

La condition esthétique de la viande

Comment l'art contemporain s'est emparé de la question de la (sur) consommation des animaux

Vincent Lecomte, CIEREC, Université Jean Monnet

168

Revue *Traits-d'Union*

#10 La condition animale : stratégies discursives et représentations

Résumé : La question de nos habitudes alimentaires et des conséquences qu'elles peuvent avoir sur notre relation au vivant trouve notamment dans la viande une matière susceptible d'intégrer un processus de représentation et une forme inattendue, voire insensée, d'incarnation. L'usage de la viande, comme matériau esthétique ou comme figure de référence, peut représenter de manière plus ou moins explicite un moyen de dénoncer le double discours de l'industrie de l'élevage et de l'abattage, mais aussi l'aveuglement, et donc la complicité des consommateurs. Avec cette allégorie littéralement « incarnée », les artistes viennent rappeler qu'à travers la viande c'est l'appétit humain, sous toutes ses formes, qui est visé. L'art, mettant au jour cette mécanique de refoulement, ne peut-il, par ailleurs, laisser envisager d'autres rapports au vivant ?

Mots-clés : Viande, animal, consommation, représentation, corps

Abstract: Our eating habits, particularly the question of meat, bring to the foreground our relationship with the living beings and their consequences. As a material, meat integrates likely a process of artistic representation as well as an unexpected, or even senseless form of incarnation. Using meat as an aesthetic material or as a source of reference can more or less explicitly represent a means of denouncing the double-talk of the farming and slaughter industry, but also the blindness and therefore the complicity of consumers. With this allegory literally “incarnated”, artists remind us that through meat, it is the human appetite, in all its forms, that is targeted. Can't art, by bringing to light this mechanism of backflow, also allow us to envisage other relationships with the living?

Keywords: Meat, animal, consumption, representation, body

Le monde n'est pas un méchant ouvrage, et les animaux ne sont pas un produit pour notre usage. [...] Je conseille aux zéloteurs et à la prêtraille de ne pas me contredire ici : car cette fois ce n'est pas seulement la *vérité* qui est de notre côté, mais aussi la *morale*¹,

Arthur Schopenhauer

C'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal².

Francis Bacon

La question de nos habitudes alimentaires et des conséquences qu'elles peuvent avoir sur notre relation au vivant trouve singulièrement dans la viande une matière susceptible d'intégrer un processus de représentation et une forme inattendue, voire insensée, d'incarnation. Support et motif privilégié d'un genre nouveau d'iconoclastie, la viande, en art, devient un matériau « plastique » comme un autre. Si elle n'a cessé de fasciner les artistes, son statut depuis quelques décennies a foncièrement changé, passant d'un simple modèle à un objet esthétique à part entière, d'un motif à une matrice susceptible de mettre au jour un véritable impensé culturel.

La présence sans cesse accrue de la viande dans le monde de l'art relève-t-elle seulement d'une volonté de rendre compte de ce faisceau de réflexions ayant trait à la condition animale ? Et s'agit-il, en pointant un phénomène toujours exponentiel, de repenser l'attitude humaine envers une grande part des animaux ? L'exposition, voire l'exhibition, de cet objet esthétique — bien que rarement esthétisé — peut-elle aider à dessiller le regard d'un public pour lequel la réification du vivant constitue souvent un ordinaire et un préfabriqué de la consommation ? Car, à l'instar de la manipulation progressive des imaginaires qui a permis à « l'industrie de la viande » de voir le jour et d'atteindre une telle dimension, c'est bel et bien par la représentation, par la réalisation (en acte et en pensée) que les artistes mettent en scène une réalité : celle de la disparition de l'animal, c'est-à-dire celle d'un être au monde et d'une conscience singulière du monde. À travers sa réappropriation par divers pratiques artistiques contemporaines, l'usage de cette « pièce » esthétique de choix que constitue la viande peut-elle alors avoir, plus encore qu'une vertu révélatrice, une fonction expiatoire, voire réparatrice ?

Nous verrons d'abord en quoi la chair animale, élément récurrent et toujours renouvelé du genre de la vanité, permet de questionner des représentations et des comportements humains. Se pose alors la question corollaire d'une consommation incommensurable, insatiable et aveugle. Ensuite nous nous intéresserons à la façon dont des artistes ont cherché à saisir l'insaisissable, l'instant du trépas, remettant sur scène l'acte même de la tuerie. Nous verrons aussi en quoi la viande peut participer de processus d'assimilation et de création. Enfin, nous envisagerons des œuvres incitant à agir autrement, proposant de prendre en compte ou d'épargner l'animal et, partant, de réassigner la place de l'homme au sein du vivant.

I Vanité : l'objet mort

La fascination éprouvée pour le spectacle de la chair mise à vif, fraîche ou altérée, constitue un véritable *topos* esthétique. Dans *Les Fleurs du mal*, au sujet d'un cadavre animal en décomposition, Baudelaire propose une version « crue » et quelque peu ironique de l'ode XVII de Ronsard. Le poète, partagé entre révolte et attirance, contemple « la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir³. » En véritable peintre, il voit dans ce spectacle tout ensemble et un sujet de prédilection — ou un morceau de choix — et un matériau aux qualités plastiques incontestables. L'art trouve depuis longtemps dans le motif, magnifié, des cadavres ou des restes animaux un sujet de prédilection. *La Raie* de Chardin en constitue sans nul doute l'un des plus célèbres exemples⁴. Bien plus tard, les peintures de Francis Bacon, *lui-même fils d'éleveur* et attiré par l'univers de la boucherie, abolissent la frontière naturelle et psychologique qui existe entre la peau et la chair, entre le corps du sujet et la matière corporelle dont il est constitué⁵. Michèle Monjauze et Didier Anzieu, dans Francis Bacon ou le portrait de l'homme déses-

pécé, rappellent que l'artiste aimait « peindre la viande de boucherie à cause de ses magnifiques couleurs⁶ », voulant « ressaisir ce qui déborde, échappe, fuit, sape⁷ ». Alain Milon remarque que dans cette œuvre « l'espace incirconscrit du corps fait de l'intérieur l'extérieur, au sens où la façade extérieure de la peau devient limite intérieure de la viande. Cet espace incirconscrit n'a pas de sortie ou d'entrée de soi ou d'hors soi⁸. »

Mais on peut également songer aux pièces découpées, membres dépecés d'ovins et de bovins, posés à même le sol ou contre un mur, photographiés par Eli Lotar en 1929, aux abattoirs de La Villette, ou encore à la tête de bœuf fraîchement décapitée de Diana Michener (*Head*, 1986⁹), dont le regard semble trahir une vie consciente pourtant tout juste anéantie. Plus récemment, les célèbres installations de Damien Hirst présentant des corps d'animaux tranchés au laser et plongés dans le formol, ainsi qu'une tête de bœuf en putréfaction (*A Thousand Years*, 1990), veulent saisir un impensé : l'anatomie extérieure étroitement associée, unie à cette « intimité » dont la viande est machinalement extraite. L'acte effroyable de ces opérations côtoie la superbe « horreur » de leur aboutissement : une terrifiante apothéose. On songera encore aux poulains morts qui composent l'étrange *Carrousel* de Teresa Margolles (1994)¹⁰. Cette mise en scène morbide propose une relecture du manège dans sa double acception : les petits chevaux de bois réincarnés se retrouvent momifiés sous l'effet d'un mystérieux phénomène. Le soin accordé à la présentation de ces cadavres participe d'une forme aboutie de sublimation : l'esthétisation de ce qui n'inspirerait ailleurs que du dégoût peut ici agir comme une réappropriation iconique acceptable.

