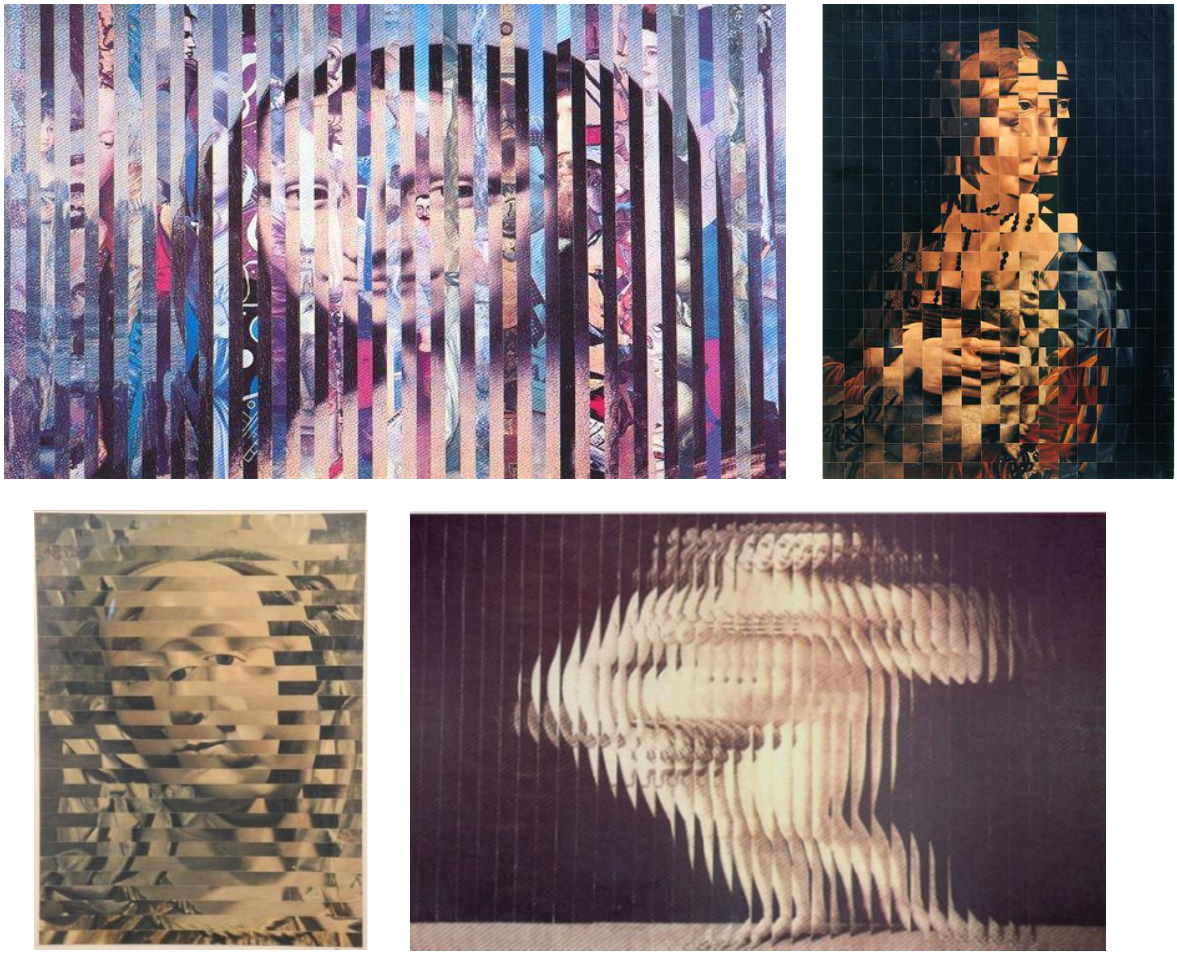
Illustrons la coupure *réverbératrice* dont le pouvoir est de *sculpter* le corps, par une œuvre rare de ma série, *La Pin-up sicabienne* ; une commande, et c'est la seule œuvre de la série « Raw Meat » à être réalisée d'après la photo d'un animal – et la première à être achevée sur le modèle des collages « sans supports ». Nous en reparlerons.

Jiří Kolář, maître collagiste d'origine tchèque, a fait vibrer, réverbérer, par la coupure, ses œuvres plus que personne, œuvres dont nous montrons quelques exemples emblématiques page suivante. Dans son catalogue d'exposition de 1973, on peut lire que sa façon de découper l'image représente l'une des voies les plus originales en matière de collage.[1346]

> *La plus singulière est, sans aucun doute, celle qui consiste à découper en deux à seize reproductions d'un même tableau en multiples lamelles égales, verticales, ou horizontales, puis de les juxtaposer par collage pour reconstruire le sujet représenté et en démultiplier les effets.*[1347]

Effectivement, pour Raoul-Jean Moulin, l'image créée de la main de Kolář est capable de se brouiller, de se troubler, de s'allonger, de s'élargir tel un film ; elle peut « se déployer circulairement, en éventail, en dents de scie. Cette anamorphose syncopée de l'image en déréalise le sujet […] mais le dynamisme qu'elle produit dans son champ expressif rythme notre relecture, stimule notre regard. »[1348]

[1346] Raoul-Jean Moulin, in Jiří Kolář, *op. cit.*, p. 26.
[1347] *Ibid*.
[1348] *Ibid*.



Toutes œuvres Jiří Kolář, en haut à gauche : *Sans titre*, 1971, rollage ; en haut à droite : *Lady with an Ermine*, 1966, rollage et chiasmage ; en bas à gauche : *Sans titre* ; en bas à droite : *Vénus (Botticelli)*, 1968-1969, prollage.

5. *La Coupure* meurtrière

La coupure en œuvre dans la série « Raw Meat » a fini par tuer mon fond. Dans un premier temps, elle a créé à elle seule un « mouvement de fond », qui a mis en jeu, en péril, ce dernier. Au fur et à mesure que la coupure évolue et se développe dans ma série, le fond des œuvres est devenu progressivement gênant, avant de devenir, dans mes derniers collages, inutile, superflu.

Exemple de divers supports vierges du papier d'emballage qui ont entouré mon pain quotidien ; les tailles typiques s'articulant autour de 30 x 20 cm, 40 x 30 cm.

Pour comprendre l'évolution du fond qui a mené à son anéantissement dans la série « Raw Meat », ainsi que le rôle important (*coupable !*) qu'a joué la coupure, remontons au temps où le fond était essentiel dans mon travail …

Le détournement du fond est l'une des pratiques de base de la série « Daily Bread » en cours depuis 2001, et pour laquelle je me sers comme support du papier d'emballage de mon pain quotidien, acheté dans les boulangeries de mon village. Nous avons vu plus haut combien le détournement et l'art du collage se lient naturellement à l'idée de la pénurie, du manque, de la pauvreté même. Ma série est née simplement d'un besoin impératif de peindre. Mon activité quotidienne de peindre à l'huile s'était interrompue longuement par un atelier en travaux. Après plusieurs mois à acheter le pain tous les jours à la boulangerie de mon village, et comme j'avais une attirance particulière pour ces papiers qui entouraient les baguettes, j'ai décidé un jour d'utiliser ce papier comme surface de travail. Ces papiers d'emballage sont peuplés de motifs et d'écriture ; dans les premiers dessins et bien après, je m'étais servie pleinement de ces motifs pour faire émerger des figures, des objets, des paysages…

Plusieurs années plus tard, en 2008, avec la création de la première *Pin-up* en viande-crue-publicitaire, un changement s'est opéré au niveau de mon traitement du fond : ledit « mouvement ». Pour la première fois, je me suis servie du papier d'emballage uniquement comme fond. J'ai apposé la figure sur le support du papier. Si ce dernier s'abîmait au cours de la construction de ma figure, je le réparais, je le reconstruisais de manière *presque* imperceptible. Ma recherche devenait celle de « figure-fond », mes compositions se sont épurées – surtout à travers les œuvres de la série « Raw Meat » que je crée d'après des femmes stéréotypées : des *Pin-up*, *mon Olympia*, mon *Autoportrait*, toutes créées selon un modèle *stéréotypé*.

Lors de l'évolution de cette *Pin-up*, le fond du papier d'emballage a été changé entièrement à deux reprises jusqu'à son achèvement (l'image à droite), Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 40 x 30 cm, technique mixte sur le papier d'emballage de pain.

Le « mouvement du fond » dont je parle est une recherche plastique qui s'est étendue progressivement au même moment à d'autres œuvres de la série « Raw Meat » et de sa série mère, « Daily Bread » – le fond prenait alors une qualité « plastique », maniable, sa lecture devenant *réversible* ! C'est un processus que je pourrais illustrer en décrivant le « mouvement du fond » qui s'est opéré dans l'œuvre de 2010 sur la page suivante :

> *J'ai découpé une partie du fond original de l'œuvre, afin d'ôter ou de supprimer certains éléments de collage qui s'y trouvaient. Ensuite, j'ai remplacé le vide laissé par ma découpe par un autre fond – un morceau du papier d'emballage blanc uni. Je pensais ensuite retravailler sur ce morceau que j'avais inséré. Mais finalement le morceau du fond blanc uni me semblait incarner parfaitement l'objet que je voulais représenter : un* cloak.[1349] *L'œuvre s'achevait ainsi. Dans cette œuvre du « Daily Bread : Raw Meat », le fond m'est devenu polysémique (comme fond/objet) et capable de « mouvement » : un mouvement du fond.*

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat*, 2010, 30 x 40 cm, technique mixte sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

[1349] Je cherchais à représenter dans cette œuvre l'idée d'un « cloak », mot en anglais qui veut dire : une grande cape ; quelque chose qui couvre, qui cache, ou qui masque, *Collins Paperback Dictionary*, Wrotham, Angleterre, éditions HarperCollins (1986), 1995, p. 141.

Francis Bacon, *Etude pour les têtes de George Dyer et Isabel Rawsthorne*, 1967, 35,5 x 30,5 cm chacune, huile sur toile, Collection particulière.

Je pourrais mettre cette œuvre en tandem avec les deux études ci-dessus où Francis Bacon a semblé mener une recherche similaire. Les aplats de ce dernier en relation avec son fond ont été notamment analysés par Gilles Deleuze dans son ouvrage *Francis Bacon, La Logique de la sensation*. Il écrit : « Si les aplats fonctionnent comme fond, c'est donc en vertu de leur stricte corrélation avec les Figures, *c'est la corrélation de deux secteurs sur un même Plan également proche*. »[1350] Dans nos œuvres respectives citées, les parties figuratives et les fonds se trouvent dans une même proximité (sur « un même plan proche ») ; les morceaux des fonds faisant partie intégrante de la construction de nos figures.

Comment le « mouvement du fond » de la série « Raw Meat » que nous décrivons a-t-il influé sur sa coupure ? Comment a-t-il réussi à rendre cette dernière plus intense, plus nombreuse, plus profonde, *meurtrière* ? Un autre événement concomitant avec le « mouvement du fond » que nous venons de décrire, est l'évolution picturale de ma facture picturale du collage ; autrement dit, ce qui est devenu mon *accumulation arcimboldesque*. Ensemble, ces deux « événements » engendrent dans la série « Raw Meat » l'accroissement de l'expression de la coupure *et* la destruction de son fond.

Nous avons commencé notre exposé succinct sur le « mouvement du fond » en expliquant à quel point le fond de la série « Daily Bread » n'était (n'est) pas anodin ;

[1350] Gilles Deleuze (1996), *op. cit.*, p. 11.

depuis son origine, le papier d'emballage de mon pain quotidien est sa *raison d'être*.[1351] Le fond de mes œuvres relève d'un choix – même si ce choix s'impose par la « trouvaille ». Par exemple, j'ai choisi de composer le fond de mon *Autoportrait d'après Dürer* avec les papiers d'emballage de pain blanc, dans le but d'amener à une absence de réclame. Dans ce sens, chacun des fonds des œuvres de la série « Raw Meat » représente une évolution de mon utilisation des papiers d'emballage du pain ; ce qui a mené progressivement, comme nous l'avons dit, à son anéantissement.

La recherche sur la *plasticité du fond* de ma série « Raw Meat » a commencé avec mes *Pin-up*. Elle a continué dans les œuvres qui ont suivi ; qui m'ont amenée à changer radicalement l'échelle de la figure que je réinterprétais jusque-là : la figure devient grandeur nature dans mon *Autoportrait*, dans *mon Olympia*. Concernant le collage : auparavant, pour les *Pin-up*, le morceau d'image d'un rôti ou d'une cuisse de poulet pouvait suffire pour composer (détourner) une jambe ou un bras ; tandis que mes nouvelles figures de grande taille nécessitaient pour leurs constructions désormais des dizaines, des centaines, de morceaux d'images publicitaires. C'est cette accumulation que j'ai qualifiée d'*arcimboldesque*. Pour la définir, citons Andrei Gorea qui nous propose dans son article « Arcimboldo, Le bric-à-brac en majesté » une description du fonctionnement de l'œil devant les toiles de l'intéressé.

> *Pour extraire le sens des choses, l'œil crédule se fie aux souhaits et convenances, confond le moine et son habit et se plie à l'entendement collectif. Il s'accommode d'ignorer le bric-à-brac des parties au bénéfice d'un sens qui les transcende et arrange mieux son discours intérieur. Depuis toujours, l'artiste ne fait qu'en tirer profit, en agençant les parties selon les lois de la nature, un nez au milieu de la figure, une courge dans le potager. Dans le même coup, ses coups de pinceau qui ensemble figurent, par exemple, la vaste forêt, se dissocient sans scrupules les uns des autres par leurs formes, tailles et couleurs. Il va ainsi des formes et des volumes dont les parties, prises une à une ne racontent pas d'histoire. Faire de chacune un objet à part entière dont le sens reste sans rapport avec le tout qu'elles composent, savamment, et qui, dès lors qu'il se révèle (à l'œil versatile), leur fait perdre ce sens, cela aura été l'invention d'Arcimboldo.*[1352]

[1351] Lorsque je parle de la série « Daily Bread » ainsi, je fais référence à l'ensemble de mes œuvres, la série mère et toutes les sous-séries confondues.
[1352] Andrei Gorea, « Arcimboldo, Le bric-à-brac en majesté », *Azart*, n° 28, Paris, éditions Casta Diva, septembre-octobre 2007, p. 140.

Depuis que je mène ma recherche théorique sur la série « Raw Meat », j'assimile mon travail à celui d'Arcimboldo. Pour Roland Barthes, la peinture de ce dernier s'exprime dans la double articulation d'une véritable langue, par un système pictural qu'il déréglait, qu'il dédoublait abusivement, et qu'il hypertrophiait.[1353] Giuseppe Arcimboldo, à gauche : détail, *L'Eté*, 1563, 66,6 x 50 ,5 cm, huile sur panneau, *Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie*, Vienne ; à droite : détail, *L'Eau*, 1566, 66,5 x 50,5 cm, huile sur panneau, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Vienne.

Dès que j'ai travaillé sur l'accumulation des morceaux qu'exigeait désormais mon collage, j'ai fait une découverte : le fond me devenait gênant. Car afin de travailler correctement à la réalisation de ces figures grandeur nature, méticuleusement, minutieusement, *chirurgicalement* ; c'est-à-dire pour coller, recoller, couper, découper, insérer, réinsérer, superposer, interposer ces centaines de morceaux d'images de viande-crue-publicitaire ; pour aller en dessous et au-dessus des couches, derrière le papier, entre les couches, je devais ôter, amputer, des régions entières du fond (du papier d'emballage) qui se trouvait sous la figure. Ce que j'illustre par les images verso de mon *Autoportrait d'après Dürer* ci-dessous et page suivante.

Vers la destruction de mon fond, en haut recto et verso : Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2010, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1353] Roland Barthes (1978), *op. cit.*, pp. 24-26.

En bas : détails du verso de l'œuvre : Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2010, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

La *facture picturale* de mon collage n'a pas arrêté d'évoluer. J'ai surdimensionné le modèle des deux portraits qui ont suivi, ceux de *Nathalie*[1354] ; et dont certaines parties du corps du deuxième portrait, en l'occurrence les avant-bras et les mains, se sont trouvées réalisées carrément hors du cadre du fond. La destruction du fond par parties a, par le même coup, fragilisé mon œuvre (déjà fragile, nous le savons, car dû à ces matériaux pauvres en qualité) et a approfondi ma coupure – désormais la chair de l'image est trouée, déchirée. Cette coupure-ci va au fond ; elle tranche franchement le corps, elle s'y acharne.

L'*accumulation arcimboldesque* est toujours à l'œuvre dans les collages monumentaux en cours d'après Francis Bacon ; travaillant dans l'atelier sur le panneau du milieu, 2015.

[1354] Gérald Stehr, auteur du texte et mari de ma muse de la série « Raw Meat », note « le double portrait de Nathalie Schulmann – présentant les mêmes déformations par un surdimensionnement généralisé du buste », Gérald Stehr, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Dans un texte que Jacques Derrida a consacré aux dessins d'Antonin Artaud, « Forcener le subjectile », il parle du « support « mis en mouvement et découpé en figure » par les choses qui le « pénètrent ». »[1355] L'œuvre désormais « sans fond » de la série « Raw Meat » – en partie (dans les œuvres qui nous venons de citer), puis entièrement (dans notre triptyque d'après celui de Francis Bacon) – a servi à *approfondir* ma coupure.

Ma recherche sur la *plasticité du fond*, qui a ensuite mené, comme nous l'avons dit, vers son anéantissement, est présente tout au long de ma série « Raw Meat » ; son fond n'a jamais cessé d'évoluer ! J'ai exposé plus haut le changement de sens[1356] qui s'est opéré vis-à-vis du papier d'emballage de pain en tant que fond de mes *Pin-up*. Puis mon *Autoportrait d'après Dürer* m'a amenée pour la première fois à transgresser l'une des règles fondamentales de la série[1357] que je m'étais posées quant au fond : *ne pas changer* le format initial du papier d'emballage qui enveloppait ma baguette – ni en le réduisant, ni en l'agrandissant. Ma décision s'est imposée pour mon *Autoportrait* d'assembler plusieurs papiers d'emballage afin d'accueillir ma figure grandeur nature. Ensuite, la recherche menée sur le fond a abouti aux différentes configurations. D'abord le fond en patchwork de *Nathalie 1* sur lequel j'ai apposé des encerclements à la *starry night*[1358] ; je voulais y exprimer une certaine énergie inhérente à cette figure féminine. Puis, le fond également en patchwork de mes papiers d'emballage du deuxième portrait de *Nathalie*, sur lequel je souhaitais garder visibles, évidentes, les traces de mes maints changements et rectifications – comme si elles étaient des cicatrices qui témoignaient en reflétant l'image de cette femme que je percevais comme *meurtrie* quoique *réfractaire*.

La progressive disparition, depuis 2010, du fond, suggère cette question : Destruction ou émancipation ? Lorsque j'ai décidé en 2011 de réinterpréter en viande-crue-publicitaire les trois panneaux du triptyque *Etudes du corps humain* de Francis Bacon, œuvres qui germaient dans ma tête depuis quelque temps déjà, j'ai pris la décision, grâce aux œuvres précédentes, que ces collages-ci n'auraient pas de « fond » ; qu'ils n'en avaient pas (plus) besoin ; il ne leur était plus *nécessaire*. J'envisageai ces collages monumentaux sans « support », construits élément par élément et non pas sur un « fond ». Un nouveau mode opératoire est né ; débouchant sur une pratique inédite du collage. Comme Gilles Deleuze a

[1355] Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », in Jacques Derrida & Paule Thévenin, *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, éditions Gallimard, 1986, p. 97.
[1356] Cf. pp. 328-329 de cette thèse.
[1357] Ici je parle de l'ensemble de la série « Daily Bread », en cours depuis 2001.
[1358] Je fais référence au tableau *La Nuit étoilée* de Vincent Van Gogh.

écrit dans les premières lignes de son texte « L'Epuisé » : « On ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu'on en réalise. »[1359]

La viande-crue-publicitaire *se détachant* – s'émancipant – du papier d'emballage du pain, pour n'exister que par elle-même, est devenue ainsi *figure et fond* ; comme d'une même chose, d'un même *Plan*. La chair de ces collages monumentaux est d'une fragilité extrême ; s'attachant bout par bout avec des images publicitaires, elle est trouée, perforée. On pourrait illustrer ce processus de création par ces propos de Jacques Derrida lorsqu'il définit ce que « sonder » veut dire concernant les dessins d'Antonin Artaud : « *Sonder* : 1. Le coup de sonde opère par pénétration, il va en profondeur, éventuellement par une perforation qui crève la surface et passe de l'autre côté. "Je pouvais sonder…", cela signifie alors : je pouvais m'avancer dans l'intimité en transgressant une limite, sous la peau, l'épiderme une fois troué. »[1360]

Vue de la chair publicitaire sous forme de collage sans fond, panneau central du triptyque d'après Bacon.

[1359] Gilles Deleuze, « L'Epuisé », in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, éditions de Minuit, 1992, p. 57.
[1360] Jacques Derrida, in Jacques Derrida & Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 101.

A gauche et à droite : différentes vues de l'atelier, circa fin 2015, panneaux central et de gauche en cours.

Dans le texte, « Forcener le subjectile », on découvre une multitude de références théoriques au regard d'un travail « acharné » sur une œuvre telle que la nôtre désormais et dont la figure-fond se trouve sur le même *Plan*. Le *subjectile* pour Artaud, explique Derrida, est « le support et la surface », le « lieu porteur de tous les suppôts, succubes et incubes ».[1361] Leur offrant l'hospitalité de sa couche, « il doit être soigné, paré, réparé, préparé dès lors qu'il porte ou supporte l'inné encore à naître. »[1362] Le subjectile est à la fois soumis et s'assujettit lui-même à la « chirurgie ».[1363] C'est une opération à double tranchant : « ressemblant à une démiurgie manuelle *à la fois* agressive *et* réparatrice, meurtrière *et* amoureuse.[1364] La Chose[1365] est reconstituée, la cicatrisation lui vient du geste même qui la blesse. »[1366]

[1361] Jacques Derrida, in Jacques Derrida & Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 96.
[1362] *Ibid*., p. 99.
[1363] *Ibid.*
[1364] *Ibid*.
[1365] Jacques Derrida explique ce qu'est la Chose subjectilienne pour Artaud : « Que la Chose – qui n'est surtout pas une chose à hypostasier – trahisse, qu'elle soit, dans son "gâchage" même, ce à quoi il faut "donner la vie et l'existence", voilà qui le montrait à l'évidence. Mais cela signifie du même coup qu'avant d'être un lieu de naissance, gésine ou genèse, théâtre des avortements ou des nouveaux corps à venir, la Chose peut solidifier les puissances de mort, le sujet de dieu, les instruments du crime, objets et jouets d'une malversation », *Ibid*.
[1366] *Ibid*.

Mes figures sont en effet autant détruites par la coupure, qu'elles en sont (re)composées, reconstruites. Jacques Derrida écrit :

> *On comprend mieux l'acharnement auprès du subjectile, contre cette* khora[1367] *indifférente, impassible, amorphe, indéterminée, toute-puissante en cela et nulle pourtant, une et autre à la fois : c'est pour cela qu'il faut la forcer, lui donner sens alors qu'elle est, elle, hors sens, forcenée ; il faut la déterminer, lui donner lieu, à elle qui pourtant est le lieu qu'elle donne, lui donner forme et y faire naître l'in-né. Et pour cela, nous allons le vérifier, l'attaquer* et *le protéger, la forcener pour la rendre folle en lui faisant perdre le sens, à savoir son identité et sa propriété, mais comme ce sens consiste à n'en pas avoir, le forcènement revient ici à tenter de lui donner enfin la figure ou le sens, et dès lors à l'y confiner :* double contrainte *et* double conjecture.[1368]

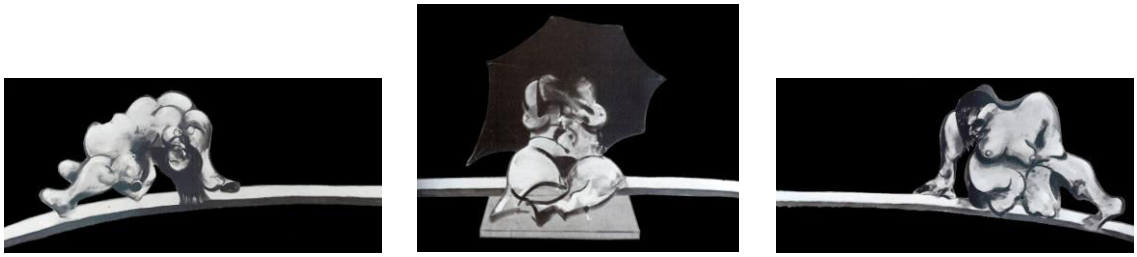
La contrainte d'une œuvre « sans fond » *libère* du même coup l'œuvre de son cadre, d'un cadre prédéfini ! Sa taille devient désormais maniable, changeable : pouvant être réduite par un simple coup de cutter ; pouvant s'agrandir aussi facilement par l'ajout de davantage de « morceaux ».

Ma première décision pour ma *réincarnation* du triptyque de Bacon a été d'ôter *visuellement* ses figures de *leur* fond. Néanmoins, je voulais garder les « supports » sur lesquels Francis Bacon a posé ses figures qui les entourent. Je voulais que mes collages monumentaux respectent proportionnellement le « cadre » posé par Francis Bacon dans chaque panneau. Enfin, j'ai décidé que la chair de chaque figure serait détournée en images publicitaires de viande crue ; mais que les autres éléments, « supports » sur lesquels les figures se posent, seront détournés en d'autres images publicitaires, qu'ils auront un rapport soit avec la viande, soit avec la peinture de Francis Bacon. Pour ces éléments-ci, j'ai fait le choix d'images de matelas blancs, de planches à découper, du gras des rôtis, de marbre...

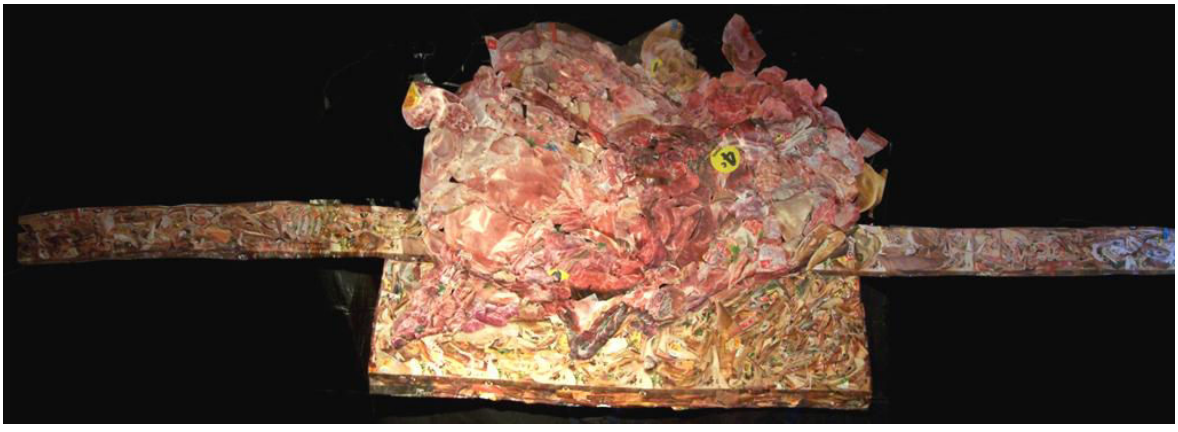
[1367] Nous tentons de définir ce terme « khora » via ce passage du même texte qui se trouve plus tôt sur la même page : « Lieu, séparation et réceptacle, différence, intervalle, interstice, espacement, comme la *khora* : ni sensible ni intelligible, ni la copie mimétique du paradigme de l'*eidos*, ni le paradigme ou le modèle eux-mêmes, plutôt un "troisième *genos*", difficile à concevoir autrement que par un "raisonnement bâtard" hybride, comme "en un rêve", dit encore Platon dans le *Timée*, en un rêve mais au-delà de toute sensation. Cette *anesthésie* ne signifie pas que la khora soit intelligible. Elle se tient, comme le subjectile, dessous, et c'est ainsi qu'elle mérite son nom de réceptacle : *hypodokhè*. Et l'on *compare* ce réceptacle à une nourrice : "Quelle propriété (*dynamin*) faut-il supposer (*hypolepteon*) qu'elle a naturellement (*kata physin*) ? Avant tout quelqu'une de ce genre : de toute naissance (*pases geneseôs*) elle est le réceptacle et comme (*oion*) la nourrice" […]. Comme la nourrice : seulement une comparaison, une figure », Jacques Derrida, in Jacques Derrida & Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 97. Cf. aussi, l'article, « La khôra est la place indestructible qui fournit un lieu à toute chose, et fait affirmer comme une nécessité que tout ce qui est doit être quelque part », site *Idixa*, < http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0712150853.html>

[1368] Jacques Derrida, in Jacques Derrida & Paule Thévenin, *op. cit.*, p. 97.

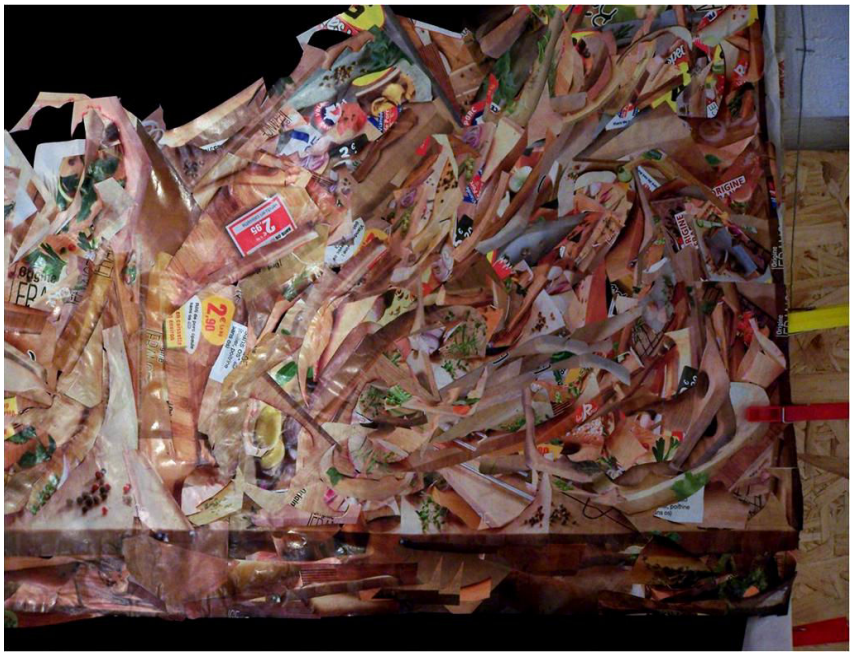
Francis Bacon, *Trois études du corps humain*, 1970, 198,1 x 145,3 cm chaque panneau, huile sur toile.



J'illustre les différents éléments de ma *facture picturale* sur ces collages monumentaux (d'après le triptyque de Francis Bacon) ci-dessous et dans les pages qui suivent :



Première étape du processus de création pour le panneau central du triptyque, documenté circa 2013. On y voit ma réinterprétation de la planche et du support qui sort du chaque côté de la figure horizontalement, que j'ai détourné par des milliers de morceaux d'images publicitaires des planches à découper en bois.



On retrouve ces « planches à découper » souvent entourant les découpes de viande mises en scène dans des pages de prospectus. Voici un détail ci-dessus décrivant comment j'ai formé ces « supports » par collage de ces images.
Depuis que ces photos en atelier ont été prises, la base de cette figure, ainsi que la figure elle-même du panneau central, ont doublé en taille. On peut en constater l'agrandissement via les coupures dans la photo ci-dessous, prise en atelier fin 2015.

Dans l'atelier : la destruction du fond a libéré mes œuvres d'un « cadre », d'une taille prédéfinie. Ces photos montrent l'agrandissement de la figure du panneau gauche du triptyque : l'œuvre s'éclate par la coupure, se recomposant par le collage de morceaux supplémentaires. J'ai décidé d'interpréter le « support » sur lequel cette figure se pose en images publicitaires de matelas blancs ; faisant ainsi référence à un élément que nous retrouvons souvent représenté dans les toiles de Francis Bacon.

Ces deux images prises fin 2015 dans l'atelier illustrent ma réinterprétation du parapluie qui entoure une partie de la figure du panneau central du triptyque. J'ai décidé de le détourner en images publicitaires du gras que je découpe des rôtis (du bœuf, du porc, de veau, des paupiettes, des tournedos…). J'ai choisi cet élément pour son lien avec la viande crue et pour sa prédominance dans les prospectus ; sachant que le parapluie sera de grande taille dans mon collage. Enfin, ce faisant je sais que je ne peux pas respecter la couleur foncée du parapluie de Francis Bacon ; l'aspect visuel de ces morceaux de gras découpé, ses coutures notamment, me plaisent dans leur détournement, ils donnent un aspect aérien au parapluie de ma figure.

Au moment où j'écris ces mots (en mars 2016) le panneau de gauche du triptyque ressemble aux photos ci-dessus. Agrandi au maximum, il sera bientôt « rectifié » via le cutter et la colle afin de mieux *sculpter* le corps d'après l'image de Francis Bacon. Comprenant le « support » sur lequel cette figure se pose que j'ai réalisé en images publicitaires de matelas blancs, elle mesure environ quatre mètres de long et deux mètres et demi de haut.

Les photos de ces dernières pages permettront au spectateur ou au lecteur de constater, d'imaginer (ce qui restera toujours plus parlant devant l'œuvre elle-même) que ces collages monumentaux ont réussi à démultiplier ma coupure à l'extrême – voici *le lieu* de son paroxysme – elle y est carrément *vertigineuse*.

Ces œuvres n'ont pas seulement poussé, rendu « folle » ma coupure, elles ont accru au maximum tous les enjeux de la série « Raw Meat », plastiques et conceptuels.

D'abord, ces matrices inédites de la figure féminine dans la série « Raw Meat » m'ont donné envie d'en donner *trop* (– plus qu'avant !). Michel Sicard dans « Eloge du cru » en parle : « travail de l'artiste, à la Arcimboldo, […] de nous en donner trop, de cette chair fragile, mais pas par emphase, ou par trop plein d'imaginaire, plutôt par saturation de matériau. »[1369] Je travaille au sein de ces collages monumentaux dans le but de les investir d'une chair débordante, dégoulinante, lourde, massive ; les contours de ces matrices féminines sont relâchés.

Notons que ces matrices-ci sont radicalement différentes de celles utilisées jusqu'alors dans ma série. Nous avons déjà parlé des catégories distinctes, ou des types d'images de femmes, qui se dessinent dans l'inventaire de la série « Raw Meat ». Au spectateur, l'œuvre individuelle en viande crue rappelait son image de référence (stéréotypée donc), sans que celle-ci ait besoin d'être présente. Les trois figures féminines d'après Bacon *s'émancipent* des confins de la matrice stéréotypée que j'avais favorisée jusque-là. Au regard de ces nouveaux types d'images de référence, j'imaginais une expression surdimensionnée, monumentale, de ces figures féminines informes, qui pourraient bien finir par représenter des « tas de chair ». Ces figures féminines posent la question : Qu'arrive-t-il lorsque ces figures en viande-crue-publicitaire ne jouent plus sur une *reconnaissance* avec leurs matrices habituelles connotées et stéréotypées ?

Ce triptyque pousse l'enjeu de la *fragilité* dans la série « Raw Meat ». Faites uniquement d'images publicitaires collées bout par bout, leurs tailles grandissantes rendent ces œuvres de plus en plus fragiles. Impossibles à encadrer (protéger), difficilement transportables, elles deviennent les œuvres les moins « accessibles » de ma production artistique. La fragilité grandissante, d'œuvre en œuvre, de ma série m'a amenée à devenir de plus en plus exigeante quant aux conditions d'exposition. Réfléchissant à leur « accessibilité », j'ai envisagé leur reproduction à travers différents supports : le catalogue, l'affiche…[1370] L'élaboration de mon travail plastique m'a donc amenée à une *mise en abyme* à laquelle je ne m'attendais pas : la mise en scène de la reproduction de mes productions faites des reproductions ! Cette reproduction a servi à populariser mes images ; ainsi qu'à rechercher certaines des théories avancées par Walter Benjamin dans son fameux ouvrage, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Notamment l'idée de

[1369] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1370] Cf. Catalogue d'exposition *Daily Bread : Raw Meat*, et l'affiche *Raw Meat, La Femme crue*. Je réfléchirai à cette même possibilité de reproduction pour le triptyque monumental d'après Bacon, dès l'achèvement des trois œuvres.

« rapprochement » qu'il avance comme le propre du désir de la reproduction, ce qui devient un besoin pour l'œuvre d'art. « De jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt dans son reflet, dans sa reproduction. »[1371]

Ce triptyque pousse l'enjeu du *temps* dans la série « Raw Meat ». L'expérience m'étant inédite, je ne connaîtrai réellement l'issue de l'œuvre qu'au moment où sera collé le dernier minuscule morceau, et que j'aurai enfin accroché ces trois collages monumentaux dans une situation d'exposition *in situ*. Avant cela, des centaines, voire des milliers d'heures de travail se seront écoulées : à découper les morceaux, à coller, et des découpes multiples qui s'ensuivent...

Ce triptyque pousse l'enjeu *physique* de cette série. Réaliser un travail si méticuleux, si minutieux, sur de si grands formats est épuisant. Ces œuvres poussent littéralement les murs de mon atelier dédié au dessin/collage ; je travaille dans la contrainte d'un petit espace mansardé. Afin de « voir » ces collages monumentaux dans leur (quasi-)totalité, ils doivent devenir « muraux » ; accrochés, je pratique l'art du collage à la verticale, contrant la pesanteur…

Vue du mur de l'atelier, 2014.

**

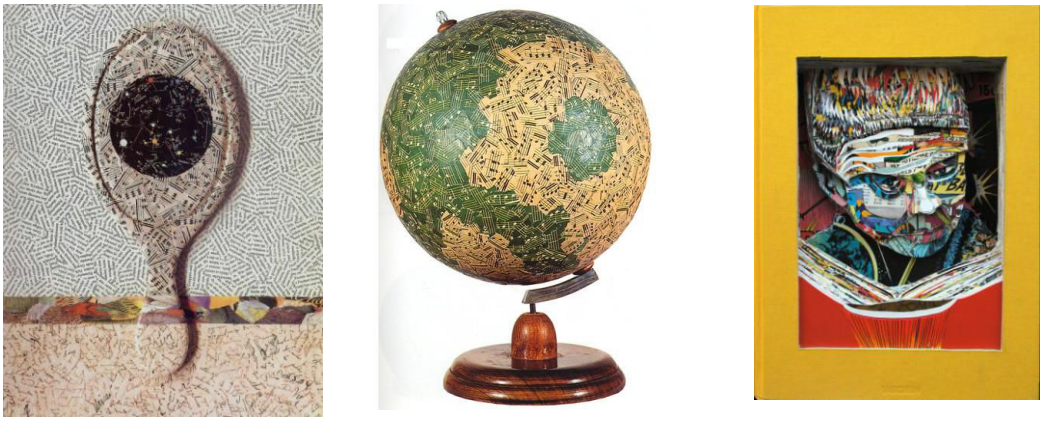
Tout au long de l'évolution de mon processus du collage de la série, ma coupure a tout gardé de son aspect *chirurgical*. Je pratique au quotidien les gestes d'insertion, de super-

[1371] Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Version de 1939* (Frankfurt am Main, éditions Suhrkap Verlag, 1939), (trad. Maurice de Gandillac), Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Plus, 2000, p. 17.

positionnement, de réinsertion, de découpe, desdits « morceaux » d'images. Le travail aujourd'hui que je viens de décrire sur les collages monumentaux reste tout aussi minutieux, aussi obsessionnel que celui je pratiquais autrefois dans des œuvres cent fois plus petites de la série « Raw Meat » ; et dont j'offre l'exemple de détails de mes *Pin-up* page suivante. Je retrouve une excitation enfantine à ma pratique dans les propos de Paul Ardenne qu'il écrit sur l'art de Jiří Kolář :

> *Il y a aussi à ce jeu qui consiste à découper une dimension enfantine, besogneuse à la façon dont les enfants sont besogneux, oublieux du monde à force de préoccupation manuelle. Pour autant, le jeu n'est pas ici sans mémoire, ni l'artisanat, sans « fureur », pour inférer par la formule de René Char (l'art, un « artisanat furieux »).*[1372]

Illustrons rapidement le côté obsessionnel du collage dans la coupure et/ou dans l'accumulation par un choix de quelques œuvres de Jiří Kolář ainsi que des jeune artistes : le Brésilien vivant et travaillant à Paris, Joao Machado et le Chilien Mauricio Garrido.



En haut : à gauche : Jiří Kolář, *Le Mépris de la nuit*, 40 x 30 cm, collage de papier sur objet de bois ; au milieu : *Globe (with Musical Notation)*, 160s, objet de collage ; en haut à droite : Joao Machado, *Boy Reading*, 2011, livre sculpté ; en bas : Mauricio Garrido, *Segismundo*, de la série « Las Ultimas Tentaciones de San Antonio », 2014, 235 x 120 cm, collage.

[1372] Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 161.

Sans dessin préalable, morceau par morceau, je « sculpte » les figures ; respectant scrupuleusement mon image de référence, je veux la *peindre* par les morceaux d'images de viande crue. Des rôtis, du poulet, des escalopes, des saucisses… les bouts d'images de viande sont coupés, découpés, insérés dans la figure, tel un puzzle.
En haut : mes images de référence des pin-up glanées sur l'internet ; Salamandra, en bas à gauche et à droite : détails, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009-2010, 40 x 30 cm chacune, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Ma manie cohabite avec une excitation enfantine, faire et refaire. Mes œuvres – particulièrement celles réalisées d'après images préexistantes, où le détournement ma

pratique de cette série s'ancre[1373] – me rappellent le « copy cat » de l'enfant que j'étais ; jeune, je passais mon temps à copier, à dessiner à la lettre tout ce qui m'entourait, des *Mad* magazines[1374], des impressions de mauvais goût pictural qui ornaient les murs de la cuisine et du séjour de la maison familiale...

Je respectais scrupuleusement les contours et les formes/volumes de mes images de référence afin de proposer une figure féminine à la fois *reconnaissable*[1375] et *plausible*. Cette lecture étant l'une des *raisons d'être* de la qualité *chirurgicale* de mon processus ; particulièrement en ce qui concerne mes représentations d'après les femmes stéréotypées. L'enjeu de la *plausibilité* dans la série « Raw Meat » s'ancrait dans ma volonté de proposer par mon collage des images *plausibles* de la femme, qui laisseront néanmoins transparaître tout le (son) côté « cru » de la viande. Mes figures se présentent comme très construites, lisibles, solides, ressemblantes – de telle façon que l'on pourrait ne pas avoir l'idée du processus même du collage. Je me réapproprie cette notion de la *plausibilité* de Werner Spies, le meilleur connaisseur de l'œuvre de Max Ernst, qui l'utilise pour distinguer les collages de ce dernier avec ceux d'autres artistes, tels que Hausmann, Höch, ou Grosz :

> *Pour Max Ernst, il ne s'agit jamais d'une* accentuation de la rupture*, il s'agit toujours de* plausibilité*, de créer une image plausible. Chez Max Ernst, il s'agit de fabriquer, de trouver, de faire apparaître des images qui sont tout à fait inédites, c'est-à-dire de produire un jamais-vu. La plausibilité dépend justement du pouvoir de mystification du collage. On peut même ajouter que pour lui, le collage réussi est celui qui fait oublier l'intention du collage.*[1376]

[1373] La grande majorité des œuvres de la série « Raw Meat », tombe dans cette catégorie. Les œuvres intitulées *d'après Courbet*, *mon Olympia*, ont été réalisées d'après l'image préexistante, les photographies de l'œuvre du maître en question (même si j'ai l'énorme chance d'avoir pu aller voir ces peintures au musée d'Orsay à Paris ; ce que j'ai fait sciemment lors de mon travail sur *mon Olympia*, et ce qui s'est avéré déterminant pour l'œuvre en cours ! Je n'avais pas vu sur mon image de référence, une carte postale de l'œuvre de Manet, que son modèle Victorine Meurent avait des cheveux longs qui tombaient derrière son épaule gauche. J'ai pu ainsi rectifier mon œuvre en cours dans l'atelier.) Mes œuvres d'après le même modèle vivant, *Nathalie 1* et *Nathalie 2*, ont été réalisées d'après les photographies que j'ai prises moi-même de cette femme. Toutes les *Pin-up* ont été réalisées d'après les images préexistantes que j'ai glanées sur internet. Le Bœuf charolais grandeur nature que j'ai réalisé pour la société SICABA, intitulé *La Pin-up sicabienne* a été réalisé d'après une photographie. Enfin, mon *Autoportrait d'après Dürer* est la seule œuvre jusqu'ici réalisée d'après le modèle réel : moi-même. Cf. la rubrique, « Raw Meat » de mon site web : <http://lisasalamandra.com/section/311709-DAILY-BREAD-RAW-MEAT-2008.html>

[1374] « *Mad* est un magazine satirique américain […]. Ouvertement destiné aux jeunes lecteurs, il caricature la culture pop américaine et se moque des petits travers de chacun », Cf. entrée « Mad », *Wikipédia*, <Mad https://fr.wikipedia.org/wiki/Mad>

[1375] Selon le théoricien Ernst Hans Gombrich, en ce qui concerne la reconnaissance, « ce sont les contours des formes qui détiennent l'essentiel de l'information », Ernst Hans Gombrich, « L'Image visuelle : sa place dans la communication », in Richard Woodfield (Dir.), *Gombrich : l'essentiel: écrits sur l'art et la culture*, (Londres, éditions Phaidon, 1996), Paris, éditions Phaidon, 2003, p. 45.

[1376] Ann Hindry, *op. cit.*, p. 34.

Werner Spies utilisa le terme « micro-chirurgie » pour décrire le processus du collage de ce dernier, dans lequel l'artiste « veut faire oublier le concept de collage »[1377] ! Max Ernst remettait à l'impression ses collages afin que ceux-ci gardent tout le mystère de leur processus de création. Spies raconte dans l'entretien qu'il accorde à Ann Hindry : « Imprimés, ces collages ne montraient évidemment plus les différentes couleurs des papiers utilisés, l'image devenait égale, les soudures et les coupures étaient rendues invisibles ; Max Ernst les avait vraiment travaillées comme en micro-chirurgie ! »[1378] Max Ernst souhaitait que « l'origine » de son travail y compris la source de ses différents matériaux reste absolument secrète.[1379] De telle manière qu'« il ne voulait pas, ne pouvait pas les vendre, pour la bonne raison qu'il voulait garder le secret de leur fabrication ! »[1380] Ses collages originaux ne bénéficiaient pas, selon le souhait de l'artiste, de très rares expositions Philippe Dagen note que l'on sait depuis longtemps que ses collages sont l'une des créations majeures du surréalisme. « Mais, faute d'avoir vu les collages originaux, on ne pouvait mesurer à quel degré de maîtrise Ernst y élève l'art du montage. »[1381]
Max Ernst, à gauche : « La Femme 100 têtes », 1929 ; à droite : "Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel », 1930, National Gallery of Art Library, Washington, DC.

Le critique d'art Philippe Dagen note ce même pouvoir du *plausible* dans les collages de Max Ernst ; il écrit dans son article sur une exposition de ses collages originaux qui a eu lieu à Vienne en 2008 :

> *La subtilité avec laquelle il agence les images, les fait glisser les unes dans les autres et les suture est telle que l'œil perçoit une unité parfaite là où règne l'hétérogénéité. L'hybridation, le renversement sens dessus dessous, les ruptures imperceptibles d'échelle font surgir des scènes où l'irréel semble naturel. Ernst rend le fantastique non seulement crédible, mais normal.*[1382]

Aujourd'hui, ces mêmes notions de *reconnaissance* et de *plausibilité* de la figure féminine – autrefois tant convoitées dans la série « Raw Meat » – se trouvent mises en jeu, mises en risque, mises en « danger », dans le travail que je mène sur les collages monumentaux d'après le triptyque de Francis Bacon.

[1377] Cf. Ann Hindry, *op. cit.*, pp. 34-36.
[1378] *Ibid*., p. 36.
[1379] Cf. *Ibid.*, pp. 36-41.
[1380] *Ibid*., p. 38.
[1381] Philippe Dagen, « Max Ernst sublime l'art du collage », *Le Monde*, rubrique « Culture », 8 avril 2008, p. 22.
[1382] *Ibid*.

***

Les papiers collés ont achevé de détruire magnifiquement la vision de la perspective classique, les conventions mortelles qu'elle imposait. Ces papiers puissants, stimulants, ont aménagé une nouvelle étendue, ils ont apporté une nouvelle sensibilité à la peinture.[1383]

André Verdet

[1383] André Verdet, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture, Braque, Léger, Matisse, Picasso, Chagall*, Nantes, éditions du Petit Véhicule, Coll. Le Tunnel de Platon, 2002.

C. Comment la coupure dans la série « Raw Meat » culturalise le corps féminin contemporain

Hans Memling, *Eve*, détail, Triptyque de Vienne, 1485, 69,5 x 17,3 cm (panneau), Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Au dernier chapitre de la troisième partie de cette thèse on comprend le rôle que joue la *coupure* dans la *détermination* de l'image de la femme, en l'occurrence celle de la série « Raw Meat ». Au tout début de cette partie « Vertige de la coupure », nous nous sommes inspirée des propos du spécialiste du nu, Kenneth Clark, lorsqu'il évoquait Hans Memling qui, dans la réalisation de son *Eve*, « s'est efforcé de créer un nu qui corresponde à l'idéal de son époque, au type de formes que ses contemporains aimaient voir. »[1384] Tout au long des pages précédentes, nous avons examiné mes œuvres surtout du point de vue de leur coupure corporelle – en remontant jusqu'aux sens primitifs. Nous avons mis en lumière une coupure innée, omniprésente, vertigineuse, chez la femme de la série « Raw Meat », due à la fois à son contenu de viande crue et à sa construction du collage.

Tout en nous appuyant sur cette recherche, nous voulons maintenant démontrer précisément comment la coupure réussit *à culturaliser le corps féminin contemporain* ; soutenant ainsi notre hypothèse : Pourquoi la série « Raw Meat » propose-t-elle une image de la femme qui correspond parfaitement à l'idéal de notre époque, au type de formes que nos contemporains aiment voir…

[1384] L'historien faisait référence par ses propos à l'*Eve* de Memling, Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 45.

1. Painting-by-papers

Notre recherche sur la détermination commence en plaçant l'image dans la catégorie la plus large à laquelle elle appartient : celle de la peinture. C'est un point important : mon langage pictural est essentiellement celui de la peinture ; mes collages représentant pour moi une sorte de *painting-by-papers*[1385]. Effectivement, au fur et à mesure de l'évolution de la série, je considère davantage les morceaux d'images de viande crue que j'utilise, que je manipule, comme des taches de peinture ; mon œuvre *puisant* aussi bien dans le coloris d'images publicitaires que dans leur contenu : l'image préexistante de la viande crue est un élément *déjà* très « chargé ». Mes images, jouant sur une forme de *trompe-l'œil*, pourraient se lire comme de la peinture, telle que le décrit Pierre Bonnard dans son carnet : « Le tableau est une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans aucun accroc. »[1386]

Salamandra, les jambes de *mon Olympia*, détail, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Cette lecture fluide – sans « accroc » comme dirait Bonnard – ne devrait pas exister aux dépens de l'évidence de ma matière première de l'image publicitaire ! Rappelons que je veille à ce que ma viande reste la plus « crue », et que les origines modestes, pauvres, de mes matériaux, perdurent de manière évidente à travers, et *malgré* mon détournement ; mes œuvres *puisent* dans l'esthétique si « chargée » de l'image publicitaire de viande crue.

[1385] Les *paint-by-number* kits, popularisés aux Etats-Unis dans les années 50, contiennent un tableau sur lequel des lignes sont tracées pour indiquer des régions à peindre, chaque région contient un chiffre qui correspond à une couleur à y appliquer.
[1386] Jean Clair, in *Bonnard*, *op. cit.*, p. 27.

Cette volonté, ou exigence, esthétique que je viens de décrire permet une double lecture au spectateur de la série « Raw Meat » : son œil reconnaît à la fois la figure dans sa totalité et les morceaux individuels de la viande crue dont elle s'est construite. Dans son ouvrage *Les Collages*, Louis Aragon parle de cet acte « d'assembler » qui fait naître un nouvel objet : « Il s'agit du trompe-l'œil, où ce qui est peint, ce qui est feint, s'appuie sur l'objet collé, prend dans l'objet collé un passeport de réalité ».[1387] Un phénomène similaire chez Arcimboldo a été décrit par Roland Barthes ; la perception du spectateur fonctionne selon la distance et comprend un « tiraillement » :

> *Je ne vois d'abord que les fruits ou les animaux qui sont entassés devant moi ; et c'est par un effort de distance, en changeant le niveau de perception que je reçois un autre message, [qui] me permet de percevoir tout à coup le sens global, […] (tout l'ensemble est en quelque sorte tiré en arrière vers le détail).*[1388]

Enfin, nous pouvons nous appuyer sur les propos de Gilles Lascault sur l'œuvre de Kurt Schwitters qui résume cette même idée :

> *Ainsi, la logique interne de l'œuvre est une mise en valeur de chacun des éléments, de chacun des matériaux, saisis dans leurs différences à l'intérieur d'un ensemble désiré à la fois comme disparate et harmonieux, comme hétéroclite et organisé de telle façon que soit immédiatement perçue une totalité sans que soient oubliés les fragments […] qui le composent. On peut supposer que, dans l'esprit de Schwitters, le tout de l'œuvre doit l'emporter sur ses parties ; mais ce tout de l'œuvre se met, au moins pour une part, au service des différences entre ses morceaux. L'un des buts du tout consiste ici à glorifier chacun de ses éléments, à faire « chanter » la beauté de chacun […].*[1389]

Vik Muniz, détail, *Vik, 2 Years Old, Album*, 2014, 252,7 x 180,3 cm, collage

[1387] Louis Aragon, « Le Ciel découpé » (1965), *Les Collages*, Paris, éditions Hermann, Coll. Savoir, 1965, p. 140.
[1388] Roland Barthes (1978), *op. cit.*, p. 34.
[1389] Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 49.

Vik Muniz, à gauche : *Vik, 2 Years Old, Album*, 2014, 252,7 x 180,3 cm, collage ; à droite : Illustration de Barack Obama pour *Time* Magazine, collage.

