

De la *Robe de chair* de Sterbak à celle de Lady Gaga. Artistes contemporains et représentations de l'activité bouchère.

La viande et la boucherie sont des sujets artistiques¹. Le thème du *Bœuf écorché* avec Pieter Aertsen (*Étal de boucher*, 1551) repris par Rembrandt (*Bœuf écorché*, 1655) inaugure une « tradition » discrète mais vivace en histoire de l'art. Le motif est aujourd'hui proliférant. Il s'est récemment généralisé, en nombre de productions artistiques et dans ses formes. Il s'est également popularisé en gagnant la publicité, par exemple. Il faut resituer le succès de cette thématique en lien avec celui des sujets animaliers, qui, après avoir été longtemps déconsidérés, sont revenus sur le devant de la scène par l'interrogation sur le statut des animaux dans des sociétés urbanisées².

Dans ce contexte, les artistes ou les œuvres d'art qui circulent dans le monde occidental et au-delà – les artistes chinois contemporains, par exemple, s'inscrivent également dans ce courant – traduisent en images, en volumes, en installations et en émotions, une interrogation sur la légitimité des usages des animaux. Les points de vue sont plus ou moins affirmés et la mise en scène artistique des animaux est souvent le sujet de controverses, de scandales et de conflits violents où s'expriment des visions diverses des rapports hommes animaux et en permettent une lecture. C'est à ce titre que ces expositions et œuvres d'art, ainsi que leurs récupérations et usages sociaux plus larges, nous intéressent.

Dans ce texte, nous resterons centrées sur les représentations d'animaux de boucherie par le biais du motif du bœuf écorché. Ce motif est la représentation d'un moment de l'abattage des animaux qui marque une pause dans le processus de transformation des animaux en viande³. Selon les artistes, la carcasse se décline différemment : intégrée dans une scène de genre, elle se distingue à l'arrière de l'*Étal de boucher* de Pieter Aertsen (1551). Dans une des premières œuvres de Chaïm Soutine, inspiré par les tueries des bouchers auxquelles il assiste dans les campagnes où il réside (*Étal de boucherie*, 1919), la carcasse intègre la vision lointaine d'une boucherie. Traitée de façon autonome, la carcasse est placée au centre de la composition dans le *Bœuf écorché* de Maerten van Cleve (1566), elle est représentée de façon frontale dans le *Bœuf* de Soutine (1925) ou encore exposée en série dans l'œuvre intitulée *Carcasses* (2003) de Philippe Cognée, rendant compte de la production industrielle actuelle en trente-six tableaux de petit format (70,5 x 47 cm). Le motif se retrouve, enfin, chez Gloria Friedmann. Dans sa performance intitulée *Les Recyclés, tableau vivant* (1994, Musée d'art moderne de la ville de Paris), l'artiste associe, au sein d'une vidéo, un bœuf entravé et un boucher qui détaille une carcasse de bovin, déjouant ainsi la disjonction entre animaux et viande créée par l'industrialisation de la filière et sa déspecialisation, laquelle a rendu le boucher superflu. Entre représentation animale et représentation de la viande, la force de ce motif tient à ce statut incertain, signifié diversement selon les artistes et les siècles, mais que l'époque actuelle investit avec frénésie, alors que la « frontière » entre nature et culture érigée dans le monde occidental est interrogée⁴.

¹ Le point de départ de ce texte est une présentation au séminaire *Anthropologie des relations hommes-animaux* de Noëlie Vialles et Arouna Oudraougo à l'EHESS, le 6 juin 2012.

² Sociétés qui en ont réaffecté les usages, aujourd'hui largement spécialisés en deux catégories bien distinctes dont l'anthropologue Jean-Pierre Digard a pu montrer comme elles font système : la compagnie ou l'alimentation (la viande). Cf. Jean-Pierre Digard, *Les Français et leurs animaux*, Paris, Fayard, 1999.

³ En Occident, dans l'abattage artisanal des bovins comme dans l'abattage domestique du cochon, une fois que l'animal a été abattu, dépouillé puis éviscéré et fendu, la tête et certains membres enlevés, la carcasse est mise à ressuyer quelques heures avant la réalisation de la découpe.

⁴ Cf. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, 2005.