D'autres installations donnent à voir l'animal en décomposition. C'est le cas notamment de *Majestic Splendor* (2016) de Lee Bul¹¹ : l'artiste coréenne expose, accrochés à de simples clous, une soixantaine de poissons morts parés de perles et enfermés dans des poches plastique hermétiques, telles que celles utilisées pour la congélation. La délicatesse avec laquelle l'artiste a habillé les poissons entre violemment en opposition avec la crudité triviale du dispositif. Trivialité qui peu à peu se transforme en un dispositif répugnant, puisque durant la durée d'exposition la décomposition des poissons s'accompagne d'une odeur insoutenable. La référence à la congélation n'est pas secondaire, et les sacs en forme de cadres ou des vitrines miniatures sont l'un des éléments majeurs de l'installation. Car en effet si leur but est de conserver, d'isoler de l'action du temps sur une chair naturellement périssable, leur fonction semble, ici, inefficace. Pour Barbara Denis-Morel, « esthétiser la mort de l'animal par une présentation dans des caissons de formol ou par des perles est alors un moyen de faire accepter que l'animal puisse être un matériau artistique¹² ». Bien que ces artistes présentent des corps d'animaux fraîchement tués, en décomposition, conservés dans une solution ou tannés, leur statut d'objet de projection ne risque-t-il pas de rester intact, et lointaines l'accroche corporelle ainsi que la référence notre usage de la chair animale ?

Avec *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique*¹³, œuvre composée de morceaux de viande assemblés, Jana Sterbak paraît jouer avec cet écueil pour mieux le déjouer. Fragile — sans toutefois être réellement périssable — « l'étoffe » dans laquelle est réalisé cet habit incongru passe d'un état à un autre ; pendant la durée de l'exposition, la viande fraîche finit peu à peu par se tanner. Si l'odeur provoquée par la décomposition de la robe peut, durant quelque temps, s'avérer incommode pour le public, l'artiste a laissé des instructions afin de parer à la putréfaction

de l'œuvre le temps de son exposition. Ainsi, à chaque fois que celle-ci est recréée, la viande fraîche est soigneusement salée. La tenue, taillée dans les meilleures pièces bouchères, perd peu à peu son aspect sanguinolent et finit par ressembler à une véritable robe de cuir. « La force de l'œuvre réside dans son évolution et le passage radical de son statut d'écorché à celui de vêtement luxueux, installé comme en vitrine sur un mannequin¹⁴. » De plus, même sans prêter attention à la photo qui l'accompagne, la montrant portée, il est facile de constater que la robe a bel et bien vêtu un modèle vivant, lequel, qui plus est, correspondait aux canons de la mode. Avec cette allégorie littéralement « incarnée » — version radicale et ironique du conte de « Peau d'âne » —, l'artiste vient-elle aussi rappeler qu'aujourd'hui le grand absent de notre stratégie d'alimentation est le corps animal¹⁵ ? Sterbak veut montrer « l'obscénité du gaspillage de la nourriture¹⁶ ». Mais, à travers la viande, c'est l'appétit humain, sous toutes ses formes, qui est visé.

Telle une énième relecture du cruel *memento mori* de Ronsard, la « chose morte¹⁷ » de Sterbak est encore une vanité — le titre venant l'attester — destinée à sensibiliser aussi sur le caractère périssable du corps, malgré les stratégies que l'homme tente de déployer pour l'oublier. La viande animale, rappelle la chercheuse Johanne Lamoureux, « bien que littéralement présente, est *métamorphosée* en chair humaine¹⁸ ». Le défilé des modèles « squelettiques » n'offre-t-il pas aussi l'un des plus beaux exemples modernes de danse macabre ?

Une autre vanité est dépeinte en négatif ici, celle du public scandalisé par le mince gâchis auquel a donné lieu cette œuvre de haute couture charnelle, alors qu'il est le complice insouciant d'une économie de la mise à profit de l'animal. La robe pourrait cependant faire figure d'œuvre humanitaire ou « animalitaire », puisqu'elle place l'homme face à cette cruelle « schizophrénie¹⁹ ». Comme le rappelle l'artiste, cette œuvre est polysémique ; elle a, de fait, donné lieu à d'innombrables interprétations.

Vanitas a fait scandale au Canada, mais a rencontré un grand succès partout ailleurs et elle est sans cesse copiée ! Je crois que c'est une œuvre assez réussie — si je peux me permettre de dire cela — 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, etc. *Vanitas* pourrait également évoquer les changements que le temps imprime à la perception des œuvres. Le jour du vernissage, quand on expose la robe, la chair est crue. Puis, la viande sèche et commence à ressembler au cuir ; elle devient alors acceptable. Cela est aussi vrai pour les artistes²⁰.

Toutefois, c'est aussi la condition et la psychologie humaines qui sont ciblées. Dans cette œuvre oxymorique, la viande rouge habille le corps d'une « affamée volontaire²¹ », qui a fondé sa carrière sur le spectacle de son « anorexie », en une esthétique charnelle aux accents morbides. Lady Gaga, qui portera à diverses reprises, et de façon très remarquée, robe²² et sous-vêtements²³ faits de viande, se référant explicitement à l'œuvre de Sterbak²⁴ sans pourtant jamais citer sa source d'inspiration, a prétendu faire un rapprochement entre l'appétit pour cette industrie charnelle de la mode, d'une part, et, d'autre part, la surconsommation mondiale de viande. Elle a, par exemple, pu répondre à la présentatrice végétarienne Ellen DeGeneres : « J'ai voulu dire que si l'on ne se bat pas pour faire respecter nos droits, on n'en aura pas plus qu'un morceau de viande accroché sur un os. Et je ne suis pas un morceau de viande. » Non seulement la citation s'apparente davantage à un plagiat, mais encore l'intention est radicalement autre, puisque c'est à la chair même de ces icônes de la mode ou du show-biz que la chanteuse se réfère et aucunement à celle de l'animal sacrifié en masse pour satisfaire la surconsommation de viande et de peau.

Se créer une nouvelle peau à partir de la chair animale, c'est ce qu'a fait, littéralement, l'artiste Zhang Huan, lors de la performance *My New York*²⁵, en 2002. Recouvert de viande bovine, il entend ainsi simuler l'idéal d'un corps musclé, façonné de toutes pièces dans la chair même du culturiste. Lors de la performance orchestrée à la manière d'une procession, accompagnée de musique rituelle, l'artiste recroquevillé et les huit hommes qui le portent sur une grande planche sont dissimilés au public par un long linge blanc. Puis cette sorte de linceul collectif est retirée, et l'artiste, relevé, est alors porté en gloire. Il descend ensuite de ce piédestal pour parcourir les rues de New York à la rencontre de passants souvent gênés, auxquels il distribue des colombes blanches, qu'ils laissent s'envoler.