Nous illustrons la facture de cette double lecture par une série récente de l'artiste contemporain d'origine brésilienne, Vik Muniz. Son travail en général se caractérise par sa recherche très poussée dans l'utilisation de matières premières inédites.[1390] Dans sa série *Album*, 2014, il utilise des photographies familiales pour composer des œuvres monumentales : des « *meta-graphies* : des photographies géantes réalisées par le biais de centaines d'autres photographies. »[1391] David Behringer écrit sur son entrée de blog, que « Muniz utilise ces photographies personnelles trouvées en les organisant non seulement par leurs tonalités de gris, mais au niveau de son sujet, ainsi il remplit ses "souvenirs" avec des fragments d'autres souvenirs. Comme nos propres photographies, chacune de ces images déclenche d'autres souvenirs. »[1392]

Notre recherche sur les images proposant une « double lecture » nous a amenée brièvement dans la sphère des neurosciences, de la neuro-esthétique, et de l'analyse de la perception, où nous avons découvert une catégorie d'images dites « bistables ». Les chercheurs d'esthétique et de la complexité de l'image (art et cognition) définissent ce type d'images par leur capacité de proposer alternativement à l'œil deux interprétations

[1390] Vik Muniz a réalisé des images en sucre, en poivre, en ketchup, en beurre de cacahuète, en sirop de chocolat, Catherine Millet, *op. cit.*, p. 44.
[1391] Zach Sokol, « See Vik Muniz's Massive Photo Collages Made of Hundreds of Old Photographs », (trad. Lisa Salamandra), *The Creators Project*, 24 avril 2014, <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/see-vik-munizs-massive-photo-collages-made-of-hundreds-of-old-photographs>
[1392] David Behringer, « Vik Muniz and the Photography of Photography », (trad. Lisa Salamandra), *Unframed*, 23 avril 2014, < http://design-milk.com/vik-muniz-photography-photography/>

valides.[1393] Mes œuvres, tout comme celles de Vik Muniz, Arcimboldo, voire Francis Bacon (les deux derniers étant déjà cités) se trouvent dans cette catégorie. Le critique d'art et chercheur Louis-José Lestocart, qui a codirigé la publication *Esthétique et complexité, Création, expérimentation et neurosciences*[1394], parle dans son texte de la complexité des images bistables pour notre perception : la *bistabilité* de la vision « engendre dans le cerveau des phénomènes oscillant (oscillateurs) – où l'image même […] engendre des perceptions très différentes, voire des cycles d'*hystérésis* (tendance du système à rester dans l'état qui est le sien, donc à retarder la transition). »[1395] Parmi les exemples d'images qui font appel à ce « système », Louis-José Lestocart cite la peinture d'Arcimboldo et de Salvador Dalí, avant de se focaliser longuement sur celle de Francis Bacon, dont il note la mise en scène « architecturale » de la figure[1396] : « Le jeu sur le mélange de vraies et de fausses perspectives, ainsi que la présence de "cubes, parallélépipèdes de verre ou de cages de glace" et les rapports en résultant, crée une double perception. »[1397]

[1393] Louis-José Lestocart, « Théories de la « prédiction ; L'intelligible connaissance esthétique », in Zoï Kapoula & Louis-José Lestocart (Dirs.), *Esthétique et Complexité, Création, expérimentations et neurosciences*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 32.
[1394] Avec Zoï Kapoula, Directrice de recherche en Neurosciences cognitives (CNRS), elle dirige l'équipe IRIS.
[1395] Louis-José Lestocart, in Zoï Kapoula & Louis-José Lestocart (Dirs.), *op. cit.*, pp. 32- 33.
[1396] « Le parallélépipède baconien présente en effet un dessin ambigu et complexe. Une sorte de cube de Necker qui paraît être tantôt une architecture de verre tantôt une architecture de traits ou de "fils". Ce dispositif ne va pas sans un étrange contrat. Car il peut être interprété de deux manières différentes », *Ibid*., p. 32.
[1397] Il s'attarde longuement sur les mécanismes dans la peinture de Francis Bacon : « On peut conjecturer alors que dans le tableau de Bacon, la sensation de relief et d'immédiateté qui se crée dès lors par l'action des phénomènes oscillants dont nous avons parlé naissant dans le cerveau est à son comble ; […]. Grossièrement on peut dire que la sensation de choc que l'on reçoit en regardant ce qui s'apparente de plus en plus à une sorte d'exécution sur une "chaise électrique" (ou alors quelque chose d'approchant) dans le tableau est l'indice des transformations neurales (oscillateurs, cycle-limite et émergence) qui sont en train de s'opérer en nous à la faveur de cette bistabilité de la vision que nous avons évoquée. Ce choc qu'est censé recevoir le "condamné" se produit en même temps en nous. Non pas tant parce que ce que nous voyons ou "croyons voir" est horrible (aussi au second sens de *l'horribilis* latin qui signifie alors étonnant, surprenant), mais parce que l'apprentissage de connaissance que suscite la peinture se fait en temps réel en nous et, d'un coup, se met à nous fournir quantité d'informations. Plus, en tout cas, que nous ne pouvons supporter. D'où le cru renvoyé par la peinture devant une certaine évidence de ce qui a effectivement lieu », Louis-José Lestocart, in Zoï Kapoula & Louis-José Lestocart (Dirs.), *op. cit.*, p. 35.

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (d'après Courbet)*, 2009, 49 x 57 cm, technique mixte sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

La définition d'une image « bistable » rejoint celle de la « métaphore visuelle », telle que le théoricien W.J.T. Mitchell la définit, « deux images [qui] apparaissent simultanément et [qui] fusionnent en une seule figure. »[1398] De voir mon détournement en tant que métaphore visuelle permet d'attirer l'attention sur le composant humoristique, *calembouresque*, de mes images (caractéristique que nous estimons absente des œuvres de Vik Muniz et de Francis Bacon). Dans l'ouvrage *Calembours ou les puns et les autres*, Walter Redfern parle du « choc de l'identité duelle ou d'un déplacement d'une identité vers une autre qu'opèrent les calembours visuels. »[1399] Selon lui, le meilleur calembour fait surgir ce qui est caché[1400] ; il cite la peinture d'Arcimboldo qui « ouvre les yeux tout autant qu'il trompe pour l'instant l'esprit. »[1401]

[1398] Par ailleurs, W.J.T. Mitchell explique que « toute dépiction se fonde sur une métaphore, un "voir comme", W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, éditions Les Prairies ordinaires, 2009, p. 22.
[1399] Walter Redfern, *Calembours ou les puns et les autres*, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, 2005, p. 240.
[1400] « Le meilleur calembour […] n'enfonce quand même pas les portes ouvertes ; il fait surgir ce qui est caché », *Ibid*., p. 48.
[1401] *Ibid*., p. 242.

W.J.T. Mitchell explique dans son ouvrage *Iconologie : image, texte, idéologie*, qu'« un exemple classique de métaphore visuelle » concerne les *pictures* qui contiennent des *images*.[1402] Il définit les termes de la dichotomie d'« Image/Picture » qu'il a créée dans son introduction : la *picture* est l'objet matériel, ce qu'on peut brûler ou abîmer ; l'*image* est « ce qui apparaît dans une « *picture* » mais [qui] survit à sa destruction – dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias. »[1403]

Ces notions nous aident à expliquer plusieurs spécificités du fonctionnement de ma série « Raw Meat ». En tant qu'exemple classique de métaphore visuelle, l'un se trouve au niveau de sa *picture* qui contient son *image* ; dans la série les deux partagent la *même fonction*. Mes images de viande crue qui forment la figure représentent la chair animale et la chair humaine – partageant cette « fonction picturale », elles peuvent se répondre de façon symbolique et allégorique. Un tel *double sens visuel* est une spécificité des calembours visuels qui a été évoquée par les experts du genre, Paul Hammond et Patrick Hughes, dans leur ouvrage *Upon the pun, Dual meanings in Words and Pictures*[1404] ; ils y ont décrit un procédé qui se sert de l'illusion visuelle des deux images « encapsulées dans le même motif des marques ».[1405]

Les auteurs d'*Upon the pun* illustrent ce procédé du double sens visuel avec la photographie de Salvador Dalí ci-dessus qu'ils qualifient d'un « double sens transparent » : la poitrine (*breast*) de l'oiseau représente la poitrine (*breast* de la femme) un *breast* qui représente donc un *breast*.[1406]

[1402] W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 22.
[1403] *Ibid.*, p. 21.
[1404] Traduction : Sur les calembours, le double sens dans les mots et les images.
[1405] Les auteurs ont illustré leurs propos par une photographie de Salvador Dalì, représentative pour eux d'un « double sens transparent ». Nous voyons deux femmes debout dont l'une tient un oiseau à la hauteur de sa poitrine, face à l'autre femme qui pose ses lèvres sur la poitrine de l'oiseau ; les deux « poitrines » semblent se confondre, Paul Hammond & Patrick Hughes, *Upon the pun, Dual meanings in Words and Pictures* (trad. Lisa Salamandra), Londres, éditions W.H. Allen & Co., Ltd., 1978, non paginé, <http://www.patrickhughes.co.uk/papers/upon_the_pun.pdf> ; Cf. aussi Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 47-48.
[1406] Paul Hammond & Patrick Hughes, *op. cit.* non-paginé.

Revenons à une autre spécificité de la série « Raw Meat », son *décalage*. Pour W.J.T. Mitchell, une *image* est hautement abstraite et minimale – il suffit d'un simple mot pour l'évoquer, il suffit de nommer *l'image* pour l'avoir à l'esprit.[1407]

Prononçons le mot : *PIN-UP*.

Il évoque l'« image mentale » d'un certain type d'image de femme : de la pin-up coquine et sage style années 50 peinte ou photographiée depuis des posters, voire la pin-up « moderne » à moitié dévêtue du calendrier punaisé chez le garagiste, à la pin-up contemporaine et glamour à la Dita Von Teese que l'on trouve sur les pages du magazine *Vogue*. Il y a cependant très peu de chance – voire aucune – qu'en entendant le mot « pin-up », l'image d'une femme faite de morceaux de viande crue nous vienne à l'esprit… !

A gauche : Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2010, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien ; à droite : pin-up de référence glanée sur internet.

Ce *décalage* mis en œuvre dans ma série « Raw Meat » nous met sur la piste d'une partie du *trouble* qu'engendre mon image pour l'œil . En visionnant l'image de *ma Pin-up*, l'« image mentale » de *la* pin-up *se décale*. La *picture* de la pin-up en images publicitaires de viande crue proposée est *décalée* par rapport à l'image de la pin-up que

[1407] W.J.T. Mitchell, *op. cit.*, p. 21.

nous aurions en tant qu'image mentale. Une partie du « succès » de ce *décalage* pourrait être attribuée au mode opératoire de mon collage, de mon exigence. Ce *décalage* est palpable dans mes œuvres car j'ai toujours travaillé dans l'exigence, dans l'obsession, avec la volonté de créer une ressemblance, une *reconnaissance*, entre la figure que je détournais en images de viande crue et son image de référence. Mon objectif étant dans l'efficacité de rappeler au spectateur l'*image de référence* de l'œuvre – et cela avant que mon image *se décale*.

L'œil du spectateur de la série « Raw Meat » *reconnaît* donc la matrice stéréotypée et connotée d'une figure féminine construite, posée… puis se laisse (sur)prendre par la matière inattendue, morcelée, qui la *remplit*. De plus, comme nous l'avons déterminé, cette matière publicitaire agit sur l'œil via des « signaux puissants » – l'aspect « cru » de la viande est sanguinolent, mortifère, érotique, vulvaire... L'efficacité de ce détournement concerne toutes les images des femmes de la série « Raw Meat » en se répartissant à travers trois catégories. Nous estimons que la rencontre entre l'image publicitaire de viande crue et chacune desdites catégories présente un degré différent du *décalage*. Par exemple, la pudeur et le côté sage des *Pin-up* exprime un élément d'humour et d'ironie, qui se ressent moins dans ma version de l'*Origine du monde* qui exprime quelque chose de plus « cru », frontal, voire violent, obscène. Enfin, le travail que je mène aujourd'hui sur les trois collages monumentaux d'après Francis Bacon ajoute à la série « Raw Meat » un autre « degré » dans cette notion de *décalage*. Les trois figures féminines peintes de son triptyque, qui me servent de référents pour mes (re)compositions monumentales en chair-animale-publicitaire, ne sont en effet ni stéréotypés ni « reconnaissables » – sauf si le spectateur (re)connaît ces *Trois études du corps humain* – et encore !

*2. L'*Anatomie perverse *et l'*aimantation fragmentation aléatoire *de la chair*

Et lorsque Ghérasim Luca, dans le damier régulier aux images soigneusement ajointées de Passionnément *entreprend de recomposer un corps féminin à partir de ses fragments contre toute vraisemblance anatomique, il ne fait que rabattre, dans l'économie du photomontage, le moment formel de la coalescence sur celui, figural, de la suture.*[1408]

[1408] Philippe-Alain Michaud, « La coalescence et la suture », in Quentin Bajac & Clément Cheroux (Dirs.), *op. cit.*, p. 177.

Ghérasim Luca, *Passionnément*, 1944, collage.

L'artiste contemporaine, Chloé Julien met en œuvre ce qu'elle nomme une « chirurgie de l'image » dans son collage. Ses propos coïncident avec ceux du jeune écrivain et historien d'art Guillaume de Sardes qui décrit son processus dans un texte qui lui est consacré dans la revue *Prussian Blue* :

> *Les [collages] construisent des formes compactes et presque monochromes, variant seulement selon le grain de chairs qui apparaissent sur les clichés souvent pornographiques dans lesquels l'artiste a tranché, fidèle à la pratique chirurgicale, et même dissectrice, qu'elle revendique.*[1409]

Chloé Julien, série : *Le corps de l'artiste*, 2016, 15 x 10 cm, collage photos sur papier.

[1409] Guillaume de Sardes, « Chloé Julien : Corps en éclats », *Prussian Blue*, mars 2015, rubrique « Textes », Chloé Julien, site de l'artiste, <http://www.chloejulien.com>

Chloé Julien écrit : « Détournées et recomposées dans un espace vide, mental, la transformation violente des images initiales se fait sentir : elles ont été dépouillées, évidées, puis "réparées", grâce à l'aimantation fragmentaire, plus ou moins aléatoire ».[1410]

Chloé Julien, *Sans titre*, 2016, 29,7 x 21 cm, collage sur papier bristol.

Malgré les soixante années qui séparent leur création, ces œuvres des deux artistes cités Ghérasim Luca, d'origine roumaine ayant vécu et travaillé à Paris et la jeune Française Chloé Julien, nous intéressent au niveau de la *facture picturale* de leur *coupure***.** Il y a, pour emprunter le terme à cette dernière, une « aimantation fragmentaire aléatoire » s'opérant au niveau de la chair des figures : leurs morceaux d'images de chair se découpent, se dépècent, se recomposent, de manière *aléatoire*. La *fragmentation* du corps féminin que nous constatons ici, ainsi que celle mise en œuvre dans ma série « Raw Meat », n'ont que très peu – voire pas du tout – à voir avec l'anatomie ; il s'agit plutôt d'une *perversion* de cette dernière. Aurions-nous tous ce même « goût de l'anatomie perverse » comme Hans Bellmer ? C'est ainsi que René du Solier décrit ses jeux des poupées dans le numéro spécial de la revue *Obliques* entièrement consacré à Hans Bellmer. L'auteur y a relevé le dépècement/la recomposition que l'artiste a fait subir à ses figures :

> *Chez Bellmer, ce goût de l'anatomie perverse, ou inhabituelle, par les jeux de la poupée, révèle cette géographie du corps bouleversé dont les arts ne tiennent plus compte, depuis la disparition des morceaux anatomiques et des scènes d'exécution. Des êtres tranchés aux êtres couplés, le passage est curieux.*[1411]

[1410] Chloé Julien, « L'Idée de chaos comme état permanent », rubrique « Textes », Chloé Julien, site de l'artiste, *op. cit.*
[1411] René du Solier, « Les Dessins de Hans Bellmer », in *Bellmer*, *Obliques*, *op. cit.*, p. 168.

Hans Bellmer, à gauche : *La Poupée*, 1935 ; à droite : *Les Jeux de la poupée*, 1949, photographies.

Pour Hans Bellmer, « le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables »[1412], écrit-il dans *Petite Anatomie de l'image* ; ainsi que le sens de cette désarticulation :

> *Dès que la femme sera au niveau de sa vocation expérimentale, accessible aux permutations, aux promesses algébriques, susceptible de céder aux caprices transsubstantiels, dès qu'elle sera extensible, rétrécible, à l'épiderme, et aux jointures préservées des inconvénients naturels du montage à retardement ou démontage – on nous renseignera définitivement sur l'anatomie du désir,[…].*[1413]

Nous pouvons mettre en exergue nos figures *fragmentées* avec celles de Bellmer ; car l'anagramme que proposent nos corps des collages cités fait preuve de l'expérimentation qu'il décrit. Nous pouvons estimer que les *figures* des travaux de Ghérasim Luca et de Chloé Julien poussent encore plus loin ladite expérimentation : proposant des corps *autres*, sans morphologie *reconnaissable*. L'absence de morphologie reconnaissable fait toute la différence entre leurs œuvres, et celles de Bellmer, et les miennes ; nos deux expressions tiennent à une *possible reconnaissance*, aux morphologies qui restent figuratives.[1414]

Enfin, au niveau de la coupure s'opérant à l'intérieur de tous les corps cités, la fragmentation et la recomposition des chairs obéissent à une *logique interne* à l'œuvre ; dictée à chacune par leur « rigueur picturale ». Nous nous réapproprions cette terminologie de l'écrivain et peintre, Henri Cueco, qui parle d'une « logique interne » à l'œuvre d'art comme un fonctionnement pictural résultant de la manipulation du corps : « Le corps est désarticulé et pourtant cohérent par la seule rigueur du travail pictural. »[1415]

[1412] Hans Bellmer, *op. cit.*, p. 45.
[1413] *Ibid*., p. 41.
[1414] Je pourrais, en me contredisant légèrement, nuancer la notion d'une morphologie strictement respectée de la figure : car les contours de mes figures féminines « se lâchent » de plus en plus dans la série d'œuvre en œuvre, au fur et à mesure de son évolution sérielle.
[1415] Il y fait référence dans son texte et dans ce sens à Ingres, Henri Cueco, in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit.*, p. 333.

3. Peindre la femme autrement

Continuons cette recherche autour de la détermination de l'image de la femme de la série « Raw Meat », autour de cette question, en identifiant sa catégorie la plus large : celle de la peinture.[1416] J'ai expliqué que la série représente essentiellement une *facture picturale* qui me permet de *peindre la femme autrement*, de manière inédite.

Mon mélange « femme-viande-crue-publicitaire » est le fruit d'une recherche artistique que je mène sur les modalités de la représentation de la femme. Ce sujet, la représentation du féminin, anime mon travail artistique depuis plusieurs décennies[1417] ; et la série « Raw Meat » est emblématique de cette démarche.

En tant que peintre, le corps – la figure – est l'élément primordial que je manipule, détourne, transfigure, et que j'utilise de manière symbolique et métaphorique, comme « matière à *traduction*[1418] » pour me réapproprier le terme de Paul Ardenne. Ma recherche picturale se centre sur son mode d'apparition, sa *facture picturale*, et son détournement. De la peinture à l'huile au collage, il s'agit toujours pour moi de renouveler la *facture* de la figure et des éléments figuratifs. Comme Francis Bacon l'a expliqué lors des entretiens avec David Sylvester : « Je sais ce que je veux faire, mais je ne sais pas comment le faire » et « je ne sais pas comment la forme peut être faite ».[1419]

Déterminer la série « Raw Meat » en tant que « peinture », et cela malgré l'évidence de son appartenance au collage a amené à rechercher sa *filiation*, surtout en corrélation avec les ***racines*** de mon image, dans son processus et de sa coupure. Remontons donc dans la peinture du passé, afin de sonder l'*origine* de ladite *fragmentation* artistique du corps, nous référant ainsi à l'image de la femme bien antérieure à celle de la série « Raw Meat ».

[1416] Par ailleurs, c'est dans ce sens que mes images diffèrent d'autres collages que nous avons cités (Luca, Julien, et Bellmer).

[1417] Dans l'atelier, mon travail se répartit naturellement au travers d'une demi-douzaine de séries en cours, dont certaines, comme « Raw Meat », qui ont débuté il y a des années. Pour moi, chacune de mes séries s'articule autour d'une idée, d'un processus, de « critères » spécifiques ; représentant en somme une « facette » de l'être féminin, tel un « morceau de vie ». Cf. La rubrique « Images » de mon site web dont les séries « Crotches », « Femmes », « Places », « Manifesto-Painting », *Salamandra*, <http://lisasalamandra.com/section/431322-PAINTINGS.html>

[1418] « En fait, sitôt l'artiste se l'approprie-t-il, l'enveloppe charnelle n'est plus elle-même que de manière résiduelle, accessoire. Elle est plutôt matière à *traduction* », Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 25.

[1419] F. Bacon cité par D. Sylvester (p. 66) cité par Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, éditions du Seuil, Coll. L'Ordre philosophique, 2002, p. 90.

A gauche : Henri Matisse, *Nu bleu*, 1907, 92,1 x 140,3 cm, huile sur toile, Baltimore Museum of Art ; à droite : Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, 243,9 x 233,7 cm, huile sur toile, Museum of Modern Art, New York.

Chez Kenneth Clark, se trouve en partie une réponse à notre questionnement ; il s'agit de son analyse du « démembrement artistique ». Selon lui, l'*origine* de la « fracturation » du corps a été issue de la volonté et du désir des artistes de voir le corps *autrement*. Il cite ces deux toiles de 1907, l'une de Henri Matisse, l'autre de Pablo Picasso, comme emblématiques de ce processus ; elles représentent pour l'historien rien de moins que le point de départ de l'art du XXe siècle.[1420] Le nu féminin reste un sujet de prédilection pour ce nouveau traitement, cette fragmentation « révolutionnaire », que les artistes infligent désormais au corps. Kenneth Clark écrit : « Lorsque l'art se préoccupa davantage de concepts plutôt que de sensations, le concept du nu fut le premier qui vint à l'esprit, même si en 1907 il évoquait d'odieuses associations. »[1421]

Cette nouvelle facture représentait une rupture, allant à l'encontre de l'idéal du « beau » de l'époque, qui avait été établi par le puissant, « l'invincible », édifice officiel des Beaux-Arts en France.[1422]

> *Ces œuvres de rupture sont aux antipodes de l'académisme ; et pourtant elles représentent des nus. C'est que la révolte des peintres du XXe siècle n'était pas dirigée contre l'académisme, dont l'impressionnisme avait fait justice. C'était une révolte à l'égard de cette doctrine, implicitement approuvée par les impressionnistes, selon laquelle le peintre ne devrait être rien de plus qu'un appareil de photographie sensible et précis. Et les éléments symboliques et abstraits qui éloignèrent les impressionnistes du nu furent ceux-là mêmes qui imposèrent le genre à leurs successeurs.*[1423]

[1420] Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 213.
[1421] *Ibid.*, p. 214.
[1422] L'historien décrit cet idéal d'« hellénisme dégénéré » ; « le concept du « beau » […] n'était pas encore très éloigné de celui qui avait incité Louis XIV à introduire la statuaire antique dans la Galerie des Glaces », *Ibid.*, p. 215.
[1423] *Ibid.*, pp. 213-214.

Une rupture, selon l'historien, vue comme nécessaire pour tout artiste « sensible », dont Matisse et Picasso :

> *Nous pouvons aujourd'hui évoquer avec nostalgie cette étonnante sécurité et stabilité de goût mais un artiste sensible à son temps devait fatalement la rejeter et il est normal que les deux peintres que l'on peut, de manière légitime, considérer comme les représentants de leur époque, aient fait subir au nu les dernières violences.*[1424]

Les caractéristiques de ce traitement du nu, à l'instar de Picasso et de Matisse sont précisées. Dans son *Nu bleu*, Matisse sacrifie « ce goût profond des surfaces continues, des passages fondus et un modelé délicat », pour des « transitions violentes et […] d'éloquentes simplifications. »[1425] Sa recherche sur le nu féminin, au niveau des constructions picturales et de la forme, obséda Matisse durant une grande partie de sa vie[1426] ; l'historien écrit qu'il « utilisait le nu féminin pour base d'une construction picturale "pure" ».[1427] Autant la relation qu'entretenait Matisse avec le nu féminin est décrite comme étant simple, celle de Picasso a été compliquée, ambivalente, paradoxale, conflictuelle, se situant entre amour et haine. Pour Kenneth Clark, *Les Demoiselles d'Avignon* représente « le triomphe de la haine ».[1428] « Il ne s'agissait pas simplement de représenter des femmes laides, […] mais de découvrir une manière de traiter le corps absolument étrangère à la tradition classique. »[1429] Ce nu féminin, précise-t-il, n'emprunte rien à la Grèce, mais doit sa forme à l'Afrique, en l'occurrence au Congo.[1430] Picasso a fait émanciper son nu féminin des références habituelles : « On découvrait enfin un corps stylisé qui n'avait rien de grec et qui, par sa géométrie intuitive, pouvait être considéré comme un nu. »[1431] Clark précise qu'il a emprunté sa facture picturale à la sculpture africaine : « le sentiment général de la forme, avec ses contours aigus, ses plans concaves et de faible profondeur ». Pour l'historien, ce changement a coïncidé avec la découverte de Picasso de la sculpture africaine, ainsi que les débuts du mouvement cubiste.[1432]

[1424] Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 215.
[1425] *Ibid*., p. 216.
[1426] *Ibid*., p. 215.
[1427] "L'historien parle spécifiquement des dessins de Matisse, « à l'époque où il utilisait le nu féminin pour base d'une construction picturale "pure", il exécutait une série de dessins de femmes nues qui révèlent une sorte d'ivresse poétique à peu près inégalée dans l'histoire de l'art », Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 219.
[1428] « A l'opposé de la recherche obstinée, traditionnelle, de quelques motifs qu'a poursuivie Matisse, les rapports de Picasso avec le nu se situent au niveau du conflit jamais résolu entre l'amour et la haine », *Ibid*., p. 220.
[1429] *Ibid*., pp. 220-222.
[1430] « Il est difficile de préciser l'importance de la dette de Picasso envers le Congo […] ; seules peut-être les têtes des deux Demoiselles situées sur la droite révèlent un emprunt direct ; […] », *Ibid*., p. 222.
[1431] *Ibid*.
[1432] *Ibid*.

Pablo Picasso, de gauche à droite : *Amitié*, 1908, 151,3 x 101,8 cm, huile sur toile, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg ; *Jeune Fille à la mandoline*, 1910, 100,3 x 73,6 cm, huile sur toile, Museum of Modern Art, New York ; *Baigneuse assise au bord de la mer*, 1929, 163 x 129,5 cm, huile sur toile, Museum of Modern Art, New York ; *Grand nu au fauteuil rouge*, 1929, 196 x 129 cm, huile sur toile, Musée national Picasso, Paris.

Nous arrivons par le cubisme et grâce à Picasso au premier « démembrement du nu ».[1433] Celui-ci est considéré par Kenneth Clark comme étant relativement modéré, serein : « Les membres ne sont pas déplacés de façon monstrueuse mais simplement subordonnés à une loi générale de réfraction […]. »[1434] En revanche, ceux qui suivront presque vingt ans plus tard se caractérisent selon lui par « de nouvelles distortions d'une cruauté inouïe », d'« outrages infligés au corps », de provocation « d'un enfant insupportable et d'un dieu courroucé. »[1435] Son analyse met en lumière que la *fragmentation* du corps féminin chez Picasso est devenue plus *cruelle* lorsque ce dernier a décidé de *s'attaquer* aux nus de *son* époque – et non pas à ceux du passé, classiques et banals. Par sa fragmentation, Picasso réussit même à *subvertir le sens* de ces nus contemporains aux siens ; ainsi l'explique Kenneth Clark dans cet exemple :

> *Dans le tableau de 1929 représentant une femme dans un fauteuil, le rapport du nu avec la chaise et de celle-ci avec le papier mural et le cadre évoque une des Odalisques de Matisse exécutée trois ou quatre années auparavant. Prétendre que ces sauvages distorsions ont été conçues uniquement dans l'intérêt d'une construction picturale, est ne rien comprendre au tableau. Au contraire, le bras replié sur la tête, motif souvent utilisé par Matisse pour créer une attitude harmonieuse, retrouve ici une part de sa force antique comme symbole de la douleur, et les déplacements des membres concourent tous à exprimer l'agonie.*[1436]

[1433] Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 222.
[1434] La citation continue : « et parce qu'il s'était volontairement soumis à une loi, les tableaux cubistes de Picasso sont empreints d'une sérénité qui est absente dans le reste de son œuvre », *Ibid*., p. 222.
[1435] L'historien fait référence à cette « régression » de Picasso à deux reprises : « Sans doute y avait-il, dans ces outrages infligés au corps, une part de provocation, celle à la fois d'un enfant insupportable et d'un dieu courroucé », *Ibid*., p. 223 ; et :« Quelques baigneuses […] manifestent le goût toujours plus violent de Picasso pour la dislocation et le déplacement des formes, mais nous sentons parfois ici que sa haine s'accompagne d'un certain plaisir d'ingénuité métaphysique de ces nus et une fois encore nous nous souvenons du méchant enfant : "Regarde ce que j'ai fait, maman ; c'est un homme. Oui, c'est un homme" », *Ibid*., p. 225.
[1436] *Ibid*.

Une dernière analyse de Kenneth Clark nous intéresse ; il la considère comme l'une des conclusions principales de son étude. Il s'agit de la « cuirasse esthétique »[1437], qu'il définit par le fonctionnement de la représentation du nu dans le système antique, et dans lequel les éléments sensuels et géométriques ont fusionné si parfaitement qu'ils ont créé une sorte d'armure.[1438] « Lorsque cette armure eut cessé d'être utilisable », explique Kenneth Clark, « le nu se réduisit à une abstraction morte ou bien l'élément sexuel devint par trop dominant, et, si on le laisse manifester librement, toutes les distorsions et tentatives d'abstraction le rendent encore présent.[1439] Il poursuit que, de surcroît, le nu féminin *sans cette « armure »* – manifestant donc ses distorsions et ses tentatives d'abstraction – devient d'autant plus *puissant* – parce que l'œil cherche instinctivement des analogies et il les *amplifie*. Il illustre sa théorie par le *Torse* de Constantin Brancusi :

> *On ne peut guère imaginer une version du torse féminin plus simplifiée que celle de Brancusi et pourtant elle est physiquement plus troublante ; […]. Sans doute parce que l'œil recherche d'instinct des analogies et les amplifie ; ainsi un visage imaginé dans le motif d'un papier peint peut devenir plus vivant qu'une photographie. Et tous les dessinateurs de quelque talent ont retiré de la discipline des écoles d'art un sentiment si instinctif de la construction du corps féminin que ses proportions peuvent être perçues pour ainsi dire sous n'importe quelle apparence. L'œuvre de Picasso nous le montre très clairement.*[1440]

En haut à gauche : Constantin Brancusi, *Torse*, Cleveland Museum of Art *;* à droite : Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2010, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

[1437] « le terme "cuirasse esthétique" utilisé par les critiques français pour décrire le torse mâle formalisé aurait pu aussi bien s'appliquer au torse féminin », Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 219.
[1438] *Ibid.*
[1439] *Ibid.*, pp. 219-220.
[1440] *Ibid.*, p. 220.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (mon Olympia)*, 2011, 195 x 252 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

L'*apparence* de ma femme est celle d'une chair géométrisée ; toutes les découpes des morceaux de viande crue s'emboîtant les unes dans les autres. L'historien Steven L. Kaplan a décrit *mon Olympia* dans son texte du catalogue *Daily Bread : Raw Meat* : « Le corps consiste en une belle mosaïque de chair bariolée, des morceaux de viande de tailles différentes bricolés ensemble comme un grand puzzle. »[1441] Cette facture picturale de la série « Raw Meat », se trouvant dans la filiation de la peinture, est héritière du procédé du « démembrement artistique », à l'instar de Picasso, de Matisse, de Bellmer… leurs corps féminins fracturés, comme les miens dans cette série, sont néanmoins *intègres* ! Nous pouvons nous inspirer directement des propos de Kenneth Clark : mes corps manifestent librement toutes les distorsions et les tentatives d'abstraction ; dans ma série « Raw Meat », l'œil *instinctif* du spectateur trouverait facilement l'une des *analogies* la plus basique et la plus fondamentale que je mets en œuvre et que, selon l'historien, son œil *amplifie* : celle d'une chair que je remplace par cette *autre chair*.

[1441] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

4. Le Corps comme objet de consommation

> *De là cette énergétique infinie du corps, en dépit de ses multiples coupures, qui vient d'un sang qui ne sourd pas et d'une fragmentation qui se répercute à l'infini, d'où émerge un nouveau corps de gloire. Certes ce corps-aliment est une nourriture commerciale, puisée à même la publicité.*[1442]
>
> Michel Sicard

> *Sortant de la viande, la femme de L. Salamandra est marchandise qui doit résister à sa propre marchandisation, ou se l'approprier, ou la détourner ou éventuellement l'embrasser (*flaunt it*). Est-ce que la viande […] n'est pas tout à fait* chose*, malgré sa commercialisation en cours, la réclame papier qui est son ADN ? L. Salamandra n'endigue-t-elle cette trajectoire, cette téléologie en jouant sur l'idée de la création non de la femme, mais de certaines femmes ?*[1443]
>
> Steven L. Kaplan

Tout comme Picasso a subverti le sens des Odalisques de Matisse, mon « démembrement » (re-membrement) artistique du corps féminin via l'image publicitaire de viande crue *subvertit* le sens du corps féminin résolument contemporain que je propose. En effet, en quoi et comment le sens publicitaire de l'analogie de ma chair détermine-t-il profondément mon image de la femme ?

Je travaille à la création de ces *certaines femmes* – la nuance soulignée par Steve L. Kaplan me semblant juste – pour tenter de produire des images de la femme *inédites*, *jamais vues*, *nécessaires*. La fonction de leur expression est à la fois personnelle[1444] et générale (oserai-je dire « universelle »). Pour la deuxième catégorie, la question de la *nécessité* de l'image se pose clairement, et tout particulièrement (surtout ?) lorsqu'il s'agit du nu féminin – ce genre étant abondamment usité depuis des siècles. Nous n'avons cessé de décrire plus haut la polysémie spécifique à mon image, dont l'évidence de son ambivalence : la série « Raw Meat » met en œuvre cette capacité ou cette possibilité d'être perçue simultanément comme appétissante et écœurante, attirante et repoussante, humoristique et grave... Pourquoi, en tant qu'artiste, chercher à créer de telles images qui

[1442] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1443] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[1444] J'ai traité la fonction personnelle de mon expression dans la série « Raw Meat » en tant que « mon dévoilement par procuration » dans l'étude de mon mémoire, Cf. Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 125 ; 127.

donnent lieu à des interprétations multiples, dialectiques, voire contradictoires, de la femme ? Personnellement, regardant l'être féminin comme « multiple », celui qui est amené à jouer plusieurs rôles et à endosser plusieurs postures, c'est la plasticité de son caractère que j'ai toujours envie d'exprimer par sa figure[1445] : la viande-crue-publicitaire détournée anime donc sa multiplicité telle que je la conçois. La journaliste Paola Martinez Infante dans son article récent « "Les femmes crues" de Lisa Salamandra, du stéréotype à la sacralisation » me décrit comme « une manipulatrice des fragments rouges et charnus féminins pour les mettre dans une autre dimension et proposer une femme métamorphosée, érotique et bouleversante. »[1446]

Il est temps maintenant d'exposer en quoi mon image de la femme de la série « Raw Meat » correspond parfaitement à l'idéal de notre époque, au type de formes que nos contemporains aiment voir – en somme, la raison de sa contemporanéité. Jusqu'ici nous n'avons pas, dans le paradigme expressif que propose la série, insisté sur le sens publicitaire de son (mon) analogie. Ce sens publicitaire, fonctionnant comme nous le verrons avec les notions du stéréotype et de la coupure, détermine plus que tout autre sens mon image de la femme – lui donnant sa profonde contemporanéité.

L'historien Steven L. Kaplan écrit dans son texte du catalogue *Daily Bread : Raw Meat*, que ce travail met en relief la question de la marchandisation de la femme : Est-elle un « morceau de *raw meat* ? »[1447] Puis : « A-t-elle les moyens de résister à la chosification du sexe, à son industrialisation et à sa commercialisation ? »[1448] L'image de cette série où la chair féminine se voit remplacée par l'image d'une chair animale publicitaire, marchande, consommable… sert à critiquer, à accentuer, à exagérer, à mettre en lumière, à interroger, les différents processus qui se trouvent déjà à l'œuvre dans l'image de la femme ; elle y *puise* notamment de manière flagrante dans la qualité si charnelle, *so carnal*[1449], qui caractérise par excellence son image.

[1445] Cf. Paola Martinez Infante, « "Les femmes crues" de Lisa Salamandra, du stéréotype à la sacralisation », Site *Terriennes*, *TV5 Monde*, 25 juillet 2015, <http://information.tv5monde.com/terriennes/les-femmes-crues-de-lisa-salamandra-du-stereotype-la-sacralisation-44675>
[1446] *Ibid*.
[1447] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[1448] *Ibid*.
[1449] Notons avec intérêt la définition du mot anglais *carnal* : concernant ou caractérisant la chair ou le corps, ses passions et appétits ; sensuel. Des synonymes sont : charnel, sensuel, chair, animale. Entrée « carnal », *Dictionary.com*, <http://www.dictionary.com/browse/carnal?s=t>

Afin de comprendre pleinement le rôle de la nature publicitaire de la chair que je crée, y compris au niveau de l'importance de sa contemporanéité, nous avons observé spécifiquement le rôle de la femme dans la publicité. Qu'y symbolise-t-elle ? Quelle est sa réelle importance ? Et enfin, de quelle manière précise la nature publicitaire d'une chair accroît-elle, intensifie-t-elle l'expression d'une image de la femme – y compris à travers sa ou ses « découpes » ? L'ensemble de cette recherche est mené avec le souci de comprendre comment l'expression de la femme de ma série « Raw Meat » pourrait *puiser* dans les différents sens du « corps publicitaire », ainsi que dans les différents mécanismes que la publicité utilise typiquement pour l'image de la femme. Sachant que nous ne pouvons *prouver* les liens qui existent entre nos deux « mondes » (ma femme publicitaire du monde de l'art et l'image de la femme du monde publicitaire), étudions ces différentes associations publicitaires ayant à voir avec la femme, dont se nourrirait hypothétiquement le spectateur de la série « Raw Meat » devant mon travail.

Commençons par nous référer à plusieurs études et essais, dont la première ne pouvait comporter de titre plus pertinent : *Femme-Pub, Médiascopie de l'image publicitaire*. On apprend que la *raison d'être* de la femme, de son image, dans la publicité – tout particulièrement pour la société de consommation dans laquelle nous vivons[1450] – se résume à une affaire du désir, en l'occurrence sexuel, sans toutefois se limiter à celui-ci.[1451] On exploite le désir sexuel via son image, et de plus en plus dans la commercialisation.[1452] Selon les auteurs de *Femme-pub* : « Il est clair que l'objectif principal d'une publicité est de vendre un produit en exploitant l'image de la femme, à travers des stratégies de communication bien déterminées. »[1453] François Brune rejoint cette idée dans son ouvrage *Le Bonheur conforme, Essai sur la normalisation publicitaire*. Ouvrant son chapitre « Publicité, Sexualité, Normalité », il écrit : « Grande dévoreuse d'énergie désirante, la pub fonctionne au sexe. »[1454] Selon lui, le discours de séduction

[1450] « Personne ne remet en cause la pertinence de la publicité, comme outil de vente, dans une société de consommation, et comme véhicule de promotion médiatique, privilégiant d'images provocantes de femmes, de valeurs stéréotypées ou détournées propres à une époque donnée : elle est aujourd'hui, omniprésente, envahissante, voire harcelante, et contribue à modeler les comportements sociaux », Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 72 ; De surcroît, notons plusieurs raisons offertes par les auteurs pour soutenir l'étendue de l'importance de la femme, dont le fait de son pouvoir d'achat considérable ; et que l'on considère la plupart des produits de consommation courante comme lui étant destinés, *Ibid*., p. 73.
[1451] « C'est dans la publicité que l'image de la femme va trouver son champ d'application, son paradis terrestre, son support médiatique, et son élan commercial. Cette forte présence de l'image de la femme en publicité se repose sur la nature même de la publicité qui joue sur trois désirs : 1-le désir sexuel. 2-Le désir d'avoir une bonne estime de soi-même. 3-Le désir d'appartenance à un groupe », *Ibid.*, p. 72.
[1452] *Ibid*., p. 73.
[1453] *Ibid*.
[1454] François Brune, *Le Bonheur conforme, Essai sur la normalisation publicitaire*, (1981), Paris, éditions Gallimard, 1985, p. 221.

publicitaire est inondé aujourd'hui « de symboles destinés à soutenir la pulsion d'achat par la pulsion sexuelle. »[1455] Les auteurs Rana Barakat Issa et Antoine Matta renchérissent : « Tout le mécanisme publicitaire repose […] sur la relation de l'individu à l'objet, où le message cherche à satisfaire la pulsion pour entraîner la conquête de cet objet : de fantasmatique, il deviendra réel par l'achat. »[1456] Les notions de fantasme et de séduction se concrétisent dans une représentation idéaliste de la femme que l'homme rattache à sa fantaisie inconsciente.[1457]

> *La femme et son image sont devenues au centre de la société de consommation de l'individu, de ses actes, de ses pulsions, de ses pratiques, de ses délires, de ses symboles… jusqu'à devenir un moyen euphorique de séduction, tout en dépassant le conformisme social.*[1458]

Tel que la recherche nous le démontre, le « corps publicitaire » est une image de la femme dans laquelle elle n'a été réduite qu'à son corps. On soulève notamment la mise en œuvre d'un « transfert publicitaire » allant exclusivement du désir du corps féminin au produit désirable.[1459] Cette stratégie est classique et semble à tendance *jungienne* : « La publicité accentue cette idée bien implantée dans l'imaginaire collectif que les femmes seraient disponibles sexuellement, qu'elles sont donc réduites à un élément très partiel de ce qu'elles sont réellement : le corps. »[1460]

La femme sur laquelle le monde publicitaire s'appuie, fait référence, *joue*, est décrite comme spécifiquement stigmatisée depuis la nuit des temps, marquée par le péché et le vice.[1461] Ainsi, la pub renforce les tabous sexuels autour du corps *coupable*, afin de pouvoir proposer de « nouvelles formes de jouissance, […] de nouveaux modèles d'attitudes permissives à la sensualité. »[1462]

Au niveau du désir et de la consommation, nous tirons notre premier parallèle entre le corps publicitaire que nous définissons ici, et la chair publicitaire féminine que je crée.

[1455] François Brune, *op. cit*., p. 221.
[1456] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 195.
[1457] « Il [l'homme] se trouve rattaché à l'idéalisme représenté dans ces publicités, afin qu'il trouve le moyen de réaliser au concret de l'idéalisme de sa faculté imaginative », E. Joanes (1969, pp. 461-463) cité par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Ibid.*, p. 153.
[1458] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Ibid*., p. 156.
[1459] « […] les femmes servent alors de faire-vouloir permettent de transférer le désir du corps au produit, pour qu'il devienne désirable à son tour », *Ibid*., p. 203. Et : « Cette stratégie marketing est classique, mais elle exploite exclusivement le corps féminin, en laissant songer qu'en achetant le produit en question on aura la femme », *Ibid*., p. 204.
[1460] *Ibid*.
[1461] « Cette femme qui, depuis la nuit des temps, et tout au cours des siècles, fut stigmatisée par le "péché" et les "vices" du mal, continue d'assumer cette malédiction des "dieux", ainsi que l'indignation des hommes dans leur empire paradisiaque terrestre », *Ibid*., p. 227.
[1462] Il s'agit de la fonction publicitaire dans le « système des objets » et la « civilisation consommatrice » que, selon les auteurs, les sociologues ont bien analysés, *Ibid*., p. 194.

Michel Sicard écrit dans son texte du catalogue de la série « Raw Meat » : « Ce corps-aliment est une nourriture commerciale, puisée à même la publicité. »[1463] C'est un point important car *puisée à même la publicité*, la femme de la série « Raw Meat », *permet sa consommation* : son image est *nourriture*. Nous avons longuement énuméré plus haut, les nombreux interdits et tabous entourant une chair humaine, crue, comestible, sanguinolente, féminine…, nous n'y reviendrons pas, mais il est intéressant de démontrer que l'image publicitaire de la femme se sert de (met en scène, *puise* dans) cette même stigmatisation, des mêmes interdits et tabous ! Rana Barakat Issa et Antoine Matta précisent ce fonctionnement : « Cette publicité, agissant d'inconscient à inconscient, sollicite la sphère des pulsions, éveille les fantasmes, et appelle à la transgression des interdits. » [1464] Ils spécifient combien le discours publicitaire est surexploité dans nos sociétés de consommation, uniquement via la pulsion d'achat.[1465]

Métaphoriquement et symboliquement parlant, l'expression de la femme de la série « Raw Meat » *incite* à l'achat, elle *invite*, elle *permet* sa consommation : sa chair se compose d'éléments photographiques dont le seul but est clairement – bien entendu après avoir été désirés et achetés – d'être *consommés* ! Rappelons grâce à notre spécialiste en la matière, Gabriel Bauret, que « la démarche publicitaire européenne [reposait] essentiellement sur une mise en valeur de l'objet lui-même dont il s'agit d'encourager l'achat. »[1466] Enfin, la série « Raw Meat » exprime la notion de transgression *visuelle*, de par la polysémie que permettent son contenu et mon détournement : la chair animale est licite à la consommation, tandis que détournée en chair humaine féminine, elle est illicite, *taboue*.

[1463] « Certes ce corps-aliment est une nourriture commerciale, puisée à même la publicité », Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1464] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 206.
[1465] « Il semble bien que la seule pulsion, c'est la pulsion d'achat », *Ibid*.
[1466] La citation continue : « et celle des Américains qui mettent au contraire cet objet en situation de consommation […] », Gabriel Bauret, *op. cit.*, p. 37.

Continuons à mettre en parallèle avec la série « Raw Meat », les caractéristiques spécifiques du « corps publicitaire » avancées par la recherche : stéréotypé, affectif, « chosifié », sexuel, voire découpé !

La notion du stéréotype dans ma série a été largement développée dans cette thèse.[1467] On apprend que le message publicitaire a souvent recours aux représentations *stéréotypées*[1468] : « Pour tenter de faire passer ces messages, […] la publicité joue sur de nombreux stéréotypes, dont ceux concernant l'image de la femme et de son corps dans la société »[1469] ; et cela, poursuivent Issa et Matta, dans un but identificatoire, pour atteindre le plus grand nombre :

> *Ainsi, les stéréotypes peuvent se combiner avec des processus de projection et d'identification, voire même avec des archétypes ou des images mnésiques de l'inconscient, de manière à conférer une valeur exceptionnelle, et par conséquent, une force de persuasion particulière à des personnages qui répondent, sciemment ou inconsciemment, à certaines émissions par le canal des mass média.*[1470]

Selon les auteurs, ces stéréotypes se trouvent forcément controversés, car ils font perdurer la dégradation et l'inégalité dont sont parfois victimes les actrices de ces publicités, qui souvent dénudées, suscitent le désir.[1471]

La publicité s'appuie sur le corps *affectif* avec un même objectif, atteindre l'inconscient en déclenchant notamment les pulsions du consommateur : « Mettre en mouvement le corps par l'émotion est l'un des objectifs centraux des stratégies de communication à finalité commerciale ».[1472] Le corps affectif, omniprésent dans nos sociétés modernes, se trouve aujourd'hui au cœur du discours publicitaire : « Les marques par le biais des supports de communication médiatique éprouvent les chairs pour marquer des esprits. »[1473] Nous avons donc démontré, par les multiples facettes dont la série « Raw Meat » met en œuvre le « corps affectif », que son contenu publicitaire *puise* dans un « fonds fécond des associations vives ayant à voir avec les viande crue ».

Les notions de femme-objet et de « chosification » de la femme semblent aller de pair avec le côté sexuel, voire découpé, du corps publicitaire. On peut dire que notre société de consommation est le plus souvent accusée de l'exploitation sexuelle et de

---

[1467] Y compris dans cette troisième partie, « Vertige de la coupure », où nous avons recherché les significations primitives d'individuation qui expriment la coupure corporelle, et qui vont, comme nous l'avons *prouvé*, à l'encontre de la coupure omniprésente, vertigineuse, de ma matière publicitaire de la viande crue, servant à recomposer mes corps qui sont *a priori* tous « stéréotypés ».
[1468] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 198.
[1469] *Ibid*., p. 202.
[1470] J. Cazeneuve (1980, p. 142) cité par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Ibid.*
[1471] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 203.
[1472] *Ibid*., p. 201.
[1473] *Ibid*., p. 205.

l'instrumentalisation du corps féminin ainsi que du traitement de l'individu, surtout via la publicité, d'objet.[1474] Pour confirmer ce statut de cible et de « valeur sûre » publicitaire, rapportons ces qualificatifs d'une longue liste tirée de l'ouvrage *Femme-Pub*, où l'on considère la femme comme un modèle collectif, stéréotypé, complaisant ; elle est perçue comme culte, icône, totem, fétiche, et mascotte ; comme machine servile, objet obscène ou indécent, « chosification ».[1475] « Chosifiée » en femme-objet sous forme de servante, d'objet sexuel, d'ornement, de décoration, d'instrument de charme, de prestige, et de dévotion[1476] ; elle est une machine à inférence surtout sexuelle.[1477] Pour François Brune, la qualité sexuelle de la femme-objet est indiscutable ; il écrit dans son chapitre « Trois degrés de sexualisation du produit », que la femme publicitaire, « essentiellement corps », se doit de se montrer *entièrement* sexuellement attirante ; et que tout produit, tout objet, peut devenir « adjuvant sexuel » pour la femme-objet.[1478] La publicité est considérée comme le premier véhicule du symbole de la femme-objet ; et que sa portée est immense, tant sur les femmes que sur les hommes.[1479] Selon les auteurs de *Femme-Pub, Médiascopie de l'image publicitaire*, la femme-objet « investit l'espace public comme aucun autre véhicule d'information » ; et ajoutent que cette représentation souvent à caractère surtout sexuel est dévastatrice pour son image.[1480]

On découvre ainsi que le côté sexuel de la femme-objet va de pair avec la découpe publicitaire ! Qu'on ne s'y trompe pas – il s'agit toujours en fin de compte de poser la question du *désir*… François Brune note que la publicité découpe la femme en morceaux – chaque produit s'appliquant sur un aspect particulier du corps, tel qu'on pourrait, selon lui, dresser un

> *nouvel avatar de la femme coupée en morceaux, d'où l'on verra surgir toute une philosophie du sein, une métaphysique de la peau, une vision de l'œil, une idéologie de la denture, une pragmatique des lèvres, […] une religion du cheveu, une cosmologie de la cuisse, des jambes ou des hanches […]. Bref, l'« érogénéité » publicitaire parcellise à l'infini le modèle féminin. Si l'on songe que c'est ainsi que la femme va devoir aimer et être aimée – avec cette identité réduite à un corps lui-même pulvérisé en éléments disparates – on imagine un peu la difficulté de l'entreprise.*[1481]

[1474] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 197.
[1475] Cf. *Ibid*., p. 33.
[1476] P. Tournier (1979, p. 21) cité par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Ibid.*, p. 191.
[1477] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Ibid.*, pp. 191-192.
[1478] François Brune, *op. cit.*, p. 222.
[1479] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 192.
[1480] Les auteurs notent cependant que le pouvoir publicitaire a aussi servi à dichotomiser l'image de la femme : en une image mythique de la femme-objet et une nouvelle image de la femme émancipée. *Ibid*.
[1481] François Brune, *op. cit.*, p. 223.

Et, de façon intéressante, on peut lire dans la section « La pornographie » du chapitre « La femme-objet » de l'ouvrage *Femme-Pub*, que le morcellement des parties du corps féminin, sa vision « disloquée », va de pair avec la notion de sa surexposition ! Notre société, où le corps de la femme est surexposé et surmédiatisé, est d'évidence friande de gros plans de ses parties du corps.[1482] Le gros plan en publicité, pour François Brune, suffit à *révéler* la métaphore.[1483] La spécialiste Michela Marzano note que l'on ne montre que rarement le corps de la femme dans sa globalité et que, « la pornographie propose une sorte de fixation sur le corps morcelé notamment sur les parties érogènes » (la bouche, les seins, le sexe…). »[1484]

Des *zooms* publicitaires des viandes crues construisant ses parties du corps, une *belle mosaïque de chair bariolée, des morceaux de viande de tailles différentes bricolés ensemble comme un grand puzzle*[1485], tout cela caractérise l'expression de ma série « Raw Meat ». Tout au long de nos pages précédentes de cette troisième partie, nous avons démontré comment notre image de la femme se construit, existe, par et à travers sa *coupure corporelle* ; nous l'avons qualifiée de « vertigineuse », elle se répète indéfiniment et de plusieurs manières, sur plusieurs « niveaux ». Nous avons déterminé ces différents « niveaux » de la coupure ciselant la matière première de mon *image publicitaire* de viande crue et sculptant la facture picturale spécifique du *collage*. Ensemble, ils donnent à la femme de la série « Raw Meat » son esthétique si particulière d'un corps écorché, dépecé, et recomposé. C'est cette *esthétique* de la femme qui *correspond à l'idéal de notre époque, au type de formes que nos contemporains aiment voir*. Soutenir cette hypothèse clôt la troisième partie de cette thèse.

En tant que « contrepoids irréels » à l'image de la femme, en tant qu'*autre type* de « femme publicitaire », la série « Raw Meat » propose une réponse métaphorique et symbolique à tous types confondus d'images de la femme. Sa « réponse » met en lumière, accentue, exagère, magnifie, interroge, voire critique, les mécanismes se trouvant déjà à l'œuvre dans l'image de la femme telle qu'elle s'exprime dans notre société contemporaine. C'est ainsi que la femme de la série « Raw Meat » réussit toujours à solliciter une réaction de la part du spectateur : celui-ci se trouve confronté avec les

[1482] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 210.
[1483] François Brune, *op. cit.*, p. 36.
[1484] M. Marzano (2005, pp. 148 ;150) citée par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 211. Et aussi : « Le corps de la femme est rarement montré dans sa globalité (notamment dans les revues) mais se focalisent essentiellement sur ses partielles sexuelles […] », Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *Ibid*.
[1485] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

éléments familiers de la représentation du féminin, mais qui s'exprime *autrement* dans cette série. Ces éléments familiers sont devenus irréels, exagérés, ambivalents, humoristiques. La recherche (succincte) menée sur la publicité nous fait prendre conscience que le sens publicitaire de la femme de la série « Raw Meat » vient appuyer, voire intensifier, mon/son expression de plusieurs façons. C'est-à-dire que cette série ne jouerait pas seulement avec les codes de l'image de la femme, mais aussi avec la stratégie publicitaire en général qui est à l'œuvre dans nos sociétés contemporaines ! Voyons quelques exemples dans les paragraphes qui suivent.