Dans ce texte, nous analyserons l'œuvre de Jana Sterbak *Vanitas : Flesh Dress for an Albino Anorectic* et ses transformations en nous appuyant sur sa recension critique afin de montrer comment elle se rattache à cette catégorie de représentations des carcasses marquées par la thématique métaphysique de la confrontation avec la mort ou avec l'Autre animal. Nous considérerons également son prolongement dans les usages qu'en ont faits la chanteuse Lady Gaga et son couturier originaire d'Argentine, grand pays producteur de viande.

Entre chair et viande

L'œuvre de Jana Sterbak, conçue à New York où l'artiste d'origine tchèque résidait à l'époque, est présentée pour la première fois à la Galerie René Blouin de Montréal en février 1987. L'artiste et le galeriste travaillèrent à sa réalisation ; René Blouin trouva les éléments qui soutiennent la robe : un cintre de plastique supportant une forme grillagée faite de filin d'aluminium entouré de plastique qui épouse le silhouette d'un buste féminin. Cette forme est suspendue au plafond de la galerie à l'aide d'une chaîne métallique et d'un croc de boucher. En reprenant ce dispositif de suspension dans une deuxième exposition, « Corps à corps »⁵ qui a eu lieu en 1991 à Montréal, Jana Sterbak tire clairement ses références du monde de la boucherie. L'artiste travaille la chair, détourne des outils professionnels en utilisant le crochet, par exemple, et par sa mise en scène renvoie aux frigos des bouchers où pendent les quartiers de viande mis en attente pour la maturation. Par la verticalité ainsi instaurée, l'œuvre rappelle aussi les représentations picturales antérieures des carcasses.

D'autres éléments plaident pour cette association. L'œuvre de Jana Sterbak est une robe cousue à partir de morceaux de chair de bœuf à fibre longue (du type bavette, flanchet, hampe ou onglet), dédoublés pour obtenir l'épaisseur *ad hoc*. Il y a des raisons techniques à cela, puisqu'il faut que la robe ne se déchire pas. La découpe des morceaux a cependant peu à voir avec les pratiques bouchères habituelles et, par ailleurs, le ou les bouchers fournissant la chair ne sont souvent pas mentionnés⁶.

Rappelons que la carcasse est en boucherie un terme spécialisé qui permet de distinguer le corps des animaux de boucherie du cadavre des animaux. C'est la partie principale du corps des bêtes - issue du premier acte de dislocation, au cours duquel on leur ôte la tête, les membres, la queue, les abats... -, soit un tronc, comme celui de la forme grillagée que recouvre la robe.

La *Robe de chair* habille une forme féminine en suspension ; à ses côtés, une photographie présente une jeune femme, en chair et en os cette fois, habillée de la robe, prise dans la première galerie où a été créée l'œuvre. Comme l'acte d'abattage consiste à « habiller l'animal », à le préparer en carcasse, ce terme spécifique au métier ouvre toujours plus l'interprétation de l'œuvre. Notons que le vocabulaire de la boucherie parle aussi de la « toilette » du cochon, voire « d'enlever le pardessus », c'est-à-dire de déshabiller la carcasse⁷. Il y a ainsi de la « confection » dans ces terminologies métaphoriques, qu'elles

⁵ Diana Nemiroff, *Jana Sterbak. States of Being / Corps à corps*, cat. expo., 8 mars – 20 mai 1991, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

⁶ Le catalogue danois *Mennesket. Et halvt aarhundrede set gennem kroppen (Man-Body in art from 1950 to 2000)*, Copenhague, Arken Museum for moderne Kunst, 2000, mentionne le fait que la viande soit « sponsorisée » par un boucher en le citant, p. 230.

⁷ L'expression « enlever le pardessus » est danoise. De même, dans les langues du nord de l'Europe, les toiles de jute ou autres tissus servant à emballer les viandes de porc, bœuf ou mouton étaient désignées comme des « chemises » ou « chemisettes ».

s'appliquent au travail des bouchers dans leur laboratoire ou à celui de l'artiste-styliste qui œuvre en amont des expositions de la *Robe de chair*.