Cette incarnation par procuration lui permet de renvoyer au public, de manière triviale, une image de ce désir de création charnelle, lié à un appétit humain qui atteint autant l'organisme de l'homme que celui de l'animal dans un vertige consumériste. Mais on peut également percevoir à travers cette action une critique de l'entreprise qui, sous prétexte d'apporter force et solidité au corps, grâce à l'absorption de stéroïdes, d'hormones et de produits dopants, conduit en réalité à sa fragilisation et à sa perte. L'action vient redoubler pour mieux la mettre au jour la performance consistant à augmenter sa masse musculaire. Pour ce faire, elle offre une forme toute particulière de vanité, une vanité animée, mettant en scène le vertige chimérique et dérisoire de l'autoconstruction d'un corps. Cette version caricaturale du super-héros²⁶ y a « laissé sa peau » pour découvrir le résultat cauchemardesque d'une logique intensive auquel l'animal, lui aussi, est soumis. Le traitement de la viande est synonyme de processus réifiant ; l'animal, dépossédé de sa corporéité, est doublement sacrifié, en tant qu'être vivant et en tant qu'existant. L'écorché que Zhang Huan donne à voir, et à côtoyer, est aussi l'esclave d'un travail, d'abord psychologique, qui dépossède l'individu en l'assimilant à un amas de viande²⁷. Le travailleur ou le consommateur sont, comme l'animal, objectivés pour le sacrifice qu'exige le plus universel des credo : l'économie. La vanité exprimée par *My New York* tient aussi dans le fait que cet assemblage carné, à vif — et non plus vif —, vient confirmer que la chair n'est que le contenu matériel du corps, qu'elle n'ouvre sur aucune autre dimension, aucune autre forme d'intimité de l'être, qu'il s'agisse de l'homme ou de quelque autre animal. Pour Armelle Leturcq, « la viande se situe en fait à la jointure d'un désenchantement de la profondeur et de la jubilation du "il y a", dans une dialectique de la cruauté, sans étape ni médiation, entièrement immergée dans le réel²⁸. »

I Manger tue

Dès le XIX^e siècle, avec le développement et, depuis quelques décennies, avec la mondialisation de l'élevage²⁹ et de l'abattage industriels, et notamment la mise à l'écart d'une « tuerie » de plus en plus irréprésentable, le carnivorisme se radicalise, prenant même des formes sournoises grâce à la transformation de plus en plus sophistiquée de la viande.

Des œuvres contemporaines se saisissent de la question de notre régime alimentaire, de cette négligence face à une surconsommation qui ne faiblit pas. Gilles Barbier a présenté au début des années 2010 une série d'installations sculpturales constituées d'amas de viandes d'origines diverses posées sur un billot (*Habiter la viande crue*, 2013³⁰), ou parmi un relief composé de victuailles variées formant une sorte de table d'abondance (*Le Festin*, 2013³¹). La viande, déposée telle quelle, semble attendre les convives dans l'antichambre de la cérémonie. Le spectateur de ces natures tout juste mortes contemple cette chair faisant œuvre. Il sait que le

repas n'aura pas lieu, que seuls les éléments — ou aliments — rituels sont exposés. Il peut faire le parallèle entre deux formes de sacrifice, celui de l'animal, mais aussi celui de sa chair, que l'installation rend impropre à la consommation³². Cette œuvre a été présentée lors d'une exposition intitulée « L'art fait ventre », qui s'est tenue au musée du Montparnasse en 2013-2014. Cette exposition invitait une vingtaine d'artistes à interroger nos mœurs alimentaires, à dépasser l'accomplissement d'un besoin pour atteindre l'expression d'un acte symbolique, l'imaginaire culturel qui le sous-tend, le prolongement de la transformation biologique dans sa recreation. De façon corollaire, elle proposait de considérer la confrontation entre le sens éthique et le pouvoir économique. *Habiter la viande crue* met en parallèle ce relief alimentaire et des maquettes d'immeubles aux angles droits et aux lignes simples. Deux façons de traiter l'environnement sont ici étroitement imbriquées, donnant à voir un espace chimérique incongru, inspirant davantage le dégoût que l'appétit — celui-ci, précisément, est dénoncé par l'artiste, qui accuse ainsi une prédation devenue délirante, absurde et cruelle. De plus, par paresse, par gêne, par facilité ou commodité, par culpabilité peut-être, nous avons délégué l'acte légal à un intermédiaire qui, pour une grande part de ses activités, et aux yeux de la population, reste cryptique, lui laissant « le pouvoir de définir ce qu'est la cruauté³³ ». Florence Burgat rappelle que

longtemps, les humains durent se nourrir de ce qu'ils trouvaient, pratiquant le charognage, la cueillette, la chasse de survie. L'humanité fut, à l'égard de la nourriture, dans une situation en tout point différente de celle qui est la sienne aujourd'hui³⁴.

La création artistique ne reste pas insensible à des questions relevant aussi bien du champ des sciences ayant pour objet l'étude physiologique, comportementale ou cognitive du vivant, que de celui des savoirs ayant trait à l'éthique ou à la morale. De plus en plus nombreux sont les artistes qui mettent en accusation l'aveuglement plus ou moins complice du consommateur et le double discours de l'industrie de l'élevage et de l'abattage. Erik Marcus, entre autres, dans *Meat Market : Animals, Ethics, & Money* (Cupertino, Brio Press, 2005), expose et déconstruit le double discours de l'industrie de la viande, présentant un examen approfondi des cruautés de l'agriculture animale et de ses coûts sociaux considérables.

Toutefois, si l'entreprise agroalimentaire la relègue loin des regards, l'exécution animale fait bel et bien partie des représentations sociales. Nombreux sont les documentaires depuis *Le sang des bêtes*³⁵ de Georges Franju, tourné en 1949 aux abattoirs de la Villette et de Vaugirard, et *Meat*³⁶ de Frederick Wiseman, montrant l'élevage et l'abattage industriels au Colorado³⁷ en 1976, jusqu'aux films *Entrée du personnel*³⁸ de Manuela Fresil, en 2013, ou *Les saigneurs*³⁹, de Raphaël Girardot et Vincent Gaullier, en 2016. Ces derniers suivent le quotidien et recueillent le témoignage de tueurs (dépouilleurs et désosseurs d'abattoirs industriels bretons⁴⁰). Mais souvent, l'identification du spectateur balance davantage du côté de l'ouvrier que de l'animal lui-même, même si Franju trace un parallèle poétique entre la condition de l'animal et celle de l'ouvrier. Le réalisateur confie que créer a été pour lui un moyen de conjurer l'horreur, l'esthétisation d'un sujet lui ayant procuré le recul nécessaire à sa connaissance et d'une certaine façon à son analyse. Par ailleurs, l'on voit se développer depuis plus de dix ans⁴¹, à travers le visionnage récurrent sur les réseaux sociaux d'images morbides prises illégalement, une forme de voyeurisme qui pourrait conduire à une nouvelle manière de se délecter de la chair.