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballages de mon pain quotidien.

Plusieurs études démontrent que dans notre société capitaliste de consommation, la publicité joue un rôle clé.[1486] La chair ouvertement publicitaire de mon image de la femme rappelle évidemment le b.a.-ba de son objectif : que la publicité recherche « avant tout autre chose, le profit, […] que tout se vende, tout s'achète. »[1487] Dans ce sens, mon image qui *fusionne* de façon inédite la publicité et la femme *correspond parfaitement à l'idéal de*

[1486] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, pp. 51-52.
[1487] *Ibid.*

notre époque. Car au sein de la publicité omniprésente dans notre société contemporaine, l'image de la femme est reine. Surmédiatisé et surexposé, le corps féminin s'adresse indifféremment aux deux sexes, grâce à son assimilation et sa capacité à véhiculer le désir sexuel :

> *La publicité utilise le désir sexuel comme levier principal, où les objets montrés sont, en général, associés à un corps féminin désirable, quand ils sont destinés aux hommes, ou à une image féminine désirée, quand ils sont destinés aux femmes. La femme apparaît dans la publicité commerciale comme un modèle aux yeux des femmes, et comme partenaire potentielle aux yeux des hommes : puisqu'elle fait vendre, la femme reste une « valeur sûre » en termes de publicité.*[1488]

Dans l'analyse psychanalytique de la stratégie publicitaire, on applique un schéma associant la publicité avec les notions de séduction et d'érotisme, engendrant comme nous l'avons dit la pulsion qui entraîne vers l'achat (la consommation).[1489] Tout comme la publicité, la série « Raw Meat » veut « affecter notre "psychisme" pour exercer une influence sur nous », afin de nous pousser vers une (sa) consommation *visuelle*.[1490] Le désir sexuel, la sexualité, s'exprime différemment dans ma série : se manifestant via sa chair (acceptablement) « comestible », il offre un rapport consommation-sexe indéniable et métaphorique dont fait état Steven L. Kaplan lorsqu'il évoque :

> *Un cannibalisme, plutôt symbolique, mais équivoque, [qui] caractérise certaines pratiques sexuelles, où la* raw meat*, en l'occurrence tant masculine que féminine, est impliquée : petites morsures, cunnilingus, fellation. Les amants se « mangent » ; ils « mangent » la viande crue. Dans bien des cultures, le même mot dénote à la fois manger et faire l'amour. En français, par exemple, « consommer » signifie autant absorber un aliment que réaliser l'alliance sexuelle.*[1491]

Hélène Baudez fait le même rapprochement dans son ouvrage *Le Goût, Ce plaisir qu'on dit charnel dans la publicité alimentaire*, l'un de nos livres de chevet. Dans le chapitre « Les Affinités entre la sexualité et la publicité alimentaire », sous l'intitulé « De la pulsion d'achat à la pulsion sexuelle : un même désir de "consommer" elle écrit :

> *La pulsion relève du langage psychanalytique qui désigne ainsi une « tendance permanente et habituellement inconsciente, qui dirige l'activité d'un individu ». La pulsion d'achat se rapproche de la pulsion sexuelle : le désir de consommation y est sous-jacent, dans un cas comme dans l'autre.*[1492]

[1488] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 72.
[1489] Ledit schéma est suivi de la phrase : « Nous constatons que la séduction féminine, dans les spots publicitaires, a pour but de stimuler la pulsion de l'homme, en exerçant, par le fait même, un effet sur sa conviction, en créant un rapport inadéquat entre notion pulsion "poussée" et le produit », *Ibid*., p. 163.
[1490] *Ibid*.
[1491] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1492] Hélène Baudez, *op. cit.*, p. 46.

Cet auteur met en exergue les deux pulsions et pose la question de l'authenticité de la pulsion d'achat qu'elle caractérise de « souhait », à la différence de la pulsion sexuelle, qui se produit de manière instinctivement biologique.

> *Pour que le consommateur se rue fiévreusement sur les étalages et s'empare de l'objet convoité, un vague désir ne saurait suffire. Il faut donc qu'il y ait pulsion, même si cette pulsion doit être artificielle, […]. Le désir de consommer le produit (de le* posséder*) doit être aussi intense que celui de « consommer » l'acte sexuel avec le (ou la) partenaire.*[1493]

Nous soutenons donc que *nos contemporains aiment voir le type des formes* que propose la femme de la série « Raw Meat » ; c'est-à-dire un corps surmédiatisé, surexposé, ultra-dévoilé, à l'esthétique si particulière : écorché, dépecé, et recomposé. La femme ultra-dévoilée caractérise probablement le mieux mon image ; c'est une mise en scène que nous retrouvons non seulement au sein de la publicité, mais également dans l'art. Selon la psychanalyste Danièle Rosenfeld-Katz, dans son texte « Femmes sous X, séduction, subversion, création », les femmes ont fait depuis la fin des années 80, une « entrée fracassante dans l'arène du visible », par laquelle elles revendiquent et affirment le droit à disposer de l'image de leur nudité, dont les modalités de sa mise en scène.[1494] Danièle Rosenfeld-Katz parle de la « brutalité jubilante de l'exhibition de corps de femmes dénudées » ; et comment, « sur la scène de l'art, les femmes proposent dispositifs, objets, destinés à blesser délibérément la pudeur d'autrui. Elles suscitent des images d'ordre sexuel impliquant les spectateurs, excitant leurs émotions esthétiques, plastiques. »[1495]

La *mythologie* du strip-tease de Roland Barthes décrit un spectacle de la peur où l'érotisme de la femme devient « une sorte de terreur délicieuse », « on *affiche* le mal pour mieux l'embarrasser et l'exorciser. »[1496] L'ultra-dévoilement de la série « Raw Meat » est cruel : à cette femme *on a tout ôté* – même la peau ! Nous avons expliqué plus haut la *raison d'être* de la *cruauté* (la crudité) de sa chair, ayant pour but de toucher à ce qu'on peut appeler le « vrai », dotant mon image d'une *cruauté artaudienne*.[1497] J'ai parlé de la nécessité d'une « véritable » image de la femme dans le paysage vaste du genre, ainsi que ma volonté d'*imposer* cette image au spectateur. La chair de la série « Raw Meat » exprime un érotisme bien particulier ; Steven L. Kaplan écrit que « son érotisme n'est

[1493] Hélène Baudez, *op. cit.*, pp. 46-47.
[1494] Danièle Rosenfeld-Katz, « Femmes sous X, séduction, subversion, création », in Armand Touati (Dir.), *Femmes, hommes : l'invention des possibles*, Lonrai, éditions Culture en mouvement, 2005, p. 171.
[1495] *Ibid*., pp. 171 ; 172.
[1496] Roland Barthes, « Strip-tease », *op. cit.*, p. 137.
[1497] Cette « vérité » à l'égard de l'image de la femme, je la trouve dans le *raw meat* d'une chair polysémique, équivoque, ambiguë, changeante… comme le permet la matière de la viande-crue-publicitaire que je détourne en chair humaine.

pas lisse, il y a des aspérités. Il pousse à l'interrogation, puis à la réflexion, tout en étant jouissif. »[1498] On peut dire qu'elle est différente du nu féminin vu par Roland Barthes, au sujet du strip-tease, qui est décrit comme devenant irréel, lisse, un bel objet glissant.[1499] La nudité qu'on y découvre, écrit-il, est celle de l'habit *naturel* de la femme : un état parfaitement pudique de la chair.[1500] Ma viande-crue-publicitaire engendre une chair qui n'est pas lisse, qui aspire au « réel » (métaphoriquement, symboliquement parlant), et enfin, qui assume pleinement son impudeur, comme nous l'avons démontré auparavant dans « La Femme crue ». C'est cet *ultra-dévoilement*, ce « strip-tease » qui va au-delà – du plus *profond* – d'une quelconque parure[1501], qui symbolise parfaitement la tendance actuellement de notre époque ; à faire l'apologie de la *transparence*. Notre époque que l'on décrit comme consistant généralement « à "tout montrer", "tout dire", "tout regarder", "tout savoir" [et qui] donne l'impression que tout objet peut être saisi dans sa vérité, que toute personne peut devenir et demeurer "transparente", non seulement physiquement mais aussi psychiquement. » [1502]

Hans Bellmer, dessins, 1965.

[1498] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1499] « Comme dans le cas de la Chinoise ou de la femme enfourrurée, le nu qui suit reste lui-même irréel, lisse et fermé comme un bel objet glissant », Roland Barthes, *op. cit.*, p. 138.
[1500] *Ibid*.
[1501] « Les accessoires […] éloignent eux aussi à chaque instant le corps dévoilé, le repoussent dans le confort enveloppant d'un rite connu : les fourrures, les éventails, les gants, les plumes, les bas-résilles, en un mot le rayon entier de la parure, font sans cesse réintégrer au corps vivant la catégorie des objets luxueux qui entourent l'homme d'un décor magique. Emplumée ou gantée, la femme s'affiche ici comme élément figé du music-hall ; et se dépouiller d'objets aussi rituels ne participe plus d'un dénuement nouveau : la plume, la fourrure et le gant continuent d'imprégner la femme de leur vertu magique une fois même qu'ils sont ôtés, lui font comme le souvenir enveloppant d'une carapace luxueuse, […] », Roland Barthes (1957), *op. cit.*, p. 138.
[1502] K. Tinat (p. 151) cité in J.-J. Boutaud (2005) cité par Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 211.

La série « Raw Meat » expose son *cru* à travers un corps devenu « transparent ». Nous savons le désir central de la stratégie publicitaire ; mais influe-t-il sur les corps de cette série grâce à ses images du cru ? Michel Sicard pose la question dans son texte : « A quel moment le cru est-il désirable ? »[1503] Ses phrases nous semblent marier à la perfection le comestible, le sexuel, l'érotique, et le *désir* que l'on porte sur un corps ainsi écorché, dépecé, recomposé.

> *Le corps lardé, saucissonné, comme dans un art du corset, prêt à rôtir dans l'enfer du désir, est un dévoilement de cette érotique de la chair dévorable, la femme étant mastiquée par les regards masculins. Chez elle, l'érotique se mêle au* eat art *: les tranches de jambon cru, de viandes des Grisons, des multiples charcutailles, les steaks ou les côtes de bœuf, les échines de porc affichent un corps entremêlé, entrelardé, entre le blanc et le rouge, le lait et le sang, la pureté et l'horreur.*[1504]

Il assimile son processus de création dont sa coupure répétitive, vertigineuse, à une corrida :

> *Dans le travail de Lisa, les estocades sont étalées dans les épisodes multiples : elle déstratifie la corrida de l'amour, montre ce qu'il peut y avoir de saignant dans cette découpe du corps de la femme en zone érogènes et vibratoires. Car tout palpite dans ces corps de chair tranchée, tout frémit dans le désir même et sa coupure avec l'autre, le Grand Autre.*[1505]

Ces/ses différentes coupures corporelles de la viande crue servent à créer la femme de la série « Raw Meat ». Parmi les maintes interprétations que l'on pourrait faire de cette chair, on retrouve clairement la notion de la *violence* qui détermine cette image ; et qui peut même se traduire « gratuitement », comme nous le rappelle Michel Sicard :

> *La chair à vif, voilà ce qui est le montré immontrable. La femme est suppliciée, de façon intransitive, sans raison, sans intention, sans idéologie (pas même celle qui susciterait une « libération des femmes »). C'est en cela que cette expérience est violente et extrême.*[1506]

Encore, la qualité stéréotypée, « universelle », de la chair dans ma série « Raw Meat » – une chair gorgée de sang ainsi découpée, pouvant se traduire comme vivante et morte à la fois – nous permet une (notre**)** identification avec cette violence.

Vu l'abondance d'images violentes dans notre société, et donc la banalisation de ce type d'images, nous ne pouvons que supposer que, dans ce sens, la série « Raw Meat »

[1503] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1504] *Ibid*.
[1505] *Ibid*.
[1506] *Ibid*.

remplit un besoin ou une envie sociétal(e) existant(e) à *voir* ce type d'images.[1507] Par ailleurs, notre recherche sur la publicité démontre que le désir de voir ce type de formes, cet idéal, se retrouve aussi bien dans le monde publicitaire. On voit émerger dans les années 90 des campagnes s'inscrivant dans le *shockvertising*, un courant qui se nourrit de violence, de mort, de sexe, qui veut choquer par l'exploitation des tabous et des sujets dits sensibles.[1508]

5. La Femme improfanable

Lisa Salamandra ne tranche jamais avec la « feuille » du boucher, lame aiguë, lourde et terrifiante aux yeux du profane.[1509] En tant qu'image, la femme de la série « Raw Meat » n'a jamais besoin de *trancher* ; elle *stagne* entre vivante et morte, permise et interdite, humoristique et violente, se marquant toujours d'une forte ambivalence (attirante-repoussante, appétissante-écœurante…). Nous nous demandons, pour clore cette partie, si c'est dans son sens profondément publicitaire que la femme de la série « Raw Meat » devient « improfanable » ?

Nous empruntons cette théorie de Giorgio Agamben ; dans son texte « Eloge de la profanation », le philosophe italien dit s'appuyer sur l'un « des plus pénétrants fragments posthumes » de Walter Benjamin, « Le Capitalisme comme religion ».[1510] Cette théorie permet de regarder le sens publicitaire de la femme de cette série du point de vue de son impossibilité d'être *consommée*, ainsi qu'au niveau de sa coupure vertigineuse qui écorche, dépèce, et recompose tout à la fois : *séparant* et *reconstituant* d'un geste l'image du corps féminin.

[1507] Dans son ouvrage, Pascal Quignard remonte loin dans l'histoire de ce désir de voir « l'animal » : « L'histoire romaine ne paraît avoir été traversée que par une passion : la guerre, mais la guerre n'était pour les anciens Romains qu'une chasse particulière, parce que les petites meutes de pâtres qui avaient composé la population primitive étaient tous des compagnons de chasse : chasse à la fronde, chasse au bâton de jet, chasse à la massue, chasse à l'épieu, chasse au filet. […] L'aristocratie romaine affectait de consacrer plus de temps à cultiver les champs et à courir les forêts qu'à s'attrouper au Sénat. Les chasses mimées dans les amphithéâtres lors des *lusus* eurent pour première fonction de renvoyer aux chasses humaines ou animales que la vie urbaine inhibait. Elles en réveillaient la nostalgie. L'animal n'est pas un étranger en nous », Pascal Quignard, *op. cit*., p. 185.

[1508] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, pp. 215-216.

[1509] Steven L. Kaplan, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

[1510] Giorgio Agamben, « Eloge de la profanation », *Profanations*, Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Bibliothèque Rivages, 2005, p. 103.

Pour Walter Benjamin, explique Giorgio Agamben, la « religion capitaliste[1511] réalise la forme pure de la séparation sans plus rien séparer. »[1512] Effectivement, pour la notion de marchandise dans la sphère de la consommation, « la séparation fait partie de la forme même de l'objet », celui-ci se scinde en deux valeurs (usage et échange), et se fétichise de manière insaisissable.[1513] Il poursuit avec l'idée que dans cette sphère, il n'y a plus de division substantielle et que « tout usage devient durablement impossible. »[1514] En somme, « une profanation absolue et sans le moindre résidu coïncide désormais avec une consécration tout aussi vide et intégrale. »[1515] La phase extrême du capitalisme est le *spectacle* où chaque chose se trouve exhibée, et qui démontre « une même impossibilité de l'usage », telle qu'on la retrouve dans la consommation.[1516] Roland Barthes évoquait cette même idée d'inutilité, ou d'impossibilité d'usage, en parlant de la signification profonde de la découverte du sexe en tant que fin du strip-tease :

> *retiré par son extravagance même de l'usage humain : […] ce triangle ultime, par sa forme pure et géométrique, par sa matière brillante et dure, barre le sexe comme une épée de pureté et repousse définitivement la femme dans un univers minéralogique, la pierre (précieuse) étant ici le thème irréfutable de l'objet total et inutile.*[1517]

Enfin, Giorgio Agamben explique comment ce qui ne peut plus être utilisé est livré à la consommation ou à l'exhibition spectaculaire ; là où le geste de profaner est désormais impossible.[1518]

L'image de la femme de la série « Raw Meat », chair clairement exhibée à la vente, est dialectique foncièrement ambivalente, elle peut représenter à la fois tout et son contraire. Giorgio Agamben parle de l'objectif ultime du capitalisme comme ce « procès incessant de séparation, unique et multiforme, qui investit chaque chose, chaque lieu, chaque activité humaine pour la séparer d'elle-même et qui emporte avec indifférence la césure sacré/profane, divin/humain. »[1519] « Si profaner signifie restituer à l'usage commun ce qui avait été séparé dans la sphère du sacré, la religion capitaliste, dans sa phase extrême, vise à la création d'un Improfanable absolu. »

[1511] « Selon Benjamin, le capitalisme ne représente pas seulement […] une sécularisation de la fois protestante, mais il constitue en lui-même un phénomène religieux qui se développe de manière parasitaire à partir du christianisme », Giorgio Agamben, *op. cit*., p. 100.
[1512] *Ibid*., p. 102.
[1513] *Ibid*.
[1514] *Ibid*., p. 103.
[1515] *Ibid*., p. 102.
[1516] *Ibid*., p. 103.
[1517] Roland Barthes (1957), *op.cit.*, pp. 138-139.
[1518] « Ce qui ne peut plus être utilisé est livré comme tel à la consommation ou à l'exhibition spectaculaire. Mais cela signifie aussi que profaner est devenu impossible (ou du moins, que ce geste exige désormais des procédures spéciales) », Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 103.
[1519] *Ibid*.

C'est cette phrase-ci qui nous a permis de voir la femme de la série « Raw Meat » en tant qu'image de la femme qui s'*émancipe* des modes habituels de représentation, en tant qu'image se nourrissant si ouvertement de la publicité omniprésente dans notre société contemporaine ; en tant qu'image spectaculaire (et spéculaire), elle offre une nourriture tout particulière, pleine, à l'*œil cru* du spectateur – consommant tout et son contraire, il ne peut qu'être repu ! Selon Guy Debord dans *La Société du spectacle* l'auto-émancipation de notre époque consisterait à s'émanciper des bases matérielles de la vérité inversée.[1520] Cette *vérité* à l'image de la femme de la série « Raw Meat » est celle que je cherche obstinément dans mon travail artistique *à imposer* dans le monde de l'image de la femme, surtout celle créée par et pour l'œil masculin (telle la notion d'« infiltration » mise en œuvre dans la série « Raw Meat »). Ma *véritable* image de la femme se compose ici exclusivement de photographies publicitaires *mensongères*. Le vertige de sa coupure rappelant ces séparations et césures multiples qui ont *culturalisé* son corps, ainsi que l'ambivalence profonde qui nourrit mon image de la femme : faite entièrement d'une coupure qui *tranche* sa chair autant qu'elle la reconstitue.

[1520] Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris (1967, éditions Buchet-Chastel), éditions Gallimard, Coll. NRF, 1992, p. 168.

IV. Regards meurtriers

A l'aube du troisième millénaire, la pulsion de mort est à l'ordre du jour.[1521]

Michel Thévoz

Jusque-là nous avons longuement sondé la qualité *vivante* de la chair de ma série « Raw Meat ». Dans cette quatrième et dernière partie de notre thèse, nous portons notre attention quasi exclusivement sur sa qualité *mortifère*. Tout d'abord, nous devons préciser quelle « vision » ou image de la mort nous intéresse ici : à l'instar de ma série « Raw Meat », elle est celle d'une chair qui a été découpée, dépecée, *meurtrie*. Cette précision nous fait remonter aux « sources » qui ont engendré ce type d'images : les actes, les crimes, dont surtout le meurtre, et les pulsions, dont la pulsion de mort. Vu la spécificité féminine de *notre* chair *meurtrie*, nous devons poser la question du genre, celui du meurtre féminin.

Commençons en nous intéressant au meurtre du point de vue de son interdit et de sa transgression. Partant de son paroxysme, le parricide, nous explorons les mythes fondateurs, tel Œdipe, pour tenter de comprendre comment, comme l'explique le psychiatre et psychanalyste Jean Bergeret, « la forme archaïque prise par le mythe [exprime] une situation de violence humaine primitive et universelle, sous ses aspects les plus élémentaires et les plus brutaux ».[1522] Des liens peuvent exister entre la création artistique et l'horreur de l'acte du meurtre. Mes œuvres mettent en scène le détournement d'une chair animale crue sous forme humaine. De manière intéressante, on retrouve dans l'art ce lien triangulaire : meurtre, corps humain, animal, nous rappelant inéluctablement la « substitution » animal/homme si présente, nécessaire, et obligée, dans l'acte sacrificiel.

Dans cette partie, nous voulons comprendre les conséquences de la vision d'une chair dans laquelle la mort s'avère omniprésente et déterminer les caractéristiques d'une telle représentation. Comme pour Georges Bataille, cette image est forcément érotique car « l'érotisme est toujours lié à la mort, intimement lié "à la connaissance de la mort." »[1523] C'est l'ultra-dévoilement d'un corps qui engendre un « œil de mort » pour des auteurs contemporains tels Pascal Quignard et Abnousse Shalmani. Cette dernière nous parle de la

[1521] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 8.
[1522] Jean Bergeret, *La Violence fondamentale, L'inépuisable Œdipe*, Paris, éditions Dunod, Coll. Psychismes, 1996, p. 12.
[1523] Michel Sicard, in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit.*, p. 212.

notion de la *'awra* dans l'islam d'un œil *capable de tuer*, « cet œil qui crève – au sens propre – les impudiques. »[1524]

La femme-viande-crue-publicitaire incarne la notion d'une image qui *transgresse* : de par les thèmes et les tabous que sa plastique évoque ou aborde, tels la mort, le meurtre, le cannibalisme, le sang…, et par son processus créatif qui est fondamentalement iconoclaste. Nous estimons qu'en tant qu'« image crue », elle n'existe qu'au prix d'une *transgression visuelle*. La recherche sur l'évolution de ma facture dans le collage a commencé dans l'étude de mon Master ; elle m'a amenée à l'époque à assimiler l'acte artistique au crime, en l'occurrence la série « Raw Meat », et l'artiste au criminel, en l'occurrence moi-même. Nous approfondirons cette théorie ici, en traitant la cause de cette *condamnation* : définir les pulsions qui animent l'œil du peintre : la pulsion dite scopique.

Enfin, la représentation de la mort qui nous intéresse pose sans détour la question de la violence de l'image, voire son ultra-violence. La violence de l'image et la banalisation d'images violentes étant des sujets de société, cette recherche répondrait-elle à la question du besoin, de l'envie, de l'attirance, personnel et/ou sociétal, de voir ce type d'images, et plus spécifiquement ce type d'*images de la femme* ? Puis, sur une note plus personnelle, d'où viennent mon désir et mon besoin d'en créer ?

[1524] Abnousse Shalmani, *Khomeiny, Sade et moi*, Paris, éditions Grasset, 2014 (version Kindle), empl. 536.

A. Au paroxysme du parricide

Notre recherche sur le meurtre commence par son paroxysme, le parricide. Cette spécificité permet de penser le meurtre par la symbolique de cet acte dans sa forme la plus puissante. En effet, on considère que l'acte de parricide recouvre *tous* les meurtres et que de surcroît il renvoie toujours au régicide. Se situant « au sommet de la pyramide criminelle »[1525], il est vu depuis toujours comme le plus monstrueux et le plus tabou des crimes ; sa charge symbolique est très forte et cela historiquement de tous temps.[1526] Les sages de la Grèce antique n'avaient pas prévu de peine pour ce genre de crime ![1527] Les Romains, eux, ont trouvé la réponse à cette question ; en effet, leur histoire était riche de parricides : l'auteur condamné se voyait « fouetté, enfermé dans un sac de cuir avec un chien affamé, une vipère, un singe, un coq, puis jeté dans le Tibre. »[1528] Au XIXe siècle, il est le crime le plus sévèrement punit par le code pénal napoléonien.[1529] « Le Code pénal fait du parricide le crime capital, plus définitif et total que l'assassinat, l'infanticide, l'empoisonnement qui tous sont pourtant punis de mort (art. 302). »[1530] Lors de sa réforme en 1831, un député déclara : « Ce forfait dont on ne peut prononcer le nom sans frissonner est le crime des crimes. Le monstre qui le commet est capable de tous les forfaits que peut inventer une imagination perverse. »[1531] Le Code scella donc une peine exemplaire ; à la différence d'autres peines capitales, elle est la seule qui se double de mutilations, tel le poing droit coupé, avant la mise à mort du condamné.[1532] Laurent de Sutter dans son récent ouvrage *Théorie du kamikaze* cite la dernière « victime » ayant subi un tel supplice :

[1525] Alexis Lacroix & Joseph Macé-Scaron, « D'Œdipe à Marine Le Pen ; Le Parricide », *Marianne*, n° 948, 18 au 25 juin 2015, p. 10.
[1526] *Ibid*., p. 11.
[1527] « Interrogé un jour sur le fait qu'il n'avait pas prévu de peine pour ce crime, le législateur Solon, l'un des sept sages de la Grèce, répondit qu'il n'avait pas cru qu'il pût se trouver une personne capable d'un tel monstrueux forfait », *Ibid*., p. 12.
[1528] *Ibid*.
[1529] « "Crimes des crimes", il renvoie dans toutes les consciences au régicide de 1793 et aux dysfonctionnements d'une société qui tente de réguler la violence ordinaire », Alexandre Gefen, « Le Père Goriot ou l'élégant parricide », in Alexis Lacroix & Joseph Macé-Scaron, *Ibid.*, p. 12.
[1530] « Au Code civil qui établit l'autorité du père et sanctifie la famille en lui consacrant la majeure partie de ses dispositions réglementaires, le Code pénal répond en scellant par la peine la plus grave l'inviolabilité la plus grande », Michel Foucault (Dir.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère…*, *Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1973, pp. 344-345.
[1531] Gaillard de Kébertin cité par Michel Foucault, *Ibid*., p. 345.
[1532] Jusqu'à la réforme du Code pénal de 1832, « le coupable […] sera conduit sur le lieu de l'exécution, en chemise, nu-pieds et la tête couverte d'un voile noir, il sera exposé sur l'échafaud pendant qu'un huissier fera au peuple la lecture de l'arrêt de condamnation. Il aura ensuite le poing droit coupé et sera immédiatement exécuté et mis à mort (art. 13). […] Après 1832, la justice laisse les poings mais garde les voiles noirs et les têtes […]. Punir le régicide de la peine du parricide avant 1832, c'est une manière d'infliger aux comploteurs une peine mutilante et infamante, ainsi que l'attestent les motivations des conseillers d'Etat de l'empereur […] », Michel Foucault (1973), *Ibid.*, p. 345.

ce fut Robert-François Damiens le 28 mars 1757, qui après avoir été trouvé coupable de régicide quelques semaines plus tôt (en tentant d'assassiner Louis XV) a été mis à mort par écartèlement et l'arrachement de ses membres l'un après l'autre pendant plus de deux heures sur la place de Grève.[1533]

Retournons au XIXe siècle pour évoquer ces images de chair. Le parricide commis en 1835 par Pierre Rivière, vingt ans, a fait l'objet d'une étude que le philosophe Michel Foucault a menée avec ses élèves du Collège de France dans les années 70. Il en est résulté l'ouvrage *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère…* La nature juridique et méthodologique du récit offre des descriptions méticuleuses et répétitives des corps meurtris à l'aide d'une serpe, l'arme du crime. Nous citons quelques courts extraits du « Procès-verbal des médecins ayant constaté les décès » des trois corps respectifs de sa mère, sa sœur et son frère :

> *1° Une femme, […]la nommée Victoire Brion, […] renversée sur le dos, […] ; une immense quantité de sang se trouve répandue autour de la tête, le cou du côté droit et la partie antérieure ainsi que la face, sont tellement hachés, que les vertèbres cervicales sont entièrement séparées du tronc, la peau et les muscles du côté gauche retenant encore la tête, le pariétal du côté droit est entièrement brisé ; le coup s'est prolongé vers le sommet du crâne et tellement profondément que la pulpe cérébrale a été séparée dans sa plus grande partie ; divers autres coups ont été portés sur toute la face et avec une telle violence que les os et les muscles ne semblent plus faire qu'une bouillie.*
> *[…]*
> *2° […] un enfant de sept à huit ans, qu'on nous dit être Jules Rivière ; il est couché la face vers la terre, […] ; on remarque aux deux faces latérale et postérieure, de larges et profondes incisions qui ont pénétré fort avant le cerveau en divers sens, ainsi que de nombreux coups qui ont dû être portés au cervelet, […] ; la cause de la mort étant encore positive, puisque le cerveau et le cervelet étant entièrement hachés, les artères qui les parcourent ont été entièrement divisées.*
> *[…]*
> *3° […] une jeune fille d'environ dix-huit ans, renversée sur le dos, […] Au côté droit du cou, on remarque deux larges et profondes incisions : la première, inférieure, a divisé non seulement la peau et les muscles, mais encore l'artère carotide ; la deuxième vertèbre cervicale a été entièrement séparée. Au-dessus de cette première incision, s'en trouvent également plusieurs autres dans la même direction, lesquelles, quoique profondes, ont été arrêtées par la branche ascendante de la mâchoire inférieure ; la face est sillonnée en divers sens de larges et profondes blessures, […]. Il est presque certain que ces blessures ont été occasionnées par un instrument aigu et tranchant.*[1534]

[1533] Laurent de Sutter, *Théorie du kamikaze*, Paris, Presses universitaires de France, 2016 ; édition Kindle, empl. 571-578.
[1534] Michel Foucault (Dir.) (1973), *op. cit*., pp. 29-31.

L'image de cette chair pourrait être mise en rapport direct avec la chair écorchée, dépecée et recomposée de ma série « Raw Meat » ; les coupures répétitives, profondes, *vertigineuses* de la serpe de Pierre Rivière rendant le même aspect. D'autres exemples tout aussi « frissonnants » se retrouvent dans la littérature. Par exemple dans son roman *Le Dahlia noir*, l'auteur américain James Ellroy s'est servi d'une non-fiction pour tisser son œuvre fictionnelle. Il s'est inspiré notamment des faits réels du meurtre de la jeune Elizabeth Short, dont cette description de son cadavre que l'on a retrouvé sur un terrain vague de Los Angeles en 1947 :

> *C'était une jeune fille dont le corps nu et mutilé avait été sectionné en deux au niveau de la taille. La moitié inférieure gisait dans les mauvaises herbes à quelques mètres du haut, jambes grandes ouvertes. Sur la cuisse gauche, on avait découpé une large portion de chair et, de la taille tranchée au sommet de la toison pubienne, courait une entaille longue et béante. Les deux lèvres de peau retroussées : il ne restait rien dans la plaie. La moitié supérieure était pire : les seins étaient parsemés de brûlures de cigarettes, celui de droite pendait, rattaché au torse par quelques lambeaux de peau ; celui de gauche était lacéré autour du téton. Les coupures s'enfonçaient jusqu'à l'os, mais le plus atroce de tout, c'était le visage de la fille.*
>
> *C'était un énorme hématome violacé, le nez écrasé profondément enfoncé dans la cavité faciale, la bouche ouverte d'une oreille à l'autre en une plaie souriante qui vous grimaçait à la figure comme si elle voulait en quelque sorte tourner en dérision toutes les brutalités infligées au corps. Je sus que ce sourire me suivrait toujours et que je l'importerais dans la tombe.*[1535]

James Ellroy lie *volontairement* ce crime au meurtre de sa propre mère, Geneva (Jean) Hilliker.[1536] Les deux cas partagent certaines caractéristiques, leur extrême brutalité et le fait que ni l'un ni l'autre n'ont jamais été élucidés. Dans sa postface, James Ellroy écrit que « le film comme le roman, ne saurait exister sans l'histoire personnelle qui me lie inextricablement à deux femmes sauvagement assassinées à onze années d'intervalle. »[1537] Plus loin, il parle de l'origine de ce lien :

> *Sa mort a corrompu mon imagination. Toutes mes lectures se sont recentrées sur des récits et des histoires criminels. Pour mon onzième anniversaire, mon père m'a offert le livre de Jack Webb,* The Badge. *S'y trouvait inclus un article sur le meurtre du Dahlia noir. Jean Hilliker et Betty Short – elles ont fusionné pour ne plus faire qu'une.*[1538]

[1535] Michel Foucault (Dir.), (1973), *op. cit.*, p. 109.
[1536] La mère de l'auteur a été assassinée à Los Angeles en 1958 lorsque James Ellroy avait dix ans.
[1537] James Ellroy, *Le Dahlia noir*, (Mysterious Press, 1987), Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Rivages/noir, 2006.
[1538] *Ibid*., p. 496.

1. Son assimilation avec le régicide ; le monstre criminelle

De tels crimes posent la question de la monstruosité criminelle. Dans la postface du *Dahlia noir*, l'auteur écrit que « sa fin atroce [d'Elizabeth Short] nous apprend qu'il n'est pas d'échappatoire face à l'horreur humaine. »[1539] Le philosophe Michel Foucault lors de ses cours au Collège de France s'est confronté à la même problématique que celle des sages de la Grèce antique. Il demandait[1540] : « Y a-t-il un crime tellement violent qu'aucun supplice ne puisse jamais y répondre ? »[1541] Il expliquait que dans l'ancien système pénal :

> *à une époque où le seul cas où le crime serait démesuré, franchirait par conséquent toutes les lignes concevables, ça serait un crime qui serait tel qu'aucun châtiment, aussi cruel qu'il soit, ne pourrait arriver à l'éponger, à l'annuler et à restaurer, après lui, la souveraineté du pouvoir.*[1542]

Selon Michel Foucault, symboliquement, dans tous crimes, meurtres, parricides, la question du « souverain » est centrale et omniprésente :

> *Le crime était crime dans la mesure où, en outre, et par le fait qu'il était crime, il atteignait le souverain ; il atteignait les droits, la volonté du souverain, présents dans la loi ; il attaquait, par conséquent, la force, le corps, et le corps physique du souverain. Dans tout crime, donc, affrontement de forces, révolte, insurrection contre le souverain. Dans le moindre crime, un petit fragment de régicide.*[1543]

On peut lire dans le dossier sur le parricide récemment consacré par la revue *Marianne* : « Le parricide est […] le pire des crimes, car il est l'équivalent d'une mise à mort de l'origine patriarcale des sociétés, d'un effacement des traces et donc d'une dislocation du corps de la nation. »[1544] Le régicide est donc un parricide symbolique car on considère que l'on tue « le père de la nation ».[1545] Le souverain (d'abord l'empereur, puis les monarques) voulait s'assimiler à la figure du père et s'y représenter. « L'assimilation du régicide au parricide est incompréhensible si on ne la relie pas à la promotion de la famille comme modèle de la société. » « Dès lors, le parricide devient le plus monstrueux des crimes et le régicide s'y assimile, pour autant que la famille fonctionne comme le modèle rêvé d'une institution naturelle inégalitaire. »[1546] Lors des décisions de la réforme

[1539] James Ellroy, *op. cit.*, p. 500.
[1540] *Les Anormaux* sont les retranscriptions des enregistrements des cours de Michel Foucault donnés au Collège de France.
[1541] Michel Foucault (1999), *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, éditions Gallimard Le Seuil, Coll. Hautes Etudes, 1999, p. 105.
[1542] *Ibid*.
[1543] *Ibid*., p. 76.
[1544] Elisabeth Roudinesco citée par Alexis Lacroix & Joseph Macé-Scaron, *op. cit*., p. 11.
[1545] Alexis Lacroix & Joseph Macé-Scaron, *Ibid.*, p. 12.
[1546] Blandine Barret-Kriegel, « Notes », in Michel Foucault (1973), *op. cit*., pp. 345-346.

du Code pénal en 1831, le procureur s'est insurgé contre l'inclusion des circonstances atténuantes dans le jugement de ces deux crimes que l'on considère d'une gravité exceptionnelle[1547] – ce sont ces circonstances atténuantes dont Pierre Rivière a pu bénéficier, car il fut grâcié, et sa sentence fut commuée à la perpétuité.

La forte charge symbolique du parricide est liée en partie avec le régicide ; on touche à la figure du père de la nation en tant qu'être *qu'on ne doit pas tuer.* Pour Michel Foucault, la chute de Louis XVI et la problématisation de la figure du roi a marqué un point décisif dans l'histoire des monstres humains – car ils en sont ses descendants.[1548] Un souverain, c'est un hors-la-loi, il se tient au-dessus de la loi, il ne peut y être assujetti[1549] :

> *Le roi, en revanche, n'a jamais souscrit à un moment quelconque au pacte social. Il n'est donc pas question de lui appliquer les clauses intérieures de ce pacte ou les clauses qui dérivent du pacte. On ne peut lui appliquer aucune loi du corps social. Il est l'ennemi absolu que le corps social tout entier doit considérer comme un ennemi. Il faut donc l'abattre, comme on abat un ennemi ou comme on abat un monstre.*[1550]

On comprend dans son « Cours du 29 janvier 1975 » que le corps social, auquel n'a jamais souscrit le roi, ne peut abattre ce dernier – cette mission incombait désormais aux individus,

> *cela voulait dire, au niveau de la théorie du droit (qui est fort importante), que n'importe qui, même sans le consentement général des autres, avait le droit d'abattre Louis XVI. N'importe qui pouvait tuer le roi : « Le droit des hommes, dit Saint-Just, contre la tyrannie est un droit personnel. »*[1551]

Aux yeux du philosophe, ce fait historique est très important car il constate que le premier grand « monstre juridique, ennemi politique » est incarné dans la figure du roi[1552] :

[1547] « Légale donc à partir de 1832, l'application des circonstances atténuantes au crime de parricide n'en suscite pas moins des réserves, voire de l'indignation comme le révèle cette exclamation du procureur général à propos d'un cas de parricide : Il a tué son père, mais il y a des circonstances atténuantes. Des circonstances atténuantes pour le parricide ! Nous craindrons qu'une telle déclaration ne fût un sacrilège envers la nature et envers la Société ! *(affaire Leuret, Gazette des Tribunaux, 30 août 1840)* », Michel Foucault (1973), *op. cit.*, p. 348.

[1548] *Ibid.*, p. 87.

[1549] Le roi, en effet, n'ayant jamais signé un quelconque « pacte social » avec son peuple, il ne peut être au-dessus de la loi, étranger à celle-ci : « Or, Louis XVI n'a jamais reconnu l'existence du corps social, et il n'a jamais appliqué son pouvoir qu'en méconnaissant l'existence du corps social et en appliquant son pouvoir à des individus particuliers, comme si le corps social n'existait pas », *Ibid*., p. 88.

[1550] *Ibid*.

[1551] *Ibid*.

[1552] « Cette apparition du monstre comme roi et du roi comme monstre, on la voit, je crois, très clairement au moment même où s'est posée, à la fin de l'année 1792 et au début de l'année 1793, la question du procès du roi, de la peine qu'on devait lui appliquer, mais plus encore de la forme que devait revêtir son procès […]. Le comité de législation avait proposé que l'on applique au roi le supplice des traîtres et des conspirateurs. A quoi un certain nombre de jacobins, et essentiellement Saint-Just, avaient répondu : Il n'est pas question d'appliquer à

Le premier monstre, c'est le roi. C'est le roi qui est, je crois, le grand modèle général à partir duquel dériveront historiquement, par toute une série de déplacements et transformations successives, les innombrables petits monstres qui vont peupler la psychiatrie et la psychiatrie légale du XIXe siècle.[1553]

Effectivement, tous les raisonnements autour de la question du traitement juridique (punition) du roi, surtout dans la deuxième moitié du XIXe siècle, se sont vus transposés et appliqués à un autre domaine : celui de la criminalité.[1554]

A partir de ce moment-là, le criminel monstrueux se trouvera porter avec lui la question : Est-ce que l'on doit effectivement lui appliquer les lois ? Est-ce que, en tant qu'être de nature monstrueuse et ennemi de la société tout entière, la société n'a pas à s'en débarrasser, sans même passer par l'arsenal des lois ? Le criminel monstrueux, le criminel-né, n'a jamais, en fait, souscrit au pacte social : Est-ce qu'il relève effectivement des lois ? Est-ce que les lois doivent lui être appliquées ?[1555]

Exemples d'un pamphlet et d'une caricature de l'époque dépeignant le roi et la reine comme un couple monstrueux, à gauche : Hector Fleischmann, *Marie-Antoinette libertine*, Ed. Bibliothèque des curieux, Paris, Coll. Bibliothèque nationale de France ; à droite : caricature, Coll. British Museum, Londres, circa 1791.

Louis XVI la peine des traîtres et des conspirateurs, car cette peine est précisément prévue par la loi ; elle est donc l'effet du contrat social, et on ne peut l'appliquer légitimement qu'à quelqu'un qui a souscrit au contrat social et qui, dans cette mesure-là, tout en ayant à un moment donné rompu ce pacte, accepte maintenant qu'il joue contre lui, sur lui ou à propos de lui », Michel Foucault (1973), *op. cit.*, p. 88.

[1553] *Ibid*.

[1554] *Ibid*., p. 89.

[1555] *Ibid*.

2. Le Meurtre féminin

Approfondissons maintenant notre recherche sur la monstruosité criminelle, tout en traitant le *meurtre féminin*. Nous avons, dans l'introduction de cette quatrième partie, évoqué la spécificité féminine de ma série « Raw Meat » ; celle-ci nous conduit à parler de ce genre du meurtre. L'expression de la chair *meurtrie* se voit-elle intensifiée lorsqu'elle est de nature féminine ?

Nous parlons du meurtre féminin des deux points de vue : celui de l'*assassine*[1556] et celui de la *victime*, en l'occurrence artistique. Dans la théorie de la monstruosité criminelle de Michel Foucault, il cite trois cas de meurtres qu'il considère comme fondateurs de la psychiatrie criminelle. Ces trois cas constituent l'une des catégories des trois figures qui composèrent la grande famille des « anormaux » : celle du « monstre humain, entité juridico-médicale qui combine l'impossible et l'interdit, vieille figure pour ainsi dire naturelle de la contre-nature, reconduite par les expertises médicales de notre siècle. »[1557] Cette figure-ci du monstre a été reconnue en tant que telle parce qu'elle transgressait les deux grandes interdictions, alimentaires et sexuelles.[1558] Cette figure du monstre va hanter la problématique de l'individualité anormale[1559] : « C'est avant tout comme monstre, c'est-à-dire comme nature contre-nature, que le fou criminel fait son apparition. »[1560]

Deux des trois crimes cités par Michel Foucault s'avèrent particulièrement pertinents pour notre étude – car non seulement ils ont été commis par des femmes, mais ils comportent des coupures *vertigineuses* ! Le premier « monstre enregistré » est la femme de Sélestat : après avoir tué et découpé sa fille, elle a fait cuire sa cuisse droite avec des

[1556] Je mets sciemment ce mot qui est du genre masculin au féminin.
[1557] Ces trois cas du meurtre évoqués, dont deux qui nous intéressent ici, ne sont représentatifs que de la première figure de la grande famille des anormaux, Jean Blain, « Les ancêtres de l'anormal », site de *L'Express*, 1 mai 1999, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-anormaux_803249.html>
[1558] « Il ne faut pas oublier en effet […] que les premiers grands cas de médecine légale, à la fin du XIIIe et surtout au début du XIXe siècle, n'ont pas été du tout des cas de crimes commis en état de folie flagrante et manifeste. Ce n'est pas ça qui a fait problème. Ce qui a fait problème, ce qui a été le point de formation de la médecine légale, a été l'existence justement de ces monstres, qu'on reconnaît comme monstres précisément parce qu'ils étaient à la fois incestueux et anthropophages, ou encore dans la mesure où ils transgressaient les deux grandes interdictions, alimentaire et sexuelle. Ce sont ces thèmes-là, sous cette double figure du transgresseur sexuel et de l'anthropophage, qui vont courir tout au long du XIXe siècle, qu'on retrouvera perpétuellement aux confins de la psychiatrie et de la pénalité, et qui donneront leur stature à ces grandes figures de la criminalité de la fin du XIXe siècle », Michel Foucault (1999), *op. cit.*, p. 94.
[1559] *Ibid*.
[1560] *Ibid*., p. 101.

choux blancs et l'a mangée.[1561] L'autre *assassine*, Henriette Cornier, a décapité la fille de sa voisine, à qui elle avait demandé de la garder.[1562]

> *La voisine hésite, puis finit par accepter. Henriette Cornier emmène la petite fille dans sa chambre, et là, avec un grand couteau qu'elle avait préparé, elle lui coupe entièrement le cou, reste un quart d'heure devant le cadavre de la petite fille, avec le tronc d'un côté et la tête de l'autre, et quand la mère vient chercher sa petite fille, Henriette Cornier lui dit : « Votre enfant est mort. »*[1563]

Ces crimes, selon Michel Foucault, « se détachent […] sur fond de ce paysage où justement est apparu, à la fin du XVIIIe siècle, le monstre non pas encore comme catégorie psychiatrique, mais comme catégorie juridique et comme fantasme politique. »[1564] Ils marquent la transformation ou le passage qui a lieu à cette époque « du monstre à l'anormal ».[1565] Le philosophe appelle cette transformation, *l'histoire des anormaux*.[1566]

Ces cas « recoupent la grande thématique du monstre […] : l'anthropophagie, la décapitation, le problème du régicide », mettant en œuvre, explicitement ou implicitement, les fantasmes de la dévoration et du régicide.[1567] Ils se caractérisent par l'*absence* : de raison, de folie, d'intérêt, de motif…[1568] Le philosophe a considéré l'affaire de la femme de Sélestat comme emblématique de l'absence de la folie : « Cette femme pauvre, misérable même, avait tué sa fille, l'avait découpée, l'avait fait cuire et l'avait dévorée, à une époque – c'était en 1817 – où régnait une famine grave en Alsace. »[1569] Quant à Henriette Cornier, elle cristallise pour lui le problème de la monstruosité criminelle[1570] ; car on ne peut lui assigner ni raison ni folie ; ainsi elle échappe au droit et à la punition, et ne peut qu'être renvoyée à l'instance psychiatrique.[1571] On apprend qu'à l'époque, la mécanique judiciaire (l'accusation) et la psychiatrie (la défense) mènent toute une série d'opérations pour faire fonctionner ces « absences », chacune à leurs fins : la première, pour se tourner vers l'état du criminel, et la deuxième, comme point d'ancrage pour

---

[1561] « Le premier monstre qu'on enregistre […] c'est cette femme de Sélestat […] qui avait tué sa fille, l'avait découpée et avait fait cuire sa cuisse dans des choux blancs, en 1817 », J.-P. Peter (1972) cité par Michel Foucault (1999), *op. cit.*, p. 94.
[1562] Cf. Michel Foucault (1999), *Ibid.*, pp. 103-104.
[1563] *Ibid.*, p. 104.
[1564] *Ibid*., p. 102. Ces deux crimes cités ont lieu respectivement en 1817 et 1826.
[1565] Nous ne faisons qu'évoquer cette théorie ici, afin de rester pertinente pour notre étude, Cf. « Cours du 5 février 1975 », *Ibid*., pp. 101-125.
[1566] « La grande dynastie des Petits Poucets anormaux remonte précisément à la grande figure de l'ogre. Ils en sont les descendants, ce qui dans la logique de l'histoire, le seul paradoxe étant que ce sont les petits anormaux, les Petits Poucets anormaux, qui ont fini par dévorer les grands ogres monstrueux qui leur servaient de pères », *Ibid*., pp. 101-102.
[1567] *Ibid*., p. 102.
[1568] Cf. *Ibid*., pp.102-105.
[1569] *Ibid*., p. 103.
[1570] *Ibid*.
[1571] *Ibid*.

l'intervention psychiatrique.[1572] Le nouveau système pénal regarde alors l'intérêt sous-jacent du criminel et de sa conduite[1573] ; et cela afin de tenter de le rendre intelligible et de comprendre sa rationalité[1574] – il va s'intéresser à l'*instinct*. « De l'acte sans raison, on est passé à l'acte instinctif », dit Michel Foucault dans ce même cours du 5 février 1975 :

> *Ce sont les impulsions, les pulsions, les tendances, les penchants, les automatismes ; bref, toutes ces notions, tous ces éléments qui […] s'ordonnent, au contraire, à une dynamique spécifique, par rapport à laquelle les représentations, les passions, les affects seront dans une position seconde, dérivée ou subordonnée. Avec Henriette Cornier, on voit le mécanisme par lequel s'opère le renversement d'un acte, dont le scandale juridique, médical et moral tenait à ce qu'il n'avait pas de raison, en un acte qui pose à la médecine et au droit des questions spécifiques, dans la mesure où il relèverait d'une dynamique de l'instinct.*[1575]

A ce moment-là, à l'instar du cas d'Henriette Cornier, on *découvre*[1576] que les actes monstrueux de certains criminels ne sont pas produits par une *absence* quelconque, mais par une dynamique morbide des instincts.[1577]

Après l'affaire Cornier[1578], la psychiatrie a questionné pour la première fois la possibilité des « *instincts* pathologiques », malades, anormaux, monstrueux…concernant le crime. L'instinct est devenu ainsi le grand thème de la psychiatrie[1579] ; il a permis à cette dernière de réinscrire toute la problématique de « l'anormal ». « L'anormal » dans une problématique *biologique* : « L'instinct de l'homme est-il l'instinct de l'animal ? L'instinct morbide de l'homme est-il la répétition de l'instinct animal ? L'instinct anormal de l'homme est-il la résurrection d'instincts archaïques de l'homme ? » C'est l'instinct, via la théorie de la monstruosité criminelle, qui va permettra à notre étude d'intégrer l'*animal* au *meurtre*.

[1572] Michel Foucault (1999), *op. cit.*, p. 104 Michel Foucault développe l'histoire de la psychiatrie et son fonctionnement à cette période, la fin du XVIIIe et les enjeux pour la communauté médicale et judiciaire, notamment son rôle de « protecteur social » vis-à-vis de son intérêt pour la « folie qui tue », Cf. *Ibid*., pp. 109-112.
[1573] *Ibid*., p. 105.
[1574] *Ibid*., p. 106.
[1575] Précède la citation : « […] je crois que l'on a tout de même là […] l'irruption d'un objet, ou plutôt de tout un domaine d'objets nouveaux, de tout une série d'éléments […] vont d'ailleurs être nommés, décrits, analysés, et, petit à petit, intégrés ou plutôt développés à l'intérieur du discours psychiatrique du XIXe siècle », *Ibid*., pp. 121-122.
[1576] Michel Foucault dit qu'il utilise le mot « découverte » dans le sens où il s'intéresse « aux conditions de possibilité de l'apparition, la construction, l'usage réglé d'un concept à l'intérieur d'une formation discursive », *Ibid*., p. 122.
[1577] *Ibid*.
[1578] Henriette Cornier commet son crime le 4 novembre 1825 et a été condamnée le 24 juin 1826.
[1579] « C'est ainsi […] que l'instinct va devenir, au fond, le grand thème de la psychiatrie, thème qui va occuper une place de plus en plus considérable, recouvrant l'ancien domaine du délire et de la démence, qui avait été le noyau central du savoir de la folie et de la pratique de la folie jusqu'au début du XIXe siècle. Les pulsions, les impulsions, les obsessions, l'émergence de l'hystérie – folie absolument sans délire, folie absolument sans erreur –, l'utilisation du modèle de l'épilepsie comme pure et simple libération des automatismes, la question générale des automatismes moteurs ou mentaux, tout cela va occuper une place de plus en plus grande, de plus en plus centrale, à l'intérieur même de la psychiatrie », *Ibid*., p. 123.

3. Les « Peintres-meurtriers »

Traitons maintenant l'autre volet du meurtre féminin : la chair artistique de la *victime* ; à travers le traitement mortifère du nu féminin, tout en évoquant l'enjeu publicitaire de ma série « Raw Meat ».

Michel Thévoz, dans son livre *L'Esthétique du Suicide*, ouvre le chapitre « Des femmes disparaissent » sur une critique de *L'Œuvre*, le roman d'Emile Zola. Le protagoniste est un peintre qualifié de génial mais raté ; son ami Paul Cézanne s'est reconnu dans ce personnage. Selon Thévoz, le roman met en œuvre la trinité : la peinture, la femme, et la mort ; le lecteur assiste à l'accomplissement d'une :

> *transposition ou l'accéléré d'une élaboration symbolique, toujours sous le signe de la pulsion de mort, qui s'est appliquée électivement au nu féminin – la déconstruction, autrement dit, de ce qui représentait traditionnellement le sujet par excellence de la grande peinture.*[1580]

Cézanne peignait le corps féminin « par de véhéments coups de brosse qui tiennent davantage de la défiguration que de la célébration, comme s'il voulait punir les femmes de son propre désir. »[1581] Le théoricien utilise des termes freudiens pour qualifier l'esthétique particulière qui résulte du traitement de Cézanne sur le nu féminin – ou plutôt de sa « maltraitance ».[1582] Cézanne aurait été gêné par les modèles féminins, par leurs regards, ou « plutôt qu'elles le voient les regarder ».[1583] Il traite ses modèles de « nature morte », en leur demandant « de rester « figée comme une pomme » ».[1584] Cézanne se sert justement de la pomme en tant que métaphore ou métonymie de la femme.[1585] Michel Thévoz résume en écrivant que la peinture de ce dernier se caractérise surtout par le *désir* de voir : il « ne peint pas *ce* qu'il voit, il peint le désir de voir, il peint le manque, la dérobade constitutive de l'objet. »[1586]

[1580] Michel Thévoz (2003), *op. cit*., p. 40.
[1581] *Ibid*., pp. 41-42.
[1582] « On serait tenté d'appliquer au nu dans son ensemble tel que Cézanne le traite (ou le maltraite, ou l'élude) […] ce que Freud disait des organes génitaux spécifiquement : source de l'excitation sexuelle dont dérive à son tour l'émotion esthétique, ils ne sauraient pourtant être considérés comme beaux, […] », *Ibid*., p. 42.
[1583] « Ainsi déclare-t-il à Renoir : "je peins des natures mortes. Les modèles féminins m'effraient. Les coquines sont toujours en train de vous observer pour saisir le moment où vous n'êtes plus sur vos gardes. Il faut être tout le temps sur la défensive et le motif disparaît" », *Ibid*., p. 46.
[1584] L'expression est de Cézanne. *Ibid*., p. 48.
[1585] *Ibid*., p. 47. Plus loin : « L'angoisse de castration, dit Freud, contribue à esthétiser le désir en le déviant de l'objet sexuel vers des substituts métaphoriques ou métonymiques – la pomme, en l'occurrence, qui reste associée par contiguïté ou par tradition mythologique à la nudité féminine », *Ibid*., p. 48.
[1586] *Ibid*. Cf. aussi plus loin : « Cézanne entend prendre en compte l'activité à la fois constructrice, tendancieuse et "libidinale" du regard, il veut amener le spectateur à saisir non pas tellement le paysage ou le personnage que son propre investissement visuel, son engagement sensible, son désir de voir », *Ibid*., p. 61.