Les représentations du bœuf écorché possèdent une fonction de *Memento mori* ; elles rappellent les limites biologiques du corps, que tout un chacun est mortel. La carcasse figure un entre-deux : l'animal et l'humain, le vivant et la chair, la viande en devenir. Elle révèle ce que cache la peau, sous sa surface visible. À l'instar de la carcasse ouverte et écorchée, la *Robe de chair* inverse le motif et fait passer le dessous au-dessus. Mise à nu, étalée, mise à plat, la viande est érigée. L'artiste se joue des catégories habituelles : ni fourrure, ni peau, ni cuir mais de la chair ; incarner, s'incarner (au sens propre), c'est pour un artiste se jouer de soi-même...⁸

Le titre de l'œuvre de Jana Sterbak, *Vanitas : Flesh Dress for an Albino Anorectic* c'est-à-dire *Vanité : Robe de chair pour albinos anorexique*, introduit l'idée d'une méditation sur le vieillissement du corps, sur la mort, sur les effets du temps⁹. Le terme *Vanité* rehausse le titre et l'œuvre, mais l'on peut s'interroger sur la surprenante destination de ce vêtement : *albinos anorexique*. Cette indication joue sur les contrastes entre *albinos* qui renvoie à la blancheur et *chair* qui est associée au rouge. Quant à l'anorexie, elle est souvent mise en lien avec la femme, et particulièrement avec le top modèle, pouvant être considéré comme une personne décharnée. La *Robe de chair* serait alors une offrande répulsive pour – ou contre – ces personnes sans désir de chair, sans désir de sang. Comme l'écrit justement Muriel Berthou Crestey, « ce travail intervient dans le prolongement des problématiques qu'elle (*l'artiste*) développe depuis les années 1980 autour de la condition humaine et ses limites. La viande recouvrant le corps de l'affamée volontaire serait-elle destinée à la protéger, à redoubler la peau laissant affleurer les os de son squelette, à la nourrir enfin ? »¹⁰.

Le terme de *Vanitas* inscrit l'œuvre, et la viande dont elle est constituée, du côté de la mort. Comme Francis Bacon, pour qui « la viande, c'est de la souffrance »¹¹, Sterbak voit la viande comme souffrance. Elle associe cette idée à celle qu'être une femme est une douleur¹². « La cruauté est un concept qui n'est pas sans rapport avec la tension nue et la contrainte présentes dans les protocoles de nombreuses œuvres de Jana Sterbak. L'une de ses œuvres les plus célèbres, la *Robe de chair*, apparaît comme une sorte de torture. Robe de viande pour anorexique, elle habille quelqu'un qui ne supporte pas de manger, au lieu et place de la chair qui justement est refusée »¹³.

Tandis que la chair est davantage liée à l'érotisme, la viande nous pousse ici dans le domaine de la littéralité. La viande est une matière à consommer et non la chair. Le référent de l'œuvre est le consommable même s'il n'est pas désirable à consommer. « La chair, c'est d'abord ce dont nous sommes faits et la consommation implique de régler la question de la distinction entre le même et l'autre¹⁴ ». La représentation de Sterbak, qui crée avec du « bifteck » une seconde peau pour habiller un mannequin, manipule cette distinction qui se brouille

⁸ On perçoit les nombreux signifiés de l'œuvre (c'est une constante chez cette artiste que l'ambivalence, la polysémie) qu'il semble difficile d'épuiser tant elle sait jouer des contrastes, des perspectives, des références et des mises en abîme.

⁹ Cf l'entretien de Jana Sterbak avec Jonas Storsve in *Hors d'œuvre, ordre et désordres de la nourriture*, cat. expo. 9 oct. – 13 févr. 2005, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, Fage éditions, 2005, p. 117.

¹⁰ Muriel Berthou Crestey, *Art Press*, 14 mai 2011, p. 31.

¹¹ Francis Bacon in Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Collection la Vue le Texte, Paris, Editions de la différence, 1981, p. 20.

¹² Idée de Sterbak complètement à l'opposé de *Meat Joys* de Carole Schneemann où la viande est associée à l'érotisme et aux sensations féminines.

¹³ Françoise Cohen, 2006, p. 19.

¹⁴ Claude Fischler, 1990, p. 118.

actuellement. C'est ce que montre la virulente controverse que déclenche en 1991 la seconde exposition « Corps à corps » où apparaît la *Robe de chair*, au musée des Beaux-Arts de Montréal. Plus d'un millier d'articles écrits pendant une dizaine de jours en mars. La direction du musée est convoquée au Parlement canadien ; on lui reproche l'exposition d'une telle œuvre qui poserait des problèmes d'hygiène, de gaspillage alimentaire et de dilapidation de fonds publics. Les détracteurs de l'œuvre¹⁵ s'engouffrent dans cet espace ambigu qu'elle crée. Ils y voient avant tout une denrée alimentaire (la viande).