Exploitation et exécution de masse, mauvais traitements, négligences, déconsidération, réification, gâchis⁴²... la façon dont l'homme traite et (sur)consomme les animaux, de manière obsessionnelle et schizophrénique, représente un phénomène culturel dont la prise de conscience n'est ni nouvelle ni récente. Marcela Iacub rappelle que la priorité de l'abattoir est de dissimuler derrière un dispositif et des protocoles drastiques le supplice que l'on inflige à des animaux pour lesquels la souffrance et l'imminence de la mort relèvent de la plus extrême violence⁴³. Scindant hermétiquement notre conscience, ne sachant résister à l'empire de notre appétit, nous refusons le plus souvent de relier notre régime alimentaire aux conséquences qu'il fait peser sur la condition animale.

L'homme, de zoophage, conscient, et complice plus ou moins direct de l'exécution de l'animal, est devenu sarcophage⁴⁴. Tuer puis manger les bêtes pouvait, et peut encore dans certaines cultures, entrer dans une logique de transmission des qualités ou des pouvoirs de l'animal à l'homme. Une mutation s'est produite progressivement avec d'abord la sophistication, allant croissant, de la cuisine — et surtout la science de la cuisson et de la découpe — élue au rang d'art donc de manipulation esthétique. Le phénomène s'est accentué avec l'avènement de l'industrialisation et l'évacuation, hors la cité⁴⁵, d'une entreprise exponentielle d'élevage et de mise à mort ainsi que la transformation autorisant une forme de « désanimalisation » de l'aliment.

I Saisir le moment

Certains artistes désirent se réapproprier la mise à mort de la bête, non pas comme on reviendrait sur la scène d'un crime, bien plutôt comme s'il était possible de le (re)vivre, de se saisir de l'instant fatal. C'est le cas notamment d'Adel Abdessemed, qui a voulu soumettre au regard du public l'acte létal lui-même pour qu'il reprenne conscience de l'existence, indéniable, d'une force vitale et d'une âme animale, dont la réalité demeure intacte, malgré l'entreprise qui entend l'escamoter. Barbara Denis-Morel rappelle qu'« il est possible d'utiliser la mort animale à des fins artistiques sans que la censure soit au rendez-vous, mais rappeler que l'homme est un bourreau en puissance comme le fait Adel Abdessemed est une position beaucoup plus difficile à entendre ⁴⁶ ». *Don't Trust Me*⁴⁷, ensemble de vidéos montrant la mise à mort de différentes bêtes dans une ferme mexicaine, provoque d'abord un choc mêlé d'effroi, amplifié par le fait que, dans ces courtes scènes passées en boucle, l'animal ne cesse d'être mis à mort, inlassablement. Les spectateurs revivent indéfiniment l'insoutenable, ordinaire et répétitif, d'un abattage devenu pléthorique. Le retour à l'état vivant de cette vache, ce cheval, ce cochon, cette chèvre, se produit, contre toute attente, sereinement, intégré dans un cycle qui permettrait d'avoir enfin une image et une pensée de la mort. Mais, d'abord suscitées par la brutalité du coup de merlin utilisé lors de cet abattage « traditionnel », l'identification et l'empathie, ennemies jurées de cette vaste industrie, laissent la place centrale à un point aveugle, terrifiant et fascinant. Le temps est insaisissable et pourtant comme suspendu à ce moment du trépas, du fugace et irréprésentable passage. La mort n'est plus niée ou amadouée, ni même « esthétisée » ; l'animal et l'homme partagent à nouveau — et pour quelques instants — la même condition. La chair animale, digérée par la phénoménologie de l'alimentation dans laquelle elle s'inscrit, redevient corps. Mais cette projection est rapidement entravée par la répétition et la radicalité de ce qui apparaît clairement comme une exécution. L'acte, répété *ad nauseam*, perd pourtant peu à peu de son irréversibilité ; rejoué en conscience, il finit par se banaliser, se dédramatiser, et se voir à nouveau refouler.

On peut songer au sacrifice animal qui a tenu une place importante aux débuts de l'œuvre d'Ana Mendieta. Cette œuvre est « performative » à double titre, car elle est presque exclusivement constituée de performances, mais aussi parce qu'elle fait advenir un véritable personnage mythique. Ainsi, *Untitled (Chicken Piece Shot #2)*⁴⁸, en 1972, est une action durant laquelle, devant le public d'une galerie, l'artiste se saisit d'un poulet fraîchement décapité. Pendu par les pattes, le cadavre est encore animé de soubresauts, éclaboussant de son sang l'artiste nue qui se trouve devant un mur blanc. Tout en assumant le fait de donner la mort — et de la donner en spectacle —, il est bien question alors, pour Mendieta, à travers cet acte sacrificiel, d'opérer un retour à une ère tribale proche de la nature, une époque où le consommateur et le tueur vivaient dans la même sphère, voire n'étaient qu'une seule et même personne. Lorsque l'artiste se laisse maculer par le sang du poulet, c'est d'abord la violence humaine qui choque le spectateur. Nombreux sont les artistes qui cherchent à bouleverser, révolter ou interpeller leur public en usant du corps animal. On songera notamment à *Aquatic Wall* (1997) de Sun Yuan et Peng Yu, installation qui fait du corps animal agonisant — des poissons et des crustacés — un élément architectural ou décoratif. Ici la mise à mort n'est pas survenue, elle est en cours, inévitable et délibérée. Le corps du spectateur est dans le même espace que celui de l'animal voué à la mort. Ces bêtes sont exécutées pour devenir cette fois une nourriture culturelle. On peut encore penser à *Navidad* (2008) de l'artiste costaricain Habacuc, donnant à voir au sein d'une galerie la longue agonie d'un chien. L'anesthésie causée par le choc empêche en partie d'engager une réflexion, *in situ*, mais peut provoquer, de façon différée, une prise de conscience du caractère trouble de l'intérêt de l'humain pour l'animal. Chez Sun Yuan et Peng Yu, aucun propos bienveillant à l'égard de l'animal n'est exprimé, alors que chez Habacuc, la performance est soutenue par un discours sur la condition des indigents abandonnés à leur sort, similaire à celui des chiens des rues.

Il n'est plus simplement question ici de la transformation physique et esthétique de l'animal permettant au spectateur de fermer les yeux — au sens propre comme au figuré — sur une entreprise sans commune mesure avec quelque pratique sacrificielle ancestrale. Du reste, pour Florence Burgat, « une certaine exégèse a doté le sacrifice sanglant de très hautes vertus : il serait au fondement des sociétés humaines et contiendrait la violence. Mais la fiction d'un meurtre fondateur ouvre le cycle d'une répétition infinie⁴⁹... » Utiliser la viande, ce produit de l'après-coup, cet inanimé quasi « inanimal », comme matériau pour créer une œuvre, peut-il suffire à dénoncer l'hypocrisie ou la profonde ambivalence d'une humanité insatiable, ou faut-il systématiquement remonter à l'origine du processus : l'abattage ? Mais cette humanité même est-elle d'ailleurs insatiable parce qu'elle ne sait combler sa faim, parce qu'elle est hantée par la peur de manquer, ou bien plutôt parce qu'elle ne peut envisager que ses désirs mêmes puissent se trouver inassouvis ?