Une *absence* qui pouvait être bien réelle chez Cézanne lorsqu'il s'agit du corps féminin ! Il ne voulait pas recourir à des modèles féminins rémunérés pour ses *Baigneuses*, et trouva d'autres moyens : anciens croquis, sculptures, soldats du régiment se baignant dans les rivières autour d'Aix…[1587] En somme pour Michel Thévoz, Cézanne aurait été le premier *peintre-meurtrier* – en voulant tout simplement *supprimer* son sujet.[1588] De surcroît, il a choisi de s'attaquer à un sujet bien *réel*[1589] : au *nu féminin*, en tant que défi suprême.[1590] Le peintre procédait en récusant l'apparence des objets, pour leur donner une ontologie propre et digne.[1591]

> *Sujet à des envies de meurtre, traversé par l'envie de supprimer son modèle, il a su faire de nécessité vertu ; placé dans l'alternative de passer à l'acte ou à l'élaboration symbolique, il a opté contre le poignard et pour le pinceau en tant qu'arme du crime. Et la victime, c'est le réel, tel qu'une tradition académique ou onto-théologique en produit l'effet.*[1592]

Autre *peintre-assassin* qui mérite citation est Pablo Picasso. Après avoir « tué le père »[1593], il aurait répété de mille manières cette scène originelle.[1594] Sa « suppression » de l'objet tient, dit-il, à une peinture qui cherche à engendrer l'objet, plutôt que de le reproduire.[1595] Selon Michel Thévoz, le choix du sujet de la guerre, tel *Guernica*, lui a permis non seulement de généraliser sa violence, accédant ainsi à un niveau « transpersonnel »[1596] ; mais de mettre « en spectacle [de] ses fantasmes misogynes ».

> *Au lieu de mettre fin au conflit pour son propre compte et par un simple passage à l'acte, comme les criminels ordinaires, il a reconduit la pulsion de mort au-delà de l'objet sexuel, et au-delà de sa propre personne, il l'a appliquée à la réalité sociale*

[1587] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 50.
[1588] *Ibid*., p. 54.
[1589] Thévoz compare cette façon de faire ou « suppression » voulue du sujet à William Turner : « Turner […] exploitait déjà toutes les occasions de s'affranchir des formes substantielles pour se convertir aux apparences les plus évasives. Il faisait prévaloir les interférences lumineuses, les reflets, les miroitements, les moirures, et surtout les saturations, sur les périphéries matérielles propres à l'indentification, de telle sorte qu'aucune touche de peinture ne correspondît à un objet particulier et qu'on frôlât même l'évanouissement du sujet. C'est ce qui a inspiré à Lawrence Gowing son beau titre : *Turner, peintre de rien* […] », *Ibid*., p. 53.
[1590] Je prends cette qualification du nu féminin de la page 48 du livre. Cf. *Ibid*., pp. 51-52.
[1591] *Ibid*.
[1592] *Ibid*., p. 54.
[1593] « Comme tous les terroristes, il commence par s'emparer des armes de l'ennemi – l'ennemi, c'est d'abord le père, bien sûr, don José, qui était peintre, spécialisé dans un sujet : les colombes. On connaît l'anecdote […] : sidéré par la virtuosité de Pablo qui n'avait encore que treize ans, don José lui remet ses couleurs et ses pinceaux, et décide d'arrêter définitivement de peindre. Ainsi s'accomplit le meurtre du père ; et telle est la flexibilité de la pulsion de mort que l'arme du crime fut un innocent pinceau, qui, de surcroît, n'avait pratiquement servi qu'au symbole de la paix », *Ibid*., p. 86.
[1594] *Ibid*., p. 86.
[1595] *Ibid*., p. 88.
[1596] *Ibid*., p. 92.

dans ce qui régit le plus radicalement sa conflictualité constitutive, à voir l'ordre symbolique.[1597]

Picasso aurait qualifié sa propre peinture de crime, de viol ! : « J'aime que ma peinture ait l'air de la peinture traditionnelle, mais violée. »[1598] Michel Thévoz clôt son texte qu'il lui consacre par une liste de ses délits : « Suicide inaugural, condamnation à la peine de vie, meurtre du père, iconoclasme vengeur, abnégation de soi dans le langage pictural » ; tous ces crimes, jouant dans le registre symbolique n'auront aucune conséquence mais auraient représenté « un véritable feuilleton de la pulsion de mort ».[1599]

Les procédés de déconstruction et de défiguration dans la composition du nu féminin de ces *peintres-assassins* s'appliquent aux femmes de la série « Raw Meat » que je crée : l'image de la viande crue déjà morcelée, tranchée exprime la *déconstruction*, la *construction*, la *défiguration*, et la *figuration* par tous ces morceaux. Ici ce n'est pas le pinceau qui est à l'œuvre, mais les ciseaux et le cutter. Les découpes réelles et imagées donnent à la chair son aspect *meurtri*. Le fait que ma matière première est issue de la publicité ne fait qu'intensifier son aspect pulsionnel : susciter le *désir* est la *raison d'être* de cette image. La viande-crue-publicitaire détournée en corps féminin ne fait encore qu'augmenter la charge pulsionnelle de cette matière *morte*. Notre recherche démontre que la séduction féminine a pour but de stimuler la pulsion chez l'homme – on veut créer un rapport inadéquat entre la pulsion « poussée » et le produit.[1600] Rana Barakat Issa et Antoine Matta dans leur étude *Femme-Pub, Médiascopie de l'image publicitaire* nous parlent des « pièges » qui nous sont cachés par la publicité. C'est la femme « qui, à travers son attitude corporelle, touche nos sentiments profonds, crée en nous des désirs, des envies, sans respecter souvent la dignité humaine ».[1601]

[1597] La citation continue : « L'artiste est un homme qui passe du crime relatif au crime absolu et qui se perd pour témoigner d'un envers nocturne de la morale. […] le peintre active des fantasmes transindividuels, qui ressortissent à l'inconscient collectif, […] », Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 92.
[1598] *Ibid*., p. 89.
[1599] *Ibid*., p. 95.
[1600] Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit.*, p. 163.
[1601] *Ibid*.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 130 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

B. Dépeindre le meurtre

1. Les Fonctions de la chair artistique, meurtrie

Après avoir étudié le meurtre, sa symbolique, son histoire et son genre, regardons à présent quelques exemples où les artistes ont dépeint ledit meurtre. Ici, l'*image de mort* : ses différentes expressions et fonctions, ainsi que les caractéristiques qui la déterminent. Comment les œuvres d'art, celles du passé et contemporaines, se servant de l'image de la mort, *puisent* dans les caractéristiques de ce type d'images ?

Jacques-Louis David, *Marat assassiné*, 1793, 165 x 128 cm, huile sur toile, Coll. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

La première toile « du réalisme de la modernité » pour l'historien Michel Thévoz, est une **i**mage de la mort : *Marat assassiné*.[1602] Après cet assassinat, hautement symbolique pour l'époque, la Convention commanda immédiatement cette toile à Jacques-Louis David.[1603] L'importance de ce tableau, selon l'historien, réside dans sa conjugaison de la vérité et de l'idéal.[1604] Ainsi David aurait-il provoqué un tournant dans la peinture, en

[1602] Michel Thévoz, *Le Théâtre du crime*, Paris, éditions de Minuit, 1989, p. 53.
[1603] On lui demandera aussi d'organiser les funérailles du défunt. Cf. *Ibid*., pp. 49-50.
[1604] « Il a fallu que, par quelque état de grâce non pas divin mais historique, la vérité et l'idéal coïncidassent », *Ibid*., p. 53.

établissant de nouveaux critères picturaux pour les siècles à venir, sans retour possible. Grâce à l'ampleur du sens d'un tel événement[1605] et grâce à son traitement proprement pictural[1606], désormais dans la peinture « la réalité devrait parler d'elle-même » ; son sens « devra invoquer l'alibi du réel. »[1607] Nul besoin pour le peintre d'ajouter au « décor » d'un tel crime, qui se suffisait à lui-même à exprimer toute une panoplie de sens : le réel, la vertu, l'austérité, le mépris des richesses, l'abnégation. Une épuration qui s'exprime par sa facture picturale : « [R]enchérissant sur la sobriété néo-classique, la facture tend vers le degré zéro du "style" – mais, encore une fois, c'est une abstention qui fait sens dans un tel contexte »[1608], écrit Michel Thévoz :

> *Il se contente d'un fond abstrait traité par un frottis de touches apparentes qui active la surface de la toile au détriment de la suggestion illusionniste […]. La facture picturale est à l'avenant : elle proscrit l'usage du glacis, les savantes cuisines et les séductions de la matière. David peint directement, loyalement, sans raffinement ni repentir, en laissant sa touche apparente ; bref, il adopte picturalement le langage du peuple.*[1609]

Charles Baudelaire relève ce même désir d'épuration dans un texte de ses *Curiosités esthétiques*, consacré justement à ce tableau :

> *L'eau de la baignoire est rougie de sang, le papier est sanglant ; à terre gît un grand couteau de cuisine trempé de sang. Sur un misérable support de planches qui composait le mobilier de travail de l'infatigable journaliste, on lit, « A Marat, David ». Tous ces détails sont historiques et réels, […]; le drame est là, vivant dans toute sa lamentable horreur, et par un tour de force étrange qui fait de cette peinture le chef-d'œuvre de David […], elle n'a rien de trivial ni d'ignoble.*[1610]

Cette toile remplissait une fonction propagandiste : la chair *meurtrie* de la victime servant d'image *publicitaire* pour le nouvel exercice du pouvoir ![1611] Une thèse que Michel Thévoz illustre par plusieurs exemples : le cadavre de Marat a été exposé au public « tel

---

[1605] « En effet, l'événement, par sa signification politique, par sa valeur exemplaire, par son éloquence intrinsèque, dispensait le peintre de toute emphase, de toute mise en scène, de tout accessoire supplémentaire ; il le relevait de ses obligations courtisanes et apologétiques, il le requérait *de s'en tenir aux faits* », Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 53.
[1606] Cf. *Ibid*., p. 51.
[1607] *Ibid*., p. 53 ; 55.
[1608] *Ibid*., p. 51.
[1609] *Ibid*., pp. 53-55. Nous pensons que ce désir de montrer la nature telle qu'elle est, a forcément influencé deux peintres du début du XIXe siècle qui, eux, ont fait scandale par leur traitement pictural du nu féminin – parce qu'ils l'ont montré tel qu'il est – sa *vraie nature* : Edouard Manet et Gustave Courbet ; dont nous avons développé la thèse plus tôt dans cette étude. Cf. p. 178 de cette thèse.
[1610] Charles Baudelaire, « Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle », *Curiosités esthétiques*, Paris, Editeur M. Levy, 1968, p. 202, Site de l'Observatoire de la vie littéraire, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/baudelaire_curiosites-esthetiques/body-3> ; également cité en partie au tout début du texte, « Le Peintre ventriloque », Michel Thévoz (1989), *op. cit.*, p. 45.
[1611] « Cette exhibition macabre illustre l'impérialisme du regard et la translucidité généralisée qui caractérisent le nouvel exercice républicain du pouvoir », *Ibid*., p. 50.

quel », sa blessure fatale visible ; il était entouré des meubles et des accessoires présents lors de son assassinat, ce qui démontre pour l'historien l'importance du regard dans l'utilisation d'une « image sensationnelle ».[1612] Ensuite, la toile de David a été reproduite massivement par l'estampe. Et enfin, l'œuvre a été exposée dans plusieurs lieux symboliques, dont la salle de la Convention, la cour du Louvre, où elle était accompagnée d'éléments de l'assassinat (baignoire…), afin que « le peuple qui avait déjà défilé aux Cordeliers pût en vérifier l'exactitude. »[1613]

2. Les Caractéristiques de l'image de la mort

L'expérience de la mort représente « l'un des moteurs les plus puissants de la production humaine des images » en tant que réponse ou réaction[1614], explique Hans Belting dans son ouvrage *Pour une anthropologie des images.* Il qualifie cette image d'énigmatique, mystérieuse, angoissante, paradoxale, fascinante. Des qualités qui sont relevées par Georges Bataille dans son livre *L'Erotisme* : « Il y a dans le passage de l'attitude normale au désir une fascination fondamentale de la mort. »[1615] L'angoisse est y innée : sa vue fascine en tant qu'image du destin de chaque homme.[1616] Une identification rendue possible pour Belting par la contradiction « absence-présence » : l'image du cadavre nous plonge dans l'expérience de la mort d'autrui.[1617]

Hans Belting consacra une bonne partie de ses travaux au rapport entre l'image et la mort ; il veut démontrer en quoi l'*image de la mort* accentuerait les qualités universelles

---

[1612] Michel Thévoz (1989), *op. cit.*, pp. 49-50.
[1613] *Ibid*., p. 50.
[1614] L'historien explique son intérêt sur les « origines » de l'image, en l'occurrence l'image de la mort, et l'importance de comprendre cette facette aujourd'hui : « L'incarnation d'un défunt qui a perdu son corps soulève la question du rôle joué par la mort, de façon très générale, dans la décision d'installer des images que l'homme avait lui-même inventées. Pareille interrogation pourra sembler déplacée aujourd'hui, alors que les images invitent en quelque sorte ceux qui les contemplent à quitter le corps vivant qu'ils habitent. La perte de sens qui frappe les images nous préoccupe davantage que la question de leur invention. On ne saurait pourtant les comprendre l'une sans l'autre. C'est dans cette articulation que réside le principe d'une anthropologie visuelle qui s'enquiert des origines de l'image pour comprendre les actes symboliques que nous accomplissons dans notre commerce avec elle », Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (München, Ed. Wilhelm Fink Verlag, 2001), (trad. Jean Torrent), Paris, éditions Gallimard, Coll. Le Temps des images, 2004, pp. 183-184.
[1615] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 24.
[1616] « Nous percevons le passage de l'état vivant au cadavre, c'est-à-dire à l'objet angoissant que pour l'homme est le cadavre d'un autre homme. Pour chacun de ceux qu'il fascine, le cadavre est l'image de son destin. Il témoigne d'une violence qui non seulement détruit un homme, mais qui détruira tous les hommes », *Ibid*., p. 47.
[1617] Elle est toujours mise en œuvre aujourd'hui selon Belting : « L'image s'offre à notre regard à la façon dont les morts se présentent à nous : dans l'absence », Hans Belting, *op. cit.*, p. 183. Et : « La relation qui existe entre le corps vivant et le cadavre est remplacée par la nouvelle relation qui s'établit entre le cadavre et l'image […] », *Ibid*., p. 13.

présentes dans toutes les images. De surcroît, n'importe quelle image représentant le corps appartient exclusivement au domaine de la mort.

> *Mais un corps dont la vie s'est enfuie est-il encore un corps ? Répondre oui équivaudrait à le réduire à une matière morte qui serait le contraire de la vie. Tout autant que le corps appartient à la vie, l'image qui le représente appartient à la mort,[…].*[1618]

Pour ce chercheur, c'est sa propriété d'« absence-présence », celle la plus universelle, qui acquiert sa véritable signification ontologique dans l'*image de la mort.*[1619] « L'image d'un mort n'est donc pas une anomalie, mais précisément le sens originel de ce qu'est en règle générale toute image »[1620], écrit-il.

> *En fabriquant des images, on entreprenait quelque chose pour ne pas demeurer plus longtemps passivement assujetti à l'expérience de la mort. En toute logique, l'énigme qui entourait* à priori *le cadavre s'est donc transformée en énigme de l'image : elle consiste en une* absence *paradoxale qui s'exprime aussi bien par la* présence du cadavre *que dans la* présence de l'image. *Ce qui s'instaurait ainsi, c'est le mystère de l'être et du paraître, qui n'a jamais cessé d'aiguillonner ensuite le genre humain.*[1621]

La fonction de l'image de la mort pourrait se résumer à élever celle qui existait au rang de symbole[1622] ; c'est « une survivance à soi par le symbole ».[1623] Sans représentation, il n'y a pas de présence ; « le symbole institue une mort qui n'est pas un néant mais la promotion à une vie non physique ».[1624] Cet « échange symbolique » (Jean Baudrillard) s'y opère toujours – nos images contemporaines répondent aux mêmes

---

[1618] « sans qu'il importe de savoir si l'image anticipe la mort comme destin ou si elle en présuppose l'événement », suit la citation, Hans Belting, *op. cit.*, p. 186.

[1619] « L'image se présente alors comme une réponse ou une réaction à la mort envisagée comme absence d'un membre d'un groupe social ou religieux », suit la citation, *Ibid.*, p. 12.

[1620] « Maurice Blanchot a posé la question métaphysique de l'image de la mort […]. Paradoxalement, ce qui nous est donné à voir, c'est ce qui n'est pas là. De façon analogue, une image trouve son véritable sens dans le fait de représenter quelque chose qui est absent et qui peut donc seulement être là en image. Elle met au jour ce qui *n'est pas* dans l'image, mais qui peut seulement y *apparaître* », *Ibid*., pp. 184-185.

[1621] *Ibid*., p. 186

[1622] L'historien s'appuie sur Pierre Bourdieu, P. Bourdieu (1968) cité par Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 12.

[1623] « Du point de vue anthropologique, cette survivance à soi par le symbole a commencé par obéir à une séquence chronologique, en intervenant à la suite de la vie incarnée, pour devenir logique, c'est-à-dire inscrite d'emblée dans l'idéalité », *Ibid.*

[1624] Michel Thévoz (2003), *op. cit.* p. 9. A la base de sa théorie, la nécessité du fameux *manque* de Lacan en vue d'une quelconque réalité, « Comme le note Lacan, il faut qu'une chose puisse *manquer à sa place* pour s'insérer dans un ordre de réalité quelconque, il faut que, par la représentation, et par la négation qui lui est inhérente, on la gratifie de la possibilité même du manque », *Ibid*. De surcroît, pour aller plus loin, Thévoz explique : « Pour Lacan, l'objet humain se constitue toujours par l'intermédiaire d'une première perte. Rien de fécond n'a lieu pour l'homme sinon par l'intermédiaire d'une perte de l'objet. Le sujet a toujours à reconstituer l'objet, il cherche à en retrouver la totalité à partir de je ne sais quelle unité perdue à l'origine », J. Lacan (1978, p. 165) cité par Michel Thévoz (2003), *Ibid*., p. 10.

critères : à savoir se substituer à l'illusion de la vie.[1625] Pour Thévoz, rien de plus symbolique que la mort qui, par définition, ne peut que vous arriver si vous n'êtes plus là ! « Symboliquement, elle procède logiquement d'une représentation anticipée. […] La conscience de la mort implique la fonction symbolique, elle en est même le fondement. »[1626] L'image de la mort transcende l'incarnation physique du défunt au rang de symbole.[1627]

Ce *trouble* engendré par l'image de la mort, à l'instar du cadavre, peut-on l'attribuer au paradoxe « absence-présence » ? « Ainsi une image qui incarne un mort est-elle devenue l'exact opposé de cette autre image que nous présente le cadavre en tant que tel. »[1628] Le « cadavre qui devient sa propre image »[1629] est une transformation que Belting qualifie de *mise en abyme* : « A l'instant de la mort, le cadavre s'est transformé pour sa part en image figée qui ne fait plus que ressembler au corps vivant. […] Il n'est plus un corps, il n'en est plus qu'une image. »[1630] Effroyable, écrit Hans Belting, est cet *instant* où sous nos yeux l'être vivant qui auparavant respirait et parlait se transforme en image muette.[1631]

Dans le travail du peintre Marlene Dumas, le thème de la mort est récurrent, omniprésent ; son expression s'étendant même aux rites d'adieu, de deuil et d'inhumation.[1632] Dans ce sens, on peut citer Michel Thévoz : « C'est pourquoi la sépulture ne sert pas à marquer qu'un homme est rayé de l'existence, au contraire, elle représente une négation symbolique de la disparition et l'affirmation d'une vie post-mortem qui transcende l'incarnation physique. »[1633]

[1625] Belting note qu'ontologiquement le symbole de l'absence de vie s'est affaibli de nos jours, Hans Belting, *op. cit.*, p. 12.
[1626] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 12.
[1627] *Ibid*.
[1628] L'auteur cite plusieurs chercheurs en rapport avec cette phrase : Llewellyn (1997, p. 53), Schmölder (1993), Binski (1996), Cf. Notes, p. 323, Hans Belting, *op. cit.*, p. 185.
[1629] *Ibid*., pp. 185-186.
[1630] *Ibid*.
[1631] *Ibid*., p. 186.
[1632] Leontine Coelewij, « *Love versus Death*, Early collages by Marlene Dumas », Marlene Dumas, *The Image as Burden*, Catalogue de l'exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, 6 septembre 2014 – 4 janvier 2015, Tate Modern, Londres, 5 février – 10 mai 2015, Fondation Beyeler, Basel, 30 mai – 13 septembre 2015, (trad. Lisa Salamandra), Amsterdam, éditions Stedelijk Museum, 2014, p. 19.
[1633] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 12.

Marlene Dumas, *Gelijkenis 1* (Likeness 1), 2002, 60 x 230 cm, huile sur toile.

Un des exemples les plus récents de la puissance du *trouble* que peut représenter l'image artistique du cadavre dans notre société contemporaine est l'œuvre *Open Casket* (*Cercueil ouvert*) de Dana Schutz, exposée à la dernière Biennale du Whitney Museum à New York (mars à juin 2017). Le peintre s'est inspirée pour sa toile d'une photo du cadavre d'Emmett Till, 14 ans, qui fut torturé et tué en 1955 par les suprématistes blancs du Mississippi ; photographie qui par ailleurs est devenue une icône pour les droits civiques.[1634] Lors des funérailles, la mère de l'adolescent aurait insisté pour que son cercueil soit « ouvert », afin de montrer son cadavre dont le visage a été défiguré par les violences subies ; comme témoignage de la brutalité de ses meurtriers et le degré de racisme américain envers les Noirs à l'époque.[1635]

Dana Schutz, jeune peintre figurative, est connue pour les situations absurdes et les créatures grotesques qu'elle met en scène ; sa peinture se caractérise par des couleurs vives et des marques larges et expressives. Dans le cas d'*Open Casket*, écrit une critique, la toile rend « matérielles les coupures profondes et les lacérations dépeintes par la photographie originelle par les moyens de l'utilisation d'un relief en carton. »[1636] Cette peinture causa un tel scandale que l'on demanda au Whitney Museum de ne pas seulement la décrocher, mais de la détruire ! Afin qu'elle ne puisse pas circuler dans le marché de l'art ou bien même être exposée dans d'autres institutions.[1637] Les médias d'alors rapportèrent de cette histoire l'élément racial du scandale : une artiste blanche a-t-elle le droit de représenter le cadavre d'un Noir ? Car, effectivement d'autres artistes (noirs) de la

[1634] Roxana Azimi, « Aux Etats-Unis, colère noire contre une artiste blanche », *M le Magazine du Monde*, 3 avril 2017, <http://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2017/04/03/aux-etats-unis-colere-noire-contre-une-artiste-blanche_5104873_4497271.html>
[1635] Lorena Muñoz-Alonso, « Dana Schutz's Painting of Emmett Till at Whitney Biennal Sparks Protest », Art World, *artnet news* (trad. Lisa Salamandra), 21 mars 2017, <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>
[1636] Christian Viveros-Fauné, « Painting pumps its fist at the Whitney Biennial », *artnews* (trad. Lisa Salamandra), 16 mars 2017, < https://news.artnet.com/art-world/post-trump-painting-pumps-its-fist-at-the-whitney-biennial-894050>
[1637] Lorena Muñoz-Alonso, *op. cit.*

Biennale[1638], estimèrent et firent savoir que cette image d'extrême souffrance d'un des leurs ne devait pas servir au profit et à l'amusement d'un Blanc.

Dana Schutz, *Open Casket*, 2016, huile sur toile, Collection de l'artiste.

Ne pouvant ignorer l'élément racial de cette affaire, notre recherche nous mène à attribuer une partie du *trouble* au contenu de cette image de la mort. La vue du cadavre était si *troublante*, que le soir du vernissage, un autre artiste Parker Bright s'est mis devant le tableau pour en barrer la vue aux spectateurs ![1639] Avec inscrit dans son dos : « Black Death Spectacle ».

[1638] Cf. Lettre de l'artiste Hannah Black au Whitney Museum.
[1639] Cela nous frappe comme étant paradoxal, car la mère d'Emmett Till avait insisté pour que le cadavre de son fils soit visible lors de ses funérailles, et que la photo en soit devenue une icône. Roxana Azimi, *op. cit.*

Salamandra, *Daily Bread : Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2011, 94 x 65 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Une facette de l'image de la mort qui s'avère particulièrement pertinente vis-à-vis de mon travail dans la série « Raw Meat » est la cohabitation des deux états « vie/mort ». On parle en termes d'articulation ; on souligne le phénomène de « l'instant ». Paradoxalement, on considère les états de mortel et d'immortel comme synonymes, inextricables, solidaires, l'un de l'autre[1640] : « La vie et la mort s'opposent

[1640] « Comme dans toutes les oppositions significatives : on ne devient mortel (privilège des humains) que par rapport à un symbole qui immortalise, on n'est pas l'un sans l'autre », Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 12.

consubstantiellement, elles s'inscrivent en continuité, ou en "anneau de Moebius", sur la même surface existentielle. »[1641] On décrit le paradoxe de la mort comme son contraire, à savoir l'assurance de la vie symbolique : « La notion de la mort revient à investir la personne comme une entité transcendant sa matérialité physique, et à articuler ces deux états, celui de la présence sensible, et celui de l'identité qui lui survit. »[1642]

Les cultures dites « primitives » associaient les deux états dans *une même image de la mort* – ils ont été ensuite dissociés dans notre culture occidentale.[1643] Michel Thévoz explique que les cultures primitives considéraient que l'homme survivait dans l'au-delà sous la forme dont il avait quitté ce monde. Ainsi « l'individu se garde-t-il de passer le seuil de décrépitude physique et mentale qui le condamnerait à perpétuer une déchéance définitive. »[1644]

> *On se garde d'évoquer la manière dont on met fin à leur vie (en général avec leur consentement) lorsqu'ils prennent le chemin de la décrépitude et du gâtisme, par le moyen de la pharmacopée ou de rites qui peuvent nous paraître cruels ([…] chez les Dinka au Soudan, les vieillards étaient enterrés vivants, au cours de cérémonies auxquelles ils participaient volontairement, de peur d'expirer à proprement parler et de perdre ainsi leur dernier souffle, c'est-à-dire leur âme*[1645]*). Autrement dit, le corps visible et tangible fait fonction de relais dans l'au–delà, il importe par conséquent d'en* arrêter *[…] les traits pour accéder à l'identité symbolique.*[1646]

L'homme primitif voulait donc être – *rester* – en pleine possession de ses facultés mentales et physiques dans l'au-delà ; s'agissait-il d'un « arrêt sur image » pour ces sociétés traditionnelles ? C'est le contraire, explique Michel Thévoz, de la pratique dans notre société occidentale où le corps est libéré (libre de poursuivre sa déchéance) de ou par l'image de la mort qui se doit de *fixer* pour l'éternité le moment le plus avantageux de la vie du dénommé, « pour donner figure à son identité définitive ».[1647]

Nous retrouvons un autre exemple d'un tel rapprochement « vie/mort » au sein de l'image de la mort dans les sociétés Dogons que nous offre Dominique Zahan, dans son

---

[1641] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 11.
[1642] *Ibid*., p. 12.
[1643] Cf. *Ibid*., pp. 12-13.
[1644] *Ibid*.
[1645] J. Frazer (1931) cité par Michel Thévoz, *Ibid.*, p. 13.
[1646] La citation continue : « Ce suicide institutionnel équivaut par conséquent à l'*arrêt sur image* qui termine certains fils, il interrompt ou prévient la dégradation du corps de manière à dessiner la vraie réalité *post mortem* », Michel Thévoz (2003), *Ibid*.
[1647]« Thèse que l'historien illustre avec la figure emblématique du Christ, « qui s'est incarné en tant que vivante icône de Dieu le père, et dont la mort volontaire et assistée indique figurativement, par la croix érigée en symbole, un au-delà transcendant. Jésus a donc signifié par son suicide *spectaculaire* (générateur d'une iconographie foisonnante) l'assomption du corps par le symbole », *Ibid.*, pp. 13-14.

ouvrage, *La Viande et le Grain*. Ici, on véhicule le symbolisme du corps humain à travers les fibres rouges.

> *On doit, en effet, constater qu'à l'ancêtre putréfié, entièrement recouvert de fibres rouges, […]. Autrement dit : à la mort au comble de son paroxysme, fait face la vie au comble de son exubérance. Les fibres rouges, identiques sur le mort et sur la vivante, assurent le passage logique et rationnel d'une forme à l'autre, de la mort à la vie.*[1648]

L'enfant naît rouge et tacheté. Le rouge, rappelle Zahan, est la couleur du sang, et en particulier le sang menstruel, et « il est aussi la couleur de la viande "vivante" » :

> *Le rouge se trouve donc ici à la confluence de plusieurs secteurs de représentations d'un système signifiant dont le but manifeste consiste à substituer, d'une part, une matière « impérissable » (les fibres rouges entourant le cadavre) à une matière périssable et même pourrie (le corps du défunt) et, d'autre part, de « mettre à la place » du mort se décomposant sous son linceul rouge, un vivant (l'enfant) « se composant » sous un vêtement également rouge.* [1649]

Ainsi, l'enfant « rouge et tacheté » devient, dans la logique de la pensée mythique et sur le plan de la réalité physique, le substitut de l'ancêtre ; il « est » même cet ancêtre accomplissant, à ce stade, une métamorphose subtile qui, grâce aux « liants », à la fois concrets et conceptuels que sont les *fibres rouges*, le conduit à l'état d'imputrescibilité.[1650]

Marlene Dumas, *The Kiss*, 2003, 40 x 50 cm, huile sur toile.

L'art et la littérature s'inspireront de cette « cohabitation » ou de cet « instant » que nous évoquions. Par exemple, dans un échange sur la peinture *The Kiss* de Marlene Dumas, Richard Shiff lui pose la question de savoir si le modèle de cette peinture est bien

[1648] Dominique Zahan, *op. cit.*, p. 68.
[1649] *Ibid*.
[1650] *Ibid*., pp. 68-69.

morte. Dumas dit s'être servie des images extraites du film *Psycho* (1960) ; dans l'image qui a inspiré sa peinture, Janet Leigh est morte, mais son œil est resté ouvert. L'artiste écrit : « Je l'ai appelé *The Kiss* (Le Baiser) parce qu'il me semble que cette peinture ne parle plus vraiment de la mort. Elle pourrait être en train de donner un baiser à une peinture, figurativement parlant, ou même à la terre, là où marchait autrefois un être cher… qui sait. »[1651] La transformation est à l'œuvre chez Paul Cézanne. Il écrit dans une lettre à son ami, Emile Zola, au sujet du nu féminin auquel il aspire : « Une tentatrice se révèle à l'artiste au sein d'un paysage nocturne hanté, pour finalement se transformer en cadavre à l'instant où elle le séduit. »[1652]

Paul Cézanne, *L'Enlèvement*, 1867, 90 x 117 cm, huile sur toile, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Le peintre aurait été séduit et troublé par la beauté éblouissante d'une femme ; ce poème figure dans une autre lettre qu'il envoie à Zola :

Je dispose d'un baiser sur son sein palpitant ;
Mais le froid de la mort me saisit à l'instant,
La femme dans mes bras, la femme au teint de rose
Disparaît tout à coup et se métamorphose
En un pâle cadavre aux contours anguleux :
Ses os s'entrechoquaient, ses yeux éteints sont creux…
Il m'étreignait, horreur !...[1653]

On retrouve une même ambiguïté dans *Le Faste des Morts* de l'écrivain japonais Kenzaburô Ôé qui raconte l'épopée d'un étudiant japonais engagé pour travailler une journée dans la morgue.

[1651] « The Kiss », Richard Shiff, Marlene Dumas, in *The Image as Burden*, *op. cit.*, p. 122.
[1652] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 43.
[1653] P. Cézanne (*Correspondance* publié en 1978, p. 60) cité par Michel Thévoz (2003), *op. cit*., p. 44.

Ces cadavres-là n'avaient rien de ceux que l'on incinère aussitôt après leur mort, me dis-je. Les corps qui flottaient dans la cuve possédaient une forme parfaitement compacte, une autonomie de « chose ». […] Les morts transitent lentement par un état ambigu, à mi-chemin entre chose et conscience. […] La mort était donc la « chose ». Pourtant je n'avais conçu la mort que sur le plan de la conscience.[1654]

Le lecteur est troublé dès ces premières lignes par ces morts rendus vivants :

Les morts murmuraient d'une voix lourde et grave dont les échos, multiples et entremêlés, étaient difficiles à distinguer. Parfois, dans un silence soudain, ils se taisaient tous, et aussitôt après, le brouhaha reprenait. Dans une exaspérante lenteur, le vacarme s'intensifiait, diminuait puis brusquement se calmait. Un des morts, pivotant lentement, plongea au fond du liquide, l'épaule la première.[1655]

Plus loin, l'arrivée du cadavre d'une fillette qui sera aussitôt injecté de formol afin d'en faire coaguler le sang illustre l'instant de la mort : « Quand l'étudiant, […] se releva la seringue à la main, le sexe de la fillette, […] fut exposé à ma vue, ferme, débordant de vie et de fraîcheur. »[1656] Et plus loin : « Il n'y avait plus que le professeur près de la table de dissection, recouverte d'un tissu en chanvre. Sous ce tissu, une fillette au sexe encore imprégné de vie était en train de se transformer en "chose". »[1657] Ce qui pourrait concorder avec ce qu'explique Hans Belting lorsqu'il écrit sur l'expérience de l'*instant* de la mort :

Le cadavre s'est transformé pour sa part en image figée qui ne fait plus que ressembler au corps vivant. […] Il n'est plus qu'un corps, il n'en est plus qu'une image. […] Ceux qui assistent en spectateurs vivants à cette expérience bouleversante y ont toujours réagi en pensant qu'en même temps que la vie, c'est aussi l'âme qui a quitté le corps. Mais un corps dont la vie s'est enfuie est-il encore un corps ? Répondre oui équivaudrait à le réduire à une matière morte qui serait le contraire de la vie.[1658]

Cet « instant » pour les peuples primitifs comportait un caractère dangereux : au moment où la mort frappait et jusqu'à l'inhumation – l'image de la mort, à l'instar du

[1654] La citation continue : « Or, une fois la conscience éteinte, la mort, comme "chose", pouvait commencer. La mort bien entamée endurait pendant des années ce bain d'alcool au sous-sol d'un bâtiment universitaire en attendant la dissection », Kenzaburô Ôé, *Le Faste des Morts* (1957), Paris, éditions Gallimard, Coll. Du monde entier, 2005, p. 11.
[1655] *Ibid*., pp. 20-21.
[1656] *Ibid*., p. 34.
[1657] La citation continue : « Comme toutes les autres femmes de la cuve, elle serait rapidement recouverte d'un épiderme brun, durci et ratatiné. Son sexe n'attirerait pas plus d'attention particulière que sa taille et son dos », *Ibid*., pp. 36-37.
[1658] La citation continue : « Tout autant que le corps appartient à la vie, l'image qui le représente appartient à la mort, sans qu'il importe de savoir si l'image anticipe la mort comme destin ou si elle présuppose l'événement », Hans Belting, *op. cit.*, pp. 185-186.

cadavre, signifiait un risque de contagion de la violence[1659], écrit Georges Bataille dans *L'Erotisme*. « La mort était le signe de la violence introduite dans un monde qu'elle pouvait ruiner. Immobile, le mort participait de la violence qui l'avait frappé : ce qui était dans sa "contagion" était menacé de la ruine à laquelle il avait succombé. »[1660]

Aux yeux des hommes archaïques, la violence est toujours la cause de la mort : elle peut jouer par effet magique, mais il y a toujours un responsable, il y a toujours meurtre.[1661]

Georges Bataille

Andres Serrano, de la série: *The Morgue*, à gauche : *Hacked to Death II*, 1992, 125.7 x 152.3 cm, cibachrome ; à droite : *Knifed to Death I & II*, 1992, diptyque, 124.5 x 151.1 cm chacune, cibachrome.

Les expressions artistiques contemporaines dépeignent la violence à travers leurs chairs *meurtries*. Cette violence se ressent sans détour dans la série photographique « The Morgue » d'Andres Serrano. L'artiste a fréquenté la morgue pour photographier de vrais

[1659] « Le cadavre dut toujours être, de la part de ceux dont il était, vivant, le compagnon, l'objet d'un intérêt, et nous devons penser que, victime de la violence, ses proches eurent le souci de le préserver de violences nouvelles. L'inhumation signifia sans doute dès les premiers temps, de la part de ceux qui ensevelirent, le désir qu'ils avaient de préserver les morts de la voracité des animaux. Mais ce désir eût-il été déterminant dans l'instauration de l'usage, nous ne pouvons l'y associer principalement : longtemps l'horreur des morts a probablement dominé de loin les sentiments que développa la civilisation adoucie », Hans Belting, *op. cit.*, pp. 185-186.
[1660] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 49.
[1661] *Ibid.*, p. 50.

cadavres de « John Does »[1662], ces êtres anonymes dont il ne connaissait rien, à part la cause de leur décès. Cette « cause » lui a servi ensuite d'inspiration pour les titres de ses photographies – des titres descriptifs et poétiques, plutôt que scientifiques et médicaux.[1663] En effet, la plupart de ses « modèles » ont subi des morts tragiques, violentes ; tels les titres des clichés de la page précédente laissent bien l'imaginer : « Hacked to Death » (*Tué à la hache*) ; « Knifed to Death » (*Tué par coups de couteau*). Le travail de Serrano a souvent rencontré la censure et la controverse. Selon lui, les images de « The Morgue » dérangent parce qu'elles se trouvent exposées sur les murs d'une galerie ou d'un musée – là où elles ne devraient pas se trouver.[1664]

> *Elles engagent le spectateur dans un dialogue où il est difficile de s'échapper. On peut tourner les pages d'un journal ou zapper à la télévision plus facilement que l'on peut quitter le lieu d'une galerie. Curieusement la plupart des personnes qui ont vu ce travail se sentent contraintes d'y rester.*[1665]

Ses propos soutiennent la thèse que l'image de la mort fascine le spectateur, ainsi « piégé » dans ce lieu d'art. Pour Georges Bataille, la violence, et la mort qui la signifie, comportent un double sens : il y a le sentiment de l'horreur qui nous éloigne, puis un élément solennel qui nous terrifie, nous trouble et fascine.[1666]

Le travail d'un autre photographe contemporain qui se sert de l'image de cadavres semble se trouver aux antipodes de celui d'Andres Serrano. Les photographies de Joel-Peter Witkin sont d'un autre registre : ses natures mortes mettent minutieusement en scène des morceaux de cadavres qui ont l'air fraîchement découpés ; exprimant ainsi une autre esthétique du meurtre.[1667] Nous avons mis quelques clichés en rapport avec les photos de scènes de crime du *Dahlia noir*, que l'on retrouve aisément sur l'internet, et cela malgré leur qualité dérangeante.

[1662] « En anglais, John Doe (version féminine : Jane Doe) est une expression qui désigne une personne non identifiée ou un homme de la rue », selon *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Doe>

[1663] Anna Blume, « Andres Serrano by Anna Blume », *BOMB – Artists en conversation* (trad. Lisa Salamandra), <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>

[1664] Anna Blume, *op. cit.*

[1665] Andres Seranno, cité par Anna Blume, *Ibid*.

[1666] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 48.

[1667] Cf. Rédaction, « Joel-Peter Witkin, The World is Not Enough », Site *L'œil de la photographie*, <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2017/01/16/article/159932747/joel-peter-witkin-the-world-is-not-enough/> ; et aussi : Rédaction, « Joel-Peter Witkin, Photographe, Etats-Unis », Site *L'œil de la photographie*, <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/photographes/joel-peter-witkin/>

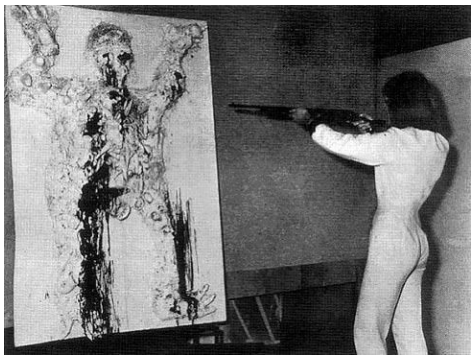
En haut : Joel-Peter Witkin, à gauche : *Anna Akhmatova*, Paris, France ; à droite *Corpus Medius* ; en bas : photos de scènes de crime du terrain vague où fut retrouvé le cadavre du « Dahlia noir », Elizabeth Short.[1668]

[1668] *Les Portes du mystère*, « Le Dahlia noir, l'histoire tragique d'Elizabeth Short », <http://mystere.unblog.fr/2010/07/07/le-dahlia-noir-histoire-tragique-delizabeth-short/>

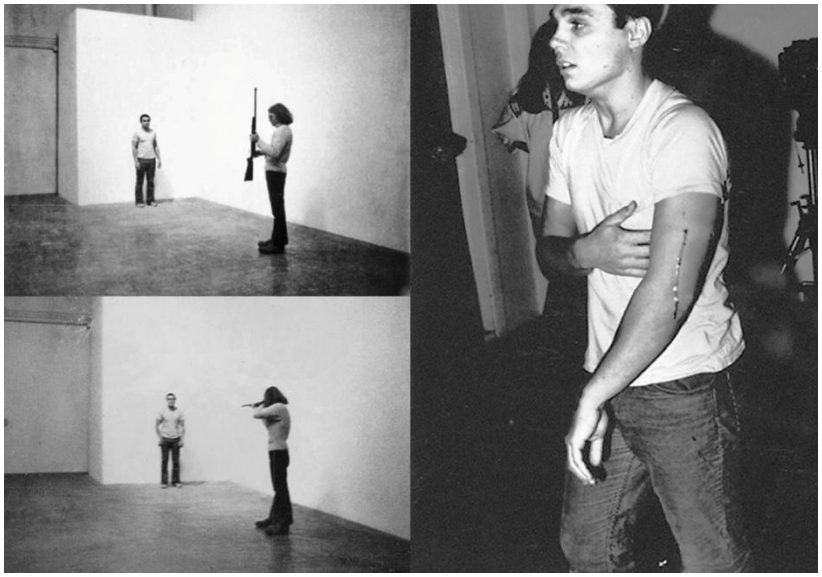
Elargissons notre regard sur l'expression artistique de l'assassinat et sa violence, avec d'autres œuvres clés :

Cy Twombly parle d'assassinat dans sa série « Neuf discours sur Commode », récemment exposée dans sa totalité au Centre Pompidou. Ces grandes peintures sont issues d'une époque, 1962-63, que l'on considère comme sombre et angoissante pour Twombly. Ses œuvres se chargent davantage d'histoire, son intérêt pour la mythologie ancienne et la littérature classique italienne grandissant.[1669] Ici Twombly s'inspire de la cruauté, la folie et l'assassinat de l'empereur romain Aurélien Commode, considéré comme cruel et sanguinaire, incapable de régner sans avoir recours à l'assassinat. Le travail sur la série coïncidait avec l'assassinat de John F. Kennedy (1963), lit-on sur le cartel explicatif ; ce sont des peintures à travers lesquelles « l'artiste traduit le climat de violence du règne de l'héritier de Marc Aurèle, marqué par la terreur et les exécutions. »[1670]
En haut et en bas : Cy Twombly, « Nine Discourses on Commodus » (*Neuf discours sur Commode*), 1963, 204 x 134 cm chacune, huile, crayon et crayon de cire sur toile, Musée Guggenheim, Bilbao, Espagne ; Vue de l'installation au Centre Pompidou, Paris, lors de l'exposition « Cy Twombly », du 30 novembre 2016 au 24 avril 2017.

[1669] Leer Más, « Neuf discours sur Commode, Cy Twombly », site du Guggenheim Bilbao, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/oeuvres/neuf-discours-sur-commode/>
[1670] *Ibid*.



Ces œuvres parlent de dérision et de l'autodérision pour ces deux artistes, Niki de Saint Phalle et Chris Burden, qui ont choisi d'appuyer sur la détente d'une carabine dans leurs réalisations. Niki de Saint Phalle réalise une série intitulée « Tirs » à partir de 1961, dans laquelle elle fait exploser des objets et poches de couleurs dans une couche de plâtre qui recouvre ses toiles. « [J]e tirais sur ma propre violence ainsi que sur la violence de l'époque », la société et ses injustices. Ces tableaux représentaient pour elle des « assassinats sans victimes » : « J'imaginais la peinture se mettant à saigner. Blessée de la manière dont les gens peuvent être blessés. Pour moi la peinture devenait une personne avec des sentiments et des sensations », dit-elle.[1671] En haut : vue d'une œuvre en cours et vue de l'exposition monographique au Grand Palais, Paris en 2014.[1672]
En 1971, Chris Burden, vingt-cinq ans, demande à un ami proche de lui tirer dessus avec un carabine pour l'« art's sake », pour la cause de l'art. Sa performance extrême a eu lieu dans une galerie à Santa Ana, en Californie en présence de quelques amis, à un moment donné où la guerre du Vietnam est à son paroxysme. Ce travail évoque la confiance, la violence, les limites et les risques de l'art, ainsi que le rôle du spectateur. La bravoure de l'artiste comparée au devoir du soldat. »[1673]



[1671] *Laboratoire du geste*, « Geste d'artiste : le « shoot painting », <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article32>
[1672] *Inouixcurius*, « Niki de Saint Phalle, *Tambours battants*, L'exposition monumentale octobre 2014 », < http://www.inouixcurius.com/niki-de-saint-phalle-au-grand-palais/>
[1673] *Open Culture*, « Watch Chris Burden Get Shot for the Sake of Art (1971) », (trad. Lisa Salamandra), 28 mai 2015, < http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html>

Sur les murs historiques de la salle du Jeu de Paume du château de Versailles (image ci-dessus), un canon tire d'énormes boulets de cire rouge qu'un article assimila à des « morceaux de chair ensanglantés ».[1674] Cette œuvre monumentale, *Shooting Into the Corner* a fait partie de l'exposition monographique du sculpteur indo-britannique, Anish Kapoor au château en 2015. L'artiste développa avec une équipe d'ingénieurs un canon à pression pneumatique qui tire de la cire rouge ; il macule ainsi les murs de vingt tonnes de cette « chair à canon » tout au long d'une exposition.[1675] On dira de l'œuvre qu'elle est la plus politique de Kapoor, interrogeant la violence dans l'Histoire ainsi que le sexe car : « Anish Kapoor est fasciné par les origines, par le rapport féminin-masculin, l'obscurité cachée derrière les apparences. »[1676]
Anish Kapoor, *Shooting Into the Corner*, 2008-09, technique mixte, dimensions variables.

[1674] *France Inter*, « Sexe et révolution au château de Versailles avec Anish Kapoor », 6 juin 2015, <https://www.franceinter.fr/culture/sexe-et-revolution-au-chateau-de-versailles-avec-anish-kapoor>
[1675] *e-flux*, « Anish Kapoor, Shooting into the Corner : Exhibition/Lecture/New Publication », Site du *MAK,* Austrian Museum of Applied Arts (trad. Lisa Salamandra),17 mars 2009, <http://www.e-flux.com/announcements/38308/anish-kapoor-shooting-into-the-corner-exhibition-lecture-new-publication/>
[1676] *France Inter*, « Sexe et révolution au château de Versailles avec Anish Kapoor », *op. cit.*

C. L'Interdit du meurtre à partir des mythes fondateurs

Dans l'introduction de cette quatrième partie, nous avons précisé quelle vision de la mort propose mon travail sur la série « Raw Meat ». Nous sommes « remontés » au crime adéquat – au meurtre qui engendre, dépeint, une telle chair ; et donc comment la série, « dénote un crime antérieur »[1677], comme l'écrit Michel Sicard.

Intéressons-nous au meurtre dans son interdit, sa transgression, passant par l'animal, son instinct, ses pulsions. Explorons leurs expressions à travers les mythes fondateurs du meurtre, comme Œdipe, pour sonder la violence humaine et universelle.

La question de l'instinct animal du meurtre, l'introduction du thème « œdipien », invitent à *revisiter* l'homme archaïque et ses pulsions.

On considère l'*interdit* comme une valeur intrinsèque au meurtre. Georges Bataille écrit dans *L'Erotisme*, que le meurtre, dont la violence qui en découle naturellement, ne se défait jamais de son caractère d'interdit […] – même lorsque historiquement le meurtre a été permis, voire vu, comme nécessaire[1678] : « L'interdit bafoué survit à la transgression ».[1679] Bataille écrit que l'angoisse et le trouble associés à l'expérience de l'interdit et à celle la transgression sont liés à la conscience de l'homme[1680] ; ce qui, à son sens, différencie l'homme de l'animal.[1681] Pour lui, le sens profond de l'interdit est le désir ; un désir qui ne peut avoir lieu que s'il y a l'effroi ! Il réfute la conception de l'érotisme faite par la science et la religion qui voient cette expérience, cet interdit, comme extérieurs à l'homme[1682] : « Nous devons l'envisager comme le mouvement de l'être en nous-mêmes. »[1683] Notre conscience est en jeu[1684], explique le philosophe : « La vérité des interdits est la clé de notre attitude humaine. »[1685]

> *Si nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience. Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la*

[1677] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1678] Cf. Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 50.
[1679] *Ibid*.
[1680] « L'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question », *Ibid*., p. 39.
[1681] « L'érotisme de l'homme diffère de la sexualité animale en ceci justement qu'il met la vie intérieure en question », *Ibid*.
[1682] « Nous devons, nous pouvons savoir exactement que les interdits ne sont pas imposés du dehors », *Ibid*., p. 41.
[1683] *Ibid*.
[1684] « Sans l'interdit, sans le primat de l'interdit, l'homme n'aurait pu parvenir à la conscience claire et distincte, sur laquelle la science est fondée. L'interdit élimine la violence et nos mouvements de violence (entre lesquels ceux qui répondent à l'impulsion sexuelle) détruisent en nous la calme ordonnance sans laquelle la conscience humaine est inconcevable », *Ibid*.
[1685] *Ibid*.

transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient pour en jouir.[1686]

Nous avons soutenu tout au long de cette thèse les différentes façons dont l'interdit et le tabou s'expriment à travers un corps écorché, dépecé, recomposé ; en tentant de définir la racine du *trouble* que cette vision provoque chez le spectateur. Notre recherche nous permet désormais d'intégrer l'acte du meurtre (comme « cause » de *l'aspect* de notre chair) à notre « fonds fécond des associations ayant à voir avec la viande crue ».[1687] Les travaux de Georges Bataille sur l'interdit nous font prendre conscience que le *trouble* que l'on ressent face à une telle chair peut être dû – ou du moins lié – à la *prise de conscience* du spectateur face à la *transgression* que formule cette proposition artistique.

Michel Sicard a évoqué le crime en rapport avec la série « Raw Meat » dans son texte « Lisa Salamandra, La Femme cent morceaux », paru dans le catalogue de la série ; dès le début, il fait état de l'esthétique particulière des corps uniquement féminins :

*Ce corps taillad*é*, lardé de coups, apparaît dans d'affreuses mutilations, comme si une querelle obscure avait écorché la femme vive et lui avait fait la peau. Car c'est toujours de femmes dont il s'agit chez Lisa Salamandra : il y a du crime sexuel dans cet art du nu, un crime dont elle fait et refait sans cesse le procès, essayant de reconstituer le corps de la victime.*[1688]

Michel Sicard dit qu'on est « submergé » par le « cru sous forme de chair morte, de viande froide » ; il qualifie ce « crime » non pas d'odieux, mais de délicieux.[1689] Dans la série « Raw Meat », le crime s'associe naturellement au cannibalisme ; cela est dû à la nature *comestible* de ma matière première picturale. Pour Michel Sicard, c'est une communion, « dans le fantasme du corps dévoré, [qui] nous rattache aux puissances des forces naturelles, sexuelles, dont nous nous nourrissons. Autre auteur du catalogue *Daily Bread : Raw Meat*, Gérald Stehr évoque, par l'utilisation de la viande-crue-publicitaire, une décomplexification ou une déculpabilisation du spectateur, « c'est-à-dire [en] détournant ou tentant d'abolir le complexe de la prédation, cet usage alimentaire du vivant

[1686] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 42.
[1687] Nous avons appelé « fonds fécond des associations avec la viande crue » l'ensemble des interdits et des tabous ayant à voir avec le corps animal et humain et qui causeraient du *trouble* et qui *affecteraient* le spectateur à la vision de ma série « Raw Meat ». Rappelons que la recherche démontre que le plus grand interdit, en intensité de tous les temps, est celui du sang, dont son paroxysme est le sang féminin, menstruel. Nous avons *prouvé* dans nos pages précédentes en quoi une chair humaine faite de viande crue est représentative de cette notion : en tant que matière crue, elle est toujours gorgée de sang – voire du sang féminin ! – car la viande crue est toujours détournée par mes soins en chair féminine.
[1688] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit*., non paginé.
[1689] « Pourtant loin d'être odieux, ce crime est délicieux », *Ibid*. Plus loin : « A quel moment le cru est-il désirable ? », *Ibid*.