I Relire / digérer

Le « repas gastronomique des Français » appartient, depuis 2010, au patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Au sein de cette institution, la viande se « taille » fréquemment la part centrale. Dans le travail de l'artiste Greta Alfaro, l'aliment et l'animal tiennent des places essentielles. Dans deux de ses films, les seuls protagonistes sont des bêtes sauvages. Pour *In Ictu Oculi*, il s'agit de vautours et pour *In Praise of Beast* de sangliers. Mais on est vite amené à se demander si l'intérêt d'Alfaro ne se porte pas tout d'abord, en creux, sur l'animalité humaine.

Aux prises avec un environnement, avec des objets et surtout des aliments appartenant d'abord à l'univers des humains, Alfaro conçoit ici des dispositifs voués à mettre à l'épreuve le spectateur qui ne sait plus s'il doit encore s'identifier au consommateur (qu'il est, par ailleurs) de cette nourriture ou à l'animal qui, venant s'en repaître, réorganise l'espace même de ses représentations. Deux autres de ses œuvres utilisent la viande comme matériau esthétique ; c'est aussi pour l'artiste l'occasion de réinterroger la place de l'homme parmi le reste du vivant. La première, *Fall On Us, And Hide Us*⁵⁰, date de 2011 ; il s'agit d'une installation qui a pour cadre le petit village en ruine de la vallée de Valdorba, au cœur de sa Navarre natale⁵¹. Dans l'amorce d'un mouvement de retour aux sources, elle s'inspire d'évènements dont cette région a été le théâtre pour tenter d'en exprimer la « bestialité » violente qui, selon elle, parcourait déjà l'œuvre de Goya. Par ailleurs, le paganisme et le catholicisme, mêlés d'influences gréco-latines, ont façonné un site qui n'a gardé que peu de traces du contexte de sa formation. L'Inquisition, au tout début du XVII^e siècle, y a fait brûler en une seule nuit deux cents personnes, accusées de sorcellerie⁵².

Pour son installation, Alfaro jonche le sol de l'église de squelettes d'animaux de diverses espèces. Les murs dégradés présentant l'aspect d'une peau nécrosée accentuent encore cette impression post-apocalyptique. Sur la table sacrée que constitue l'autel, l'artiste a déposé le corps dépecé et étêté d'un animal évoquant l'agneau pascal, mais placé sur le dos, comme à l'envers, et prêt à cuire. Cette inversion joue sur plusieurs tableaux. Nous sommes évidemment bien loin de l'*Agneau Mystique*⁵³ de Gand, réalisé par Hubert et Jan van Eyck dans la première moitié du XVe siècle, qui met en scène, sur un véritable piédestal tendu d'étoffes blanches et rouges, un animal debout en gloire, entouré d'anges. Ici, l'agneau est non seulement mort, la chair à vif, les pattes en l'air, mais la foule des fidèles n'est plus représentée que par un relief d'ossements, rappelant le charnier ancestral. L'homme a quitté les lieux, seule règne une animalité décharnée et désincarnée. L'autel semble l'unique témoin d'une catastrophe, soulignée par les deux temporalités réunies : celle des os, référence au massacre historique, et celle de la viande, animal fraîchement tué pour assouvir l'appétit humain. Mais si l'humain a disparu, son œuvre morbide subsiste.

On peut rapprocher ce travail de celui d'autres artistes contemporains. La matière du temps travaille souvent les œuvres convoquant l'animal vivant, sa chair ou son enveloppe tannée, comme, entre autres, *Lichaam* de Berlinde De Bruyckere (2002-2006), installation exposant une peau de cheval sur une armature métallique. Dans ce travail, l'objectivation est totale, le temps de la vie a entièrement disparu pour rejoindre celui de l'inerte, l'indéfini. À l'inverse, des pièces très diverses, mettant en scène l'animal empaillé, suscitent souvent une identification sans conséquence avec l'individu animal et font référence à cette temporalité générale — presque générique — du vivant. La sculpture *Monture d'après la mort* (2012) de Théo Mercier quant à elle donne le spectacle d'un cheval dépecé, presque entièrement décharné — qu'on pourrait croire tout juste échappé de l'atelier d'Honoré Fragonard —, mais dont les chairs, écorchées, offrent une silhouette sanguinolente pitoyable⁵⁴. Cet artiste, comme Alfaro s'inspirant de la figure animale et des matériaux que constituent ses os et sa chair, est fasciné par l'univers de la nature morte et de la vanité, dont il reprend les motifs afin de traiter des problématiques qui sont celles du monde contemporain. Ainsi, sa vision baroque du rapport entre morbidité et nutrition le conduit, à l'instar de l'artiste espagnole, à user de l'aliment comme d'une matière première⁵⁵.

Il est important de rappeler que l'installation d'Alfaro *Fall On Us, And Hide Us* est accompagnée par une composition sonore inspirée de la musique techno. Pour l'artiste, à travers cette musique « l'idée est de transmettre l'aliénation volontaire, la débauche⁵⁶ ». Il s'agit, pour Alfaro, de faire l'expérience immersive d'une nouvelle forme de « danse macabre ». Elle perçoit dans ce genre musical l'un des révélateurs d'une soumission volontaire : nous ferions partie d'une société baroque du spectacle qui s'alimenterait des images de sa perte. D'ailleurs, dans une relecture des thèmes et des textes religieux qu'elle pratique fréquemment dans son œuvre, Alfaro s'intéresse plus particulièrement à la question de l'Apocalypse. Si *Fall On Us, And Hide Us* s'inspirait déjà précisément du sixième livre de l'Apocalypse, un travail plus récent y fait à nouveau référence : *El cataclismo nos alcanzará impávidos* (2015)⁵⁷, qu'on pourrait traduire par « le cataclysme nous rattrapera sans nous atteindre ».

Cet objet artistique est un dispositif complexe, à l'image de l'imbrication de nos sphères de représentation. Il rassemble plusieurs photographies de natures mortes, une projection vidéo⁵⁸, ainsi que des téléphones portables fixés à hauteur d'homme. Les photographies et le film donnent encore ici à voir des reliefs de victuailles mis en lumière sur un fond sombre, rappelant la peinture flamande des XVII^e et XVIII^e siècles. Alors, le caractère ostentatoire que revêtaient ces scènes d'abondance était mis au service de la promotion de l'aisance d'une société matérielle qui, aujourd'hui, a pris une forme paroxystique. L'apparition dans la vidéo de mains caressant les chairs exposées, puis tranchant un poisson, ainsi que l'intervention de l'acteur et réalisateur porno Tim Kruger viennent créer une confusion supplémentaire entre (sur)consommation et (sur)excitation. Luxure, envie, gourmandise se confondent. Ajoutons à ce dispositif la présence de deux jeunes femmes, que l'on distingue sur certaines images, tels des personnages de Vélasquez, émergeant à peine du cadre d'une porte au second plan. Ces témoins, qui pourraient faire partie du public de l'exposition, filment à l'aide de leur téléphone portable l'envers de la scène. Ces prises de vue feront partie de l'installation finale, apparaissant sur les téléphones cellulaires exposés. Pour l'artiste, cette œuvre polymorphe donne à contempler

la représentation de toute la nature mise au service de l'homme. On montre artificiellement toutes sortes d'animaux morts... prêts à la consommation humaine. Dans *El cataclismo nos alcanzará impávidos* l'ordre de cette représentation est brisé par l'action de l'homme sur les différents éléments de la nature morte, d'abord ambiguë, puis ouvertement sexuelle⁵⁹.