[est] hanté par un tabou plus ancien, celui de l'anthropophagie… »[1690] Ces propos peuvent nous ramener à la théorie de la monstruosité criminelle avancée par Michel Foucault : la figure du monstre dont nous avons déjà parlé a été reconnue en tant que telle parce qu'elle transgressait les deux grandes interdictions : alimentaires et sexuelles.[1691]

Mettre le meurtre en rapport avec une figure faite de viande crue d'animal mort détournée en chair humaine dessine une relation triangulaire : meurtre/corps animal/corps humain. On retrouve sa mise en œuvre dans la littérature, notamment chez l'un des *Trois Contes* de Gustave Flaubert, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ». Le protagoniste dès son plus jeune âge s'obstine à tuer des animaux pour combler, voire contrôler, ses pulsions meurtrières envers l'homme – en l'occurrence ses propres parents. Pierre-Marc de Biasi note dans son « Introduction » la symétrie de la structure de Flaubert qui, à travers les deux grandes scènes de chasse, sert son thème « œdipien » :

> *La première chasse, où Julien accomplit triomphalement un massacre d'animaux, a lieu dans un pays du Nord, par une froide journée d'hiver, de l'aube au soir ; c'est Julien qui domine les bêtes, les encercle : elles sont ses victimes, et lui le bourreau. Mais tout s'achève à la tombée du jour par la malédiction du cerf qui prédit à Julien l'assassinat de ses parents. La seconde chasse, où il ne parvient à atteindre aucun animal, se déroule dans une région du Sud, par une chaude nuit d'été, du soir au matin ; ce sont les bêtes qui dominent Julien, l'encerclent : elles sont les bourreaux et lui leur victime ; et tout se termine à l'aube par l'accomplissement du parricide où Julien réalise la prophétie de la première chasse. […] Au centre de cette structure en miroir réside, comme un secret, une anomalie cryptée qui peut conduire le lecteur à découvrir un sens inattendu et monstrueux : depuis toujours, les animaux que Julien s'obstine à massacrer ne sont en réalité que le simulacre de ses parents.*[1692]

Le long passage suivant, lors duquel Julien reçoit le mauvais présage, est emblématique de la cruauté qui règne dans le récit :

> *Un spectacle extraordinaire l'arrêta. Des cerfs emplissaient un vallon ayant la forme d'un cirque ; […].*
>
> *L'espoir d'un pareil carnage, pendant quelques minutes, le suffoqua de plaisir. Puis il descendit de cheval, retroussa ses manches, et se mit à tirer.*
>
> *Au sifflement de la première flèche, tous les cerfs à la fois tournèrent la tête. Il se fit des enfonçures dans leur masse ; des voix plaintives s'élevaient, et un grand mouvement agita le troupeau.*

[1690] Gérald Stehr, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1691] Cf. p. 393 de cette thèse.
[1692] Pierre-Marc de Biasi, in Gustave Flaubert, « Introduction », *Trois contes* (Librairie générale française, 1972), Paris, Le Livre de poche, Coll. Classique, 2007, p. 21. Flaubert écrit également plus loin dans son récit : « Des princes de ses amis l'invitèrent à chasser. Il s'y refusa toujours, croyant, par cette sorte de pénitence, détourner son malheur ; car il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de parents », Gustave Flaubert, *op. cit.*, p.112.

Le rebord du vallon était trop haut pour le franchir. Ils bondissaient dans l'enceinte, cherchant à s'échapper. Julien visait, tirait ; et les flèches tombaient comme les rayons d'une pluie d'orage. […]

Enfin ils moururent, couchés sur le sable, la bave aux naseaux, les entrailles sorties, et l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés. Puis tout fut immobile. […]

Julien s'adossa contre un arbre. Il contemplait d'un œil béant l'énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire.

De l'autre côté du vallon, sur le bord de la forêt, il aperçut un cerf, une biche et son faon.

Le cerf, qui était noir et monstrueux de taille, portait seize andouillers avec une barbe blanche. La biche, blonde comme les feuilles mortes, broutait le gazon ; et le faon tacheté, sans l'interrompre dans sa marche, lui tétait la mamelle.

L'arbalète encore une fois ronfla. Le faon, tout de suite, fut tué. Alors sa mère, en regardant le ciel, brama d'une voix profonde, déchirante, humaine. Julien exaspéré, d'un coup en plein poitrail, l'étendit par terre.

Le grand cerf l'avait vu, fit un bond. Julien lui envoya sa dernière flèche. Elle l'atteignit au front, et y resta plantée.

Le grand cerf n'eut pas l'air de la sentir ; en enjambant par-dessus les morts, il avançait toujours, allait fondre sur lui, l'éventrer ; et Julien reculait dans une épouvante indicible. Le prodigieux animal s'arrêta ; […] solennel comme un patriarche et comme un justicier, pendant qu'une cloche au loin tintait, il répéta trois fois :

- « Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! »[1693]

La prédiction obséda désormais Julien ; il resta ensuite cloué au lit pendant des mois avec une maladie qu'on n'arrivait pas à déceler, rêva à l'éventualité d'assassiner ses parents avec effroi : tantôt il la refusait, tantôt il doutait et avait peur « que le Diable ne lui en inspirât l'envie. »[1694] Finalement, il quitta le château et ses parents ; devint soldat et ses voyages l'amenèrent très loin. Il se maria alors avec la fille d'un empereur qu'il avait sauvé. Des décennies plus tard, à son insu, ses parents arrivèrent chez lui ; lorsqu'il rentra, il trouva des « inconnus » dans son lit et les tua. « Eclatant d'une colère démesurée, il bondit sur eux à coups de poignard ; et il trépignait, écumait, avec des hurlements de bête fauve. »[1695] « Le tapage du meurtre l'avait attirée. […] Son père et sa mère étaient devant lui, étendus sur le dos avec un trou dans la poitrine ; […]. Des éclaboussures et des flaques de sang s'étalaient au milieu de leur peau blanche, […]. »[1696]

Par l'utilisation du thème œdipien, l'art et la littérature capitalisent le meurtre dans son expression la plus forte : le parricide ; ils se servent du mythe fondamental du crime dans sa forme la plus universelle. Le psychiatre et psychanalyste Jean Bergeret écrit dans

[1693] Gustave Flaubert (1972), *op. cit.*, pp. 103-105.
[1694] *Ibid*., pp. 105-106.
[1695] *Ibid*., p. 118.
[1696] *Ibid*., pp. 118-119.

son ouvrage *La Violence fondamentale, L'Inépuisable Œdipe*, que l'universalité du mythe repose essentiellement sur l'expression de la violence. Différents mythèmes s'articulent entre eux au sein de chaque mythe, la plupart exprimant des distinctions radicales existant entre les hommes et les dieux.[1697] Jean Bergeret résume la *raison d'être* de la forme archaïque du mythe « comme se contentant d'exprimer une situation de violence humaine primitive et universelle, sous ses aspects les plus élémentaires et les plus brutaux »[1698] ; le mythe d'Œdipe représentant le paroxysme de cette thèse. Jean Bergeret rapporte les études de Freud menées en 1896 qui cherchaient à démontrer le lien entre les aléas relationnels établis entre l'enfant et ses environnements et la violence primitive.[1699] Pour Freud, *Œdipe Roi* de Sophocle est la plus émouvante des tragédies du destin de tous les temps ; son universalité tient à notre identification à « la similitude des malédictions qui ont entouré notre propre naissance tout comme celle d'Œdipe ».[1700]

Intéressons-nous à la cause *biologique* du meurtre, que Jean Bergeret explique comme la distinction que Sigmund Freud aurait cherché à opérer entre la notion d'*instinct* et celle de *pulsion*.[1701] Dans son chapitre « L'instinct de type "animal" », il décrit leur mode différent de satisfaction, ainsi que leur rapport à « l'objet ». Il conclut :

> *L'objet de l'instinct violent primitif demeure assez indifférencié alors que l'objet de la pulsion libidinale, quelle que soit la forme qu'il revête extérieurement, correspond toujours à une représentation interne déterminée par sa signification conflictuelle originale.*[1702]

La pulsion de mort est, dans ma série « Raw Meat », animée par une violence primitive et originelle.

Quant au mythe d'Œdipe, Sigmund Freud a noté que parmi les sentiments qu'éveillent les rapports familiaux, certains sont négatifs et hostiles. « Le *mythe du roi Œdipe* qui tue son père et prend sa mère pour femme est une manifestation peu modifiée du désir infantile contre lequel se dresse plus tard, pour le repousser, la *barrière de l'inceste*. »[1703] Selon le psychanalyste, c'est le refoulement rapide de ce désir qui constitue

---

[1697] Jean Bergeret, *op. cit.*, p. 17.
[1698] *Ibid*., p. 18.
[1699] *Ibid*., p. 91.
[1700] *Ibid*.
[1701] Cf. *Ibid*., pp. 193-194.
[1702] *Ibid*., p. 193.
[1703] Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (trad. Yves Le Lay, 1921), publication originelle, L'*American Journal of Psychology*, 1908, <http://ebook-gratuit-francais.com/wp-content/uploads/sites/6/ebooks/pdf/freud_cinq_lecons_sur_la_psychanalyse.pdf>, p. 44.

le *complexe central* de chaque névrose ; il s'avère important et doit être durable.[1704] Enfin, ce *complexe central* domine l'enfant – et cela **avant** qu'il soit en mesure de le refouler ! C'est-à-dire au moment où le développement psychique de l'enfant et son intellect se mettent au service de ses désirs. L'enfant vit cette situation du rapport entre les deux sexes comme hostile, une « domination violente ».[1705] Jean Bergeret écrit que Freud tente de montrer dans sa quatrième leçon sur la psychanalyse[1706] « qu'on retrouve tout autant des sentiments d'hostilité que de tendresse à l'origine du *complexe central* de toute névrose. »[1707] Enfin Freud estime que l'on cherche à détourner les yeux de ces représentations blessantes de l'enfance.[1708] Celles qu'on ne veut pas voir, donnant son sens à l'interdit au regard.

Dans le conte de Gustave Flaubert, la forme œdipienne du meurtre et son caractère animal servent à augmenter la charge pulsionnelle de l'acte. En effet, les parents de Julien sont assimilés aux animaux tout au long du récit : son père en tant que renard, et sa mère comme cigogne.[1709] La folie meurtrière de Julien s'exerce d'abord sur les animaux ; puis en tant que soldat sur les hommes ; et enfin, à son insu, sur ses parents. Cette substitution emblématique du conte ne peut que nous rappeler celle de l'« animal-homme » si présente, si nécessaire, et obligée dans l'acte sacrificiel. Dans mon travail, la viande crue d'animal mort, *remplace* une chair humaine d'apparence vivante. Mes figures ne sont pas des cadavres. Leur coefficient animal intensifie l'expression d'une chair humaine publicitaire *meurtrie*. Le peintre du XXème siècle le plus emblématique d'une telle *indiscernabilité* entre ces deux corps est incontestablement Francis Bacon. Dans le chapitre « Le Corps, la viande, et l'esprit, le devenir-animal » de son étude monographique *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Gilles Deleuze écrit que pour Francis Bacon la viande est la chair de l'homme qui *souffre*. « La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. Tant de douleur convulsive

[1704] « Les rapports de l'enfant avec les parents, comme le prouvent l'observation directe de l'enfant et l'étude analytique de l'adulte, ne sont nullement dépourvus d'éléments sexuels. L'enfant prend ses deux parents et surtout l'un d'eux, comme objets de désirs », Sigmund Freud (1921), *op. cit.*, p. 44.
[1705] *Ibid*.
[1706] « Il prononce à l'Université de Worcester une série de conférences dont il rédige le texte […] qu'il publie en 1910 sous le titre *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Tout au long de ces cinq exposés il n'est question qu'une fois du mythe d'Œdipe, dans la quatrième leçon, […] », Jean Bergeret, *op. cit.*, p. 94.
[1707] *Ibid*.
[1708] *Ibid*., p. 91
[1709] Pierre-Marc de Biasi, in Gustave Flaubert (1972), *op. cit.*, p. 21. Ultérieurement, on décrit le père, puis la mère dans l'Introduction, « grand seigneur, puissant et redouté, il est toujours vêtu d'une peau de renard, et comme le renard lui-même, d'une intelligence supérieure et cruelle » ; « elle a toute l'apparence de la cigogne, symbole de la maternité », *Ibid*., pp. 23-24.

et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie. »[1710] Le mélange des corps est qualifié de spirituel, religieux, pulsionnel, transcendant :

> *L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euménide ou Destin. Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal.*[1711]

Francis Bacon, détail, *Nu couché avec une seringue hypodermique*, 1963, 198 x 145 cm, Collection particulière.

[1710] Gilles Deleuze (1996), *op. cit.*, pp. 20-21.
[1711] *Ibid.* p. 20.

Une « masse rose tachetée de violet qui fait irrésistiblement référence à de la viande fraîche », telle la chair peinte par Francis Bacon est décrite par Philippe Dagen ; le critique cite l'œuvre page précédente.[1712]

J'ai pris la décision en atelier de me réapproprier et de réinterpréter en collage d'images publicitaires le triptyque de Francis Bacon, *Etudes du corps humain*. Sa peinture me fascine depuis de nombreuses années, entre autres, « *Peinture* de 1946 » sur laquelle Gilles Deleuze écrit : « Le peintre est boucher certes, mais il est dans cette boucherie comme dans une église, avec la viande pour Crucifié ».[1713] Francis Bacon, dans ses entretiens avec David Sylverster, a dit : « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion… C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. »[1714]

Travaillant dans l'atelier sur le panneau central du triptyque « Raw Meat » d'après les *Etudes du corps humain* de Francis Bacon, août 2017, environ 300 cm x 300 cm, collage d'images publicitaires.

[1712] Philippe Dagen, *Francis Bacon*, Paris, éditions Cercle d'art, Coll. Repères contemporains, 1996, p. 141.
[1713] Gilles Deleuze (1996), *op. cit.*, p. 21.
[1714] F. Bacon (E.1, pp. 55 ; 92) cité par Gilles Deleuze (1996), *Ibid*.

1. Le meurtre qui aveugle, l'œil qui tue

> *Ah ! tout serait donc accompli, point par point. Ô lumière, pour la dernière fois puissé-je aujourd'hui élever vers toi mes regards, moi dont il s'est révélé que je suis né de ceux dont c'était un crime de naître, que je vis avec celle dont c'était un crime d'approcher, que j'ai tué celui que c'était un crime de tuer !*[1715]
>
> *Œdipe Roi*, Sophocle

Le meurtre est-il aveuglant du point de vue de son interdit ? Le conte de Gustave Flaubert met en œuvre ce double sens de l'interdit : celui du regard et celui du regardeur. Dans le droit romain, le coupable de parricide est exclu de la société ; et il est interdit de le regarder, « tout contact même visuel […] est une souillure ».[1716] Après son parricide, Julien commande à sa femme « de ne plus même le regarder […] sous peine de damnation ». Il est devenu, par son crime, *sacer* dans le sens classique du terme : la personne exclue, qui peut être tuée à son tour par n'importe qui. Il peut tout autant être l'objet d'un sacrifice humain.[1717] L'interdit du regard s'avère réciproque ; Julien « va fuir sa culpabilité jusqu'au bout du monde, [il] craint le regard des autres. »[1718] Il est Œdipe Roi clamant dans le dernière acte « Exodos » :

> *Mes enfants ! où donc êtes-vous ? Venez, approchez vers mes mains, ces mains fraternelles à qui vous devez de voir en cet état les yeux dont s'éclairait autrefois le visage de votre père, de celui qui, sans rien voir et sans rien savoir, vous a fait naître (oh ! quelle révélation !) du sillon même où j'avais germé ! Sur vous aussi je pleure… ah ! je n'ai plus de regard pour vous voir, mais je songe à l'amertume de la vie qu'il vous faudra vivre, telle que les gens vous la feront désormais ! A quelles assemblées civiques, à quelles festivités pourrez-vous aller, sans rentrer à la maison tout en larmes, au lieu d'assister au spectacle ? Et quand vous serez en saison de vous marier, quel sera donc… oui, qui voudra se risquer, mes enfants, à prendre en charge de telles hontes ?*[1719]

[1715] Sophocle, *Œdipe Roi*, Paris, éditions Le Livre de Poche, Coll. Classique, 1994, pp. 81-82.
[1716] Cf. Note en bas de p. 2, Gustave Flaubert (1972), *op. cit.*, p. 118.
[1717] « *Homo sacer* (expression latine pour "homme sacré") est un statut issu du droit romain : il s'agit d'une personne qui est exclue, qui peut être tuée par n'importe qui (*qui occidit parricidi non damnatur*), mais qui ne peut faire l'objet d'un sacrifice humain lors d'une cérémonie religieuse (*neque fas est eum immolari*). Cette personne ne dispose plus d'aucun droit civique », site du *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Homo_sacer>
[1718] Cf. Note en bas de p. 2, Gustave Flaubert (1972), *op. cit.*, p. 118.
[1719] Sophocle, *op. cit.*, pp. 95-96.

Vittore Carpaccio, *Saint Georges et le dragon*, 1501-1507, 141 x 360 cm, huile sur toile,
Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venise.

Le meurtre est-il aveuglant du point de vue du savoir ? *Jetés à l'extérieur pour avoir connu ou pour s'être connus.*[1720] Dans son analyse de *Saint Georges et le dragon* de l'ouvrage *Esthétiques sur Carpaccio*, le philosophe et historien Michel Serres retourne tout d'abord aux origines de l'interdit, sous l'arbre du savoir, puis, il opère une assimilation avec Cadmos, qui dans la mythologie grecque, en fondant la ville de Thèbes, a été amené à tuer un redoutable dragon qui gardait une eau sacrificielle dans laquelle il voulait puiser. « On ne dit pas assez que le monstre était fils d'Arès et d'Aphrodite. De l'union répugnante de la violence et de l'éros. Ainsi, aux origines, le mal fantasmatique est toujours engendré d'équivalentes circonstances. D'un héros combattant et du sexe barré. »[1721]

« Or, Cadmos est un des premiers ancêtres d'Œdipe. »[1722] Les deux triangles de relations généalogiques sont qualifiés de répétitifs, complexes, et invariants. « L'union de la violence et de l'éros produit trois monstres à peu près identiques, livrés entre eux au viol, au meurtre réciproque. »[1723]

> *Reproduits de lignée en lignée, jusqu'à la énième générale. Famille au cousinage dionysiaque, dont Labdacos, boiteux, aux jambages de ses initiales, déchiré lui encore par les Bacchantes en folie, Laïos et ainsi de suite, chaîne de corps blessés sous le signe de la rupture, marqués par l'écartèlement. »*[1724]

[1720] Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, éditions Librairie générale française, Coll. Le Livre de poche, 1983, p. 46.
[1721] *Ibid*., p. 47.
[1722] *Ibid*.
[1723] *Ibid*., p. 49.
[1724] *Ibid*., p. 51.

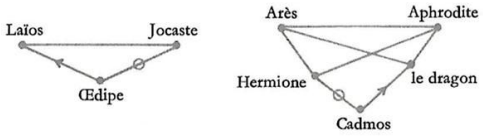


Schéma des deux relations triangulaires dans le texte « Le Rouge et le noir », Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*.

Cette famille de Cadmos où les disputes violentes et le dépècement ont été monnaie courante. « Œdipe sous Cadmos, […], le savoir dangereux, déchirant, héritier de la science au combat. Tête aux yeux voilés, crâne osseux du savoir aveugle. Voici donc la vérité langagière d'Œdipe, son emblème onomastique. ».[1725] Cadmos est une figure du savoir, il fut l'inventeur de l'écriture et propagateur de la science en Grèce.

> *Connaissance formée dans la mêlée confuse du sexe et du combat, du principe de vie et de l'instinct de mort. Le complexe d'Œdipe, triangle canonique et résolution d'énigmes, s'explique au cours d'une anamnèse vers ses premiers aïeux. Il est complexe : il projette sur des lignes uniques des relations plurielles […]. Mais le simplifie aussitôt : un monstre tue un monstre et il épouse un monstre.*[1726]

Pour Michel Serres, Sigmund Freud réécrit la même histoire : « Il a écrit la généalogie du noyau généalogique, la genèse des traces génériques. »[1727] ; tel un palimpseste allant du parcours de l'arbre au complexe d'Œdipe dont les moteurs et les producteurs sont le plaisir et la mort.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2011, 130 x 85 cm, collage d'images de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Le meurtre est-il aveuglant du point de vue du regard, telle une figure qu'on ne peut regarder en face ? Pour Michel Thévoz, la perception est capable d'aveugler : « L'œil n'est pas un enregistreur passif, […] au contraire, à fixer son objet, il se rend rapidement

[1725] Michel Serres, *op. cit.*, p. 52.
[1726] *Ibid.*, p. 49.
[1727] *Ibid.*

aveugle ; il ne voit qu'en furetant. »[1728] Michel Serres parle du « sexe barré »[1729] ; Gérald Stehr quant à lui, décrit la série « Raw Meat » comme « une figure d'interdit rayée d'un trait rouge ».[1730] C'est dans le sens de l'interdit du regard que nous voyons la figure de cette série comme incarnant une Méduse contemporaine. Antonio Quinet, auteur de l'étude psychanalytique *Le plus de regard : Destins de la pulsion scopique*, écrit sur cette dernière : « Cette figure que nul ne saurait en même temps regarder et rester vivant. La Méduse est une figure de la Mort : "Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant, pour devenir, comme elle, puissance de la mort." »[1731] C'est ce qui arrive au spectateur qui regarde dans ma série une figure dont toute la viande crue *LE* regarde.[1732]

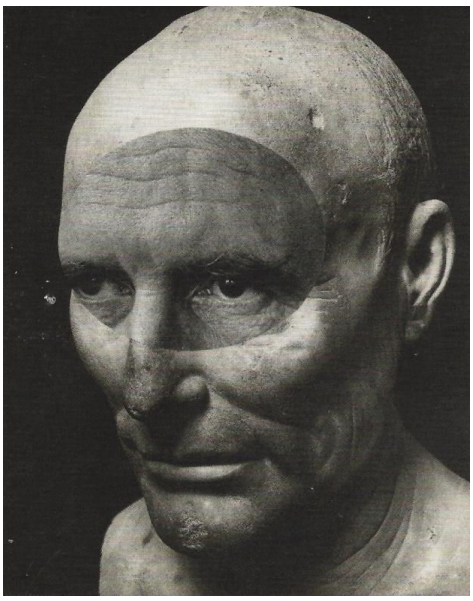
Pour le philosophe Laurent de Sutter, dans nos sociétés contemporaines, l'image la plus aveuglante est celle du kamikaze ; celle-ci *aveugle pour voir*. Nous tirons un parallèle entre cette figure et la nôtre : les deux mettent en œuvre ou en jeu la destruction de l'être. Laurent de Sutter écrit dans son ouvrage *La Théorie du kamikaze* que cette figure est capable de s'imprimer sur notre « médiasphère » comme aucune autre ne le fait ; en aveuglant par son « flash » – par son « dispositif technique explosif d'aveuglement » – il rend soudain visible ce que nous ne voyons pas.[1733] « *Il fallait aveugler pour pouvoir voir* : tel étant la maxime gouvernant l'usage du flash »[1734], ce qui permettait au photographe de créer les bonnes conditions lors des prises de vue.[1735] Le véritable moment sublime d'une telle autodestruction, précise-t-il, est celui de l'horreur d'une explosion d'une lumière impitoyable, *tapie dans l'ombre de la vie ordinaire*.[1736]

[1728] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 52. Notons que Michel Thévoz cite la perception selon Maurice Merleau-Ponty comme « ce processus même d'espacement, d'écart dans la plénitude originelle, d'innervation, de lézardes en extension fragmentant et taillant des figures », Michel Serres, *op. cit.*, p. 60.
[1729] Cf. la citation de la page précédente de cette thèse.
[1730] Gérald Stehr, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.
[1731] Antonio Quinet, *op. cit.*, p. 105. Aussi, « pour l'homme, l'affrontement avec la mort de l'œil de Gorgô s'impose à ceux qui croisent son regard, transformant tout être qui vit, se meut et voit la lumière du soleil en une pierre figée, glacée, aveugle, enténébrée », *Ibid*., p. 103.
[1732] On s'appuie ici sur ces propos : « Rien que la figure, mais toute la figure, car c'est elle tout entière qui fait le regard, et non l'œil isolé », Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 18.
[1733] Laurent de Sutter, *op. cit.*, empl. 725.
[1734] *Ibid*., empl. 710.
[1735] « Il fallait rendre toute vision impossible pour qu'ailleurs, et d'une autre façon, une image de ce qui avait été aveuglé par l'explosion de lumière produite lors de l'ignition du gaz pût devenir visible à son tour. Seule la plaque sensible y voyait quelque chose, au moment où la poudre à éclairs s'enflammait ; le sujet, de même que le photographe , se trouvaient écartés du processus par lequel le médium de la photographie produisait une image », *Ibid*., empl. 710. Laurent de Sutter assimile les « acteurs » (photographe et kamikaze) : « L'un comme l'autre devenaient les spectateurs d'une explosion dont ils étaient aussi les victimes – puisqu'une image leur était arrachée par la grâce de la chimie de la lumière, image à l'élaboration de laquelle ils n'avaient, pour ainsi dire, pas participé », *Ibid*., empl. 710-716.
[1736] *Ibid*., empl. 725.

2. Interdit et transgression dans le dévoilement

Ô souffrance atroce à des regards d'homme !
ô la plus atroce entre toutes celles
qui se soient encore offertes à moi !
De quelle folie t'es-tu fait la proie,
toi que tout accable ? Et quel dieu maudit
a fondu sur toi d'un bond inouï,
gigantesque, à l'assaut de ton destin maudit ?
Oh ! oh ! malheureux, je n'ai pas la force
de te regarder seulement en face…
J'ai mille désirs de t'interroger,
désirs de savoir, désirs de sonder…
mais c'est un tel frisson qui me glace à ta vue !...[1737]

Œdipe Roi, Sophocle



Nous retrouvons dans les collages de l'artiste brésilien, ce mouvement, ce va-et-vient, vie-mort, qui passe surtout dans l'œuvre ci-dessus par les yeux ; Odires Mlàszho, *Male Portrait, About 30 A.D.* Rome, Palazzo Capitolino.

L'œil qui tue est-il celui qui cherche à savoir et à dévoiler ? Pascal Quignard écrit dans *Le Sexe et l'Effroi* que « l'homme est celui à qui une image manque. »[1738] L'image de la mort est emblématique de l'absence, et du désir de voir ; ici, désir et voir sont synonymes.[1739] Antonio Quinet, écrit que toute pulsion est pulsion de mort, ainsi le regard

[1737] Sophocle, *op. cit.*, p. 88.
[1738] « Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. » et « […] l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit », précède et suit la citation, Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 7.
[1739] *Ibid*., p. 132.

ne peut que se voir qu'au prix de l'aveuglement du sujet, de sa disparition même !"[1740] Pour Michel Thévoz, cette disparition prend la forme d'un trou ; c'est une *lacune au point de mire* dans le tableau du regard. « Dans tout tableau, il ne peut être qu'absent, et remplacé par un trou […]. »[1741] Ce qui est paradoxal pour lui est que le point d'attention de notre observation, est un point d'aveuglement, une tache au centre même du champ optique.[1742] L'œil qui troue peut tuer, pour Pascal Quignard : « Telle est la racine commune du mauvais œil, de l'œil de mort, de l'œil unique de l'archer qui vise. Le guerrier tend l'arc, cligne l'autre paupière, arrondit et fige le regard qui tue. »[1743] De plus, le regard de l'homme qui troue les femmes porte en lui-même la possibilité de trouer celui qui regarde. « Le castré, par condensation, c'est l'aveugle. F. Homère, Tirésias, Œdipe. Celui qui a été fasciné, celui qui a vu en face perd ses yeux. »[1744]

Tout au long du *Sexe et l'Effroi*, il est question du voile et du dévoilement, qui se lie avec la notion de l'aveuglement : « Ils soulèvent le voile pour voir. Le féminin pour les hommes, c'est le sexe tranché qui définit la déesse de l'amour. […] C'est ce qu'ils ne peuvent pas voir. […] Ils voient et ne voient pas. Ils voient mais ils veulent conserver leurs yeux. »[1745] Nous tirons un parallèle avec les propos du récit autobiographique d'un écrivain franco-iranienne, Abnousse Shalmani, qui dans son ouvrage *Khomeiny, Sade et moi*, explique la notion de la *'awra.* En islam, la *'awra* est l'acte de *crever l'œil* étymologiquement : elle « désigne tout ce qui est obscène et doit être recouvert. »[1746] Dans le corps de la femme tout – à l'exception du visage et des mains (et dans certains cas, des pieds) – est considéré comme obscène et doit par pudeur être recouvert.

> *La* 'awra *peut aussi tuer. Il est cet œil qui crève – au sens propre – les impudiques. C'est la* 'awra *qui pose un voile sur le corps forcément obscène de la femme, mais pas seulement. Lors d'études cliniques, des femmes contraintes d'avoir porté le voile rapportent le fantasme d'être possédées par un œil puissant. Un œil qui leur colle à la peau ou qui les traverse. Un œil qui voit sans être vu. L'œil qui les emprisonne et qu'elles ne peuvent combattre car il est invisible.*[1747]

[1740] « La jouissance scopique, la *Schaulust* que procure cette pulsion, est la jouissance de spectacles, mais aussi celle qui procure l'horreur. En effet, le regard ne peut nullement se voir qu'au prix de l'aveuglement du sujet, de sa disparition même, car toute pulsion est aussi pulsion de mort », Antonio Quinet, *op. cit*., p. 51.
[1741] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 59.
[1742] *Ibid*., p. 57.
[1743] Pascal Quignard, *op. cit*., p. 112.
[1744] *Ibid*., p. 132.
[1745] *Ibid*.
[1746] Abnousse Shalmani, *op. cit.*, empl. 543.
[1747] *Ibid*., empl. 543-548.

Par cet excès de pudeur, l'œil devient l'ennemi numéro un dans la société islamique, « le mauvais œil est dans tous les yeux ».[1748] Vivant sous son emprise[1749], « le mauvais œil […] était partout et il fallait s'en prémunir tout le temps. Le combat de l'œil était permanent. »[1750] L'histoire d'Abnousse Shalmani nous fait prendre conscience de la force de l'œil, de la volonté de la société de contrôler le regard de l'autre.[1751] La femme cachée, contenue dans cette « prison-vêtement », perd sa liberté, subit la dépersonnalisation. Abnousse Shalmani raconte comment, jeune fille, elle refusait d'embrasser sa mère, ni aucune autre femme, tant qu'elle n'avait pas retiré sa tenue grise d'extérieur. « Elle était une anonyme comme toutes les autres, elle n'était pas ma mère quand elle était couverte de gris. J'avais besoin de ses cheveux et de sa peau pour la reconnaître. Et naturellement, j'avais peur de disparaître – comme elle – sous l'emprise du voile. »[1752]

La collection datant de 1998 du designer Hussein Chalayan nous frappe et nous intéresse par l'ambivalence radicale du voilé/dévoilé exprimé. Abordant le sujet politique du voile, elle suscite, la réflexion sur l'identité et la condition des femmes musulmanes, ainsi que la dépersonnalisation de l'humain via le code religieux.[1753] Plusieurs mannequins qui défilent les unes après les autres, se voilent progressivement suggérant *a fortiori* la disparition.
Hussein Chalayan, *Collection Printemps-été,* 1998.

« Le combat contre l'œil est permanent »[1754], écrit Abnousse Shalmani. Pour moi, lectrice, je l'ai vu comme accusatoire et criminel pour les uns, et condamnable pour les autres. Nos deux histoires différentes de l'œil se rejoignent : elles sont vécues, ressenties, viscérales, articulées autour du dévoilement du corps féminin. Nos deux histoires ont fait œuvre.

[1748] Abnousse Shalmani, *op. cit.*, empl. 451-458.
[1749] C'est une expression qui revient à plusieurs reprises dans le récit. *Ibid*., empl. 496.
[1750] *Ibid*., empl. 451-459.
[1751] *Ibid*., empl. 543.
[1752] *Ibid*., empl. 185.
[1753] « Hussein Chalayan – Un créateur en 5 minutes », *Madmoizelle*, 19 février 2013, <http://www.madmoizelle.com/hussein-chalayan-en-5-minutes-149431>
[1754] Abnousse Shalmani, *op. cit*., empl. 459.

Partons maintenant à la recherche de l'*œil cru*. Le traité de cet « œil » : actif, *pulsionnel* au vu de son activité potentiellement *criminelle*, se passe surtout dans le domaine des arts visuels, et plus particulièrement au sein de ma série « Raw Meat ». La *cause* de ma chair artistique *meurtrie* a mis en évidence les pulsions qui animent l'œil du peintre, engendrent l'œuvre : la *pulsion scopique*.

Cet œil, ce regard pulsionnel, va au-delà du désir de voir, il veut dévoiler, savoir, voire subvertir ! Nous nous appuyons ici sur l'étude d'Antonio Quinet :

> *Si le regard est attaché au sujet de la philosophie jusqu'à en être employé comme métaphore de connaître, il ne se réduit pas à sa fonction de voir. Que le regard soit pulsionnel est ce que la psychanalyse découvre en le séparant de la vision : il est l'objet de la pulsion scopique. Le regard n'est pas un attribut du sujet qui s'en servirait comme d'un instrument – le sujet est plutôt affecté par le regard en tant qu'objet. Il ne s'agit pas d'un objet passif de la perception du sujet, mais d'un objet actif par lequel le sujet est subverti, car ce sujet est agi par l'objet de la pulsion. Il est l'objet qui cause son désir, […].*[1755]

Avant la pulsion scopique, la pulsion. La chair *meurtrie* de la viande-crue-publicitaire est fondamentalement génératrice de pulsions de vie et de mort.

> *Il n'y a pas d'art sans collaboration du démon (André Gide) : on n'attend pas de l'art une leçon de morale ou de correction politique, mais une exploration du continent noir des pulsions. C'est un domaine anonyme, qui ne connaît pas de frontières individuelles, pas de responsabilité personnelle, et qui échappe à toutes les juridictions, morale, idéologique, esthétique.*[1756]

[1755] Antonio Quinet, *op. cit.*, pp. 13-14.
[1756] Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, pp. 92-93.

3. Une chair génératrice des pulsions : la pulsion scopique

a. Eros et Thanatos dans la série « Raw Meat »

Sigmund Freud dans son ouvrage *Malaise dans la culture* (1930), explique que les formes pulsionnelles d'Eros et de Thanatos, de vie et de mort, ne se présentent jamais isolées l'une de l'autre mais « au contraire elles s'allient l'une avec l'autre selon des mélanges divers aux proportions très variables et se rendent ainsi méconnaissables à notre jugement. »[1757]

> *Partant de spéculations sur le début de la vie et de parallèles biologiques, je tirai la conclusion qu'il fallait qu'il y eût, en dehors de la pulsion à conserver la substance vivante, à la rassembler en unités de plus en plus grandes, une autre pulsion, opposée à elle, qui tende à dissoudre ces unités et à les ramener à l'état anorganique des primes origines. Qu'il y eût donc en dehors de l'Eros une pulsion de mort ; l'action conjuguée et antagoniste des deux permettant d'expliquer les phénomènes de la vie.*[1758]

Les figures de la série « Raw Meat » mêlent plastiquement la pulsion de vie et de mort ; elles s'expriment au gré des interprétations symboliques et métaphoriques : viande morte/chair vivante/viande animale/chair humaine. Le fondement de tout ce qui exprime la surface de leur *mise en abyme* se situe au cœur de ce « conflit » : la matière *morte* de la viande sculpte/incarne la figure féminine *vivante*.

On constate ainsi que la particularité de mon travail amplifie sa force pulsionnelle de vie/mort. Nous savons que les photographies publicitaires sont enjolivées, rehaussées, retouchées ; le « rose publicitaire de ma chair » donne un aspect saisissant afin de mettre en appétit, séduire, inciter et inviter tout consommateur potentiel…[1759]

[1757] Sigmund Freud, *Malaise dans la culture* (1930) (trad. Aline Weill), Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 2010, p. 61

[1758] *Ibid*.

[1759] Rappelons ici que mes figures ne sont pas « cadavériques » ; même mes « tas de chair » d'après les « corps déformés » du triptyque de Francis Bacon évoquent l'image des corps en mouvement ; et donc d'une chair vivante en apparence composée de chair animale morte.

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 40 x 30 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

Toujours afin de comprendre « l'origine » des caractéristiques de la figure que je crée (l'*ADN* de *la femme crue* est : animal, viande, et femme), nous faisons ici une parenthèse sur l'origine de son *ambivalence*. La préhistorienne Marylène Patou-Mathis rappelle la profonde relation « homme/animal » dans son chapitre « Animal symbole » :

> *Les Hommes ont été victimes de l'animal : attaques directes par des prédateurs en tant que proies ou indirectes de leurs « biens »[…]. Leur combat, victorieux ou non, contre cet ennemi a marqué profondément leurs mentalités, leurs attitudes et leur imaginaire.*[1760] *Mais, l'animal les a également nourris, d'où l'ambivalence de leurs sentiments, notamment dans beaucoup de sociétés traditionnelles où, en outre, la frontière entre l'Homme et l'animal apparaît floue, voire absente.*[1761]

« L'Homme, par amour ou par haine, prodigue donc à l'animal tantôt la vie, tantôt la mort. »[1762] L'ambivalence hante les sacralisations de l'animal faites par l'homme lors des rites et cérémonies, à travers lesquels une communication par le biais de l'animal s'établit entre le monde profane et le monde sacré.[1763] Les animaux jugés sacrés sont ceux souvent protégés par des tabous.[1764]

Plus loin sous le titre « La Chasse entre Eros et Thanatos », Marylène Patou-Mathis soulève l'étroite relation entre fécondité et chasse dans les sociétés traditionnelles (la procréation n'étant depuis l'origine et pendant longtemps que du ressort des femmes).[1765] La femme aurait été vénérée pour sa fécondité lors des rites par lesquels on mettait en exergue chasse et sexualité, donc puissances animales et mères fécondes.[1766] « Lors de certains de ces rites, les armes (pénétrantes) symbolisent les phallus, et les blessures du gibier (trous), les vulves. »[1767] On voit l'ambivalence naître chez les déesses liant fécondité et chasse, telle « l'Artémis des Grecs, à la fois protectrice et pourvoyeuse de gibier »[1768], relation « fusionnelle » entre la femme et la viande, qui exprime la contradiction « vie-mort ».

> *L'étroite relation entre gibier et fécondité se retrouve dans de nombreux gestes quotidiens ou dans des cérémonies sociales. Dans les sociétés traditionnelles où la viande tient une place importante dans la reproduction biologique, tout se passe comme si la préparation culinaire du gibier constituait une forme de gestation symbolique de l'animal, favorisant en quelque sorte sa renaissance.*[1769]

[1760] Delort (1984) cité par Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 214.
[1761] Marylène Patou-Mathis, *Ibid*.
[1762] *Ibid*.
[1763] *Ibid*.
[1764] O. Vallet (2003, p. 127) cité par Marylène Patou-Mathis, *op. cit.*, p. 215.
[1765] Marylène Patou-Mathis, *Ibid.*, pp. 268-269.
[1766] *Ibid*., p. 269.
[1767] *Ibid*.
[1768] *Ibid*.
[1769] *Ibid*.

La série « Raw Meat » révèle une chair génératrice de pulsions ; sa dialectique se base sur la pulsion de vie et la pulsion de mort. Pour Georges Bataille, « il y a dans le passage de l'attitude normale au désir une fascination fondamentale de la mort. »[1770] Dans *Histoire de l'œil* le regard, le désir, le sexe, et la mort dont son horreur s'entremêlent perpétuellement :

> *Nous sommes restés longuement [...] occupés à la regarder morte. L'impression d'horreur et de désespoir provoquée par tant de chairs sanglantes, écœurantes en partie, en partie très belles, est à peu près équivalente à l'impression que nous avons habituellement en nous voyant. Simone est grande et jolie. Elle est habituellement très simple [...]. Cependant, dans l'ordre sensuel, [...] le plus imperceptible appel des sens donne d'un seul coup à son visage un caractère qui suggère directement tout ce qui est lié à la sexualité profonde, par exemple sang, étouffement, terreur subite, crime, tout ce qui détruit indéfiniment la béatitude et l'honnêteté humaines.*[1771]

Sigmund Freud écrit qu'« il n'était pas facile de mettre en évidence l'activité de cette pulsion de mort dont [il] faisait l'hypothèse »[1772] ; les manifestations d'Eros peuvent être considérées comme flagrantes, la pulsion de mort mènerait son travail à l'ombre, silencieux, à l'intérieur de l'être vivant, à la dissolution de celui-ci.[1773] Pour Michel Sicard la tâche de mettre en évidence la pulsion de mort incombe à l'art : « C'est cette pulsion de mort dans sa pureté que l'art aura en charge de mettre en évidence, de manifester dans ce qui précisément se cache ou fait silence. »[1774] Selon ce dernier, il ne suffit dès lors plus de montrer (« ce montrer qui culmine en 1866 avec *L'Origine du monde* du Courbet »[1775]) : « il faut entrer dans le corps, comme par effraction. » Il faut que l'art ouvre le corps, le montre « tel qu'on ne l'a jamais vu, vivant et mortel, jouissant et déjà cadavre. »[1776] La matière même de mes corps, par le détournement du collage, fait voyager l'œil *au sein d'un corps*, *trompé* par l'extérieur d'une morphologie reconnaissable, l'œil va à l'intérieur des lambeaux de chair – ce qui *trouble* et donne la « jouissance visuelle » de la *fascination*. Voyager au-delà de la surface du corps représente l'*interdit* et, encore selon Georges Bataille, « on retrouve dans l'érotisme cette création paradoxale de la valeur d'attrait par

[1770] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 24.
[1771] Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, éditions Gallimard, 1970, pp. 14-15.
[1772] Sigmund Freud (1930), *op. cit.*, p. 61.
[1773] *Ibid*.
[1774] Michel Sicard, in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit.*, p. 210.
[1775] *Ibid*., p. 199.
[1776] Michel Sicard cite Georges Bataille pour qui, « l'érotisme est toujours lié à la mort, intimement lié à la connaissance de la mort », *Ibid*., p. 212.

l'interdit. »[1777] Notons pour ce dernier que l'érotisme se lie intimement à la mort via la *souffrance*.[1778]

> *Je coupai la corde, mais elle était bien morte. Nous l'avons installée sur le tapis. Simone vit que je bandais et commença à me branler. Je m'étendis moi-même aussi sur le tapis, […] Simone étant encore vierge, je la baisai pour la première fois auprès du cadavre. Cela nous fit très mal à tous les deux mais nous étions contents justement parce que ça faisait mal. Simone se leva et regarda le cadavre.*[1779]

De manière certaine, ma recherche en tant que peintre est de créer, proposer des images qui *fascinent* : « attirer, dominer, immobiliser un être vivant en le privant de réaction défensive par la seule puissance du regard. »[1780] Ce qui permet d'exposer les critères d'une image *fascinante* et d'en étayer les images de la série « Raw Meat » comme incarnations de cette notion. Ces critères étant l'expression sans détour de la dialectique « vie/mort », et rendant l'image érotique dans le sens le plus freudien et bataillien du terme, y compris au niveau de la « cruauté » qu'exprime une telle chair *meurtrie*, via la souffrance. *Leurré* par une figure dont la matrice est en apparence vivante (mes femmes décrites par Gérald Stehr : « de loin ont l'aimable et attirante couleur de la chair, disons du nu érotisé »[1781]), on imagine facilement que le spectateur, en se rapprochant de l'œuvre, se fait surprendre par la matière inattendue et sanguinolente dont elles sont faites. La fascination mortifère s'installe (quasi-)après coup, et cohabite avec l'interdit, la transgression, et le trouble d'un corps ainsi dévoilé : écorché, dépecé, et recomposé.

[1777] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 74.
[1778] Michel Sicard, in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit.*, p. 212.
[1779] Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, in Georges Bataille, *op. cit*., p. 46.
[1780] Définition du mot « fasciner » selon *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fasciner/>
[1781] Gérald Stehr, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

L'utilisation des réseaux sociaux et notamment *Facebook* me permet de garder une trace des réactions à la série « Raw Meat ». Le commentaire d'Ellen Rowland est emblématique quant de *fascination* de l'image qui nous intéresse tout particulièrement dans cette partie de thèse. Elle s'exclame (en anglais dans le texte : « Lisa, this is amazing! I can't stop staring at it! ») : *Lisa, ceci est incroyable ! Je ne peux pas arrêter de le regarder !*
Captures de l'écran de mon compte Facebook datant du 18 janvier 2011.

b. L'œil condamné ; le peintre criminel, récidiviste

« Toute la démarche artistique met en route une machinerie destinée à cerner la pulsion du regardeur »[1782], écrit Michel Sicard dans son texte « La Transgression de l'image » paru dans le recueil *Erotisme, Esthétique*. Je m'appuie sur ses propos en spécifiant que pour le peintre que je suis, la pulsion dont il s'agit est la *pulsion scopique*. Celle-ci se définit par la mise en scène d'une dialectique entre « regarder » et « être regardé ».[1783]

[1782] Michel Sicard, in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit.*, p. 205.
[1783] Définition du mot « scopique » selon *Dictionnaire Reverso*, <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/scopique> ; On peut également citer Michel Thévoz, « comme si, dans le tableau, et au point de mire, nous ne trouvions qu'une béance dans le spectacle, ouverte par et sur le désir de voir, nous réfléchissant notre propre regard, comme si l'objet même de notre vision se mettait à nous regarder », Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 58. Et plus loin, citant la théorie de Georges Didi-Huberman qui s'étend, ou qui se généralise, au regard dans son ensemble : « Paradoxalement, voir, c'est sentir que quelque chose nous échappe, voir, c'est perdre l'objet, c'est susciter un manque dans la plénitude du réel, une béance à laquelle

Pour le peintre qui cherche à créer la fascination à travers ses œuvres, cette relation sonne comme une exigence visuelle vis-à-vis d'une image qui se doit de captiver, voire piéger, son spectateur. Antonio Quinet explique que le *regard pulsionnel* « ne s'agit pas d'un objet passif de la perception du sujet, mais d'un objet de la pulsion. »[1784] Selon lui, Sigmund Freud et Jacques Lacan privilégiaient tout particulièrement le domaine pulsionnel relatif à l'œil ; tous les deux « font appel à la pulsion scopique pour y saisir […] le circuit parcouru par la pulsion entre sujet et objet […] ».[1785] Dans son ouvrage, Antonio Quinet met sa théorie en rapport direct avec la peinture et définit la structure des deux tours du « circuit » nécessaires afin d'arriver à une jouissance picturale.

> *C'est en fait la pulsion qui révèle cette structure moëbienne, car il faut deux tours à la pulsion pour retrouver la jouissance picturale : le peintre fait le premier, et le spectateur fait le deuxième tour de la pulsion, comme dans une bande de Moëbius où il faut que l'on fasse deux tours pour revenir à la même place. C'est par la pulsion scopique que le spectateur est bouclé, piégé dans le tableau,[…].*[1786]

Quinet explique comment celui qui regarde est ainsi regardé par le tableau.[1787] « L'acte de peindre ne se complète qu'avec la présence de l'observateur pris au piège scopique du tableau, par l'instauration de cette dimension de la boucle pulsionnelle au-delà de l'imaginaire de la représentation. »[1788]

La série « Raw Meat » cherche à se servir du *piège visuel* dans son expression (c'est la notion de tromperie ou de leurre déjà citée) ; de surcroît et dans ce sens, il rejoint et remplit une des fonctions de l'image publicitaire en soi, et plus particulièrement celle de la femme ! Les chercheurs Rana Barakat Issa et Antoine Matta expliquent que « la publicité […] nous cache des "pièges" et des "périls", qu'on ne saurait négliger, et lesquels sont liés à cette présentation de la femme et de son image d'une façon séductrice sensationnelle et belle. »[1789] D'autres artistes, tel Max Ernst, ont joué sur ce même procédé en posant des « pièges visuels » ; le journaliste Pierre Schneider écrit sur les collages de ce dernier :

> *Quand le regardeur s'aperçoit de ce qui lui arrive, il est trop tard. Le piège, refermé, ne se laisse pas rouvrir. Car seul le savoir délivre du voir. Or le mystère*

---

nous sommes nous-mêmes exposés, et *qui nous regarde* », G. Didi-Huberman (1992) cité Michel Thévoz (2003), *op. cit.*, p. 58.

[1784] Antonio Quinet, *op. cit.*, pp. 13-14.

[1785] *Ibid*., p. 14.

[1786] *Ibid*., p. 191.

[1787] « Dans ce "se faire regarder" se situe le bouclage de la pulsion scopique, qui démontre par là quel est le circuit pulsionnel en jeu dans la peinture », *Ibid*., pp. 213-214.

[1788] *Ibid*.

[1789] La citation continue : « D'ailleurs, la présence de la femme qui, à travers son attitude corporelle, touche nos sentiments profonds, crée en nous des désirs, des envies, sans respecter souvent la dignité humaine », Rana Barakat Issa & Antoine Matta, *op. cit*., p. 163.

ernstien continue de peser sur nous, une fois notre regard détourné, parce qu'il n'a pas été dissipé par la compréhension.[1790]

J'ai découvert l'existence de la pulsion[1791] scopique lors de ma recherche dans le cadre de mon Master, dans le texte de Guillaume Le Gall « Voir est un acte » du catalogue d'exposition *La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*. L'auteur évoque la pulsion scopique à plusieurs reprises en rapport avec la disposition que Salvador Dalí cherchait à créer dans ses œuvres par « l'élaboration de sa méthode de l'activité paranoïaque-critique. »[1792] Selon Guillaume Le Gall, dans les photographies et les films surréalistes, on voit se dégager un « "climat criminel" qui […] opère sur le lecteur une attraction visuelle irrésistible. Il y a là […], un désir de voir qui se conjugue avec le plaisir de la pulsion scopique. »[1793]

Les notions d'« attraction visuelle irrésistible » et de « fascination » envers une œuvre d'art s'appliquent parfaitement à mon processus personnel de création où une relation, un va-et-vient entre l'œuvre et le peintre, de nature quasi obsessionnelle commence en atelier et se développe, se poursuit, tout au long de la création de l'œuvre. L'analyse de ce processus, menée en grande partie lors des études théoriques, a déterminé que la relation « œil/œuvre » dans mon travail se construit de façon fondamentalement « réversible ». La fascination semble donc emblématique d'un rapport « réversible » entre l'œil et l'œuvre qui s'installe. Je me réapproprie la notion de la « réversibilité » de Georges Bataille ; elle est définie (y compris son côté « comestible ») par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *L'Image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* : « Par ce même et incessant travail de la réversibilité […], l'œil en tant qu'organe de la vision est donc à la fois compris comme *organe vorace* […] et comme *organe dévoré*, dévoré par cela même qu'il voit. »[1794] Il poursuit : « Que l'œil mange le visible et le visuel en retour vienne dévorer celui qui voit […], telle serait donc pour lui l'exigence ou l'expérience même du visible […]. »[1795] Cette « exigence visuelle » semble habiter

[1790] Pierre Schneider, « Détournement d'arts mineurs », *L'Express*, 12 décembre 1988, p. 79. Le journaliste note également la qualité ambivalente du procédé du collage de Max Ernst, qui, encore, rejoint celui de ma série « Raw Meat » ; il écrit : « Attirer pour repousser, séduire et se refuser : Max Ernst se comporte moins en incendiaire qu'en allumeur, […] » ; et : « C'est dans une chambre de petite fille modèle, dans un inventaire de notaire que s'épanouissent les jungles carnivores, les turgescences tératologiques », Pierre Schneider, *op. cit.*, p. 79.
[1791] « Parmi les pulsions partielles, on trouve également une pulsion scopique. Celle-ci est désir de voir et elle n'est pas réellement synonyme de curiosité sexuelle. […] Les pulsions scopiques sont des exemples de pulsions sexuelles non génitales », l'entrée « pulsion » selon Wikipédia.fr, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Pulsion>
[1792] Guillaume Le Gall, in Quentin Bajac & Clément Cheroux, (Dirs.), *op. cit.*, p. 218.
[1793] W. Serner (1913) cité par Guillaume Le Gall, *Ibid*.
[1794] Georges Didi-Huberman, (2007), *op. cit.*, p. 333.
[1795] *Ibid*.

depuis toujours mon processus artistique comme condition *sine qua non* de l'achèvement d'une œuvre qui se doit de me fasciner, de me captiver… L'œil et l'œuvre de la série « Raw Meat » se fascinent l'un l'autre, se nourrissent et « se dévorent » mutuellement… ainsi mon travail représente une mise en œuvre – une « surenchère » – de cette *pulsion scopique*.

Tout mon travail artistique s'articule autour de cette question de la pulsion scopique. C'est dans ma série « Raw Meat » que cette pulsion (dont la relation « réversible » et « comestible » définie par Bataille) s'est mise en évidence : l'« attirance irrésistible » de l'œil est devenue plus prononcée, plus lisible, et s'est accentuée par sa matière *comestible*.

Le désir que mes œuvres cherchent à susciter provient d'un désir oculaire – d'une pulsion scopique. Le fonctionnement dont mes œuvres agissent sur moi, auteur et premier spectateur, rejoint parfaitement l'action de cette pulsion décrite par Antonio Quinet, et qui se résume à ces notions : circuit, va-et-vient, piège. Ces notions sont pour moi synonymes d'une *condamnation voulue de « l'œil »*. Dans mon mémoire de Master, j'ai qualifié mes actes artistiques de « criminels » (par la « cruauté » de mes gestes, par le support du collage…), j'ai regardé mes œuvres comme des « crimes » (l'expression des corps « ouverts » mettant en scène le dévoilement, l'érotisme, l'interdit…) et je me suis identifiée à un peintre-en-série – l'artiste tel un criminel.[1796]

[1796] Cf. La première partie de mon mémoire « Les Crimes du peintre-en-série », du Master M2 Recherche, Salamandra, « Cru-ôté du corps », *op. cit.*, pp. 12-27.

Avis de recherche de la Police Nationale

Dans l'intérêt d'une enquête diligentée par la brigade de sûreté du département de l'Allier (France), et dans le cadre d'une commission rogatoire délivrée par Monsieur le juge d'instruction au tribunal de grande instance d'Ainay-le-Château (Allier), les services de la police nationale, services spécialisés à l'Art de l'image et du vivant, recherchent :

Personne non identifiée (Portrait-robot)

RECHERCHE D'UN PEINTRE EN SERIE, AUTEUR DE PLUSIEURS CRIMES DITS « PARFAITS ».

SIGNALEMENT : Artiste peintre de type américain, femme, francophile, 1m80, cheveux longs, corpulence normale, âgé d'une quarantaine d'années.

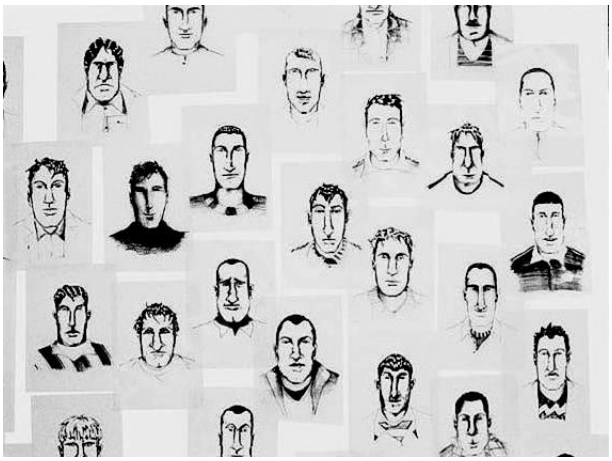
TENUE VESTIMENTAIRE : Porteuse au moment des faits des habits d'artiste peintre.

MOTIF DE LA RECHERCHE : Cette personne est recherchée pour les faits graves de crimes commis par collage de morceaux de photographies publicitaires de viande crue commis d'après les images préexistants de plusieurs catégories de femmes (pin-ups, toiles de maîtres, modèle réel) et déposées sur les papiers d'emballage de son pain quotidien. Ses crimes prennent de plus en plus d'ampleur ; en effet, sa dernière figure est réalisée d'*après nature* (grandeur nature).

Note importante : Cette artiste n'est pas dangereuse mais susceptible d'être armée de prospectus de supermarchés, papiers d'emballage de pain, cutters, pinces, ciseaux, et de la colle blanche. Ne tentez en aucune façon de l'interpeller vous même. Contactez le service spécialisé de police ou de gendarmerie le plus proche.

Prenant la posture d'un « peintre-en-série », j'ai rédigé la première partie de mon mémoire « Cru-ôté du corps » telle une enquête, et en me servant de la terminologie utilisée par des « profilers ». Pour la soutenance de mon Master j'ai créé l'Avis de recherche (haut) que j'ai posté la veille dans différents endroits de l'UFR 04 de l'Université Paris I – Panthéon-Sorbonne dont la porte d'entrée (bas). Le lendemain, jour de ma soutenance, je me suis fait enfermer dans un placard, pour ensuite être libérée et pouvoir ainsi exposer les faits de ma « condamnation » devant mes « juges » : le jury.

Citons deux artistes qui, comme moi, ont endossé la posture de l'artiste comme criminel. Après avoir pris l'*alter ego* Rrose Sélavy en tant que double féminin en 1921, Marcel Duchamp veut réinvestir son propre sexe et retrouver sa propre identité en 1923, selon Jean Clair. « Un photomontage le représente selon deux photographies d'identité, l'une de face, l'autre de profil, collée sur une fausse feuille d'avis de recherche. […] Tout se passe comme si, le ready-made ayant aboli toute possibilité d'une activité artistique, à un artiste en quête d'œuvre se substituait désormais une œuvre en quête d'auteur. »[1797] En 1992, l'artiste italien Maurizio Cattelan dans *Super noi*, demande à cinquante parents et amis de le décrire à la police, ce qui leur permet de réaliser des portraits-robots de l'artiste. « Le thème récurrent du vol et des enquêtes policières qui en découlent fournit la clé de cet autoportrait multiple. Le titre (« Sur-nous ») semble se moquer de l'un des concepts fondamentaux de la psychanalyse : le surmoi, dont la fonction est d'intérioriser les règles morales et les restrictions sociales. […] L'élément de schizophrénie comique de cette œuvre est à mettre en balance avec le désir de fuite, typique d'une personne poursuivie par la police. »[1798] Enfin, citons Georges Bataille qui s'empare du thème de la culpabilité de l'artiste, en l'occurrence l'écrivain, dans *La Littérature et le Mal*. Dans une rare interview télévisée, il constate qu'« un bon écrivain est toujours coupable d'écrire. »[1799] La plupart ne sont pas conscients de cette culpabilité, mais Bataille croit à celle d'une culpabilité profonde. Depuis l'enfance, selon Bataille, ceux qui écrivent « se mettaient du côté du mal, [et] par conséquent ils étaient coupables. […] En se soustrayant à son devoir, on agissait mal. »[1800] « Ecrire est tout même de faire l'opposé de travailler. »[1801]
En haut : Marcel Duchamp, *Wanted*, 1923, 41,8 x 30,3 cm, lithographie couleur ; en bas : Maurizio Cattelan, *Super noi*, 1992, photocopies sur celluloïd, 50 portraits, 29,5 x 21 cm chacun, Musée Thyssen Bornemisza, Madrid.



[1797] Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Art et Artistes, 2000, pp. 251-252.
[1798] Francesco Manacorda, *Maurizio Cattelan*, Paris, éditions Hazan, Coll. Hypercontemporain, 2007, p. 27.
[1799] Georges Bataille, « La Littérature et le mal », Interview télévisée, INA, 1958, 2:20, <http://www.youtube.com/watch?v=-WiwNekNJGA&feature=player_embedded#!>
[1800] *Ibid*., 3:30.
[1801] *Ibid*., 2:30.

Cerner, préciser le fonctionnement et le rôle de l'œil dans la série « Raw Meat », m'a amenée à réfléchir à la notion de sa condamnation. Question : l'œil est-il condamnable ? Ma chair viande-crue-publicitaire cherche à captiver, à piéger l'œil : je cherche donc à condamner l'œil à la consommation, à la dévoration de mon œuvre et l'œuvre cherche à condamner l'œil : l'œuvre veut consommer, dévorer l'œil du spectateur. J'en conclus que l'œil est *condamnable* car *condamné* – se trouvant dans cette espèce de relation « réversible ». Le regard du peintre est fondamentalement pulsionnel, se nourrissant de ce processus, et cette relation entraîne ou constitue un *besoin* (et/ou une condamnation), *fondamental* du peintre, en tant que *raison d'être* de son activité : il perpétue et il subit cette exigence visuelle perpétuellement. *C'est l'œil que je cherche à condamner, c'est l'œil qui m'a condamné, qui condamne le peintre à perpétuité.*

Antonio Quinet, dans son étude psychanalytique, dit qu'au contraire la pulsion scopique n'a « aucune liaison avec ce qui est de l'ordre du besoin. On n'a pas besoin de voir, mais on en a le désir »[1802] ; ce que nous réfutons catégoriquement pour le cas du peintre.

La pulsion scopique, explique Quinet, emprunte ses significations à d'autres pulsions, telle celle de l'oralité…[1803] Nous avons déterminé la combinaison de critères qui, à notre sens, rendent l'image dans la série « Raw Meat » fascinante : la mort, l'interdit, l'ouverture, la sexualité, la violence, la cruauté… Pour Freud, « c'est l'impression visuelle qui éveille le plus souvent la libido et elle peut être ramenée aux impressions tactiles »[1804], cette idée nous renvoyant à la question de l'œil et du toucher[1805], ce qui importe vis-à-vis de ma chair publicitaire. Le « toucher[1806] » représente une notion incontournable de la consommation, puisqu'il se réalise forcément *avant* cet acte.

[1802] Antonio Quinet, *op. cit.*, p. 73.

[1803] « Il n'y a donc pas de signifiants spécifiques de la pulsion scopique, donc pas d'inscription dans l'inconscient, si ce n'est par l'emprunt de signifiants d'autres pulsions qui sont rattachées à la demande de l'Autre ou à l'Autre, c'est-à-dire à l'oralité et à l'analité. *Manger des yeux*, […] par exemple », *Ibid*.

[1804] « Si le domaine du scopique ne mérite pas, pour Freud, une place dans la description libidinale et pulsionnelle du sujet, il lui donne en quelque sorte une fonction constituante : « C'est l'impression visuelle qui éveille le plus souvent la libido » et elle « peut être ramenée aux impressions tactiles », *Ibid*., p. 78.

[1805] « C'est la pulsion scopique qui confère le caractère de beauté à l'objet désiré du monde sensible et permet au sujet de le "toucher des yeux" et de le déshabiller du regard », *Ibid*., p. 51.

[1806] Dans sa dialectique appétence/dégoût, la série « Raw Meat » met incontestablement en œuvre le toucher. « Il n'y a de dégoût visuel que si l'aversion éprouvée anticipe une impression tactile. Comme le remarque W. Benjamin, "tout dégoût est originairement dégoût du contact." Ce sont d'abord les sensations tactiles qui suscitent immédiatement le dégoût, […]. Le dégoût-aversion peut s'expliquer par la hantise de se compromettre avec un objet méprisable, un déchet, une chose abjecte. Mais de même qu'une réaction de fuite provoquée par la peur suppose que l'objet craint puisse s'approcher, le dégoût suppose que l'objet dégoûtant puisse venir me toucher, me coller à la peau et même s'introduire dans ma bouche. » Dans la théorie freudienne du refoulement qu'elle rapporte, toute répulsion serait la dénégation d'une attirance qui a conduit à son refoulement. Le dégoût comme l'horreur seraient imposés par les interdits fondamentaux communs à toute civilisation, et leur force

L'œil veut du *cru* ! Lier mon travail dans la série « Raw Meat » aux pulsions de vie et de mort, puis plus spécifiquement à la pulsion scopique, nous permet de rendre compte du besoin du « donner-à-voir » du peintre[1807] ; et de questionner, de traiter les images qui y répondent. Nous avançons que *l'œil cru* est nourri par l'œuvre : figurativement par son détournement de l'image de viande crue, et en tant que peinture de nature *iconoclaste*.[1808] C'est un procédé que Gérald Stehr définit comme « un agrandissement de champ rétinien, de "facture picturale", […]. Si elle part des images créées précédemment, c'est pour en arriver à en produire d'autres, plus instruites de nouveautés, c'est-à-dire fondées sur une remise en cause d'un savoir montrer précédent. »[1809] La série « Raw Meat » s'inscrit dans la question de « l'invention ». Comme point de départ, il y a l'image *inventée*, *nouvelle*, jamais vue. Il y a l'œil qui s'accommode, qui même se banalise. Il s'agit donc pour le peintre du besoin, du désir, d'offrir une IMAGE CRUE. La série « Raw Meat » doit inventer et réinventer « l'œil » capable continuellement de l'appréhender.

Séduire, proposer, éduquer, étonner, corrompre, subvertir… tout y est induit par l'*image crue*. L'évolution constante de la facture picturale de ma série reflète ma quête d'invention et de réinvention et soutient que ces *images crues* de *la femme crue*, représentent toutes les histoires de mes « crimes » grandissants ![1810]

C'est dans cette même optique que mon œil, l'œil du peintre, est coupable, criminel et récidiviste. C'est la notion de surenchère déjà citée : mon « crime scopique » est, et se doit d'être en perpétuelle évolution dans le but de rassasier l'œil, qui en principe ne l'est jamais – il est toujours en quête de réinvention.

---

réactive tiendrait à leur caractère primaire ou primitif, ce qui peut conduire à confondre l'horreur et le dégoût », Claire Margat, « Dégoût », in Michela Marzano (Dir.), *op. cit.*, pp. 285-286. Nous pensons certes aux interdits et tabous fondamentaux que met *visuellement* et indéniablement en œuvre la série « Raw Meat », tel celui du sang, voire du sang menstruel, largement développés et exposés antérieurement dans cette étude.

[1807] « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique », Jacques Lacan (1974, p. 17) cité par Antonio Quinet, *op. cit.*, p. 43 ; la pulsion est à la base du « donner-à-voir » du sujet, […] », *Ibid*.

[1808] Cf. Gérald Stehr, « L'Être de la voyante, ou Les Intimités publiques de Lisa Salamandra », in Salamandra, *Daily Bread (mon pain quotidien)*, Turquant, éditions L'àpart, Coll. Beaux Livres, 2009, p. 153.

[1809] *Ibid*.

[1810] Nous pouvons illustrer cette « quête » par des propos de Georges Bataille et de Jacques Derrida. Le premier à l'égard d'Edouard Manet : « qui jamais ne sut clairement ce qu'il voulait, qui, plutôt que sagement conjuguer sa formule, ne cessa de chercher, de douter […], comment ne pas mettre en lumière cet aléa interminable de l'art, dont seules ont raison l'excessive confiance et la fatigue ? Combien, si nous ne replacions sous le jour douteux de la naissance ces toiles si diverses, nous nous tromperions sur elles ! », Georges Bataille, *Manet*, *op. cit.*, p. 106. Le deuxième parle « de la fois » : cela n'a lieu qu'une fois, et toujours du nouveau, chaque fois une seule fois, le *chaque-fois-une-seule-fois* […]. Il faudrait restituer ici la question du schématisme transcendantal, de l'imagination et du temps, comme question de la date – *de la fois* », Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, éditions Galilée, Coll. La Philosophie en effet, 1986, p. 26.

Le *piège visuel* que tend la série « Raw Meat » à l'œil du spectateur est nourri par les tabous de la sexualité, des interdits, de la mort, et des transgressions. Son « crime scopique » *condamne* l'œil du peintre et le *libère* du même coup, notamment grâce à la jouissance picturale tant recherchée.[1811] « Le regard, capté par le tableau, du fait de l'art du peintre, est cause de désir chez le spectateur, au point même du sujet divisé. » La recherche qualifie l'œil comme « à la fois acteur et spectateur »[1812] ; son désir de voir et de donner-à-voir, se situant au niveau scopique de la pulsion.[1813] Le peintre, se donnant à la pulsion, en tant que victime de son regard pulsionnel, et nourrissant simplement un besoin qui lui est fondamental, est-il dédouané de la responsabilité de ses actes, de ses « crimes » ?

Pour Jacques Derrida, l'autobiographie est le genre par excellence pour « se réfugier, pour décliner toute responsabilité et toute charge de la preuve. »[1814] Je suis cet autobiographe parlant à travers mes figures féminines en viande crue :

> *Déchargé de toute charge de la preuve, l'autobiographie pure autorise la véracité ou le mensonge, mais toujours selon la scène d'un témoignage, c'est-à-dire d'un « je vous dis la vérité » sans pudeur, à nu et à cru. Comme si, parlant de soi, je, moi, le moi parlait d'un autre, en citait un autre, ou comme si je parlais d'un « je » en général, à nu et à cru.*[1815]

**

[1811] « L'investissement pulsionnel a pour caractéristique la force constante, qui cherche sans cesse à obtenir la satisfaction, la jouissance du regard, le plaisir de l'œil », Antonio Quinet, *op. cit.*, p. 86.
[1812] L'objet regard, modalité scopique privilégiée de l'objet a dans le champ imaginaire – en tant que support du désir à l'Autre qui le caractérise – fait du Moi une instance de spectacle, il est à la fois acteur et spectateur. […] C'est le regard qui "scopise" le moi et, en tant qu'objet a, il l'associe au désir de l'Autre sous la forme du donner à voir », *Ibid*., p. 152.
[1813] L'auteur cite en exemple le tableau *Toilette de Vénus* de Pierre Paul Rubens, *Ibid*., p. 213.
[1814] Jacques Derrida (2006), *op. cit.*, p. 84.
[1815] *Ibid*.

Mes *images crues* n'existent qu'au prix de transgressions visuelles. Pour Michel Sicard : « La transgression, c'est le cut, le coup, la permutation incongrue dans le code plastique qui s'est institué. »[1816] Mes images crues ne se découvrent, n'existent, ne se font connaître, qu'au travers un processus dont la notion de « limite » a été mise en œuvre. Mon travail artistique donne le sentiment du dépassement d'une (cette) limite qui engendre le trouble et qui mène vers la découverte (de l'œuvre), vers mon savoir. (Le désir de savoir étant l'un des destins de la pulsion scopique.[1817]) Ce qui résulte de mon détournement est un jeu identificatoire avec la figure féminine, celle de la série « Raw Meat », dont la mise à nu artistique de la chair atteint, tend vers le paroxysme des différentes formes de sa dialectique : vie/mort, appétence/dégoût, désir/répulsion, permissibilité (invitation, incitation)/interdiction : une image de la femme « dont la limite ouvre violemment sur l'illimité ».[1818] Michel Foucault écrit dans son texte « Préface à la transgression » :

> *La transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut (plus exactement peut-être à s'y reconnaître pour la première fois), à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte.*[1819]

Acteur et victime des *pièges visuels* de ma viande crue, mon œil est à la fois miroir et lampe, pour reprendre les termes de Michel Foucault à l'égard du prestige obstiné de l'œil que lui confère Georges Bataille.[1820] Par ce va-et-vient, je retrouve et j'éprouve ma vérité positive dans le mouvement de ma propre perte.

***

[1816] Michel Sicard, in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit*., p. 206.
[1817] « Le thème de la contemplation en tant que jouissance scopique/épistémique implique aussi forcément celui du désir de savoir, […]. Nous vérifions donc que la quête du savoir et de la vérité, et sa rencontre dans la contemplation chez Platon ou chez Aristote, est fondée sur le regard », Antonio Quinet, *op. cit.*, p. 24.
[1818] Michel Foucault, « Préface à la transgression », (1963, Critique, n° 195-196, pp. 751-769), in *Dits et écrits I, 1954-1975*, (1994), Paris, éditions Gallimard, Coll. Quatro, 2001, p. 265.
[1819] *Ibid*.
[1820] *Ibid*., p. 272.

D. La Sublimation de l'image violente

Je n'oublierai jamais ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui est, ce qui arrive.[1821]

Georges Bataille

L'enjeu de ce dernier chapitre de notre étude est d'exposer la sublimation de l'image violente dans nos sociétés contemporaines. M'appuyant sur la recherche menée jusqu'ici dans cette partie, tentons de comprendre comment l'expression des mythes fondateurs, de la transgression, et de l'interdit (du regard/l'aveuglement) contribuent à sublimer l'image violente. Pourquoi l'artiste fait-il appel à l'horreur, à la chair *meurtrie*… à quoi bon *présenter l'imprésentable*[1822] ? Enfin, explorons l'image violente de la femme.

Le *sublime* est la perte de l'être. « *Le sublime est l'expérience de la catastrophe de l'être* ; il est l'expérience de son renversement »[1823] ; le philosophe Laurent de Sutter définit le terme dans son ouvrage *La Théorie du kamikaze*. Selon ce dernier, « le sublime ne peut plus se donner que dans la destruction – de préférence la plus vaste possible […] ; [cette destruction] est aussi devenue ce qui définit l'horizon du sublime ».[1824]

L'étude de Laurent de Sutter nous permet de regarder la sublimation de l'image la plus violente et la plus publicitaire dans notre société contemporaine : celle du kamikaze. Plusieurs aspects interpellent et permettent de la lier avec *la femme crue*.

Il y a sa mise en scène théâtralisée : les bourreaux veulent annexer les esprits, plus que des territoires, et « ceci par tous les moyens – de préférence les plus spectaculaires ».[1825] Le kamikaze est l'acteur d'une scène dont le but n'est pas la destruction – mais plutôt la *visibilité possible* de cette destruction.[1826] Dans notre ère de la « reproductibilité médiatique », le sublime appartient surtout au domaine de l'apparence,

[1821] Il est peu clair cette citation qui se trouve entre guillemets dans cette version du texte ; nous en déduisons qu'elle est de Georges Bataille ; Michel Foucault (1963, 2001), *op. cit*., p. 275.
[1822] Laurent de Sutter, *op. cit.*, empl. 446.
[1823] « *Le sublime est l'expérience de la catastrophe de l'être* ; il est l'expérience de son renversement, comme on le dirait d'un roi sur son trône », *Ibid*., empl. 241.
[1824] *Ibid*., empl. 533.
[1825] François Lefebvre, « Théorie du kamikaze ou théorie du doute ? », *Paris Match*, 27 mai 2016, <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Theorie-du-kamikaze-ou-theorie-du-doute-979945>
[1826] Laurent de Sutter, *op. cit*., empl. 95.

de l'image : « Le réel ne se donne pas sous la forme du fait, mais sous la forme de l'image du fait »[1827] ; « ce n'est pas la destruction de ce qui est qui constitue la voie d'accès privilégiée au réel de ce qui est ; c'est *l'image* de la destruction de qui est. »[1828] C'est ce *réel imagé* que montre la femme de la série « Raw Meat ».

Il y a un désir de mort qui tient une place centrale dans l'image du kamikaze. Dans *Un furieux désir de sacrifice*, le psychanalyse Fethi Benslama explique que les kamikazes aspirent à devenir « autres » par le biais de la mort, en la traversant.[1829] Ils « veulent se recycler en tuant et en se tuant ; ils se purifient avec le sang des autres. »[1830] Par ailleurs, l'idée d'une « cohabitation des états vie-mort » dans la figure du kamikaze est très importante ; une esthétique que *la femme crue* met en œuvre. On peut lire que Daech attire des jeunes qui se considèrent déjà « vivants-morts », puissants d'une certaine impuissance ![1831] Fethi Benslama note que les frontières vie-mort sont déjà floues à l'âge de l'adolescence, et il arrive que cliniquement les personnes meurent subjectivement tout en restant vivantes. Lorsque ces sujets sont recrutés pour une cause sacrée et en tant que « sainte arme de destruction de masse », ce statut acquiert une puissance extraordinaire.[1832]

Le sublime propose l'hypothèse d'un au-delà de la beauté.[1833] Laurent de Sutter, via la racine étymologique du mot, parle de sa dialectique qui se définit comme un « mixte de fascination et de répulsion, d'admiration et d'horreur […] ».[1834] Pour Pascal Quignard, il s'agit d'une beauté capable de nuire. « Nous l'admirons sans joie. Par définition le mot admiration ne convient pas : nous vénérons quelque chose dont l'attrait qu'il exerce sur nous tourne à l'aversion. »[1835] Cette vision nous attire autant qu'elle nous fait fuir ; Platon refusait de distinguer la beauté et l'effroi[1836], poursuit-il. « Alors nous approchons du verbe "méduser" : ce qui entrave la fuite de ce qu'il nous faudrait fuir et qui nous fait "vénérer" notre peur même, nous faisant préférer notre effroi à nous-mêmes, au risque que nous mourions. »[1837] Laurent de Sutter le rejoint : « *Est sublime ce qui est excessif* – ce qui excède l'ordre conventionnel de la beauté, et définit un horizon esthétique dans lequel

[1827] Laurent de Sutter, *op. cit*., empl. 619.
[1828] *Ibid*.
[1829] Anne Laffeter, « Fethi Benslama : "On fabrique de la chair à jihad industriellement" », site des *Inrocks*, 15 mai 2016, <http://mobile.lesinrocks.com/2016/05/15/actualite/fethi-benslama-11827292/>
[1830] *Ibid*.
[1831] « Nous savons cliniquement qu'il arrive que des personnes meurent subjectivement, tout en restant vivantes. Nous appelons cela la mort du sujet », *Ibid*.
[1832] *Ibid*.
[1833] Laurent de Sutter, *op. cit.*, empl. 229.
[1834] *Ibid*.
[1835] Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 103.
[1836] *Ibid*.
[1837] *Ibid*.

l'effroi de l'expérience de l'excès se trouve tout entier contenu dans sa délectation, et vice versa. ».[1838] Ces propos nous permettent de voir la figure de la série « Raw Meat » comme un *être sublimé* : *sa* délectation se trouve dans l'expérience de son excès (de viande crue), l'effroi faisant partie de son esthétique si particulière !

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 2)*, 2012, 131 x 85 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Une série de photographies offerte à Georges Bataille représente la dialectique de l'image violente sublimée à son paroxysme ; elle montre un condamné se faisant découper en morceaux. Il la décrit dans son court texte *Les Larmes d'Eros* : « Le supplice figuré est

[1838] Laurent de Sutter, *op. cit.*, empl. 234.

celui des *Cent morceaux*, réservé aux crimes les plus lourds. […] Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable. »[1839] Ces éléments formeront, nous le savons, la clé de voûte de sa théorie sur la cruauté : « L'identité des parfaits contraires opposant l'extase divine d'une horreur extrême »[1840]

Chin Chieh-Jen, un artiste contemporain taïwanais, s'est inspiré de ce même cliché pour son installation vidéo *Lingchi – Echoes of a Historical Photograph.* L'artiste n'a pas cherché à dépeindre l'événement de manière réaliste. Il a utilisé cet événement historique pour illustrer les réalités de la société contemporaine de son île : « Le "démembrement" physique du condamné comme symbole de la situation dans laquelle Taïwan se retrouve aujourd'hui : en tant que "jouet" pour le capitalisme et la globalisation. »[1841]

Chin Chieh-Jen, *Lingchi – Echoes of a Historical Photograph*, 2002, extraits d'installation vidéo.

[1839] Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, in Georges Bataille, *op. cit*., p. 627.
[1840] *Ibid*.
[1841] *De Hallen Haarlem : Archive : Chin Chieh-Jen*, « Lingchi, video installation » (trad. Lisa Salamandra), <http://www.dehallen.nl/en/exhibitions/chin-chieh-jen-english/>

La chair à vif, voilà ce qui est le montré immontrable. La femme est suppliciée, de façon intransitive, sans raison, sans intention, sans idéologie (pas même celle qui susciterait une « libération des femmes »). C'est en cela que cette expérience est violente et extrême. On peut écorcher pour faire de l'anatomie : le corps est alors sauvé dans sa monstration même qui le découpe savamment en organes. Chez Lisa pas de regard chirurgical et pur, pas d'organes, mais des coupures, des lésions, des incisions, des excisions, des sévices, des morceaux de chair qui viennent d'un corps autre, d'une altérité animale, consommable et dont le visuel cherche à se satisfaire, à se rassasier jusqu'à plus faim, jusqu'à plus voir. C'est un corps sacrificiel qui est montré. Où est le sacrifice ? Dans cette beauté violentée par les ciseaux, dans un travail qui mutile de son temps d'existant même, perdue dans sa beauté de n'être que plaies vives ? Ou ne serait-ce pas dans le désir de s'afficher par la douleur, et de la surmonter, avec volupté même, en une pose presque extatique, telle que Georges Bataille la voit dans Les Larmes d'Eros*, sous la forme du supplicié chinois ?*[1842]

Michel Sicard

Salamandra, détail, *Daily Bread : Raw Meat (Nathalie 1)*, 2012, 141 x 110 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

[1842] Michel Sicard, in Salamandra, *op. cit.*, non paginé.

1. Plaidoyer pour une image « vraie » de la femme

La femme de la série « Raw Meat » est une image violente sublimée. *ON NE PEUT PAS VOIR* cette autodestruction ; on *présente l'imprésentable*, le *montré immontrable* : ce corps écorché, dépecé, recomposé. Le corps ouvert, désintégré, transgresse ; il est *interdit*. Ce qui est interdit est un acte *violent*, *dangereux* même ! « Dans l'Exode (XXXIII, 20) c'est le dieu lui-même qui dit à Moïse : […] Tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre […]. Voir en face est interdit. Voir le soleil, c'est brûler les yeux. »[1843] Notre recherche confirme l'appartenance de mes images au sublime : elles s'expriment dans leur excès, elles présentent un au-delà de la beauté menant vers la répulsion, elles illustrent le basculement du vivant à sa destruction, à sa perte.

« L'enthousiasme est l'affect suscité par le sublime de l'imprésentable. »[1844] Laurent de Sutter décrit comme une extrême sublimation[1845], comme un signe, « la présentation possible d'un imprésentable. »[1846] L'imprésentable serait précisément ce moment de l'impossibilité de la rencontre avec la mort, et donc du *réel* (les kamikazes, ces « êtres-pour-la-mort » loupent leur rendez-vous avec le réel parce qu'ils ne connaîtront jamais la destruction[1847]).

La femme crue est une *image de la mort*[1848] ; sa pulsion scopique est *SA* vérité. Georges Bataille présente la plus forte des deux vérités, la force de ce mouvement de la discontinuité de l'être humain[1849] :

> *Pour l'ensemble des hommes normaux, des actes définitifs ne donnent que la direction extrême des démarches essentielles. Il y a un excès horrible du mouvement qui nous anime : l'excès éclaire le sens du mouvement. Mais ce n'est pour nous*

[1843] Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 109.
[1844] La citation continue : « C'est lorsqu'on n'y voit rien, mais que ce rien peut être intuitionné comme la marque du tout, que l'enthousiasme peut être expérimenté, en tant que mixte d'emportement et d'horreur », Laurent de Sutter, *op. cit.*, empl. 403-409.
[1845] « Or, tel était, pour Kant, le constat que l'enthousiasme portait à son point d'acmé : dans l'enthousiasme s'exprime toute l'exaltation qu'il est possible de tirer du constat de l'existence d'une grandeur infinie et inaccessible – d'une grandeur de part en part imprésentable dans son abstraction », *Ibid*., empl. 403.
[1846] *Ibid*., empl. 440-446.
[1847] *Ibid*., empl. 607.
[1848] Son esthétique particulière est dialectique « vie-mort », comme toute image de la mort, elle exprime autant de la vie. « C'est l'image de la mort qui permet de se retourner vers la vie, et de réaliser combien ce que nous nommons ainsi n'est qu'une fiction sans autre consistance que l'ordre qui s'en déduit », *Ibid*. empl. 625.
[1849] Ce mouvement de la discontinuité de l'être est fondamentalement violent pour Bataille ; il écrit : « Si nous reportons à la signification pour nous de ces états, nous comprenons que l'arrachement de l'être à la discontinuité est toujours le plus violent. Le plus violent pour nous est la mort qui, précisément, nous arrache à l'obstination que nous avons de voir durer l'être discontinu que nous sommes. […] nous ne pouvons nous représenter sans une violence la mise en jeu de l'être en eux ; c'est en son entier, l'être élémentaire qui est en jeu dans le passage de la discontinuité à la continuité. La violence seule peut ainsi mettre tout en jeu, la violence et le trouble sans nom qui lui est lié ! », Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, pp. 22-23.

qu'un signe affreux, sans cesse nous rappelant que la mort, rupture de cette discontinuité individuelle à laquelle l'angoisse nous rive, se propose à nous comme une vérité plus éminente que la vie.[1850]

Claire Margat écrit que le moment de perte est érotique – « l'attirance fascinée et horrifiée qui entraîne le vivant vers la mort. »[1851] Laurent de Sutter ajoute que la pulsion scopique qu'exerce l'image de la mort sur le spectateur y est *TOTALE* : nous sommes *TOUS* sidérés par le spectacle de la destruction, nous sommes excités par l'obscénité des images du sublime, nous éprouvons TOUS de la jouissance à leur vue.[1852]

Notre plaidoirie pour une véritable image de la femme conclut cette dernière partie de notre thèse, avec l'hypothèse que la femme de la série « Raw Meat » donne une *image véritable* de l'être. Elle a été créée de façon « crue » pour exprimer le vrai ; Antonin Artaud voyait la cruauté comme un geste de la vie, comme quelque chose de vrai, quelque chose de nécessaire.[1853] La force de ces *images violentes* se trouve surtout dans leur qualité féminine ; mes figures, construites à coups de cutter et de colle, avec des bouts de viande crue gorgés de sang, dévoilent ainsi la « nudité destructrice de l'identité de leur communauté »[1854] subie ; elles sont une *mise en abyme*. Comme le kamikaze, *la femme crue* est « un être esthétique, appartenant au régime des apparences, un être de l'âge des images »[1855], un être publicitaire, jouant avec les mêmes codes, appartenant à nos sociétés ô combien consommatrices. Le processus de la sublimation dans la série « Raw Meat » s'est avéré nécessaire afin de pouvoir la *voir* : bien au-delà de la beauté, de son excès, et en tant que (son/notre) destin ultime. La sublimation de *notre image violente* a permis la pleine expression, toute l'essence, de (son/notre) *regard meurtrier*.

[1850] Georges Bataille, *L'Erotisme*, in Georges Bataille, *op. cit.*, pp. pp. 24-25.
[1851] Claire Margat, in François Aubral & Michel Makarius (Dirs.), *op. cit.*, p. 178.
[1852] « Ce réel, c'est celui de l'obscénité de l'excitation avec laquelle sont accueillies les images du sublime – la jouissance, éprouvée par tous, à propager la sidération provoquée par le spectacle de la destruction, et à jouer les arbitres dans la compétition pour la visibilité. "Enfin, de la réalité !" : tel est le cri qui retentit lorsqu'un abruti se fait exploser sur une place de marché ; enfin quelque chose qui nous permette de faire semblant […] que ce dont il s'agit, dans les images que nous regardons, est d'une autre nature que de la fiction », Laurent de Sutter, *op. cit.*, empl. 676.
[1853] Cf. Antonin Artaud (1964), *op. cit*., pp. 136-137.
[1854] Anne Laffeter, *op. cit.*
[1855] Cf. Laurent de Sutter, *op. cit.*, empl. 106.

CONCLUSION

> *J'ai toujours espéré exprimer les choses aussi directement et crûment qu'il m'était possible, et peut-être que, si une chose est transmise directement, les gens sentent cela comme horrifiant. Parce que, si vous dites très directement quelque chose à quelqu'un, il s'en offense parfois, bien que ce soit un simple fait. Car les gens ont tendance à s'offenser des faits, ou de ce qu'on a l'habitude d'appeler vérité.*[1856]
>
> Francis Bacon

Une image *manque*-t-elle[1857] à la femme ? Ne serait-ce sa véritable image ? Celle donnant lieu à des interprétations multiples, dialectiques, contradictoires de la femme ; celle qui *colle* au plus près de ce qu'est son image aujourd'hui : charnelle, publicitaire, *comestible*… La série « Raw Meat » incarne *cet* idéal : il exprime des *faits simples* : nous sommes de la chair, une chair *contemporaine* hautement *consommatrice*. Sa spécificité féminine sert à marteler d'autres *faits simples* : l'image de la femme est LA plus publicitaire : réalisée, mise en scène, pour être « dégustée », *mangée des yeux*. L'esthétique particulière de la série « Raw Meat », qui présente un corps écorché, dépecé, et recomposé, exprime un simple fait : la chair féminine est *meurtrie* ; on qualifie la violence que subit la femme d'universelle et permanente.[1858] Ainsi, nous pouvons conclure en avançant que les femmes de cette série rendent visibles les V RIT S sur la chair contemporaine.

L'un des objectifs majeurs de cette thèse a été de comprendre les racines de ce qui dérange, qui trouble, des « vérités » engendrées par cette image du corps féminin. Ces « vérités » qui gênent, choquent, et même offensent !

Les prospectus de supermarchés inondant ma boîte aux lettres plusieurs fois par semaine sont remplis d'images publicitaires de viandes crues qui ne choquent personne :

[1856] F. Bacon (1976, p. 95) cité par Philippe Dagen (1996), *op. cit.*, p. 112.
[1857] « L'homme est celui à qui une image manque. Qu'il ferme les yeux et qu'il rêve dans la nuit, qu'il les ouvre et qu'il observe attentivement les choses réelles dans la clarté qu'épanche le soleil, […] qu'il se laisse absorber dans la contemplation d'une peinture, l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit », Pascal Quignard, *op. cit.*, pp. 7 ; 9.
[1858] Sandrine Treiner, *Introduction*, in Christine Ockrent (Dir.), *Le Livre noir sur la condition des femmes*, Mesnil-sur-l'Estrée, XO éditions, 2006, p. 12.

acceptables, banales, elles sont *si quotidiennes*. Découpées, ôtées de leur contexte, détournées afin de dépeindre le corps de la femme, elles ont engendré des réactions extrêmes, inédites, que mon travail artistique n'avait jamais expérimentées jusque-là. La femme de la série « Raw Meat », réalisée *aussi directement et crûment qu'il m'était possible*, en effet, *horrifie* certains. Les manifestations de la part du spectateur de « ne pas vouloir voir *ça* » et la censure dont a fait l'objet plus d'une fois ce travail, témoignent de sa capacité à nous *affecter*. Ce sont ces réactions à son égard – toujours franches, si prononcées, paradoxales – qui me donnèrent envie de concentrer la totalité de la recherche théorique de mes études, d'abord celle du Master puis du doctorat, exclusivement sur le sujet « Raw Meat »[1859], afin de répondre à cette simple question en deux parties autour de laquelle s'articule l'ensemble de ma recherche de cette thèse :

Pourquoi sommes-nous *affectés* à la vue de la viande crue ; et pourquoi
sommes-nous davantage *affectés* lorsque la viande crue forme –
ou *fusionne* avec – le corps de la femme ?

Mon engouement pour la matière de la viande-crue-publicitaire dure depuis neuf ans. Je m'y suis jetée dans la création de la série « Raw Meat » avec ferveur et passion depuis ce temps-là et cela n'a jamais cessé. La réalisation de la majorité des œuvres de la série, surtout celles monumentales, s'accompagna parallèlement de la recherche théorique que je menai sur celle-ci. Une recherche motivée afin de comprendre pourquoi cette image se révèle si *nourrissante* pour mon œil.

Depuis ses débuts, la femme de la série « Raw Meat » s'est présentée à moi telle une évidence : sa *mise en abyme*, sa mise en lumière, une exagération même, des *faits* déjà existants de l'image de la femme – telles des « vérités ». Cette chair féminine crue et *cruelle*, dévoilée, ouverte, ambivalente, dialectique, polysémique, troublante…, a autant *nourri* mon œil qu'elle a pu gêner, repousser, et dégoûter d'autres yeux.

Est-ce tout simplement parce que *sa vérité* s'exprime *directement* et *crûment*, telle que je pouvais la ressentir ?

*

[1859] La série mère « Daily Bread » en cours depuis 2001 a évolué en arborescence ; avec le développement de plusieurs veines du travail que j'appelle des « sous-séries », la série « Raw Meat » étant l'une de celles-ci. Par ailleurs, je note ici que je mène mon travail en atelier depuis plus de vingt ans concurremment sur plusieurs grandes séries en cours (dessin, collage, peinture à l'huile). Pour la raison principale déjà citée – les réactions si franches, extrêmes, du spectateur vis-à-vis de la série « Raw Meat », j'ai fait le choix de mener la recherche théorique de mes études exclusivement sur celle-ci, afin de comprendre la puissance visuelle de cette image, et donc sa capacité à atteindre si fortement le spectateur.

Dans son bel ouvrage *Le Sexe et l'Effroi*, Pascal Quignard écrit que « l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit. »[1860] De cette même manière, notre recherche a voulu comprendre ce qui *se voit derrière l'image* de la femme-viande-crue-publicitaire, et déterminer les raisons pour lesquelles une chair féminine faite exclusivement de morceaux de viande crue d'animal mort de nature publicitaire émeut le spectateur.

Nous avons commencé par remonter à la strate originelle de *ma* strate originelle : la chair animale ; puis à *sa* source : l'animal même. Partant de l'origine de notre relation avec l'animal nous a ramenés quatre millions d'années en arrière. Nous avons scruté toutes ses facettes : l'animal vu comme semblable, comme dieu, comme proie, et bien sûr, comme aliment. Nous nous sommes remis dans les pas de l'homme qui vénérait l'animal, qui le charognait, qui le chassait, qui l'élevait, qui le sacrifiait, et enfin, qui le mangeait. Longuement, méthodologiquement, tout au long de cette première partie, nous avons intégré un par un, les rites, mythes, interdits et tabous autour de l'animal, à ce que nous avons appelé notre « fonds fécond des associations ayant à voir avec la viande crue », c'est-à-dire l'ensemble des associations, conscientes et inconscientes, auxquelles peut nous renvoyer l'image de la viande crue.

La première partie a posé l'hypothèse que la force de l'*affect* de la viande crue a ses racines dans notre passé primitif : là où nos liens avec l'animal étaient les plus profonds, où notre proximité vécue auprès de lui s'avérait la plus proche. Le « va-et-vient primitif/contemporain » que nous avons opéré à travers notre recherche, a d'abord examiné le sens primitif de chaque facette de notre relation avec l'animal, avant de révéler leur présence dans notre société contemporaine. La détermination du sens primitif de ces facettes a été révélatrice des aspects de notre perception contemporaine de (l'image de) la chair animale. Nous avions en somme, démontré, *prouvé*, d'aussi loin que viennent les rites, les mythes, les tabous qui entourent le corps animal, ils sont toujours et encore aujourd'hui à l'œuvre dans notre société contemporaine ; et continuent à influencer notre perception.

Les acquis de la recherche tout au long de la première partie que constitue « La Chair animale » sont fondamentaux pour comprendre ce qui *se voit derrière* la strate originelle de mes œuvres : toutes les significations primitives de la viande crue telles qu'elles s'exprime(raie)nt à travers son image publicitaire « brute », c'est-à-dire avant que je la

[1860] Pascal Quignard, *op. cit.*, pp. 7 ; 9.

détourne en chair humaine féminine. Ces éléments sont pour nous de véritables clés de lecture et de compréhension de la problématique concernant mon image de la femme. Prenons par exemple la notion d'empathie charnelle, on se rend compte à quel point dans notre passé primitif, nos deux corps animal/homme étaient non seulement liés mais vus comme interchangeables ; nos deux chairs se substituaient l'un l'autre. Cette interchangeabilité se retrouve surtout mise en œuvre au sein de l'acte sacrificiel, qui a été entièrement construit sur cette notion. Notons le double sens de la substitution : l'animal pour l'homme et l'homme pour l'animal. L'empathie charnelle indéniable résultant d'une telle *fusion* ne peut être réfutée tant elle est enracinée, enfouie, au plus profond et au plus loin dans notre rapport avec l'animal. Le détournement de la série « Raw Meat » remplaçant la chair humaine par une chair animale exprime le trope de la métonymie.[1861] La « comestibilité » de mon élément ajoute une dimension religieuse à la chair. Le philosophe et universitaire Jean Hani qualifiait comme « point ultime de la tension de la conscience religieuse » la transsubstantiation qui passe par la nourriture, par l'acte de manger : « Il s'agit de "manger le dieu" sous la forme de l'aliment pour assimiler sa vie, sa puissance et son être même. »[1862] L'interchangeabilité des chairs s'opère par la pensée et dessine une relation triangulaire au sein de l'acte sacrificiel : l'animal est vu comme lieu de rencontre entre les hommes et les dieux.[1863] Et rappelons que la viande-crue-publicitaire dont je me sers représente les *MÊMES* viandes qui, autrefois, étaient également issues uniquement de l'élevage et devaient passer obligatoirement par les rites sacrificiels afin de devenir licites à la consommation. Dans la Grèce ancienne, à l'origine de notre boucherie moderne, une même personne était habilitée pour jouer ces trois rôles : sacrificateur, boucher, et cuisinier.

Nous estimons que la qualité sacrificielle de la chair de la série « Raw Meat » devient évidente dans mon autoportrait réalisé d'après celui d'Albrecht Dürer (chose intéressante car ce dernier réalisa le sien avec l'intention de ressembler au Christ !). Le sacrifice a été déterminé lors de notre recherche, comme l'un des plus grands « coefficients » de la valeur psychoaffective de la viande crue détournée en chair humaine. Nous avons conclu que la *métonymie contemporaine* du sacrifice, via la *pensée analogique*, qui s'opère à la vue de ma viande crue, renvoie le spectateur non seulement au sacrifice animal, mais également à (la/notre) mort humaine, à *notre propre corps sacrifié*.

[1861] Cf. le chapitre intitulé « La Métonymie sacrificielle » dans la première partie « La Chair animale ».
[1862] Jean Hani, in Simone Vierne (Dir.), *op. cit.*, p. 145.
[1863] Cf. pp. 63-64 de cette thèse.

Par ces quelques aspects parmi d'autres, la série « Raw Meat » *puise* dans les significations primitives de la viande crue. Nous sommes ainsi amenés à comprendre, *prouver*, et conclure que lorsqu'on touche à une chair animale, nous sommes forcément, quasi obligatoirement, touchés aussi *dans notre chair*, ce qui fait appréhender *l'affect* de cette série sur le spectateur, c'est-à-dire la force de notre empathie charnelle à la vue d'une figure humaine composée de chair animale.

Cette femme, *sauvage, barbare, à l'animalité intacte, femme-chair jamais touchée, jamais domptée, jamais aimée, femme-bifteck née d'elle-même et non d'une côte ou d'une imagination d'homme*[1864] : Cet extrait du roman *Bifteck* de Martin Provost clôt notre première partie et ouvre la seconde « La Femme crue », où nous avons cherché à déterminer pourquoi la puissance visuelle de la viande crue est décuplée lorsqu'elle *fusionne* avec le corps de la femme.

Puis, nous sommes remontés dans le temps : cette fois-ci à l'origine de la représentation figurative. Nous avons exploré le moment où les artistes se souciaient de montrer la chair telle qu'*elle est* : molle, maniable, modelée, empâtée, palpitante de sang. En effet, au XVe siècle, un nouveau traitement considéré « révolutionnaire » de la chair, appelé *morbidezza*, lui a donné son côté « cru » et a représenté un tournant important dans la facture picturale de la chair, de la figure. Les deux peintres qui m'ont inspirée, je veux parler d'Edouard Manet et de Gustave Courbet, avec leurs représentations de la chair féminine, étaient considérés « révolutionnaires » pour leur époque, pour sensiblement la même raison ! Chacun à sa façon avait eu la volonté de représenter la *vraie* nature de la chair, telle qu'elle était. Parce qu'ils proposèrent des images de la femme allant outrageusement à l'encontre du nu idéalisé, en vogue et acceptable à l'époque, ils causèrent les plus grands scandales que l'histoire de l'art ait connus : la représentation du féminin.

Enfin, concernant les véritables représentations de l'être, c'est l'image annonciatrice de la série « Raw Meat », l'écorché des planches anatomiques emblématique de la recherche sur la *vérité* du fonctionnement de notre corps, qui représente la forme la plus extrême du dévoilement pouvant s'opérer sur et dans le corps humain. La série propose un corps féminin également dévoilé à son extrême. Il est comme ôté de sa peau. Avec l'utilisation de la publicité et la matrice stéréotypée de la femme, mes images servent à

[1864] Martin Provost, *op. cit.*, pp. 101-102.

interroger et à critiquer la *vérité* de celle-ci, et la modalité souvent « charnelle » de sa représentation. Nos deux genres d'images se rejoignent par la mise en scène d'une figure vivante-morte ; ainsi les chairs dans nos deux images expriment de manière univoque la plus grande vérité de notre condition humaine – notre mort inéluctable et la pourriture de la chair qui s'ensuit.

A lire Georges Bataille, la vision de la *fusion* au sein d'un objet qui « grouille de vie et toutefois est le signe de la mort », détient la capacité de nous maintenir dans un état de « fascination angoissée ».[1865] La connexion désir-horreur rend paradoxal ce qui est sacré et « maintient celui qui l'envisage sans faux-fuyant dans cet état. »[1866] On lit dans *L'Histoire de l'érotisme* que notre conscience de la mort et l'angoisse qui l'accompagne, remonte au fin fond de notre passé primitif[1867], et que nous en fûmes témoins.[1868] Prendre conscience de cette vérité est, selon lui, ce qui nous sépare des animaux qui l'ignorent.[1869] Notre figure qui conjugue désir (publicitaire) et horreur (la chair *meurtrie* sanglante), qui montre une chair désirable, gonflée de sang (vie) menant vers sa pourriture certaine (mort), en tant que mélange parfait des deux entités animal-humain et vie-mort, tente-t-elle malgré tout de se dérober à cette expression univoque de notre condition humaine ?

**

Il y a un aspect en particulier de notre matière première que la recherche a rendu évident et qui pourrait bien représenter ce qui est le plus troublant : le *fait* que la viande crue contient toujours du sang. Car l'interdit du sang a été le tabou le plus important et le plus répandu qui existait dans toutes les sociétés primitives sans exception. L'interdit s'étendait non seulement au contact du sang, mais à sa vue, et à tout ce qui s'y touchait de près ou de loin, à tout ce qui s'y associait. Le *simple fait* que mon image de la viande crue contienne toujours du sang peut rendre son image déjà troublante à sa base (*pour les*

[1865] « Ce qui est sacré répond sans nul doute à l'objet d'horreur […], objet fétide, gluant et sans limites, qui grouille de vie et toutefois est le signe de la mort. C'est la nature au point où son effervescence unit étroitement la vie et la mort, où elle est la mort en gorgeant la vie de substance décomposée » Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in Georges Batailles, *op. cit.*, p. 83

[1866] « […] l'objet l'écœurerait-il s'il ne lui proposait rien de désirable ? Ne puis-je en venir à penser ce qui suit : il semble souvent qu'à vaincre une résistance le désir prenne plus de sens : la résistance est l'épreuve qui nous assure de l'authenticité du désir et qui de cette façon lui donne une force qui vient de la certitude de son empire », *Ibid.*

[1867] « Les hommes eurent très anciennement de la mort une connaissance tremblée », Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, in Georges Bataille, *op. cit.*, p. 582.

[1868] « dès l'instant où des hommes – du moins des ancêtres de leur espèce – ayant reconnu qu'ils mouraient, vécurent dans l'attente, dans l'angoisse de la mort », *Ibid*.

[1869] *Ibid*. p. 581.

primitifs que nous étions), mais lorsque la viande crue *fusionne* avec le corps féminin, elle ne peut que le devenir davantage ! On est donc venu à soutenir qu'elle est ainsi devenue l'expression du sang féminin, autrement dit du sang menstruel. C'est ce *glissement métonymique* qui fait augmenter chez la femme de la série « Raw Meat » la puissance visuelle de son expression ; compte tenu d'une chair féminine remplie ostensiblement de sang féminin, car la viande crue en est gorgée, cette image de la femme en devient davantage taboue, impure, interdite !

Ma recherche a démontré sans équivoque que le tabou du sang féminin a été le plus répandu et le plus terrifiant de tous les temps. Les exemples en sont toujours à l'œuvre dans nos sociétés contemporaines et ne sont guères difficiles à trouver ; ils sont médiatisés par leur onde de choc et par la censure exercée. Le sang menstruel si craint dans notre passé primitif reste aujourd'hui toujours aussi interdit d'être vu ! Dans les exemples cités dans le chapitre « La Femme taboue », nous avons qualifié sa censure comme la mise en œuvre contemporaine, la réactualisation du tabou primitif du sang menstruel féminin. Il est intéressant de noter que lorsque notre société censure lesdites images, elle rechigne à attribuer clairement ou ne serait-ce qu'à demi-mot la *raison d'être* de la censure, celle du tabou primitif et contemporain ! Le cas de l'artiste Joana Vasconcelos, en a été emblématique ; en effet, elle fut sidérée, en tant que première femme invitée à exposer au château de Versailles, de voir son œuvre d'art censurée, et la plus féminine : son lustre monumental constitué entièrement de tampons blancs de la marque *O.B.* La présidente du domaine, Catherine Pégard, a avancé de fausses raisons, « comme tous les censeurs », rapporte le journaliste-bloggeur André Rouillé : « celle du contrat […], celle du public à ne pas choquer […], celle de l'esprit du lieu […]. »[1870] Cet exemple illustre parfaitement que le tabou du sang menstruel s'étend bien à tout ce qui s'y associe – tels ces tampons blancs, immaculés, neufs et toujours emballés sous cellophane transparent.

L'image de la femme pose (toujours) problème. Dans notre passé primitif, rappelons-le, le tabou du sang féminin s'étendait à tout ce qui s'y associait – y compris *à sa source*, c'est-à-dire la femme elle-même, en tant qu'être *qui saigne*. Il en est toujours ainsi aujourd'hui ! En Occident, où l'on censure l'image des menstrues, au Moyen-Orient où l'image se voit carrément « supprimée » ! Nous avons découvert que dans certaines

[1870] André Rouillé, « Joana Vasconcelos : invitée et… censurée au château de Versailles », blog du *ParisArt*, rubrique « Echos », 19 juin 2012, <http://www.paris-art.com/joana-vasconcelos-invitee-et-censuree-au-chateau-de-versailles/>

cultures, là où l'on tente de faire disparaître la femme sous le voile, son image a subi un même « effacement », et cela même lorsque les acteurs sont occidentaux ! En 2012, quand les femmes sont effacées du catalogue IKEA distribué en Arabie saoudite, l'entreprise minimisa ce geste en le qualifiant d'« erreur commise », mais le mal était fait et considéré emblématique d'une « pétromonarchie [qui] présente l'un des pires bilans en matière de droits des femmes de la planète ».[1871] « Selon Amnesty International, l'effacement des femmes de l'appartement de rêve d'IKEA "a une portée symbolique", qui reflète toutefois un "problème bien réel". »[1872] Le journaliste note la ségrégation stricte dans l'espace public qu'opère l'Arabie saoudite :

> *Les femmes apparaissent rarement dans les publicités. Sur les chaînes de télévision saoudiennes, elles apparaissent généralement en robes longues, avec un foulard islamique sur la tête. Dans les magazines importés, les censeurs caviardent plusieurs parties du corps des femmes, dont les bras, les jambes et la poitrine.*[1873]

Nos exemples démontrent combien la femme, son corps et son image restent tabous. La journaliste et écrivain, Abnousse Shalmani, iranienne de naissance, nous raconte dans son livre *Khomeiny, Sade et moi*, que plus jeune elle était contrainte de porter le voile. Des années plus tard, dans son article paru dans la magazine *Marianne* elle écrit :

> *Parce que non, il n'y a rien de honteux, de répréhensible, de sale dans un corps de femme. Il n'y a rien dans ce corps qui justifie de lui imposer un code vestimentaire, de le discriminer dans l'espace public, de le sexualiser des chevilles aux poignets, de le recouvrir de pudeur tout en se réclamant de la liberté.*[1874]

On a ainsi noté que le problème que pose l'image de la femme ne se limite pas aux seuls pays où son corps est vu comme tabou et où ses droits sont depuis toujours bafoués, mais que ce problème existe à des degrés divers de façon planétaire. Les propos d'Abnousse Shalmani en 2015 sont limpides dans ce sens :

> *Un corps de femme nu, c'est toujours une provocation, c'est toujours une atteinte à la morale, c'est systématiquement sexualisé. Et quand il revêt un caractère politique, voilà que pointe quand même la question de la sensualité, de la concupiscence, du « elle a fait exprès pour se faire remarquer ». Mais oui, c'est exactement pour ça qu'elle l'a fait. Pour dire : « ce corps est à moi, il n'est ni sale, ni dangereux et il mérite les mêmes droits que le corps d'un homme. »*[1875]

[1871] Marco Bélair-Cirino, « Arabie saoudite – IKEA efface les femmes de son catalogue », *Le Devoir*, mardi 2 octobre 2012, p. A1.
[1872] *Ibid*.
[1873] *Ibid*.
[1874] Abnousse Shalmani, « Pourquoi je ne suis plus féministe », *Marianne*, n°1067, 1er au 7 septembre 2017, p. 49.
[1875] *Mutant ?*, « Un entretien avec Abnousse Shalmani », lundi 11 mai 2015, <http://lamutationestenmarche.blogspot.fr/2015/05/un-entretien-avec-abnousse-shalmani.html>

Ma série « Raw Meat » fait partie de ces images considérées comme « taboues ». Elle s'est vue censurée à plusieurs reprises, notamment à Paris lors d'une manifestation d'art contemporain traitant le sujet de la viande et de la boucherie ! : *CARNE, parcours d'art contemporain*.[1876] Depuis la création de *la femme crue*, je m'étonne des réactions que mes images *fusionnant* viande crue et femme ont pu produire et produisent encore chez les spectateurs. La gêne que son esthétique si particulière a pu causer chez ces derniers m'a toujours intéressée au plus haut point ; au début, par leur caractère inédit quant à l'ensemble de mon travail artistique, puis par leur violence, lorsque je suis insultée en tant qu'auteur.