La recherche qui a conduit à la réalisation de cette œuvre a consisté en l'étude de la figure du martyr durant la Contre-Réforme, période qu'Alfaro perçoit comme étrangement contemporaine. Inspirée par *Surveiller et punir* de Michel Foucault⁶⁰, elle entend rendre compte de cette mécanique de la passivité dans laquelle le sacrifié doit accepter le châtement. Elle veut rappeler que si la docilité peut aujourd'hui prendre des formes plus sournoises, son rôle et sa nécessité sont tout aussi fondamentaux pour les enjeux de pouvoir : nous assistons à l'affaiblissement de notre volonté par la manipulation de nos désirs, ce qui conduit à une désaffection pour le collectif et, faisant prévaloir sur toute chose l'assouvissement individuel, mène à un certain déclin de la considération pour l'autre. On peut songer aux mots de Maurice Blanchot, qui, au sujet de l'œuvre de Sade, voit en elle l'expression d'une solitude absolue qui caractérise nos sociétés. Il écrit :

La seule règle de conduite, c'est donc que je préfère tout ce qui m'affecte heureusement, sans tenir compte des conséquences que ce choix pourrait entraîner pour autrui. La plus grande douleur des autres compte toujours moins que mon plaisir. Qu'importe, si je dois acheter la plus faible jouissance par un assemblage inouï de forfaits, car la jouissance me flatte, elle est en moi, mais l'effet du crime ne me touche pas, il est hors de moi⁶¹.

N'en va-t-il pas de même de notre rapport à l'animal ? La question de cet « autre » a totalement été évacuée du théâtre de la fabrique de notre alimentation. La découpe qu'opère Greta Alfaro, lentement, sensuellement, pouvant faire penser aux préliminaires d'un acte de sitophilie, est abondamment médiatisée par les différents niveaux de reproduction à laquelle est souvent soumise la violence s'exerçant contre toute forme d'altérité, et notamment contre celle que représente l'animal. La « profanation⁶² » de la chair, que met en scène ici Alfaro, est confrontée à un excès de visibilité et au désir de maîtrise et de transformation de la réalité. Le témoin n'est plus celui qui a vu ou connu les faits, ni même celui qui en prend conscience, mais ce *testis*, ce « tiers » dont le jugement critique est dissout, subissant le remplacement de l'information par l'uniformisation imposée par une consommation insensée et détachée des biens et des images. C'est alors dans la matérialité même de la viande qu'il faut chercher la forme de cette distanciation perverse, et peut-être tenter d'y retrouver la chair du corps sacrifié.

I Réparer les morts, épargner les vivants

Ce que l'homme fait subir à une très grande partie des êtres vivants est directement lié aux représentations plurielles et souvent contradictoires qu'il s'en fait. Pour Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, c'est ce que tente de démontrer notamment Pascal Bernier par ses installations. Les *Farm sets* (1997-2000), par exemple, sont des dispositifs composés de miroirs emprisonnant un animal empaillé et le démultipliant à l'infini. Cochon, agneau, poule, placés sur une couche de paille similaire à celle qu'on trouve dans les élevages industriels, deviennent les parangons d'un animal « sans individualité ni personnalité, qui n'est plus qu'un produit infiniment renouvelable⁶³ ». À l'ère industrielle, l'animal est-il la grande victime de la reproductibilité technique et de cette fabrique d'imaginaires mis depuis plusieurs siècles au service de sa disparition physique et figurale ? Jean-Baptiste Jeangène Vilmer souligne que pour un artiste, il existe une solution au simple constat de la situation de maltraitance animale : militer. Le philosophe et juriste affirme qu'il « peut le faire de deux manières : sans se servir d'animaux, si ce à quoi il s'oppose est leur exploitation (abolitionnisme), ou en mettant des animaux en scène, si ce à quoi il s'oppose est leur maltraitance (welfarisme)⁶⁴ ». Une association, Justice for Animal Arts Guild (JAAG), a même été fondée, au début des années 2000, dans le but de soutenir les artistes dont l'art et les actions défendent les droits des animaux et s'opposent à leur exploitation « artistique ».

Le collectif australien Tissue Culture & Art Project adopte, pour sa part, une logique de revendication qui dépasse le constat et l'alarme. L'une de ses actions les plus marquantes est la culture *in vitro* de viande (Disembodied Cuisine, 2003⁶⁵). Par ailleurs, le projet TC & A Semi-Living Steak, résidence au Laboratoire de fabrication d'organes et de tissus à la Harvard Medical School en 2000 consistera à produire le premier steak cultivé à partir de cellules de mouton prénatal (dès 2004 sera également mise en œuvre la fabrication *in vitro* de cuir : *Victimless Leather*). À travers la fabrication et la commercialisation de ces produits conçus en laboratoire, tout à fait comestibles et n'engendrant ni exécution animale ni souffrance, l'acte même de la nutrition est déconstruit, posant la question de la

nécessité de la prédation humaine. Cette « cuisine désincarnée » semble laisser l'homme face à lui-même et à la liberté de ses choix. Le projet a été soutenu par le philosophe australien Peter Singer et la militante britannique pour le droit des animaux Ingrid Newkirk⁶⁶. L'étroite collaboration entre l'université d'Harvard et les artistes font de cette « œuvre » une véritable production hybride, à la fois artistique et scientifique. Si la mise en scène du produit de ces expériences, dans une réinterprétation parodique du machinisme du début du XX^e siècle, laisse percevoir une volonté d'esthétisation, son organisation, son résultat et son objectif sont à placer du côté de l'épistémologie et de l'éthique.

Comme le remarque Arthur Schopenhauer, le sort que l'humain fait subir à l'animal, lié à la chosification de son corps, a bel et bien sa source dans notre imaginaire — y compris dans le refus de vouloir s'en forger quelque image. Le philosophe dénonce le procédé,

aussi pitoyable et effronté, qui consiste à décrire, à l'aide de mots totalement différents de ceux employés à l'adresse des hommes, toutes les fonctions naturelles que les animaux ont en commun avec nous et qui prouvent au premier chef l'identité de notre nature avec la leur, comme le manger, le boire, la grossesse, la naissance, la mort, le cadavre et bien d'autres choses. C'est vraiment là un vil artifice⁶⁷.

Interdire à nos consciences l'accès à certaines représentations de l'animal va de pair avec la façon dont nous nous extirpons en pensée et en paroles de notre propre condition animale.

N'est-il pas possible de percevoir, dans la façon dont les pratiques contemporaines ont pu s'emparer de cette matière à vif — ou en putréfaction — que constitue la viande, le désir de laisser entrevoir les coulisses de nos représentations de l'animal, voire d'inventer un autre imaginaire dans lequel il jouerait un autre rôle ?