Mes femmes de la série « Raw Meat » montrent le tabou d'une *véritable* image/représentation de la femme. Pour parler de cette « vérité », soulevons maintenant certains aspects de cette image, que la recherche a éclairés et qui nous semblent particulièrement révélateurs de sa « problématique ». Par exemple l'expression du *sang féminin*, menstruel, qui ne représente qu'une facette, certes, et non la moindre ! de son *trouble* et de sa vérité. Comment la présence du sang féminin rend-elle la femme dans le regard de l'autre *impure* ? Christine Ockrent dans sa Préface du *Livre noir de la condition des femmes*, définit ainsi la vision qu'on a de la femme en dehors de l'Occident : « Impures. Juste bonnes à être soumises, exploitées, frappées, violées, achetées, répudiées. Taillables et corvéables à merci. Destinées au silence, à l'oubli. Méprisables en somme, et indignes. »[1877] La chair *meurtrie* de la série « Raw Meat » représente une autre vérité : les femmes sont toujours les premières victimes dans leur chair même des actes de violence.[1878] Selon Christine Ockrent, l'Occident excepté, la première souffrance qui entraîne toutes les autres est le simple fait d'être née femme.[1879] Elle rappelle qu'en France et malgré le fait de fréquenter l'école de la République, certaines femmes issues de milieux immigrés sont excisées, voilées, mariées de force, violentées dans leurs choix les plus intimes.[1880] Diane Ducret, auteur de *La Chair interdite*, qui a concentré sa recherche sur le sexe féminin, dénonce l'arme du viol de masse, utilisée contre la femme lors des conflits armés dans son chapitre « Saigneurs de guerre ». Elle prend comme exemple la conquête de la Bosnie où le viol est systématique et organisé, faisant souffrir la femme « d'un sexe

[1876] *CARNE, Parcours d'art contemporain*, Paris 19ème, 2010.
[1877] Christine Ockrent, Préface, in Christine Ockrent (Dir.), *op. cit.*, p. 8.
[1878] « Brimades, précarité, violences conjugales, prostitution, criminalité, chômage, sexisme : les femmes sont toujours les premières victimes », *Ibid*.
[1879] *Ibid*.
[1880] « Pire, il existe chez nous des zones d'ombre où des femmes vivent en état de subordination totale, sinon d'esclavage, dans ces milieux immigrés où les coutumes défient la loi », *Ibid*.

visité par la violence masculine tandis qu'il se réservait pour la vie maritale. Humilier des femmes musulmanes, les insulter, détruire leur personnalité et les traumatiser, tel est le but recherché… et atteint. »[1881] Elle termine en résumant : « La manière de tuer une femme est le meurtre, mais celle d'atteindre le féminin est le viol. »[1882] La chair *interdite* de la série « Raw Meat » pourrait bien sûr représenter encore une autre vérité. La série émancipe la femme des modalités habituelles de sa représentation ; par son dévoilement à l'extrême, son impudeur assumée, ce corps est de nature *sadienne.*[1883] Abnousse Shalmani nous rappelle que le dévoilement est interdit *par la loi* : « Une femme d'origine musulmane qui ose le corps, qui ose le dévoilement, accomplit un acte politique. Parce que le corps féminin est tabou dans les sociétés musulmanes, la nudité revendiquée est un outil de libération. C'est mathématique. »[1884] Christine Ockrent ajoute que ce n'est que par la loi et son imprégnation dans le tissu social que le sort des femmes peut être amélioré.[1885] La chair *animale* de mes femmes est une autre vérité ; la représentation d'un tel mélange, la question de l'animalité de la femme, selon l'écrivain Camille Laurens, représente une « angoisse ancestrale » qui ne cesse de nous fasciner.[1886] Dans son ouvrage *Les Fiancées du diable, Enquête sur les femmes terrifiantes*, elle note que l'on retrouve au cœur de nombreux mythes des êtres mi-humains, mi-animaux.[1887] La femme depuis la nuit des temps est vue comme « animale », venant du côté de la « nature » tandis que l'homme vient de la « culture »[1888] ; un axe de la domination masculine :

> *Si les femmes peuvent s'unir charnellement à des êtres de nature animale, n'est-ce pas la preuve qu'elles appartiennent elles-mêmes à cette espèce inférieure ? […] Les*

[1881] Diane Ducret, *La Chair interdite*, Paris, éditions Albin Michel, 2014, p. 309.
[1882] *Ibid.* p. 311.
[1883] Rappelons ici le sens sadien que j'attache au corps de la série « Raw Meat » : « En dépit de l'abondance de verbes qui renvoient au toucher (manier, presser, palper), à chaque fois que l'on touche [au corps], c'est en claquant ou en déchirant. […] Chaque membre est déchiré ou tordu avec une frénésie impartiale et glacée. Le corps n'est plus qu'un assemblage mécanique de parties. Le corps sadien est un corps dépossédé de lui-même, exposé au regard, livré à la jouissance ; un corps obligé à comparaître sans délai ; un corps qui n'a droit à aucune pudeur, à aucune protection, à aucun respect », Jacques de Saint-Victor & Michela Marzano, in Michela Marzano (Dir.), *op. cit.*, p. 828.
[1884] *Mutant ?*, « Un entretien avec Abnousse Shalmani », *op. cit.*
[1885] Christine Ockrent, Préface, in Christine Ockrent (Dir.), *op. cit.*, p. 8.
[1886] Camille Laurens, *Les Fiancées du diable, Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, éditions du Toucan, 2011, p. 20.
[1887] « Elle [la question de l'animalité de la femme] est au cœur de nombreux mythes ; tous les folklores occidentaux et orientaux présentent des femmes mi-humaines mi-animales […] et l'art contemporain, comme la publicité, le cinéma ou la bande dessinée continuent d'interroger cette angoisse ancestrale […]. », *Ibid*. Et plus loin : « L'être animal de la femme hante donc l'imaginaire et les représentations depuis l'Antiquité, et ses avatars sont innombrables. […] mais ce qui signe surtout l'animalité des femmes, même lorsqu'elles ont apparence humaine, […] c'est leur abandon aux instincts les plus primitifs, aux étreintes les plus bestiales : leur sexualité primaire les entraîne à des accouplements monstrueux qui relèvent plus du rut que de l'union amoureuse », Cf. *Ibid*., pp. 27-28.
[1888] « La tradition occidentale place l'homme du côté de la culture, qui va de pair avec l'acquisition du langage et de la pensée, l'usage de l'esprit et de la mémoire, tandis que la femme reste associée au corps, à la matérialité de la chair, à l'ici et maintenant d'une sensation sans limites […] », *Ibid*.

images dès lors ne manquent pas, qu'elles entraînent le féminin du côté sauvage, ailé, félin, féroce ou du côté domestique, soumis et, pour tout dire, bête.[1889]

Enfin, le côté *publicitaire* de la série « Raw Meat » exprime une autre vérité indéniable ; son image est *LA* plus publicitaire qui soit. Ancrée dans notre contemporanéité de par sa strate originelle, son détournement est charnel et marchand à la fois ; mon image présente un lieu et un moment du temps spécifique, via la provenance de mes prospectus. Comme David Le Breton l'explique pour le corps, notre image due aux données citées plus haut insère la femme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné.[1890] Le corps s'élabore de manière sociale et culturelle ; il se construit entièrement socialement.[1891] Dans le chapitre « Les Tyrannies de l'apparence : le corps alter ego » de l'ouvrage de David Le Breton *Anthropologie du corps et modernité*, cet anthropologue et sociologue s'exprime sur la condition humaine dans notre société du spectacle[1892], là où le corps doit s'afficher.[1893] Il explique notamment, même si cela semble évident, que la condition humaine est corporelle[1894] ; puis il parle de l'obsolescence de la marchandise qui est devenue aussi celle du corps, dans le mouvement de la marchandisation du monde.[1895] Notre image faite de viande crue vouée à la pourriture peut être mise en scène par ses propos. Il nous parle même de « mort symbolique » en prenant comme exemple l'image de la femme propagée impitoyablement par les magazines féminins et qui rappelle sans cesse un autre type d'« effacement » qu'elle subit – celui de la séduction qui aboutit au vieillissement inévitable.[1896]

« Contrepoids irréel », la femme de ma série « Raw Meat » appartient au monde artistique, elle a *l'alibi* des œuvres d'art. L'originalité de sa facture picturale sert sa tromperie : elle peut étonner par l'utilisation inédite de cette matière publicitaire quotidienne et crue qui remplit des matrices stéréotypées, connotées. Je retrouve une « vérité » – à l'image de mes femmes, à l'image de la Femme, à ma propre image – dans ce *raw meat* d'une chair féminine de nature polysémique, équivoque, ambiguë, changeante,

[1889] Camille Laurens, *op. cit*., p. 28.
[1890] David Le Breton, *La Sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1992, version Kindle, empl. 89.
[1891] *Ibid*., empl. 398-405.
[1892] « Dans la société du spectacle, il faut être vu, et surtout ne pas être visuellement en porte-à-faux dans le regard des autres. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Quadrige, 2010, p. 227.
[1893] « Le corps est un écran où projeter un sentiment d'identité toujours remaniable, virtuel. Il n'est plus le lieu de l'authenticité[…], il est maintenant le lieu […] d'un bricolage identitaire, d'une mise en scène provisoire de la présence », *Ibid*.
[1894] *Ibid*., p. 225.
[1895] *Ibid*., p. 227.
[1896] *Ibid*., p. 233.

permettant une multiplicité de lectures et d'interprétations. Elle est *dialectique* dans le sens où une interprétation retrouve forcément son contraire : vie/mort, attrait/dégoût, humour/gravité. Vu la gravité de certaines réactions des spectateurs, il m'arrive d'oublier l'importance de l'humour, pourtant hautement présent dès les premières œuvres de la série « Raw Meat », tel que je le ressentais chez les *Pin-up* et que j'ai trouvées vraiment très drôles[1897], ces petits bouts de femmes faits de multiples morceaux de viande-crue-publicitaire – ce qui me déconcertait davantage face à la censure.

La femme de la série « Raw Meat » éclaire les mécanismes déjà présents, voire *innés*, de l'image de la femme : par exemple, elle est quasiment toujours charnelle, marchandisée, mise en scène pour la consommation d'elle-même ou pour celle d'un produit, et problématique, souvent interdite au regard. Notre hypothèse est que *la femme crue* montre, critique, interroge, voire se moque ou tourne en dérision, des qualités associées à l'image de la femme, de l'être.[1898] Sa chair exagérée, sursignifiée, rend visibles ces qualités, afin de pouvoir les *VOIR – AFIN DE LA VOIR*. Le propos de la série, son parti pris artistique, est la femme telle qu'elle nous est le plus souvent (re)présentée, c'est-à-dire à travers *SON IMAGE*.

***

Philippe Forest dans son livre sur Nobuyoshi Araki, souligne l'importance de « la confrontation de l'art avec l'époque nouvelle et sa formidable fabrique d'images mise en place planétairement par la société du spectacle consumériste ».[1899] Selon lui, « parce que l'esthétique publicitaire est celle de l'image triomphante au temps de son assomption planétaire, il n'y a rien de surprenant à ce que chaque artiste un peu conséquent soit amené à se situer par rapport à elle. »[1900] Nobuyoshi Araki est ce photographe japonais qui vient de la publicité avant d'avoir choisi la voie artistique, et qui en effet s'est posé la

[1897] Selon Abnousse Shalmani, « le rire, l'humour sont des armes pour casser le drame. […] Le rire est non seulement une défense mais aussi une attaque contre les lignes droites et rigides de la peur. […] Alors, oui, il faut absolument refuser l'auto-censure, il faut se forcer à dire des gros mots, à rire de tout ce sérieux, de tous les barbus, les islamistes comme les radicaux de gauche ou de droite, il ne faut pas avoir peur, il faut être fier d'être, […] », *Mutant ?*, « Un entretien avec Abnousse Shalmani », *op. cit.*
[1898] Nous avons parlé dans cette thèse d'autres qualités (notamment vivante/morte) de mes images qui dépassent dans ce sens leur genre uniquement féminin.
[1899] Philippe Forest, *op. cit.*, p. 47.
[1900] *Ibid*., p. 48.

question de savoir « s'il convient ou non de fraterniser avec l'époque. »[1901] Profondément peintre, je n'ai pas eu à me poser ce genre de question ; j'ai été amenée à découvrir la matière publicitaire de la viande crue dans la quotidienneté de mon atelier ; par le jeu d'un système sériel de ma série « Daily Bread », que j'ai mis sciemment en place et qui cherchait à intégrer sur ce support unique du papier d'emballage de mon pain quotidien tout ce qui est de plus quotidien et qui me serait tombé sous la main, tels ces prospectus de supermarché qui inondent ma boîte aux lettres. Mon œil de peintre m'a fait *VOIR* l'image publicitaire de la viande crue, à en être enchantée et même happée par elle, et *à me servir d'elle* pour créer une toute nouvelle façon inédite de construire ou de composer la figure féminine. Je n'ai jamais cherché à récuser l'aspect originel de cette matière première de mon collage ; au contraire, je veux depuis toujours l'optimiser, pour le compte de l'art, pour mon propre compte !

Cette thèse est l'histoire de mon œil. Mon œil qui joue, qui a joué des années durant, innocemment, en atelier avec des morceaux de viande-crue-publicitaire, tels des bijoux, me servant d'eux comme des taches colorées « déjà chargées de sens » pour peindre les figures féminines. Mon œil de peintre aime, exige même, de se nourrir d'images *troublantes* ; il voit et accueille le *trouble* causé par une image comme révélateur de nouveautés, d'inconnus, du brisement d'une limite qui aurait été dépassée. Les images sont une chair qui nourrit mon œil, l'image comme nourriture. La femme de la série « Raw Meat » répond parfaitement au cahier des charges du type de nourriture qu'exige mon œil : des images nouvelles, et non pas recyclées, des images jamais vues, iconoclastes, inventées, et porteuses de sens personnel. L'œuvre et la recherche théorique de la série « Raw Meat » ont mis en lumière le fonctionnement de mon œil, du regard[1902] dans l'ensemble de ma peinture, toute ma peinture, et cela depuis que je peins, a toujours eu pour seule et unique contrainte (im)posée : *me nourrir*.

Pour que l'œil ne se banalise pas, pour éviter que cette facture picturale ne devienne « gimmick », j'ai fait constamment évoluer le processus créatif de cette série. Son histoire se dessine donc de manière linéaire : des plus petites pin-up de quarante centimètres de haut aux collages monumentaux de plus de trois mètres ; d'une réalisation qui respectait à la lettre les contours d'une chair féminine stéréotypée et connotée à l'émancipation de ces matrices pour que la chair monumentale devienne enfin débordante, non stéréotypée,

[1901] Philippe Forest, *op. cit.*, p. 47.
[1902] Je veux rappeler la notion du besoin oculaire et la réversibilité (Bataille), et la mise en œuvre de la pulsion scopique, à laquelle j'ai lié la notion de « crime scopique » et de sa surenchère.

informe. Le *raw meat* monumental des dernières œuvres toujours en cours pendant que j'écris ces lignes aura logiquement, et surtout visiblement, poussé à son paroxysme chacun des enjeux picturaux de cette matière et de cette série. C'est pour cela que ma recherche menée sur ce mélange « femme-viande-crue-publicitaire » – aussi bien plastique que théorique – se termine avec la soutenance de cette thèse.

*

La violence que propose une telle chair féminine est la notion qui clôt notre conclusion et cette thèse. Si j'ai déterminé théoriquement mon but personnel et artistique visant la cruauté de la série « Raw Meat » et aboutissant à toucher à ce qu'on peut appeler le « vrai »[1903], je ne peux nier la violence qu'exsude le corps écorché, dépecé, et recomposé que je propose. Nous avons recherché dans la quatrième partie « Regards meurtriers », ce qui peut être la « source » de notre image violente, c'est-à-dire le meurtre sanglant. Ici, il ne s'agit ni d'approfondir notre recherche sur cette source hypothétique, ni de mener une étude exhaustive sur les images violentes dont celle de la femme – sujet de société ô combien actuel aujourd'hui. Il s'agit ici plutôt de déterminer les notions qu'exprime la violence de la série « Raw Meat », ainsi que leurs *raisons d'être*. Une triade d'idées dans ce sens résume pour nous l'expression de la violence de cette série : la souffrance, le dévoilement, et la vérité. Un tel corps écorché, dépecé, et recomposé intègre forcément les deux premières notions, la dernière représentant celle de notre plaidoyer.

La série « Raw Meat » présente un corps dévoilé, ouvert. Tout sacrifice, meurtre, écorchement, dépècement du corps impliquent la notion de son ouverture. La blessure du corps produite par son ouverture pose *forcément* la question de la souffrance en tant que conséquence du dévoilement.[1904] Le dévoilement dans cette série est cruel ; notre empathie charnelle s'active à la vue de toutes ces *coupures corporelles permanentes* qui opèrent sur une chair à l'aspect vivant, sanguin, écorché, *meurtri*. Une cruauté qui relève naturellement de mon processus artistique ; faite de coupures, la chair y est mutilée, trouée, déchirée, fragilisée. Le processus créatif de mon collage s'avère être le plus pénible

[1903] Je l'ai déjà définie dans ce sens comme étant une *cruauté artaudienne*. Une notion que j'ai développée dans l'étude de mon mémoire de Masters, et qui a été mentionnée dans cette thèse.
[1904] Rappelons les propos de Georges Didi-Huberman sur cet « acte » : « ouvrir un corps, n'est-ce pas le défigurer, briser toute son harmonie ? N'est-ce pas produire une blessure et, avec elle, un surgissement de l'informe que la belle ordonnance structurale n'apaisera pas tant que des chairs, masses ou lambeaux sans forme, y resteront attachées ? », Georges Didi-Huberman (1999), *op. cit.*, p. 41.

physiquement que je n'aie jamais expérimenté ; il m'épuise tant que le travail s'avère fastidieux. Je dois, pour le mener à bien, travailler aussi bien horizontalement au sol que verticalement, pliant les collages et/ou me pliant souvent en quatre, travaillant souvent à genoux. Ces collages sont réalisés dans une mansarde et me demandent des contorsions multiples et acrobatiques, afin d'imaginer et de voir les œuvres dans leur ensemble.

Il fallait ainsi passer par la cruauté et par la souffrance pour émanciper, pour *libérer*, cette image de la femme. La souffrance est le prix de son dévoilement. Le corps dévoilé, exposé au regard, devient aussi vulnérable. A un moment de notre histoire où les femmes prennent la parole, ces propos sont facilement transposables au dévoilement général des femmes et au harcèlement et à la maltraitance mis en lumière un peu partout sur la planète. L'actualité montre la difficulté pour les femmes à se montrer telles qu'elles sont.

**

Jacques Derrida dans *L'Animal que donc je suis* pose la question :

> *Où commence le miroir et l'image réfléchissante, c'est-à-dire aussi l'identification de son propre semblable ? […] L'effet de miroir ne commence-t-il pas aussi là où un vivant, quel qu'il soit, identifie comme son prochain ou son semblable un autre vivant de son espèce ?*[1905]

Cet autre vivant, ce semblable, est celui qui émerge de la surface devant moi, s'incarnant, se formant par morceaux d'images de viande crue. La figure féminine me sert toujours de « jeu identificatoire » ; elle est *toujours* autobiographique. Parlant par mes figures féminines en viande crue, je suis *cet* autobiographe dont parle Jacques Derrida, qui « décline toute responsabilité derrière l'autorité artificielle d'un genre ».[1906] Devant cette image « vraie » de la figure féminine, devant toute sa cruauté, mes (ses) propos sont clairs, je suis mise à nu ; parlant de moi, parlant de l'autre, d'un même mouvement : « Comme si, parlant de soi, je, moi, le moi parlait d'un autre, en citait un autre, ou comme si je parlais d'un "je" en général, à nu et à cru. »[1907] Me/se dévoiler : à retirer, du devant de la scène et à l'image de mes figures de la série « Raw Meat », ma *distance protectrice*. On peut, on doit, parler de la « limite » du dévoilement face à ces œuvres. Nos sociétés sont emblématiques de la banalisation du dévoilement, et tout particulièrement celui de la

[1905] Jacques Derrida (2006), *op. cit.*, p. 88.
[1906] *Ibid*., p. 84.
[1907] *Ibid*.

femme. Pour moi, la question de la « limite » se pose et se décide par l'acte créatif, l'acte du dévoilement qui garde tout son sens dans le processus artistique *qui dévoile*. Mes œuvres représentent et *traduisent*[1908] mon intime. Ma *cosa mentale* ne s'exprime aussi purement – aussi dépouillée de tout artifice, aussi *directement et crûment qu'il m'est possible* – qu'au sein des images qui naissent de ma main. Une manifestation visuelle d'une catharsis personnelle et publique, une expression singulière et plurielle, la femme de la série « Raw Meat » propose une image de la femme en parfaite adéquation avec mon image de la femme telle que je peux l'entendre là où je suis la plus vraie : dans les œuvres que je crée, je suis cette femme, mon image émancipée : dévoilée, exposée au regard, crue.

[1908] « Exprimer un sentiment, une pensée, les rendre sensibles. », Entrée « traduire », *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/traduire/78912?q=traduire#77962>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

AUGE, Paul (Dir.), *Larousse du XXe siècle, Tome Quatrième*, Paris, éditions Maison Larousse, 1931.

BONAFOUX, Pascal, *Autoportraits du XXe siècle*, Italie, éditions Gallimard, Coll. Hors Série Découvertes Gallimard, 2004, non –paginé.

BONAFOUX, Pascal, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, éditions d'art Albert Skira S.A., 1984.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Le Collage, d'un art à l'autre*, Paris, éditions Minerve, 2010.

Collins Paperback Dictionary, Wrotham, Angleterre, éditions HarperCollins (1986), 1995.

FOURNIER, Dr. Alain, *La Vache*, Losange, éditions Artémis, 2006.

GASCAR, Pierre, *Les Bouchers*, Paris, éditions Neuf, 1973.

KUJAWSKI, Olgierd E. J. & KUJAWSKI, Ursula, *Bien découper et préparer son gibier*, Aix-en-Provence, éditions du Gerfaut, 2005.

MALLET, Jean-François, *Viandes, Encyclopédie des produits et des métiers de bouche*, Paris, éditions Hachette Pratique, 2013.

PASTOUREAU, Michel, & RAVENEAU, Alain, *Le Bœuf, Histoire, Symbolique & Cuisine*, Paris, éditions Sang de la Terre, 1992.

SALVETTI, Françoise, *Rue des bouchers, Les Métiers de la viande à travers les âges*, Paris, éditions Hermès, 1986.

Ouvrages théoriques

AGAMBEN, Giorgio, « Eloge de la profanation », *Profanations*, Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Bibliothèque Rivages, 2005, pp. 91-117.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, éditions Dunod, Coll. Psychismes, 1985.

ARAGON, Louis, « Le Ciel découpé » (1965), *Les Collages*, Paris, éditions Hermann, Coll. Savoir, 1965, pp. 139-157.

ARASSE, Daniel, « De Manet à Titien », *Histoires de peintures*, Paris, éditions Denoël, Coll. Folio essais, 2000, pp. 245-255.

ARASSE, Daniel, « La Femme dans le coffre, » *On n'y voit rien, descriptions*, Paris, éditions Denoël, Coll. Folio essais, 2000, pp. 125-173.

ARDENNE, Paul, *Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, éditions du Regard, Coll. Essais Art, 2001.

ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et son double », *Œuvres complètes, Tome IV*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1964, pp. 9-171.

ASSOULY, Olivier, *Les Nourritures divines*, *essai sur les interdits alimentaires*, Actes sud, Paris, 2002.

AUBAILE, Françoise, BERNARD, Mireille, & PASQUET, Patrick, « Pour une anthropologie de la viande, De l'environnement à la santé », in AUBAILE-SALLENAVE, Françoise, BERNARD, Mireille, & PASQUET, Patrick (Dirs.), *La Viande : un aliment, des symboles*, Aix-en-Provence, éditions Edisud, Coll. Ecologie humaine, 2004, pp. 7-10.

BARBERGER, Nathalie, « Artaud », in *Dictionnaire du corps,* in Michela Marzano (Dir.), Paris, éditions PUF, Coll. Quadrige, 2007, pp. 76-79.

BARTHES, Roland, « Publicité de la profondeur », *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1957, pp. 77-78.

BARTHES, Roland, « Le bifteck et les frites », *Mythologies, Œuvres complètes I, Livres, textes, entretiens : 1942-1961*, Paris, éditions du Seuil, 2002, pp. 609-610.

BARTHES, Roland, « Strip-tease », *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1957, pp. 137-140.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1971.

BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, *Œuvres complètes X* (Editeur Jean-Jacques Pauvert, 1961, 1971), Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1987, pp. 16-270.

BATAILLE, Georges, *Histoire de l'érotisme*, *Œuvres complètes VIII*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1976, pp. 7-165.

BATAILLE, Georges, *Les Larmes d'Eros*, *Œuvres complètes X*, (Editeur Jean-Jacques Pauvert, 1961, 1971), Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1987, pp. 573-686.

BAUDEZ, Hélène, *Le goût, ce plaisir qu'on dit charnel dans la publicité alimentaire*, Paris, éditions L'Harmattan, Coll. Logiques sociales, 2006.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Echange symbolique et la Mort*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1976.

BAUER, Julien, *La Nourriture cacher*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1996.

BAUGNET, Lucy, *L'Identité sociale*, Paris, éditions Dunod, Coll. Les Topos, 1998.

BELLMER, Hans, *Petite Anatomie de l'image*, Paris, éditions Allia, 2006.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images* (München, Ed. Wilhelm Fink Verlag, 2001), (trad. Jean Torrent), Paris, éditions Gallimard, Coll. Le Temps des images, 2004.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Version de 1939* (Frankfurt am Main, éditions Suhrkap Verlag, 1939), (trad. Maurice de Gandillac), Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Plus, 2000.

BERGERET, Jean, *La Violence fondamentale, L'inépuisable Œdipe*, Paris, éditions Dunod, Coll. Psychismes, 1996.

BERNARD, Mireille, « Consommation de la viande et santé », in AUBAILE-SALLENAVE, Françoise, BERNARD, Mireille, & PASQUET, Patrick (Dirs.), *La Viande : un aliment, des symboles*, Aix-en-Provence, éditions Edisud, Coll. Ecologie humaine, 2004, pp. 217-229.

BERNHEIM, Pierre-Antoine & STAVRIDES, Guy, *Cannibales !*, Paris, éditions Plon, 1992.

BODSON, Liliane, « Quelques critères antiques du choix et de l'exclusion de l'animal dans l'alimentation humaine », in BODSON, Liliane (Dir.), *L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères de choix, Actes du colloque international de Liège, 26-29 novembre 1986*, Paris, *Anthropozoologica*, Second numéro spécial, 1988, pp. 229-234.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, éditions Perrin, 1986.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Pudeurs féminines, voilées, dévoilées, révélées*, Paris, éditions du Seuil, Coll. L'Univers Historique, 2010.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1998.

BRUNE, François, *Le Bonheur conforme, Essai sur la normalisation publicitaire*, (1981), Paris, éditions Gallimard, 1985.

BUCCI, Maria-Pia, LESTOCART, Louis-José, et al., « Mouvement des yeux et perception de l'espace pictural : études des peintures de Francis Bacon et Pierro della Francesca », in KAPOULA, Zoï & LESTOCART, Louis-José (Dirs.), *Esthétique et Complexité, Création, expérimentations et neurosciences*, Paris, CNRS éditions, 2011, pp. 303-324.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre, Le Féminisme et la subversion de l'identité*, (éditions Routledge, 1990), Paris, éditions La Découverte, 2005.

CARON, Aymeric, *No Steak*, Paris, éditions Fayard, Coll. Libraire Arthème, 2013.

CLARK, Kenneth, *Le Nu, Tome I* (1956, Trustees of the National Gallery of Art, Washington, D.C., en arrangement avec Princeton University Press), Paris, éditions Hachette Littératures, Coll. Pluriel (trad. Martine Laroche),1998.

CONTE, Patrice & VALLET, Christian et al. (Dirs.), *Le Geste du boucher : découpe et consommation de la viande de la préhistoire à nos jours*, Limoges, Editeur Archea, Coll. Les Cahiers d'Archea, n°2, 1993.

CUECO, Henri, « La Sandale de Sardanapale », in AUBRAL, François & MAKARIUS, Michel (Dirs.), *Erotique, Esthétique*, Paris, éditions L'Harmattan, Coll. Ouverture philosophique, 2001, pp. 323-333.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* (1967, éditions Buchet-Chastel), Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 1992.

DE HEUSCH, Luc, *Le Sacrifice dans les religions africaines*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, Bibliothèque des Sciences humaines, 1986.

DELEUZE, Gilles, « L'Epuisé », in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, éditions de Minuit, 1992, pp. 57-106

DERRIDA, Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, éditions Galilée, Coll. La Philosophie en effet, 2006.

DERRIDA, Jacques, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Paris, éditions Galilée, Coll. La Philosophie en effet, 1986.

DETIENNE, Marcel, « Pratiques culinaires et esprit de sacrifice », in DETIENNE, Marcel, & VERNANT, Jean-Pierre (Dirs.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, Bibliothèque des histoires, 1979, pp. 7-35.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Paris, éditions Macula, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Le Temps des images, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Le Temps des images, 1999.

DUCRET, Diane, *La Chair interdite*, Paris, éditions Albin Michel, 2014.

DURAND, Jean-Louis, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne, essai d'anthropologie religieuse*, Paris, éditions La Découverte & Ecole française de Rome, Coll. Images à l'appui, 1986.

DURAND, Jean-Louis, « Bêtes grecques, Propositions pour une topologique des corps à manger », in DETIENNE, Marcel, & VERNANT, Jean-Pierre (Dirs.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Bibliothèque des histoires, NRF, 1979, pp. 133-157.

FIDDES, Nick, *Meat : A Natural Symbol*, Londres, éditions Routledge (trad. Lisa Salamandra), 1991.

FOUCAULT, Michel Foucault (1999), *Les Anormaux, Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, éditions Gallimard Le Seuil, Coll. Hautes Etudes, 1999.

FOUCAULT, Michel (Dir.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère…*, *Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Histoire, 1973.

FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », (1963, Critique, n° 195-196, pp. 751-769), in *Dits et écrits I, 1954-1975* (1994), Paris, éditions Gallimard, Coll. Quatro, 2001, pp. 261-278.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la culture* (1930), (trad. Aline Weill), Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 2010.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes* (1985, éditions Gallimard pour la traduction française), Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Bilingue (trad. Fernand Cambon), 2001.

GILLET, Philippe, « Sur les critères de choix de la viande dans l'Europe des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, A partir de récits et relations de voyages », in BODSON, Liliane (Dir.), *L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères de choix, Actes du colloque international de Liège, 26-29 novembre 1986*, Paris, *Anthropozoologica*, second numéro spécial, 1988, pp. 147-154.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, éditions Bernard Grasset, 1972.

GOLSENNE, Thomas, « L'Ornement est-il animiste ? », *Cannibalismes disciplinaires, Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, DUFRÊNE, Thierry & TAYLOR, Anne-Christine (Dirs.), Paris, éditions Musée du quai Branly-INHA, 2010, pp. 255-268.

GOMBRICH, Ernst Hans, « L'Image visuelle : sa place dans la communication », in WOODFIELD, Richard (Dir.), *Gombrich : l'essentiel: écrits sur l'art et la culture* (Londres, éditions Phaidon, 1996), Paris, éditions Phaidon, 2003, pp. 41-59.

GREENFIELD, Amy Butler, *L'Extraordinaire saga du rouge, Le pigment le plus convoité* (2005, trad. Arlette Sancery), Paris, éditions Autrement, 2008, p. 33.

GRENIER, Catherine, « Vanités comiques », in CHARBONNEAUX, Marie (Dir.), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, éditions Flammarion, 2005, pp. 95-133.

GUEGAN, Stéphane, *Cent tableaux qui font débat*, Paris, éditions Hazan, 2013.

HANI, Jean, « Nourriture et spiritualité », in VIERNE, Simone (Dir.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, éditions Presses universitaires de Grenoble, 1989, pp. 137-149.

HAVELANGE, Carl, « Manger au XVIIIe siècle. Quelques éléments d'interprétation d'un discours médical », in BODSON, Liliane (Dir.), *L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères de choix, Actes du colloque international de Liège, 26-29 novembre 1986*, Paris, *Anthropozoologica*, second numéro spécial, 1988, pp. 155-160.

HENDERSON, Joseph L., « Les Mythes primitifs et l'homme moderne », in JUNG, C.G. (Dir.) CAHEN, Roland (Dir. édition française), *L'Homme et ses symboles*, Paris, éditions Robert Laffont, 1964, pp. 104-157.

ISSA, Rana Barakat, & MATTA, Antoine, *Femme-Pub, Médiascopie de l'image publicitaire*, Paris, éditions L'Harmattan, Coll. Questions contemporaines, 2013.

JAFFE, Aniéla, « Le Symbolisme dans les arts plastiques », in JUNG, C.G. (Dir.), CAHEN, Roland (Dir. édition française), *L'Homme et ses symboles*, Paris, éditions Robert Laffont, 1964, pp. 231-303.

JUNG, C.G., « Essai d'exploration de l'inconscient », in JUNG, C.G. (Dir.), CAHEN, Roland (Dir. édition française), *L'Homme et ses symboles*, Paris, éditions Robert Laffont, 1964, pp. 18-103.

LABARRE, Matthieu de, « Quand la hiérarchie culinaire est bousculée, Le déclin des carnivores », in AUBAILE-SALLENAVE, Françoise, BERNARD, Mireille, & PASQUET, Patrick (Dirs.), *La Viande : un aliment, des symboles*, Aix-en-Provence, éditions Edisud, Coll. Ecologie humaine, 2004, pp. 123-128.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'Invention du corps, La Représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, éditions Flammarion, 1997.

LAURENS, Camille, *Les Fiancées du diable, Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, éditions du Toucan, 2011.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Quadrige, 2010.

LESTOCART, Louis-José, « Théories de la "prédiction" » ; L'intelligible connaissance esthétique », in KAPOULA, Zoï & LESTOCART, Louis-José (Dirs.), *Esthétique et Complexité, Création, expérimentations et neurosciences*, Paris, CNRS éditions, 2011, pp. 22-53.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, éditions Librairie Plon, Coll. Agora, 1962.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques I, Le Cru et le Cuit*, Paris, éditions Librairie Plon, 1964.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques III, L'Origine des manières de table*, Paris, éditions Librairie Plon, 1968.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, éditions du Seuil, Coll. La Librairie du XXIe siècle, 2013.

LEYDIER, Richard, « Le Triomphe de l'Art contemporain », in MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, éditions Flammarion, 1987, pp. 327-336.

LIEBENSON, Claire, *Le Féminin dans l'art occidental, Histoire d'une disparition*, Paris, éditions de la Différence, Coll. Les Essais, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles, *La Troisième femme, Permanence et révolution du féminin*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Folio Essais, 1997.

MAKARIUS, Laura Levi, *Le Sacré et la Violation des interdits*, Paris, éditions Payot, Coll. Science de l'homme, 1974.

MALHERBE, Anne, « Les Métamorphoses du déchet : Bissière, Chaissac et Dubuffet vers 1946 », *Les Métamorphoses du déchet*, Paris, éditions Publications de la Sorbonne, 2000, pp. 15-27.

MALRAUX, André, *Les Voix du silence*, in *Œuvres complètes, IV*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, pp. 199-900.

MARGAT, Claire, « Dégoût », in MARZANO, Michela (Dir.), *Dictionnaire du corps,* Paris, éditions Presses universitaires de France, 2007, pp. 285-288.

MARGAT, Claire, « Nudité », in MARZANO, Michela (Dir.), *Dictionnaire du corps,* Paris, éditions Presses universitaires de France, 2007, pp. 660-663.

MILLET, Catherine, *Le Corps exposé*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2011.

MITCHELL, W.J.T., *Iconologie : image, texte, idéologie*, Paris, éditions Les Prairies ordinaires, 2009.

MOULIN, Léo, « Les abats et le sacré », in VIERNE, Simone (Dir.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, éditions Presses universitaires de Grenoble, 1989, pp. 127-133.

NAGEL, Kurt, SCHLIPF, Benno P., *L'Art et la Viande* (Heindenheim, éditions Verlag, C.F. Rees Gmbtt), Paris, Editeur Erti SA, (trad. Bernadette Frentz), 1984.

NAGY, Agnès A., *Qui a peur du cannibale ? Récits antiques d'anthropophages aux frontières de l'humanité*, Turnhout, Belgique, éditions Brepols Publishers n.v., 2009.

NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, éditions Galilée, 2000.

NEVEUX, Marguerite, « Nature vivante, nature morte, la nourriture dans la peinture », in VIERNE, Simone (Dir.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, éditions Presses universitaires de Grenoble, 1989, pp. 77-89.

OCKRENT, Christine (Dir.), *Le Livre noir de la condition des femmes*, Mesnil-sur-l'Estrée, XO éditions, 2006.

PASINI, Willy, *Nourriture et amour* (1994, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.), Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Petite Bibliothèque Payot, 1995.

PASTOUREAU, Michel & SIMONNET, Dominique, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005.

PASTOUREAU, Michel, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, éditions du Seuil, Coll. La Librairie du XXIe Siècle, 2010.

PATOU-MATHIS, Marylène, *Mangeurs de viande, De la préhistoire à nos jours*, Paris, éditions Perrin, 2009.

PEARL, Lydie, « Chair sans frontière », in BAUDRY, Patrick, JEUDY, Henri-Pierre, et al. (Dirs.), *Arts de chair*, Bruxelles, éditions La Lettre volée, Coll. Essais, 1998, pp. 13-27.

PELLETIER, Claude, *L'heure de la corrida*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Découvertes Gallimard Sports et Jeux, 1992.

PICQ, Pascal, « L'éternel féminin en paléoanthropologie et en préhistoire », in VIDAL, Catherine (Dir.), *Féminin Masculin : Mythes et Idéologies*, Paris, éditions Belin, Coll. Regards, 2006, pp. 95-110.

PITTE, Jean-Robert, *À la table des dieux*, Paris, éditions Fayard, 2009.

POPLIN, François, « Essai sur l'anthropocentrisme des tabous alimentaires dans l'héritage de l'Ancien Testament », in BODSON, Liliane (Dir.), *L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères de choix, Actes du colloque international de Liège, 26-29 novembre 1986*, Paris, *Anthropozoologica*, second numéro spécial, 1988, pp. 163-170.

QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, éditions Gallimard, 1994.

QUINET, Antonio, *Le Plus de regard : Destins de la pulsion scopique, étude psychanalytique*, Paris, éditions du Champ lacanien, Coll. In progress, 2004.

REDFERN, Walter, *Calembours ou les puns et les autres*, Berne, Peter Lang SA, Éditions scientifiques européennes, 2005.

ROSENFELD-KATZ, Danièle, « Femmes sous X, séduction, subversion, création », in TOUATI, Armand (Dir.), *Femmes, hommes : l'invention des possibles*, Lonrai, éditions Culture en mouvement, 2005, pp. 171-176.

ROSSI, Paolo, *Manger : besoin, désir, obsession* (Bologna, Italie, Il Mulino, 2011, trad. Patrick Vighetti), Paris, éditions Arléa, 2012.

ROUSSEAU, Vanessa, *Le Goût du sang : croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, éditions A. Colin, 2005.

ROUX, Jean-Paul, *Le Sang, mythes, symboles et réalités*, Paris, éditions Fayard, 1988.

SAFRAN FOER, Jonathan, *Faut-il manger les animaux ?* (2009, Little, Brown and Company), Lonrai, éditions de l'Olivier, 2010.

SAINT VICTOR, Jacques de & MARZANO, Michela, « Sade », in MARZANO, Michela (Dir.), *Dictionnaire du corps,* Paris, éditions Presses universitaires de France, 2007, pp. 827-830.

SCHLESSER, Thomas, *Une histoire indiscrète du Nu féminin, Cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres interdites*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2010.

SERRES, Michel, *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, éditions Librairie générale française, Coll. Le Livre de poche, 1983.

SICARD, Michel, « La Transgression de l'image », in AUBRAL, François & MAKARIUS, Michel (Dirs.), *Erotique, Esthétique*, Paris, éditions L'Harmattan, Coll. Ouverture philosophique, 2001, pp. 197-213.

TAYLOR, Brandon, *Collage, L'invention des avant-gardes* (Londres, éditions Thames & Hudson, 2004), Paris, éditions Hazan, 2005.

TEYSSEDRE, Bernard, *Le Roman de l'Origine*, Paris (1996), éditions Gallimard, Coll. L'Infini, 2007.

THEVOZ, Michel, *Le Corps peint*, Genève, éditions Skira, 1984.

THEVOZ, Michel, *L'Esthétique du suicide*, Paris, éditions de Minuit, Coll. Paradoxe, 2003.

THEVOZ, Michel, *Le Théâtre du crime*, Paris, éditions de Minuit, 1989.

THOUVENIN, Dominique, « Sang », in MARZANO, Michela (Dir.), *Dictionnaire du corps,* Paris, éditions Presses universitaires de France, 2007, pp. 834-839.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne, *Histoire naturelle et morale de la nourriture*, Toulouse, éditeur Le Pérégrinateur, 2013.

TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne, « Le dit et le non-dit de la viande et des épices », in VIERNE, Simone (Dir.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, éditions Presses universitaires de Grenoble, 1989, pp. 15-33.

VENE, Magali, *Ecorchés, L'exploration du corps XIVe – XVIIIe siècle*, Paris, éditions Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001.

VERDET, André, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture, Braque, Léger, Matisse, Picasso, Chagall*, Nantes, éditions du Petit Véhicule, Coll. Le Tunnel de Platon, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre, « A la table des hommes, Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode », in DETIENNE, Marcel, & VERNANT, Jean-Pierre (Dirs.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, Bibliothèque des histoires, 1979, pp. 37-132.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Grèce ancienne, 3. Rites de passage et transgressions*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points Essais, 2009.

VIERNE, Simone, « La Chère et l'esprit », in VIERNE, Simone (Dir.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, éditions Presses universitaires de Grenoble, 1989, pp. 125-126.

VIERNE, Simone, « L'Ouverture apéritive », in VIERNE, Simone (Dir.), *L'Imaginaire des nourritures*, Grenoble, éditions Presses universitaires de Grenoble, 1989, pp. 5-8.

WARR, Tracey, *Le Corps de l'artiste*, Paris, éditions Phaidon Press Ltd., Coll. Beaux-Arts – thème et mouvement, 2005.

ZAHAN, Dominique, *La Viande et la Graine, Mythologie Dogon*, Paris, éditions Présence africaine, 1969.

Monographies, catalogues

BARTHES, Roland, « Rhétoriqueur et Magicien », *Arcimboldo*, Milan, éditeur Franco Maria Ricci, Coll. Les Signes de l'homme ; 6, 1978, pp. 13-68.

BATAILLE, Georges, *Manet*, Paris, éditions Skira, Coll. Le Goût de notre temps, 1955.

CLAIR, Jean, « Les aventures du nerf optique », in *Bonnard*, Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, 23 février – 21 mai 1984, The Philips Collection, Washington, 9 juin – 20 août 1984, Dallas Museum of Art, 16 septembre – 20 novembre 1984, Paris, éditions Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 16-37.

CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Art et Artistes, 2000.

COELEWIJ, Leontine, « Love versus Death, Early collages by Marlene Dumas », Marlene Dumas, *The Image as Burden*, Catalogue de l'exposition, Stedelijk Musieum, Amsterdam, 6 septembre 2014 – 4 janvier 2015, Tate Modern, Londres, 5 février – 10 mai 2015, Fondation Beyeler, Basel, 30 mai – 13 septembre 2015 (trad. Lisa Salamandra), Amsterdam, éditions Stedelijk Museum, 2014.

CONTE, Richard, « Cruautés pures, sur quelques inimages de René Passeron », in *Inimages*, Paris, éditions Klincksieck, 2008.

DAGEN, Philippe, *Francis Bacon*, Paris, éditions Cercle d'art, Coll. Repères contemporains, 1996.

DEBAT, Michèle, « Petites peintures avec Elles », in Hervé Rabot, *Avec Elles*, *Photographies couleurs 2004-2007*, Catalogue de l'exposition, Paris, éditions Trans Photographic Press, 2007, non paginé.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, éditions du Seuil, Coll. L'Ordre philosophique, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, Coll. La Vue le texte, 1996.

DERRIDA, Jacques, « Forcener le subjectile », in DERRIDA, Jacques & THEVENIN, Paule (Dirs.), *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, éditions Gallimard, 1986, pp. 55-105.

FLECK, Robert, « L'Actionnisme viennois », in LEGRAND, Véronique, & VERGNE, Philippe (Dirs.), *L'Art au corps, Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 6 juillet – 15 octobre 1996, Musées de Marseille, Réunion des Musées nationaux, 1996, pp. 72-87.

FOREST, Philippe, *Araki enfin : l'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, éditions Gallimard, Coll. Art et artistes, 2008.

JULIET, Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, éditions P.O.L., 1998.

KAPLAN, Steven Laurence, « RAW MEAT, ou le Golem de Lisa Salamandra », in SALAMANDRA, *Daily Bread : Raw Meat,* Catalogue de l'exposition, Montluçon, éditions de la résidence Shakers, 2013, non paginé.

LE GALL, Guillaume, « Voir est un acte », in BAJAC, Quentin & CHEROUX, Clément (Dirs.), *La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*, Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 2009-2010, Winterthur Fotomuseum, Wintherthur, 2010, Madrid Fudación Mapfre, 2010, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2009, pp. 217-221.

MANACORDA, Francesco, *Maurizio Cattelan*, Paris, éditions Hazan, Coll. Hypercontemporain, 2007.

MARCADE, Bernard, *Marcel Duchamp, La Vie à crédit*, éditions Flammarion, Coll. Grandes Biographies, 2007.

MICHAUD, Philippe-Alain, « La coalescence et la suture », in BAJAC, Quentin & CHEROUX, Clément (Dirs.), *La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*, Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 2009-2010, Winterthur Fotomuseum, Wintherthur, 2010, Madrid Fudación Mapfre, 2010, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2009, pp. 173-177.

MICHEL, Régis, *La Peinture comme crime*, *ou la part maudite de la modernité*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne et WOIMANT, Françoise, « Les Collages de Jacques Prévert », *Le Prévert de Prévert ; collages*, Catalogue de la collection de l'auteur, Paris, éditions Bibliothèque nationale, 1982.

MOULIN, Raoul-Jean, « Une démystification de la parole et de l'image », *Jiří Kolář*, Paris, éditions Georges Fall, Coll. Bibli Opus, 1973, pp. 13-41.

ORLAN, « Orlan Conférence », in ORLAN & PLACE, Stéphane (Dirs.), *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, éditeur Jean-Michel Place, 1997.

PANOFSKY, Erwin, *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer* (1943, Princeton University Press), Paris, éditions Hazan, 1997.

SICARD, Michel, « Lisa Salamandra, La Femme Cent Morceaux », in SALAMANDRA, *Daily Bread : Raw Meat*, Catalogue de l'exposition, Montluçon, la résidence Shakers, 2013, non paginé.

SPIES, Werner, *Max Ernst : les collages, inventaires et contradictions* (trad. Eliane Kaufholz-Messmer), Paris, éditions Gallimard, 1984.

STEHR, Gérald, « L'Être de la voyante, ou Les Intimités publiques de Lisa Salamandra », in SALAMANDRA, *Daily Bread (mon pain quotidien)*, Turquant, éditions L'àpart, Coll. Beaux Livres, 2009, pp. 153-157.

STEHR, Gérald, « Lisa Salamandra ou Quarante mille ans d'art contemporain », in SALAMANDRA, *Daily Bread : Raw Meat*, Catalogue de l'exposition, Montluçon, la résidence Shakers, 2013, non paginé.

TERRASSE, Antoine, « Les Notes de Bonnard », in *Bonnard*, Catalogue de l'exposition, Centres Georges Pompidou, 23 février – 21 mai 1984, The Philips Collection, Washington, 9 juin – 20 août 1984, Dallas Museum of Art, 16 septembre – 20 novembre 1984, Paris, éditions Centre Georges Pompidou, 1984.

<u>Ouvrages littéraires</u>

BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil*, *Œuvres complètes I, Premiers écrits 1922-1940*, Paris, éditions Gallimard, 1970, pp. 13-86.

ELLROY, James, *Le Dahlia Noir* (Mysterious Press, 1987), Paris, éditions Payot & Rivages, Coll. Rivages/noir, 2006.

FLAUBERT, Gustave, *Salammbô* (Paris, éditeur Michel Lévy, 1863), Paris, éditions Garnier-Flammarion, 1964.

IACUB, Marcela, *Confessions d'une mangeuse de viande*, Paris, éditions Fayard, 2011.

KIPLING, Rudyard, *Histoires comme ça*, Paris, éditions Delagrave, 1966.

ÔÉ, Kenzaburô, *Le Faste des morts* (1957), Paris, éditions Gallimard, Coll. Du monde entier, 2005.

PROVOST, Martin, *Bifteck*, Paris, éditions Phébus, 2010.

REYES, Alina, *Le Boucher*, Paris, éditions du Seuil, Coll. Points, 1988.

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Paris, éditions Le Livre de Poche, Coll. Classique, 1994.

SORMAN, Joy, *Comme une bête*, Paris, éditions Gallimard, Coll. NRF, 2012.

SUFFEL, Jacques, Préface, in Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, éditions Garnier-Flammarion, 1964, pp. 17-23.

<u>Revues, Journaux</u>

BAIGNERES, Claude, « Suspense : nouvelle cuisine », *Le Figaro*, rubrique « Cinéma », 11 novembre 1991.

BATAILLE, Georges, « La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents*, Vol. 2, n° 8, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1930, pp. 451-460.

BAURET, Gabriel, « L'Invention de la photographie publicitaire », Paris, *Art Press*, n° 151, octobre 1990, pp. 36-39.

BEHAR, Henri, « Rencontre avec Jonathan Demme », *Le Monde*, 11 avril 1991.

BELAIR-CIRINO, Marco, « Arabie saoudite – IKEA efface les femmes de son catalogue », *Le Devoir*, mardi 2 octobre 2012, p. A1.

BOUSTEAU, Fabrice, « Dans la fabrique de Joana Vasconcelos », *Beaux-Arts Magazine*, juillet 2012, pp. 102-109.

BRION, Marcel, « Déshabillages », in *Bellmer*, Paris, *Obliques*, numéro spécial, 1979, p. 151.

CADIER-REY, Gabrielle, « Le Bœuf passe du joug à la marmite », Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *Historia*, n° 652, avril 2001, pp. 58-60.

CAROSELLA, Edgardo D. & PRADEU, Thomas, « La Part de l'autre », *Tous cannibales*, *Art Press 2*, Paris, trimestriel n° 20, février/mars/avril 2011, pp. 21-24.

DAGEN, Philippe, « Max Ernst sublime l'art du collage », *Le Monde*, rubrique « Culture », 8 avril 2008, p. 22.

DU SOLIER, René, « Les Dessins de Hans Bellmer », in *Bellmer*, Paris, *Obliques*, numéro spécial, 1979, pp. 167-171.

FACHEUX, Michel, « Heures de gloire et malheurs de la viande », Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *Historia*, n°652, avril 2001, pp. 46-47.

FERRIER, Michaël, « Art, érotisme, et cannibalisme au Japon, Trois essais d'anthropophagie culturelle », in *Tous Cannibales*, *Art Press 2*, Paris, Trimestriel n° 20, février/mars/avril 2011, pp. 39-42.

FRANCBLIN, Catherine, « Jana Sterbak, La Condition d'animal, humain », Paris, *Art Press*, n° 329, décembre 2009, pp. 40-45.

FRANCBLIN, Catherine, « Michel Journiac, Musée d'art moderne et contemporain, 19 février – 19 mai 2004 », Paris, *Art Press*, n°19, avril 2004, p. 12.

GOREA, Andrei, « Arcimboldo, Le bric-à-brac en majesté », *Azart*, n°28, Paris, éditions Casta Diva, septembre-octobre 2007, pp. 136-142.

GROS, Marie-Joëlle & MALLAVAL, Catherine, « La Robe charnelle rend Lady gaga », *Libération*, 15 septembre 2010, p. 23.

HERTZOG, Tancrède, « Au commencement était la viande, à la fin aussi », Confédération française de la boucherie (Dir.), *Louchebem*, *Journal in carne*, Grenoble, éditions Sepeta, 2011, pp. 34-35.

HINDRY, Ann, « Max Ernst : *l'œil au bout de la langue*, entretien avec Werner Spies », *Artstudio 23*, Artstudio, Paris, hiver 1991, pp. 32-47.

LACROIX, Alexis & MACE-SCARON, Joseph, « D'Œdipe à Marine Le Pen ; Le Parricide », *Marianne*, n° 948, 18 au 25 juin 2015, pp.10-24.

LASCAULT, Gilbert, « Schwitters : Merz », *Artstudio 23*, Artstudio, Paris, hiver 1991, pp.49-54.

LASNIER, Jean-François, "Surtout pas réaliste", in "Courbet, fou de peinture", in *Télérama hors-série*, septembre 2007, pp. 40-43.

LEBOVICI, Elisabeth, « Journiac, le corps du délire », *Libération*, 30 mars 2004, p. 35

Les Echos, « Avec la crise, les Français mangent moins de viande fraîche », n° 20558, 24 novembre 2009.

LEIRIS, Michel, « L'Homme et son intérieur », *Documents*, n° 5 (1930), in *Documents*, Vol. 2, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 261.

LEVY, Audrey, « Viande, la nouvelle guerre de religion », *Le Point*, n° 2104, 10 janvier 2013, pp. 58-60.

LIBERMAN, Brigitte, « Ma petite madeleine à moi », in Confédération française de la boucherie (Dir.), *Louchebem*, *Journal in carne*, Grenoble, éditions Sepeta, 2011, pp. 20-21.

MILLET, Catherine, « Editorial », *Tous cannibales*, *Art Press 2*, Paris, Trimestriel n° 20, février/mars/avril 2011, p. 5.

OLIVIER, Jean-Louis, « Les 3 Jours du cochon », Confédération française de la boucherie (Dir.), *Louchebem*, *Journal in carne*, Grenoble, éditions Sepeta, 2011, pp. 12-13.

PICQ, Pascal, « L'homme et la viande : une vieille histoire très charnelle », in Dossier : « Heures de gloire et malheurs de la viande », *Historia*, n° 652, avril 2001, pp. 48-51.

SCARPETTA, Guy, « Variations », *Traverses*, n° 37, Paris, éditions de Minuit, 1986, pp. 25-29.

SCHNEIDER, Pierre, « Détournement d'arts mineurs », *L'Express*, 12 décembre 1988, pp. 78-79.

SHALMANI, Abnousse, « Pourquoi je ne suis plus féministe », *Marianne*, n°1067, 1er au 7 septembre 2017, pp. 47-49.

SICARD, Michel, « La nourriture du philosophe », *Etudes sartriennes,* n° 15, *Bonheurs de Sartre*, DE COOREBYTER, Vincent, & MACE, Marielle (Dirs.), Bruxelles, éditions Ousia, 2011, pp. 61-90.

SICLIER, Jacques, « Voyage au pays de l'horreur », *Le Monde*, 11 avril 1991.

SMITH, Sebastian, « Vêtue de viande crue, Lady Gaga scandalise et fascine », *AFP Infos mondiales*, 14 septembre 2010.

STERCKX, Pierre, « La Peau du collage selon Tom Wesselman et James Rosenquist », *Artstudio 23*, Artstudio, Paris, hiver 1991, pp. 84-95.

TAYLOR, Anne-Christine, « Le Malentendu cannibale », *Tous cannibales*, *Art Press 2*, Paris, trimestriel n° 20, février/mars/avril 2011, pp. 70-74.

WAT, Pierre, « Des nus que l'on ne saurait voir », in « Courbet, fou de peinture », in *Télérama hors-série*, septembre 2007, pp. 81-83.

<u>Ouvrages et articles numériques</u>

AZIMI, Roxana, « Aux Etats-Unis, colère noire contre une artiste blanche », *M le Magazine du Monde*, 3 avril 2017, <http://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2017/04/03/aux-etats-unis-colere-noire-contre-une-artiste-blanche_5104873_4497271.html>

BAUDELAIRE, Charles, « Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle », *Curiosités esthétiques*, Paris, éditeur M. Levy, 1968, p. 202, Site de l'Observatoire de la vie littéraire, <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/baudelaire_curiosites-esthetiques/body-3>

BEHRINGER, David, « Vik Muniz and the Photography of Photography » (trad. Lisa Salamandra), *Unframed*, 23 avril 2014, < http://design-milk.com/vik-muniz-photography-photography/>

BILLAULT, Jean, « L'Evolution du métier de boucher », in MECHIN, Colette (Org.), *L'Homme et la Viande*, Actes de la Journée d'études de la Société d'ethnozootechnie, 20

novembre 1991, Paris, Société d'ethnozootechnie, 1992, pp. 57-66, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6560816p.image.langFR.r=ethnozootechnie>

BLUME, Anna, « Andres Serrano by Anna Blume », *BOMB – Artistes en conversation* (trad. Lisa Salamandra), <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>

BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme, *Physiologie du goût* (1825), édition Kindle, <http://www.amazon.fr/Physiologie-du-go%C3%BBt-Brillat-Savarin-ebook/dp/B004TUU3UY/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1417380537&sr=1-1&keywords=Brillat-Savarin++Physiologie+du+go%C3%BBt>

CALLENS, Stéphane, « Jacques Cauvin, *Naissance de l'agriculture*, Paris, éditions CNRS, p. 302, *Développement durable et territoires*, Lectures, 1998, <http://developpementdurable.revues.org/1322>

CANETE, Jorge, « Pinar Yolaçan habille la femme mûre d'abats », 8 février 2014, <http://n-e-t-e.com/pinar-yolacan/>

CAZES-VALETTE, Geneviève, « Contre la viande, tout contre…, Rapports hommes-animaux-viandes en France contemporaine », in POULAIN, Jean-Pierre (Dir.), *L'Homme, le mangeur et l'animal. Qui nourrit l'autre ?*, Actes du colloque à l'Institut Pasteur, Paris, « La Relation homme/animal à l'épreuve des modèles alimentaires », Paris, *Les Cahiers de l'Ocha N°12*, 2007, pp. 159-171, <http://www.lemangeur-ocha.com/wp-content/uploads/2012/05/CAHIER-12-partie-3-chap-12-contre-la-viande.pdf>

CRESTEY, Muriel Berthou, « Robes en viande, de Jana Sterbak à Lady Gaga dans Art Press… », *Le Regard à facettes*, 14 mai 2011, <http://culturevisuelle.org/regard/archives/669>

DAGEN, Philippe, « Joana Vasconcelos, une femme un peu trop libre pour la cour du Roi-Soleil », *Le Monde*, 26 février 2012, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/20/joana-vasconcelos-une-femme-un-peu-trop-libre-pour-la-cour-du-roi-soleil_1721774_3246.html>

DAGEN, Philippe, « Joana Vasconcelos : Versailles – review », *The Guardian*, 3 juillet 2012 (trad. Lisa Salamandra), <http://www.theguardian.com/culture/2012/jul/03/joana-vasconcelos-versaille-feminism-review>

DE DORLODOT, Anaïs, « "Mon corps est devenu un lieu public de débat", ORLAN », blog du *Mondeap-Art2*, 20 juin 2013, <http://mondeap-art2.blogspot.fr/2013/06/mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de.html>

De Hallen Haarlem : Archive : Chin Chieh-Jen, « Lingchi, video installation », (trad. Lisa Salamandra), <http://www.dehallen.nl/en/exhibitions/chin-chieh-jen-english/>

DEMEIRE, Maxime, « Berlinde de Bruyckere, Entre répulsion et rédemption », *Boum ! Bang !*, 18 octobre 2011, < http://www.boumbang.com/berlinde-de-bruyckere/>

DEROCHE-GURCEL, Lilyane, « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », in *Communications*, Vol. 75, n° 1, 2004, pp. 179-196, site de *Persée*, <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_75_1_2150>

DE SUTTER, Laurent, *Théorie du kamikaze*, Paris, Presses universitaires de France, 2016, (version Kindle).

DETIENNE, Marcel, « Prométhée », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris1.fr/encyclopedie/promethee/#titre-i_2450>

DOURNES, Jacques, « Modèle structural et réalité ethnographique (A propos du « Triangle culinaire ») », in *L'homme*, 1969, tome 9, n°1, pp. 42-48, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1969_num_9_1_367017>

DUPONCHELLE, Valérie, « Deborah de Robertis et son *Origine du monde* : "Je veux mettre à nu tous les regards" », Site du *Figaro.fr*, Rubrique Culture, le 6 juin 2014, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/06/06/03015-20140606ARTFIG00430-deborah-de-robertis-et-son-origine-du-monde-je-veux-mettre-a-nu-tous-les-regards.php>

e-flux, « Anish Kapoor, « Shooting into the Corner : Exhibition/Lecture/New Publication », Site du *MAK, Austrian Museum of Applied Arts* (trad. Lisa Salamandra),17 mars 2009, <http://www.e-flux.com/announcements/38308/anish-kapoor-shooting-into-the-corner-exhibition-lecture-new-publication/>

FISCHLER, Claude & RAUDE, Jocelyn, « « Défendre son bifteck », Le rapport à la viande entre mutation et permanence », in POULAIN, Jean-Pierre (Dir.), *L'Homme, le mangeur et l'animal. Qui nourrit l'autre ?*, Actes du colloque à l'Institut Pasteur, Paris, « La Relation homme/animal à l'épreuve des modèles alimentaires », Paris, *Les Cahiers de l'Ocha N°12*, 2007, pp. 270-282, < http://www.lemangeur-ocha.com/wp-content/uploads/2012/04/Raude_r _sum__colloque_ocha1.pdf>

France Inter, « Sexe et révolution au château de Versailles avec Anish Kapoor », 6 juin 2015, <https://www.franceinter.fr/culture/sexe-et-revolution-au-chateau-de-versailles-avec-anish-kapoor>

FREUD, Sigmund, *Cinq Leçons sur la psychanalyse* (trad. Yves Le Lay, 1921), publication originelle, L'American Journal of Psychology, 1908, <http://ebook-gratuit-francais.com/wp-content/uploads/sites/6/ebooks/pdf/freud_cinq_lecons_sur_la_psychanalyse.pdf>

FREUD, Sigmund, « L'Inquiétante étrangeté » (*Das Unheimlich*), (1919), *Essais de psychanalyse appliquée* (trad. Marie Bonaparte et E. Marty) Paris, éditions Gallimard, Coll. Nrf, Idées, 1933, pp. 163-210, <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf>

FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs* (1923, trad. Dr. S. Jankélévitch, 1951), <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/totem_tabou/totem_et_tabou.pdf>

GEOFFROY, Annie**,** « Michel Pastoureau, Bleu. Histoire d'une couleur », Site du *Mots. Les langages du politique*, ENS Editions, 6 mai 2008, <http://mots.revues.org/9833>

Gina Pane (Site hommage à son œuvre), « Les Outils de la blessure et leur symbolique », <http://ginapane.wordpress.com/>

GRANJA, Christelle, « Censurée à Versailles Vasconcelos étale son lustre à Paris », *Myeurop.info*, 30 juillet 2012, <http://fr.myeurop.info/2012/07/30/censuree-a-versailles-vasconcelos-etale-son-lustre-a-paris-5734>

GUAY, Bertrand, « Les Français mangent moins de viande depuis 10 ans », *AFP – Journal Internet*, 24 septembre 2010.

HAMMOND, Paul & HUGHES, Patrick, *Upon the Pun, Dual Meanings in Words and Pictures* (trad. Lisa Salamandra), Londres, éditions W.H. Allen & Co., Ltd., 1978, non-paginé, <http://www.patrickhughes.co.uk/papers/upon_the_pun.pdf>

HERVIAUX, Olivier, « Gabon : l'horreur des crimes rituels continue », Blog *Africamix, La case à palabres*, *MBlog*, <http://africamix.blog.lemonde.fr/2011/07/16/gabon-lhorreur-des-crimes-rituels-continue/>

Inouixcurius, « Niki de Saint Phalle, Tambours battants, L'exposition monumentale octobre 2014 », < http://www.inouixcurius.com/niki-de-saint-phalle-au-grand-palais/>

JARDIN, Xeni, « Meat Couture art by Pinar Yolacan », *Boingboing blog*, 29 novembre 2007, <http://boingboing.net/2007/11/29/meat-couture-art-by.html>

JOUANNAIS, Jean-Yves & QUESSADA, Dominique, « Cadavre exquis », in Dimitri Tsykalov, *Meat*, Paris, éditions du Regard, 2008, in *Actuphoto, Actualité photographique*, 3 août 2012, <http://actuphoto.com/8329-dimitri-tsykalov-meat.html>

Journal d'un épicurien et de sa Mona, « La Vie des seins », <http://www.journalepicurien.com/tag/saint-agathe/>

JULIEN, Chloé, « L'Idée de chaos comme état permanent », rubrique « Textes », JULIEN, Chloé, site de l'artiste, <http://www.chloejulien.com>

KUCINSKAS, Audrey, « [Débat en +] Zahia au « Grand Journal » pour PETA : son message brouillé par son décolleté ? », *L'OBS, Le Plus, Témoins, Experts, Opinions*, le 17 juin 2015, < http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1386736-debat-en-zahia-au-grand-journal-pour-peta-son-message-brouille-par-son-decollete.html>

Laboratoire du geste, « Geste d'artiste : le « shoot painting », <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article32>

LAFFETER, Anne, « Fethi Benslama : « On fabrique de la chair à jihad industriellement » », Site des *Inrocks*, 15 mai 2016, <http://mobile.lesinrocks.com/2016/05/15/actualite/fethi-benslama-11827292/>

LE BRETON, David, *La Sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?, 1992, version Kindle.

LEFEBVRE, François, « Théorie du kamikaze ou théorie du doute ? », *Paris Match*, 27 mai 2016, <http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Theorie-du-kamikaze-ou-theorie-du-doute-979945>

Les Portes du Mystère, « Le Dahlia noir l'histoire tragique d'Elizabeth Short », <http://mystere.unblog.fr/2010/07/07/le-dahlia-noir-histoire-tragique-delizabeth-short/>

LOCOGE, Benjamin, « Le Monde désenchanté de Paul McCarthy », *Paris Match*, 25 octobre 2014, <http://www.parismatch.com/Culture/Art/Paul-McCarthy-Les-reactions-des-gens-sont-si-binaires-638114>

LOPEZ, Gilles, « Pièces à conviction, Armes par destination », in YADAN, Ariane, site de l'artiste, <http://www.arianeyadan.com/?portfolio=scream-queen-panoply>

LUXEREAU, Anne, « Bois le sang, nous mangerons l'écorce », in MECHIN, Colette (Org.), *L'Homme et la Viande*, Actes de la Journée d'études de la Société d'ethnozootechnie, 20 novembre 1991, Paris, Société d'ethnozootechnie, 1992, pp. 35-42, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6560816p.image.langFR.r=ethnozootechnie>

Madmoizelle, « Hussein Chalayan – Un créateur en 5 minutes », 19 février 2013, <http://www.madmoizelle.com/hussein-chalayan-en-5-minutes-149431>

MAE, « Sigalit Landau », *Feminist Art Archive* (trad. Lisa Salamandra), <http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/miranda-july/>

MANCHESTER, Elizabeth, « Santiago Sierra, *160 Line Tattooed on 4 People, El Gallo Arte Contemporaneo. Salamanca, Spain. December 2000.* », *TATE*, site des musées, août 2006, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852/text-summary>

MARTINEZ INFANTE, Paola, « "Les femmes crues" de Lisa Salamandra, du stéréotype à la sacralisation », Site *Terriennes*, *TV5 Monde*, 25 juillet 2015, <http://information.tv5monde.com/terriennes/les-femmes-crues-de-lisa-salamandra-du-stereotype-la-sacralisation-44675>

MÀS Leer, « Neuf Discours sur Commode, Cy Twombly », site du *Guggenheim Bilbao*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/fr/oeuvres/neuf-discours-sur-commode/>

MECHIN, Colette, « Le Souffle et le sang », in MECHIN, Colette (Org.), *L'Homme et la Viande*, Actes de la Journée d'études de la Société d'ethnozootechnie, 20 novembre 1991, Paris, Société d'ethnozootechnie, 1992, pp. 43-48, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6560816p.image.langFR.r=ethnozootechnie>

MOORE, Willard B., « Ephemeral Art and Food : A Brief Overview », *Blog: Food in the arts*, 11 février 2010, <http://foodinthearts.blogspot.fr/2010/02/jell-o-and-art-of-liz-hickok.html>

Monde en tête, tract éducatif, « Que sont les stéréotypes et les préjugés ? », <http://www.mondeentete.net/pdf/stereotypes_eleve.pdf>

MORRIS, Gary, « Hallelujah and Pass the Steak Knife, Cutting up with Ron Athey », *Bright Lights Film Journal* (trad. Lisa Salamandra), avril 1999, <http://brightlightsfilm.com/24/athey.php#.VGYif2fei2Z>

MUJUMDAR, Vaidehi, « Spoken Word Artist Rupi Kaur responds to her viral menstruation photo », Site du *India.com*, Rubrique : *Lifestyles*, 2 avril 2015, <http://www.india.com/lifestyle/spoken-word-artist-rupi-kaur-responds-to-her-viral-photo-depicting-menstruation-337991/>

MUNOZ-ALONSO, Lorena, « Dana Schutz's Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Sparks Protest », Art World, *artnet news* (trad. Lisa Salamandra), 21 mars 2017, <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>

Mutant ?, « Un entretien avec Abnousse Shalmani », lundi 11 mai 2015, <http://lamutationestenmarche.blogspot.fr/2015/05/un-entretien-avec-abnousse-shalmani.html>

OLIVER, Jason, « Contemporary Blood Letting », *BMEZINE.COM* (trad. Lisa Salamandra), mai 2003, <http://news.bme.com/wp-content/uploads/2008/09/pubring/guest/20030820.html>

Open Culture, « Watch Chris Burden Get Shot for the Sake of Art (1971) », (trad. Lisa Salamandra), 28 mai 2015, < http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html>

PERLES, Catherine, « Pourquoi le Néolithique ? Analyse des théories, évolution des perspectives », in POULAIN, Jean-Pierre (Dir.), *L'Homme, le mangeur et l'animal. Qui nourrit l'autre ?*, Actes du colloque à l'Institut Pasteur, Paris, « La Relation homme/animal à l'épreuve des modèles alimentaires », Paris, *Les Cahiers de l'Ocha N°12*, 2007, pp. 16-29,<http://www.lemangeur-ocha.com/wp-content/uploads/2012/05/CAHIER-12-partie-1-chap-1-pourquoi-le-neolithique.pdf>

PERRELLA, Cristiana, « Robert Gligorov, Orange Face », extrait de « Robert Gligorov : Insomnie fatale », <http://www.artotheque.be/numerique/pagesnumeriques/artistes/gligimp.html>

PINEAU, Frère Bernard, « Sainte Agathe », *Le Jour du Seigneur*, <http://www.lejourduseigneur.com/Web-TV/Saints/Agathe>

POULAIN, Jean-Pierre, « La Relation homme/animal à l'épreuve des modèles alimentaires », in POULAIN, Jean-Pierre (Dir.), *L'Homme, le mangeur et l'animal. Qui nourrit l'autre ?*, Actes du colloque à l'Institut Pasteur, Paris, « La Relation homme/animal à l'épreuve des modèles alimentaires », Paris, *Les Cahiers de l'Ocha N°12*, 2007, pp. 7-14, <file:///C:/Documents%20and%20Settings/TIBO/Mes%20documents/DOCTORAT%20Universit%C3%A9%20Paris%201%20Sorbonne%202011-2012/R%C3%A9f%20th%C3%A9or1%C3%A8re%20Partie%20LA%20CHAIR%20ANIMALE/Textes%20Livre%20La%20Relation%20hommeanimal%20%C3%A0%20l%27%C3%A9preuve%20des%20mod%C3%A8les%20alimentaires%20POULAIN/La%20relation%20h.a%20%C3%A0%20l%27%C3%A9preuve%20de%20modeles%20alim.pdf>

QUILLET, Lucile, « Quand Instagram censure les règles », Site de *Madame Figaro*, 1 avril 2015, < http://madame.lefigaro.fr/societe/quand-instagram-renie-lexistence-des-regles-010415-95822>

QUINET, Antonio, « Le Trou du regard », <http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm>

RABINEAU, Isabelle, « La Chair au canon », in TSYKALOV, Dimitri, *Meat*, Paris, éditions du Regard, 2008, in *Actuphoto, Actualité photographique*, 3 août 2012, <http://actuphoto.com/8329-dimitri-tsykalov-meat.html>

Rédaction, « Joel-Peter Witkin, Photographe, Etats-Unis », Site *L'œil de la photographie*, <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/photographes/joel-peter-witkin/>

Rédaction, « Joel-Peter Witkin, The World is Not Enough », Site *L'œil de la photographie*, <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2017/01/16/article/159932747/joel-peter-witkin-the-world-is-not-enough/>

Rédaction, « PHOTO. Zahia Dehar nue pour une campagne pro-végétarienne de la Peta », Site *Le Huffington Post*, le 15 juin 2015, <http://www.huffingtonpost.fr/2015/06/15/zahia-dehar-nue-photo-peta-vegetarien_n_7583478.html>

ROUILLE, André, « Joana Vasconcelos : invitée et… censurée au château de Versailles », blog du ParisArt, rubrique « Echos », 19 juin 2012, <http://www.paris-art.com/joana-vasconcelos-invitee-et-censuree-au-chateau-de-versailles/>

ROUILLER, Laetitia, « Carolee Schneemann, Meat Joy 1964 », Site d'*Encyclopédie Nouveaux Médias*, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?lg=FRA&ID=150000000043693>

SAINT-JULLIAN, Elise, « Les règles des femmes, entre tabou et surexposition », *Terriennes*, Site du *TV5Monde*, 22 décembre 2014, <http://information.tv5monde.com/terriennes/les-regles-des-femmes-entre-tabou-et-surexposition-3281>

SARDES, Guillaume de, « Chloé Julien : Corps en éclats », rubrique « Textes », JULIEN, Chloé, site de l'artiste, <http://www.chloejulien.com>

SHALMANI, Abnousse, *Khomeiny, Sade et moi*, Paris, éditions Grasset, 2014 (version Kindle).

Sentient Developments, « Chris Burden's extreme performance art », 7 mai 2007, <http://www.sentientdevelopments.com/2007/05/chris-burdens-extreme-performance-art.html>

SIMEONE, Christine, « La Fiancée de Vasconcelos au 104 : et toc ! », *Le Blog de Christine Siméone*, <http://www.franceinter.fr/blog-le-blog-de-christine-simeone-la-fiancee-de-vasconcelos-au-104-et-toc>

SLIM, Nelly, « Gina Pane », Site du *Mural Culture*, 25 avril 2012, <http://www.journalmural.com/2012/04/gina-pane/>

SOKOL, Zach, « See Vik Muniz's Massive Photo Collages Made of Hundreds of Old Photographs », (trad. Lisa Salamandra), *The Creators Project*, 24 avril 2014, <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/see-vik-munizs-massive-photo-collages-made-of-hundreds-of-old-photographs>

STRAZIUSO, Jason (*Associated Press*), « Hausse des sacrifices d'enfants en Ouganda », Site de *La Presse.ca*, 14 avril 2010, <http://www.lapresse.ca/international/afrique/201004/14/01-4270393-hausse-des-sacrifices-denfants-en-ouganda.php>

TEFFAHI-RICHARD, Malik, « A Orsay, un remake de "L'Origine du monde" », Site de *M Culture*, *Le Monde*, le 5 mai 2014, <http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/05/a-orsay-un-remake-de-l-origine-du-monde_4432340_3246.html>

VIALLES, Noélie, « Le Jeu des découpes », in MECHIN, Colette (Org.), *L'Homme et la Viande*, Actes de la Journée d'études de la Société d'ethnozootechnie, 20 novembre 1991, Paris, Société d'ethnozootechnie, 1992, pp. 49-56, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6560816p.image.langFR.r=ethnozootechnie>

VIVEROS-FAUNE, Christian, « Painting pumps its fist at the Whitney Biennial », *artnews* (trad. Lisa Salamandra), 16 mars 2017, < https://news.artnet.com/art-world/post-trump-painting-pumps-its-fist-at-the-whitney-biennial-894050>

WTF Art History, « Crucified on a Volkswagen Beetle », <http://wtfarthistory.com/post/14868420227/crucified-on-a-volkswagen-beetle>

Films, vidéos, émissions télévisuelles et radiophoniques

AMEISEN, Jean-Claude, « Le chat qui allait son chemin tout seul », *Sur les épaules de Darwin*, 30 août 2014, <http://www.franceinter.fr/emission-sur-les-epaules-de-darwin-le-chat-qui-allait-son-chemin-tout-seul-2>

BATAILLE, Georges, « La Littérature et le mal », Interview télévisée, INA, 1958, <http://www.youtube.com/watch?v=-WiwNekNJGA&feature=player_embedded#!>

CASTA-VERCHERE, Elise, réalisation, Eléphant Doc Productions, *Au cœur du marché de Rungis*, Culture infos, Documentaire, août 2014, 53 min, diffusé sur France 5 le 23 novembre 2014, <http://pluzz.francetv.fr/videos/au_coeur_du_marche_de_rungis_,112653283.html>

LEBEL, Hopi, *Edouard Manet, Une inquiétante étrangeté*, *Un soir au musée*, France 5, diffusé le 21 avril 2011, <http://www.pluzz.fr/un-soir-au-musee.html>

NIEUWENHUIJS, Victor & SEYFERTH, Maartje, *Meat*, Pays bas, 2010.

OLMI, Ermanno, *L'Arbre aux sabots* (L'albero degli zoccoli), Italie, 1978, 170 min.

SORMAN, Joy, « Joy Sorman – Comme une bête », Interview télévisée, LaviandeTV, diffusé le 17 mai 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=1sNcnJs_3Qo>

Sites Internet

Amidache, *Les Origines de la Grèce*, <http://amidache72.blogspot.fr/2014/03/les-origines-de-la-grece.html>

CEDIDOCA, Centre diocésain de Documentation catéchétique, <http://cedidoca.diocese-alsace.fr/bible-en-images/nouveau-testament/le-cycle-de-la-resurrection/lagneau-pascal/>

Centre national de Ressources textuelles et lexicales, Portail lexical, <http://www.cnrtl.fr/definition/>

Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr>

Dictionnaire Reverso, <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition >

Dictionary.com, <http://www.dictionary.com>

Editions Gallimard, <http://www.gallimard.fr>

Encyclopédie Nouveaux Média, <http://www.newmedia-art.org/>

Exporevue magazine, « Oda Jaune, « Once in a blue moon », <http://www.exporevue.com/magazine/fr/index_oda_jaune.html>

Galerie Anne Barrault, « Odires Mlaszho & Manuela Marques », <http://www.galerieannebarrault.com/manuela_marques/mlaszho_marques.html>

GILLET, Philippe, site *Philippe Gillet – Gastronomie Historique*, <http://philippe-gillet.com/>

HARRISON, Jessica, site de l'artiste, <http://www.jessicaharrison.co.uk/>

HATRY, Heide Hatry, *Meat After Meat Joy*, rubrique « Curatorial », <http://heidehatry.com/>

Idixa, < http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0712150853.html>

JOURNIAC, Michel, site officiel, Rubrique *Le Sang*, <http://www.journiac.com/>

JULIEN, Chloé, site de l'artiste, <http://www.chloejulien.com>

KOSTIANOVSKY, Tamara, site de l'artiste, <http://tamarakostianovsky.com/>

LANDAU, Sigalit, site officiel, <*http://www.sigalitlandau.com/page/video/Barbed%20Hula.php*>

Larousse, <http://larousse.fr>

Les Cahiers antispécistes, « La consommation de viande en France : contradictions actuelles, Les Français mangent moins de viande rouge », <http://www.cahiers-antispecistes.org/spip.php?article97>

Linternaute, rubrique « Dictionnaire français », <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/>

Le Louvre, site du musée, <http://www.louvre.fr>

MOCAK, Museum of Contemporary Art in Krakow, « Jiří Kolář" », <https://en.mocak.pl/collage-with-an-ermine>

MACHADO, Joao, site de l'artiste, <http://www.joao-machado.com/Livros-esculpidos>

National Gallery of Art, « Max Ernst ; Illustrated Books », <http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/max-ernst.html#slide_3>

NITSCH, Hermann*, Das Orgien Mysterien Theater,* <http://www.nitsch.org/index-en.html>

ORLAN, site de l'artiste, <http://www.orlan.eu/>

PANE, Gina, Site hommage à son œuvre, <http://ginapane.wordpress.com/>

Philisto, <http://philosophie.philisto.fr/cours-19-la-religion.html>

Planète Paranormal, Recherche et investigation, entrée « La Grande Bouffe (1973) », <http://planete-paranormal.forumactif.fr/t6290-la-grande-bouffe-1973>

Puerta Roja, « Mauricio Garrido », page de l'artiste, <http://puerta-roja.com/art/artists/mauricio-garrido/>

RABOT, Hervé, site de l'artiste, <http://www.herverabot.fr>

SALAMANDRA, site de l'artiste, <http://lisasalamandra.com>

SCHNEEMANN, Carolee, site de l'artiste, <www.caroleeschneemann.com/works.html>

TRAN BA VANG, Nicole, site de l'artiste, <www.tranbavang.com>

TSYKALOV, Dimitri, site de l'artiste, Rubrique *Meat*, <http://dimitritsykalov.com/#meat>

The Gallery from over there, « This Side of the Truth », <http://thegalleryfromoverthere.wordpress.com/2012/08/14/the-jungle-book/>

Wikipédia, <fr.wikipedia.org/wiki/>

YADAN, Ariane, site de l'artiste, <http://www.arianeyadan.com>

YOLAÇAN, Pinar, site de l'artiste, <http://www.pinaryolacan.net>

INDEX DES NOMS PROPRES

Agamben, Giorgio, 382, 393
Agathe de Catane (sainte), 76, 77
Aillagon, Jean-Jacques, 151
Ameisen, Jean-Claude, 34-35
Anderson, Pamela, 184
Anzieu, Didier, 241, 293
Aragon, Louis, 353
Arasse, Daniel, 253-257, 261
Araki, Nobuyoshi, 205, 262, 316, 468
Arcimboldo, Giuseppe, 262, 332, 355, 356
Ardenne, Paul, 221, 280, 281, 346, 363
Artaud, Antonin, 311, 312, 335-337
Athey, Ron, 73
Bacon, Francis, 10, 144, 145, 197, 330, 335, 338, 339, 341-344, 349, 355, 356, 359, 363, 423, 425
Baer, Josh, 72
Barberger, Nathalie, 312
Barbier, Gilles, 188
Barthes, Roland, 102, 129, 245, 262, 271, 315, 322, 332, 353, 379, 380, 383
Bataille, Georges, 33, 53, 63, 64, 68, 69, 71, 75, 83, 103, 153-155, 181, 233, 300, 307, 311, 385, 402, 412, 413, 418, 419, 437, 441, 442, 448, 451, 454, 462
Baudelaire, Charles, 168, 401
Baudez, Hélène, 77, 190, 200, 317, 378
Baudrillard, Jean, 110, 403
Bauer, Julien, 53
Baugnet, Lucie, 285, 287
Bauret, Gabriel, 318, 319, 373
Behringer, David, 354
Bellmer, Hans, 197, 217, 361, 362, 368
Belting, Hans, 402, 404, 411
Benjamin, Walter, 344, 382, 383
Benslama, Fethi, 450
Bergeret, Jean, 385, 421-423
Billault, Jean, 107, 131
Bodson, Liliane, 18, 19
Bologne, Jean-Claude, 207, 208, 220, 221, 223
Bonafoux, Pascal, 77
Bonnard, Pierre, 314, 352
Bosseur, Jean-Yves, 306
Botticelli, Sandro, 210
Bourdieu, Pierre, 266, 285, 286
Brancusi, Constantin, 367
Breton, André, 322
Brillat-Savarin, Jean-Anthelme, 187
Brion, Victoire, 388
Brune, François, 371, 375
Brüs, Gunther, 294
Buetti, Daniele, 277, 280-282
Burden, Chris, 72, 416
Butler, Judith, 297
Butler Greenfield, Amy, 131
Caron, Aymeric, 20, 134
Carrache, Annibale, 141
Cattelan, Maurizio, 444
Cauvin, Jacques, 39, 61
Cazes-Valette, Geneviève, 47
Cézanne, Paul, 396, 397, 410
Chalayan, Hussein, 432
Char, René, 346
Chieh-Jen, Chin, 452
Childe, Gordon, 38, 39
Clark, Kenneth, 193, 204, 208, 215, 351, 364-368
Colomb, Christophe, 229
Conte, Richard, 314
Corinth, Lovis, 143, 144
Cornier, Henriette, 394, 395
Costin, Simon, 292
Courbet, Gustave, 176-179, 183, 228, 461
Cranach, Lucas, 210, 213
Cueco, Henri, 42, 362
Dagen, Philippe, 150, 349, 425
Dalí, Salvador, 9, 322, 355, 357, 441
Damiens, Robert-François, 388
David, Jacques-Louis, 400, 402
De Biasi, Pierre-Marc, 420
De Bruckyere, Berlinde, 174
De Heusch, Luc, 46, 51, 51, 59, 60, 63, 133, 135
De Sutter, Laurent, 387, 429, 449, 450, 454, 455

Debat, Michèle, 205
Debord, Guy, 384
Dehar, Zahia, 184, 185
Deleuze, Gilles, 144, 330, 335-336, 423
Demme, Jonathan, 295
Derrida, Jacques, 225, 247, 287, 335-338, 447, 471
Détienne, Marcel, 46, 47, 50, 75, 247
Di Cosimo, Piero, 210
Diderot, Denis, 213
Didi-Huberman, Georges, 300, 306, 307, 441
Duchamp, Marcel, 444
Ducret, Diane, 465
Dumas, Marlene, 404, 409, 410
Durand, Jean-Louis, 49, 50
Dürer, Albrecht, 77, 78, 214, 224, 460
Durkheim, Emile, 158
Du Solier, René, 361
Ellroy, James, 389
Ernst, Max, 348, 349, 440
Facheux, Michel, 18, 23
Fautrier, Jean, 143
Ferreri, Marco, 189
Fiddes, Nick, 19, 123
Flaubert, Gustave, 24, 64, 113, 114, 188, 241, 420, 423
Fleck, Robert, 70
Forest, Philippe, 205, 262, 316, 468
Foucault, Michel, 388, 390-394, 420, 448
Freud, Lucian, 171
Freud, Sigmund, 103, 192, 195, 234, 241, 294, 301-303, 422, 423, 428, 434, 437, 445
Gaga, Lady, 79-81
Garrido, Mauricio, 346
Gascar, Pierre, 18, 20, 90, 102, 108, 116, 119
Gautier d'Agoty, Jacques-Fabien, 217
Gillet, Philippe, 135, 137
Giorgione, 210, 211, 253, 254, 257
Girard, René, 68, 69
Gligorov, Robert, 127, 293
Golsenne, Thomas, 82-84
Gorea, Andrei, 331
Goya, Francisco de, 143
Granja, Christelle, 151, 152
Grégoire, pape, 190
Grenier, Catherine, 142
Gros, Marie-Joëlle, 79
Grosz, George, 348
Guégan, Stéphane, 179, 206
Hals, Franz, 214
Hammond, Paul, 357
Hani, Jean, 60-62, 460
Harrison, Jessica, 174
Hatry, Heidi, 295
Haussmann, Raoul, 348
Havelange, Carl, 122-124,
Hertzog, Tancrède, 139, 141, 142, 144, 145
Herviaux, Olivier, 65
Hésiode, 47
Hilliker, Geneva (Jean), 389
Höch, Hannah, 348
Hubert, Henri, 53
Hughes, Patrick, 357
Hugo, Victor, 306
Iacub, Marcela, 25
Issa, Rana Barakat, 314, 372-374, 398, 440
Jaffe, Aniéla, 84
Journiac, Michel, 71
Julien, Chloé, 360-362
Jung, C.G., 26-27, 84
Kaplan, Steven L., 119, 120, 127, 175, 191, 199, 302, 369, 370, 378, 380
Kapoor, Anish, 417
Kaur, Rupi, 162
Kilani, Modher, 88
Klee, Paul, 292
Kolář, Jiří, 313, 316, 326, 346
Labarre, Matthieu de, 119, 120, 129
Lacan, Jacques, 227
Landau, Sigalit, 73
Laurens, Camille, 466
Laneyrie-Dagen, Nadeije, 166, 167, 169, 170, 174, 175, 210, 211, 213
Lascault, Gilbert, 353
Lasnier, Jean-François, 176
Lazar, Judith, 318
Le Breton, David, 467
Le Gall, Guillaume, 322, 441
Leigh, Janet, 410
Leiris, Michel, 55, 216

Leroi-Gourhan, André, 15
Lestocart, Louis-José, 355
Levi Makarius, Laura, 103, 134, 153-155, 158
Lévi-Strauss, Claude, 35-36, 127, 192, 229, 230, 247
Levy, Audrey, 130
Leydier, Richard, 292
Liberman, Brigitte, 137
Liebenson, Claire, 165, 166, 170
Lopez, Gilles, 298
Lipovetsky, Gilles, 284
Lorry, Anne-Charles, 123, 124
Louis XVI, 388, 391
Luca, Ghérasim, 359, 360
Luxereau, Anne, 238
Machado, Joao, 346
Maffesoli, Michel, 188
Mallaval, Catherine, 79
Mallet, Jean-François, 104, 105
Manet, Edouard, 175, 179-183, 206, 251, 253-255, 257, 461
Mantegna, Andrea, 169
Marat, Jean-Paul, 400, 401
Margat, Claire, 181, 455
Martinez Infante, Paola, 370
Marzano, Michela, 376
Matisse, Henri, 306, 365-369
Matta, Antoine, 314, 372-374, 398, 440
Mauss, Marcel, 53
McCarthy, Paul, 70
Mechin, Colette, 100
Merleau-Ponty, Maurice, 195
Metsys, Quentin, 214
Meuhl, Otto, 58
Meurent, Victorine, 179
Millet, Catherine, 237, 292
Mitchell, W. J. T., 356-358
Molderings, Herbert, 319
Morris, Gary, 73
Moulin, Léo, 92, 93
Moulin, Raoul-Jean, 316, 326
Muniz, Vik, 354-356
Nagel, Kurt, 139
Nagy, Agnès, 234-236, 239, 242
Nancy, Jean-Luc, 198
Neveux, Marguerite, 140, 144
Ngubane, Harriet, 133
Nitsch, Hermann, 55, 57, 58
Ockrent, Christine, 465, 466
Ôé, Kenzaburô, 410,
Olivier, Jean-Louis, 99
Olmi, Ermanno, 99
ORLAN, 278-282, 292
Ovide, 44
Pane, Gina, 72
Panofsky, Erwin, 77, 2243
Pasini, Willy, 186, 187, 188, 190, 200
Passeron, René, 314
Pastoureau, Michel, 14, 43, 121, 131-135
Patou-Mathis, Marylène, 14, 17, 18, 29, 30, 33, 36, 43, 47, 53, 54, 64, 66, 82, 84, 90, 96, 101, 129, 192, 229, 231-234, 236, 238, 244, 246, 436
Pearl, Lydie, 277, 280
Pégard, Catherine, 151, 463
Pelletier, Claude, 55
Perlès, Catherine, 38, 39
Perrella, Cristiana, 293
Picasso, Pablo, 365, 366, 368, 369, 397, 398
Picq, Pascal, 16, 27, 31, 34, 36, 37, 54, 157, 264, 265, 266
Piero della Francesca, 77
Pitte, Jean-Robert, 62, 64,
Poplin, François, 26, 116, 117, 118
Prévert, Jacques, 262
Privat, Gonzague, 182
Provost, Martin, 147, 194, 461
Quignard, Pascal, 43-44, 385, 430, 431, 4598
Quinet, Antonio, 195, 429, 4309, 433, 440, 442, 445
Rabot, Hervé, 205
Raphaël, 167, 215
Raveneau, Alain, 14, 43, 121
Redfern, Walter, 356
Rembrandt, Van Rijn, 143
Renoir, Pierre-Auguste, 171, 172
Reyes, Alina, 93, 108, 194
Rivière, Jules, 388
Rivière, Pierre, 388, 389

Rosenfeld-Katz, Danièle, 379
Rosenquist, James, 321
Rosenstiehl, Marianne, 162
Rouillé, André, 4632
Rousseau, Vanessa, 243
Rossi, Paolo, 229, 234
Roux, Jean-Paul, 152, 153-1587, 161, 163, 164
Rubens, Pierre Paul, 167, 168
Sagawa, Issei, 236
Saint Phalle, Niki de, 416
Saint-Victor, Paul de, 181
Salvetti, Françoise,14, 28-30, 34, 63, 106, 143
Sardes, Guillaume de, 360
Sartre, Jean-Paul, 122, 126
Saville, Jenny, 171
Schelling, Friedrich, 303
Schlesser, Thomas, 167, 172, 179, 180, 210, 213, 218
Schlipf, Benno, 139
Schneeman, Carolee, 55, 58
Schneider, Pierre, 440
Schultz, Dana, 405
Schwarzhogler, Rudolf, 294
Schwitters, Kurt, 353
Serrano, Andres, 412, 413
Serres, Michel, 427-429
Shalmani, Abnousse, 385, 431, 432, 464, 466
Shiff, Richard, 409
Short, Elizabeth, 389, 390
Sicard, Michel, 67, 109, 111, 122, 126, 127, 129, 199, 226, 227, 234, 323, 344, 373, 381, 418, 419, 437, 439, 448
Sierra, Santiago, 277, 278, 281, 282
Simonnet, Dominique, 132
Snyders, Frans, 141
Sophocle, 426
Sorman, Joy, 19, 23, 24, 95, 117, 118
Soutine, Chaïm, 143
Spies, Werner, 348, 349
Stehr, Gérald, 128, 136, 160, 192, 419, 429, 437, 446
Sterbak, Jana, 80, 81
Sterckx, Pierre, 321
Sylvester, David, 363
Taylor, Anne-Christine, 232
Taylor, Brandon, 321
Tchouang-tseu, 110
Testard, Alain, 157
Teyssèdre, Bernard, 178, 227
Thévoz, Michel, 82-86, 135, 198, 271-275, 291, 300, 301, 396-398, 400, 401, 404, 408, 428, 431
Till, Emmett, 405
Titien, 210, 211, 253-256
Toussaint-Samat, Maguelonne, 14, 28, 30, 34, 37, 75, 90, 91, 102, 114, 115, 119, 126, 137, 190
Tran Ba Vang, Nicole, 292
Trylor, Edward, 164
Twombly, Cy, 415
Valéry, Paul, 181
Valverde, Juan, 217
Van Eyck, Jan, 169, 175
Vasconcelos, Joana, 150-152, 463
Vene, Magali, 216, 308
Vernant, Jean-Pierre, 44, 47, 51, 124
Vialles, Noélie, 97, 100, 105, 108
Vidal-Naquet, Pierre, 44
Vierne, Simone, 104
Vigne, Jean-Denis, 108
Von Teese, Dita, 358
Waldemar-George, 318, 319
Wat, Pierre, 176
Wesselman, Tom, 321
Wolff, Francis, 55
Yadan, Ariane, 298
Yolaçan, Pinar, 93
Zahan, Dominique, 125, 408, 409
Zola, Emile, 396, 410
Zurbarán, Francisco de, 77

INDEX DES NOTIONS

Abattage, 96-98, 184
Acculturation à vif, 271, 283, 290, 300
Alimentation, 13, 15, 45, 122, 123, 186, 187, 190-192, 197, 200
Ambiguïté, 126, 213
Ambivalence, 42, 102, 132, 153, 213, 220, 262, 290, 436
Angoisse, 86, 155, 156, 195, 301, 462
Anonymat, 276-278, 432
Anonymat (de l'animal), 18, 23
Anthropophagie, 64, 232-234, 240, 419-420
Archétypes primitifs, 26-27, 33
Assimilation (des chairs), 124, 184
Aveuglement, 426-429, 431
Bistabilité (de l'image), 354-356
Blessure, 174
Bœuf gras, 120-121
Boucher, boucherie, 18-20, 41, 46, 49, 50, 106-108, 124, 139, 194, 239, 425
Cadavre, 174, 181, 404-406, 412-413
Calembours, 262, 356, 357
Cannibalisme, 186, 190, 191, 194, 199, 228-247, 378
Carnation, 135, 178
Catharsis, 472
Censure, 11, 150-152, 162-163, 176, 463-465
Chair à vif, 290, 381
Charognage, 17, 27, 28-31
Chasse, 16-17, 27, 28, 30-32, 34-38, 43-45, 47, 48, 55, 103, 157-158
Chosification (du sexe, de la femme), 374, 375
Comestibilité, 161, 164-165, 184, 185, 199, 201, 228, 246
Condamnation voulue de l'œil, 439, 442, 445
Confusion (indiscernabilité), 297, 298
Consentement, 47, 48
Consommation, 20, 31, 48, 20, 113-116, 119, 122-124, 129, 130, 194, 199, 373, 445
Corrida, 33, 54, 55
Coupure corporelle, 271-288, 297, 300, 304
Coupure réverbératrice, 325-326
Crime, criminel, 442-444, 446
Crime scopique, 446, 447,
Cruauté, 9, 307, 308, 310, 379, 470
Cruauté artaudienne, 310-312, 379
Cru, crue, crudité, 10, 32, 125, 127, 131, 134, 159, 160, 164, 165, 173, 174, 183, 227, 241-244, 246-247, 311, 312, 352, 379, 381, 446, 472
Cuisine, 41, 49-52, 102, 127
Culturaliser le corps, 275, 351
Décalée, 288, 358, 359
Découpe publicitaire, 319, 375, 376
Démembrement (artistique), 364-366, 369
Dépeçage (découpe de l'animal), 29-31, 88-91, 96, 104-112
Désir, 193, 200, 201, 221, 227, 319, 372, 374, 378, 379, 396, 450
Détournement, 249-252
Dévoiler, dévoilement, 203, 208, 209, 215-218, 221, 224-226, 312, 379, 380, 385, 431, 461, 471-472
Dionysos, 75, 76, 91, 187, 188, 229, 234-235, 238
Distance protectrice (Artaud), 226, 312, 471
Distanciation, 18, 257-258
Domestication, 34-35, 38, 43
Domination masculine, 264-266, 279, 466
(L')Ecorché, 215-219, 308, 461
Elevage, 34-38, 41, 46, 47
Eloignement (avec l'animal), 18, 20-22, 100
Emancipation, 338, 384, 471, 472
Empathie charnelle, 85, 291-294, 300, 460
Endocannibalisme, 230
Exigence visuelle, 10, 440-442, 445
Exocannibalisme, 230
Fascination, 437, 441, 442, 445, 455, 466
Fibres rouges (Zahan), 408-409
Fonds fécond des associations vives, 56, 60, 68, 125, 138, 142, 148, 271, 289, 374

Fond (destruction de, de l'œuvre, mouvement de, plasticité de, sans), 252, 253, 323, 327-333, 335, 336
Fragilité, 306, 344
Fragmentation, 359-362, 370
Golem (Kaplan), 199, 302
Happening, 55-57, 70
Hypercarnation, 15
Iconoclaste, 446
Identité sociale, 285, 287, 288
Identification (jeu de), 247, 279, 287, 374, 422
Image comme nourriture, 10, 199-200, 226-228
Image crue, 446, 448
Image de la mort, 400-408, 410, 411
Impertinence, 165, 203, 215, 226
Improfanable (Agamben), 382, 383
Impudeur, 203-209, 226
Impureté, 154, 158, 160, 190, 222, 223, 226
Individuation, 277-278, 281, 283
Infiltration, infiltrer, 248-250, 258-261
Inquiétante étrangeté (Freud), 301-303
Instant de la mort, 403, 407-409
Instinct, 394-395
Interdit, interdiction, 63, 101-103, 115, 117, 119, 133, 134, 146, 153, 156, 157, 163, 190, 234, 418, 419, 423, 426, 437-438, 462
Interstices, 110
Lingchi, 451-452
Malentendu cannibale, 231-232
Masochisme, 73, 241, 293-294
Méduse, 429
Mêlée (des actes, de morceaux), 26, 38, 40, 41, 245
Métonymie (sacrificielle), 60, 68, 71, 460
Meurtre, 385, 393, 400, 412, 420-422, 426
Meurtre féminin, 385, 393-395
Morbidezza, morbidesse, 166, 169,
Morceaux (choix de), 51-52, 58, 88-93, 95, 97, 98, 184-185, 194
Mort, mortifère (symbole), 140, 174, 180, 182, 195-197, 290, 385, 438, 462
Mort fractionnée, 95
Mythologie sanguine, 102, 122, 129
Nu féminin, 179-186, 207-215, 262
Œdipe, 421-423, 426, 430, 431
Offrande, 54, 61, 66, 126
Omophagie, 200, 230, 242, 243
Orgie, 187-188
Outils (de découpage), 29, 97, 107, 108
Partage, 29, 63, 114
Parure, 79-82, 84-86, 145
Parricide, 387, 388, 390-392
Peau, 85-86, 170, 171, 174-175, 178, 241, 291-293, 297, 336
Peintre-meurtrier (Thévoz), 396-398
Piège visuel, 440, 441, 447, 448
Pin-up, 42, 249, 250, 253, 258, 259, 261, 262, 283-286, 288, 346, 358, 468
Plausibilité, 309, 348, 349
Pôle primitif, 17
Polysémie, 41-42, 46, 131, 138, 141, 143, 200, 263, 317-318, 324, 369, 373, 382, 467-468
Pourriture (putréfaction), 125-128, 145, 180, 246, 305, 462
Présenter l'imprésentable, 449, 454
Profanation, 383
Prométhée, 47, 51, 91
Proximité primitive (avec l'animal), 17, 25, 32, 38-40, 145
Publicité, publicitaire, 9, 10, 112, 136, 182, 196, 199-201, 263, 271, 305, 313-321, 352, 369-371, 382, 398, 401, 434, 457-458, 467-468
Pudeur, 207-209, 220, 222, 223,
Puissance visuelle, 11, 69, 147, 289
Pulsion (de vie, de mort, sexuelle, alimentaire, meurtrière…), 187, 192, 199, 319, 372, 374, 378, 379, 385, 398, 422, 430, 433, 434, 437
Pulsion scopique, 10, 439-441, 445, 447, 454
Reconnaissance, 321, 322, 348
Regard, 198, 255, 423, 431
Regard pulsionnel, 433, 439, 440, 447, 433, 440, 447
Regards meurtriers, 431, 455

Régicide, 390-392
Religion, 39, 61, 63, 126, 132, 141, 157, 165-166, 175, 190, 220, 460
Ressemblance (des chairs), 117, 118
Restructuration (déstructuration),108-112
Réversibilité (Didi-Huberman/Bataille), 441
Rites, 30, 33, 41, 43, 50-53, 55, 60, 63, 65, 66, 68, 99, 134-136, 141, 145, 158, 161, 273, 274
Rites (reprise de), 53-58, 69-70, 75-76
Sacré, Sacralité, Sacralisation, 14, 37, 40, 49, 53, 63, 64, 77, 121, 158, 460
Sacrifice, 29, 39, 40, 43-53, 55-57, 60, 61, 63-69, 71, 75, 145, 239, 460
Saignée, 99-101
Sang, 56, 58, 71, 74, 96, 100-103, 131, 134-136, 146, 152-154, 156-164, 168, 170, 174, 175, 181, 182, 223, 291, 310, 462
Sang menstruel, 136, 152-165, 223, 462-463
Semblable, 18, 123
Seule limite indivisible (Derrida), 248
Sexe, sexualité, 186, 187, 190-192, 194-200, 371, 375, 378
Souffrance, 144, 423
Stéréotype, 169, 247-248, 261, 276, 280-287, 374, 381, 469
Sublimation, sublimer, 448-455
Substitution (interchangeabilité), 59, 60, 63, 64, 66, 68, 71, 75, 144, 145, 195, 424, 460
Tabou, taboue, 96, 101-103, 117, 146, 150, 152-161, 234
Toucher, 212, 255, 256, 445
Transgression, 33, 57, 58, 188, 216, 308, 419-420, 448
Transgression visuelle, 164-165, 373, 386
Transsubstantiation, 62, 75, 191,
Trouble, 101, 159, 186, 215, 308, 358, 405, 406, 462, 469
Valeur psychoaffective de la viande, 14, 24, 57, 67, 229, 238
Va-et-vient primitif-contemporain, 23-25
Vanité (nature morte), 142
Vérité (image « vraie »), 162, 172, 177, 218, 261, 266, 312, 380, 384, 448, 457, 465, 466, 471-472
Vertige de la coupure, 290, 297, 313, 325, 343, 344, 382, 389
Violence, 67-68, 143, 162, 181, 315, 382, 386, 412, 415, 422, 423, 455, 470
Vulnérabilité, 208, 220, 222, 224,305-307, 309
Vulve, vulvaire, 196-198

REMERCIEMENTS

Mes plus chaleureux remerciements vont,

à mon Directeur, le professeur Michel Sicard, pour sa direction et son soutien précieux.

aux membres du Jury : Karine Berthelot-Guiet, Benjamin Brou, Steven L. Kaplan, Michela Marzano, Marylène Patou-Mathis et Jeanette Zwingenberger, pour leur considération.

à Thibaud Thiercelin, et son « œil-correcteur » ; à mes enfants, Valentin et Elias.

à Soizette Biliquey, et son expert « œil-correcteur ».

au Conseil départemental de l'Allier, pour son soutien dans la réalisation de cette thèse.

RÉSUMÉ

La recherche de cette thèse s'articule autour de mon travail plastique de la série « Raw Meat » où je me sers exclusivement de l'image publicitaire de viande crue que je détourne pour construire des corps féminins. Elle répond à la question suivante : Pourquoi sommes-nous *affectés* par la vue, par l'aspect de la matière de la viande crue ; et pourquoi sommes-nous davantage *affectés* lorsque la viande crue forme – ou *fusionne* avec – le corps de la femme ? L'origine de la force de cette image est ciblée comme issue de notre passé primitif ; la recherche soulève nos liens les plus profonds avec la chair animale et ses pratiques liées aux sociétés primitives, et démontre comment les mythes, les rites, et les interdits autour du corps animal/humain sont toujours à l'œuvre. Nous soutenons les hypothèses d'une image *comestible*, de l'*œil cannibale*, de la pulsion scopique au sein d'une œuvre, du *regard pulsionnel*, voire *criminel* de l'artiste, de la cruauté de l'être, du dévoilement, de l'image violente (de la femme) et de sa sublimation. Nous regardons comment les différents mécanismes à l'œuvre dans l'image de la femme, à l'instar de la série « Raw Meat », permettent une multitude d'interprétations de la chair, dont les sens vont de notre passé primitif à notre contemporanéité. Notre plaidoyer pour cette polysémie est celle de la *nécessité* de cette image « vraie » de femme, à l'image de son émancipation.

MOTS-CLÉS

Cannibalisme – Collage – Coupure – Cru – Femme – Nu – Papier – Pin-up – Publicité – Stéréotype – Viande

SUMMARY

The research of this thesis focuses upon a series of my artwork in which I utilize advertisement photographs taken from local supermarket flyers that depict raw meat. I use these to construct female figures. The research responds to the inquiry: Why are we affected by the image of raw meat; and why are we even more so affected when the images of raw meat compose – or *fuse* with – the female figure? The origin of the effect this image has on the spectator is targeted as being found within our primitive past; stemming from our relationship with the animal flesh, and thus with the animal itself. We illustrate our profound ties to the animal, including surrounding acts which were an integral part of daily lives in primitive societies. We show how the myths, rites, and taboos, associated with the animal/human body are still at work today. The research supports different hypotheses: the *edible* image, the cannibal's eye, the "scopique" impulse within an artwork (relative to the eye), and the *criminality* of the artist, a being's cruelty, the unveiling of the body, violent images (of women) and their sublimation. We plead the *necessity* of this never-been-seen-before, polysemous, "true" image of the female figure whose significance spans from our primitive past to contemporary societies; as one of her emancipation.

KEYWORDS

Advertisement – Cannibalism – Collage – Cut – Female – Meat – Nude – Paper – Pin-up – Publicity – Raw – Stereotype – Women

DISCIPLINE – SPÉCIALITÉ DOCTORALE

Arts plastiques, Esthétique et Sciences de l'art

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'ÉCOLE DOCTORALE OU DU LABORATOIRE

École Doctorale (ED 279) « Arts plastiques, Esthétique et Sciences de l'art »
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Laboratoire Institut ACTE, Centre Saint-Charles, 47, rue des Bergers, 75015 Paris