Nombre d'artistes confrontent plus ou moins explicitement régime alimentaire, régime politique et régime de significances. Ils rappellent notamment que le sort que l'homme réserve au corps animal révèle ce qu'il fait de la corporalité en général et permet de mettre en lumière son rapport de plus en plus altéré au monde. Ce que mettent en scène ces artistes c'est l'incohérence, qui peut s'avérer cruelle, entre connaissances, affects et actes, dans le rapport ambigu que l'homme établit avec l'animal ; la question de sa consommation en constitue l'une des plus flagrantes manifestations. Au-delà de la réification, ou de la fascination que peut provoquer ou susciter le spectacle de la chair animale, de cet intime devenu visible — c'est-à-dire d'abord une image consommable —, la grande part de ces œuvres entend accompagner, et même révéler une prise de conscience plus que jamais actuelle sur l'absurdité d'établir une frontière hermétique entre l'humain et le reste du vivant⁶⁸. Abolir cette limite arbitraire, morale et civilisationnelle, pour retrouver ou renouer un lien, voire une communauté sensible et non fantasmée, pourrait passer par le retour d'une relation entre la chair et le corps. C'est de la réincarnation de l'animal et, partant, de l'humain qu'il s'agirait alors.

La question de l'« assimilation » du corps animal par le corps humain, qu'elle soit simplement traitée de manière allusive, qu'elle s'exprime dans la chair exposée ou qu'elle se lise à même le corps de l'artiste, renvoie dos à dos la condition de l'un et celle de l'autre. Les œuvres que nous venons de voir mettent toutes en scène un rapport de soumission, celle dont l'homme use vis-à-vis des autres animaux

et plus largement de la nature, mais parfois aussi celle de l'homme par l'homme. À travers cette chair, davantage mise à vif qu'à nu, une forme de fraternité animale transparait soudain. N'est-ce pas une condition commune que finit par imposer cette entreprise dont l'objectif principal est la satisfaction à court terme d'un désir : la consommation sans retenue de la nature, dont l'humain ne peut foncièrement s'exclure ? Et, en regard, ne peut-on pas voir se profiler l'image d'un basculement, d'une sorte de révolution naturelle, qui emporterait l'ensemble du vivant sur l'autre rive d'un monde dont il semblerait que l'homme doive ou veuille être exclu ? ●

¹ Schopenhauer Arthur, *L'art de l'insulte*, trad. Kaufholz-Messmer Eliane, Paris, Seuil, 2004, p. 118.

² Propos de l'artiste cités par Gilles Deleuze dans Francis Bacon. *La logique de la sensation*, vol. I, Paris, La Différence, 1996, p. 21.

³ Baudelaire Charles, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, « Spleen et idéal », chap. XXVII, Alençon, Auguste Poulet-Malassis, 1857, p. 66-68. Ailleurs, dans « L'Héautontimorouménos » (« Le bourreau de soi-même ») Baudelaire écrit : « Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher... » (p. 186), donnant de cette profession — au sein d'une construction métaphorique destinée à décrire le sort que le poète se réserve — une image sereine, presque naturelle.

⁴ Chardin Jean Siméon, *La Raie* (huile sur toile, 114 x 146 cm), Louvre, 1728.

⁵ Cf. Monjauze Michèle, Anzieu Didier, *Francis Bacon ou le portrait de l'homme désespéré*, Paris, Seuil / Archimbaud, 2004.

⁶ Monjauze Michèle, *Anzieu Didier*, *op.cit.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ Milon Alain, *Bacon, l'effroyable viande*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 50.

⁹ Michener Diana, *Head #4*, (tirage "gélantino-argentique", 47 x 47 cm), Collection Fotomuseum Winterthur, 1986.

¹⁰ Margolles Teresa, *Carousel Lavatio Corporis* (bois, métal et chevaux embaumés, 200 x 200 cm), 1994, MAC Montréal, 2017.

¹¹ Bul Lee, *Majestic Splendor* (poissons, potassium, plastique, bijoux, 514 x 328 cm), Art Sonje Center Seoul, 2016.

¹² Denis-Morel Barbara, « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », *Sociétés & Représentations* n° 27, 2009, p. 156.

¹³ Sterbak Jana, *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique* (viande de bœuf crue cousue sur mannequin en métal, 155 x 34 cm), musée des Beaux-arts du Canada, 1987/Walker Art Center de Minneapolis, 1994/Centre Georges-Pompidou, 1996.

¹⁴ Berthou Crestey Muriel, « Robes en viande, de Jana Sterbak à Lady Gaga dans art press... », *Le Regard à facettes. Carnet de recherche de Muriel Berthou Crestey* du 14 mai 2011, en ligne : <https://regard.hypotheses.org/669> [consulté le 12/03/2019].

¹⁵ Qu'il s'agisse de son effacement dans les produits carnés proposés ou de sa réification au sein de l'industrie alimentaire, grande « productrice » de gâchis.

¹⁶ Lamoureux Johanne, « La robe de chair de Jana Sterbak : l'allégorie par la viande », *Revue d'esthétique* n° 40, 2001, p. 161.

¹⁷ Il me vient en mémoire ce « bon mot » de Lucien Guitry s'appêtant à dîner au restaurant, rapporté par son fils : « Allons manger des animaux morts ! » (Sacha Guitry, *Le Comédien*, 95", 1948).

¹⁸ Lamoureux Johanne, *op.cit.*, p. 161 et 164.

¹⁹ Au sujet de notre rapport ambigu aux animaux, se référer entre autres à la notion de « schizophrénie morale », dont Gary Francione est l'un des principaux théoriciens, cf. *The Animal Rights Debate : Abolition or Regulation*, Columbia, CUP, 2010.

²⁰ Propos de Jana Sterbak recueillis par Catherine Francklin, « La Condition d'animal humain », *Art press* n° 329, décembre 2006, p. 43.

²¹ Berthou Crestey Muriel, « Robes en viande, de Jana Sterbak à Lady Gaga dans art press... », *op.cit.*

²² Tenue portée par la chanteuse, le 12 septembre 2010, lors des *MTV Video Music Awards*.

²³ Visibles notamment sur la couverture du magazine *Vogue hommes Japan*, photographie de Terry Richardson (septembre 2010).

²⁴ Dénonçant le pillage de l'art par les médias, Laurent Goumarre rappelle l'importance « de ne pas oublier les pionniers », cf. *Art press* n° 378, avril 2011, p. 61.

²⁵ Huan Zhang, *My New York* (vidéo, 9"59, impression chromogénique, 101,6 x 149,9 cm), Whitney Museum, New York, 2002.

²⁶ Que les *comics* américains ont promu au rang d'icône moderne.

²⁷ À ce sujet l'origine chinoise de l'artiste a son importance.

- ²⁸ Leturcq Armelle, « Une esthétique de la crudité », *Les Cahiers du Griffon*, « Chair et viande », 1996, p. 55.
- ²⁹ Sur la question de l'évolution de l'industrie alimentaire à la lumière des réorganisations imposées par l'économie mondialisée, on peut notamment se référer à David Goodman, *Globalising Food : Agrarian Questions and Global Restructuring*, Londres, Routledge, 1997.
- ³⁰ Barbier Gilles, *Habiter la viande crue* (technique mixte, 47,6 x 40,2 x 24,3 cm), Gilles Barbier/Adagp, Paris/David Bordes, 2013.
- ³¹ Barbier Gilles, *Le Festin* (technique mixte, 165 x 390 x 115 cm), Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris, 2013.
- ³² Qui plus est, il est sans doute pleinement conscient que ce maigre gâchis n'est rien à côté de celui du spectre de la surconsommation dont il peut être considéré complice.
- ³³ *Ibid.*, p. 68.
- ³⁴ Burgat Florence, « Le Fait carnivore, l'autre névrose de l'humanité », *Libération*, 24 décembre 2019, en ligne : https://www.liberation.fr/debats/2019/12/24/le-fait-carnivore-l-autre-nevrose-de-l-humanite_1770805 [consulté le 24/12/2019].
- ³⁵ Franju Georges, *Le Sang des bêtes*, documentaire, Les Films de l'Atalante, 1949, 22".
- ³⁶ Wiseman Frederick, *Meat*, documentaire, Zipporah films, 1976, 112".
- ³⁷ L'ouvrage *Animal Factories* de Jim Mason et Peter Singer (New York, Three Rivers Press, 1990) fait également pénétrer dans l'univers de l'agriculture industrielle américaine.
- ³⁸ Fresil Manuela, *Entrée du personnel*, documentaire, Ad libitum, Mil Sabords, Yumi Productions, Nantes - TV câble, 2013, 59".
- ³⁹ Girardot Raphaël et Gaullier Vincent, *Les saigneurs*, documentaire, Iskra, 2016, 97".
- ⁴⁰ On peut citer également aussi *Cowspiracy* de Kip Andersen et Keegan Kuhn (2014) ou *Gorge, cœur, ventre* de Maud Alpi (2016).
- ⁴¹ L'association L214, notamment, diffuse des vidéos tournées dans des structures d'élevage ou d'abattage depuis 2001. Toutefois, la popularisation de ces séquences et leur prolifération sur les réseaux sociaux se sont accentuées à partir du milieu des années 2010.
- ⁴² Songeons, parmi une abondante littérature sur le sujet, au livre de Fabrice Nicolino, *Bidoche : l'industrie de la viande menace le monde*, Paris, Les liens qui libèrent, 2009.
- ⁴³ Cf. entre autres Iacub Marcela, *Confessions d'une mangeuse de viande*, Paris, Fayard, 2011.
- ⁴⁴ Consommant une alimentation dans laquelle les produits carnés ne rappellent en rien l'animal dont ils sont tirés, par opposition à la zoophagie, qui accepte les produits aisément identifiables.
- ⁴⁵ Au Second Empire, rejeter à la périphérie des grandes villes la violence du massacre animal exigé par une consommation exponentielle de viande, au-delà de l'argument hygiénique, devait concourir à l'apaisement d'une population tentée par la révolte et le crime.
- ⁴⁶ Denis-Morel Barbara, « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », *op. cit.*, p. 156.
- ⁴⁷ Abdessemed Adel, *Don't Trust Me*, 6 vidéos de 2" (en boucle), 2007, Le Magasin – Centre national d'art contemporain de Grenoble, 2008.
- ⁴⁸ Mendieta Ana, *Untitled (Chicken Piece Shot #2)*, extrait de *Selected Filmworks, 1972-1981*, vidéo, The Estate of Ana Mendieta Collection. Courtesy Galerie Lelong, New York, 1972, 2'57".
- ⁴⁹ Burgat Florence, *op. cit.*
- ⁵⁰ Alfaro Greta, *Fall On Us And Hide Us* (« Tombe sur nous et cache-nous », photographie couleur, argentique, 147 x 115 cm et installation vidéo, HD, 16"9, 7"), Spazio Vault, Prato, 2011.
- ⁵¹ Ayant découvert le lieu depuis un restaurant le surplombant, où elle avait participé à un repas familial (dont le mets principal était du gibier tué à proximité), elle décide d'en investir l'église romane du XI^e siècle.
- ⁵² Aujourd'hui, le site est envahi par les restes humains, suite à de nombreuses profanations des caveaux.
- ⁵³ Hubert et Jan van Eyck, *Het Lam Gods* (« L'Agneau Mystique », peinture sur bois, retable 375 x 520 cm ouvert et 375 x 260 cm fermé), cathédrale Saint-Bavon-de-Gand, 1432.
- ⁵⁴ Mercier Théo, *Monture d'après la mort* (technique mixte, 220 x 80 x 180 cm), Le Tri Postal, Lille, 2012/musée de la Chasse et de la nature, Paris, 2019.
- ⁵⁵ *Le solitaire* (2010), être obèse entièrement constitué de spaghettis et assis sur une chaise démesurément trop petite, en est un parfait exemple.
- ⁵⁶ Caplliure Johanna, « Del poder de las imágenes a las imágenes de poder. Conversación con Greta Alfaro » (« Du pouvoir des images aux images du pouvoir. Conversation avec Greta Alfaro »), en ligne : <http://johannacaplliure.blogspot.com/> [consulté le 25/03/2019].
- ⁵⁷ Alfaro Greta, *El cataclismo nos alcanzará impávidos* (Vidéo monocal, 31"20, photographies C-Print 64 x 94 cm), galerie Rosa Santos, Valence, 2015.
- ⁵⁸ Cette vidéo, d'une demi-heure, a été réalisée par Greta Alfaro lors de son séjour à l'Académie

d'Espagne à Rome, dans le cadre d'une étude qu'elle a menée sur l'iconographie du martyr.

⁵⁹ Caplliure Johanna, « Del poder de las imágenes a las imágenes de poder. Conversación con Greta Alfaro », *op.cit.*

⁶⁰ Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁶¹ Blanchot Maurice, *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, Complexe, 1986, p. 14.

⁶² Terme utilisé par l'artiste, cf. Caplliure Johanna, *op.cit.*

⁶³ Jeangène Vilmer Jean-Baptiste, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », *Jeu* n° 130, 2009, p. 47.

⁶⁴ Jeangène Vilmer Jean-Baptiste, *ibid.*, p. 45.

⁶⁵ Catts Oron et Zurr Ionat, *Disembodied Cuisine* (bio polymère, tissu musculaire *in vitro* à partir de cellules *Xenopus laevis* — XTC — de grenouille, nourriture dégustée à l'issue de la résidence, photographie numérique : Axel Heise, L'Art Biotech in Nantes, 2003.

⁶⁶ Elle est, entre autres, présidente du People for the Ethical Treatment of Animals (PETA).

⁶⁷ Schopenhauer Arthur, « Sur la religion », *Paralipomena*, trad. de l'allemand par Étienne Osier, Paris, Garnier Flammarion, 1996, p. 113-114.

⁶⁸ Claude Lévi-Strauss, qui rappelle que toutes les sociétés tentent de donner du sens à l'exécution des animaux afin de les manger, affirme également que « jamais mieux qu'au terme des quatre derniers siècles de son histoire, l'homme occidental ne put-il comprendre qu'en s'arrogeant le droit de séparer radicalement l'humanité de l'animalité, en accordant à l'une tout ce qu'il retirait à l'autre, il ouvrait un cycle maudit, et que la même frontière, constamment reculée, servirait à écarter des hommes d'autres hommes, et à revendiquer, au profit de minorités toujours plus restreintes, le privilège d'un humanisme corrompu aussitôt né pour avoir emprunté à l'amour-propre son principe et sa notion » (*Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 53).