Pour la profession (par l'intermédiaire du député conservateur Fernand Jourdenais, ancien boucher), il s'agit d'une denrée échappant aux normes sanitaires habituelles : « Elle représente avec de la viande, j'étais propriétaire de boucherie lorsqu'on avait de la viande un peu avariée, les inspecteurs nous assommaient. C'est une insulte à la population de se servir de l'argent des Canadiens pour faire une chose semblable. [...] d'un point de vue santé, vous croyez que c'est bon d'avoir de la viande qui pourrit ? [...] on devrait surveiller »¹⁶.

Pour les bien-pensants, l'œuvre remet en cause la sacralité de cet aliment. « Choqué qu'un artiste fasse du marketing avec un morceau de bœuf, aux frais du gouvernement fédéral, aux frais des biens publics », Fernand Jourdenais « [...] aurait préféré de la viande hachée », une robe constituée donc de restes de découpe et de morceaux moins nobles.

Les conditions de pérennisation de l'œuvre choquent : le remplacement périodique de la vingtaine de kilogrammes de bavette coûte, à chaque fois, 300 dollars au musée¹⁷. Choquante aussi est la banalité du matériau - par rapport à la fourrure par exemple - qui est interprétée comme « une histoire dégradante de la femme »¹⁸. Selon Fernand Jourdenais, l'artiste attaque la société de consommation et l'alimentation¹⁹. En accueillant une telle œuvre, le musée devient un abattoir ; or, « la place de la viande n'est pas au musée mais dans la banque des supermarchés »²⁰.

La robe est constituée de morceaux de viande type bifteck, morceau ayant servi de moteur de l'industrialisation de la production, censée mettre la viande sur la table de tous, et ayant symbolisé la modernité alimentaire, une idée soulignée par (en France dès les années 1950, un célèbre texte de Roland Barthes le souligne). L'œuvre de Jana Sterbak s'inscrit dans un contexte rendant envisageable le détournement de la viande, devenue un matériau de masse, détaché du support animal²¹. Cette œuvre est en ce sens solidaire de son époque - ce qui la rend d'autant plus percutante comme en témoignent les réactions lors de l'exposition de 1991. C'est une viande-matière, auquel l'artiste redonne forme avec la robe, se substituant ici au boucher dont c'est une des fonctions symboliques dans l'opération de conversion des animaux en aliment.

Durant la controverse médiatique de 1991, l'œuvre de Sterbak connut une renomination. Le titre initial *Vanitas : Flesh Dress for an Albino Anorectic* disparaît et devient *Meat dress* dans les médias. Cette nouvelle appellation donne corps à l'objet et fait référence à quelque chose de plus matériel. Ce titre populaire et médiatique met le titre au plus près du motif ou du sujet. Le passage entre *Vanitas* et *Meat dress* se fait dans un processus de dépréciation et de perte de complexité de l'œuvre, échappant à l'artiste.

¹⁵ Cf. Radio Canada, l'émission du 7 avril 1991, « Censure ou scandale ? » où Daniel Pinard, critique d'art répond au détracteur Fernand Jourdenais, député conservateur.

¹⁶ Propos de Fernand Jourdenais.

¹⁷ Daniel Pinard répond à cet argument qu'« un anonyme a même proposé de financer ces 300 dollars ».

¹⁸ Propos de Fernand Jourdenais.

¹⁹ Une vision critique exprimée aussi par certains artistes comme Philippe Cognée ou Miguel Barcelò.

²⁰ Propos de Fernand Jourdenais

²¹ L'identité de la viande existe aussi dans les morceaux formés d'un os et de la chair attenante. Les os, « tenant leur forme, sont un support d'identité durable » de sorte qu'en les supprimant, « on fait une viande moins parlante » comme l'écrit François Poplin, 1992, p. 24 et p. 27.

Haute couture, monde de la mode, conservation et musée

Lors de la première installation, la robe est déposée sur une armature métallique invisible associée à un cintre et pendue à un crochet par une chaîne. L'artiste laissa subir à la robe six semaines de vieillissement. Or, la première robe installée tomba en lambeaux et l'artiste fut déçue en constatant qu'elle n'avait pas vieilli convenablement. La galerie et le musée étant des endroits réfrigérés, la matière de base – la viande – n'évolue pas naturellement. Cet état de fait – outre la controverse médiatique décrite précédemment – incita l'artiste à réinstaller son œuvre en réorientant sa sculpture : le cintre et l'armature métalliques sont supprimés et remplacés par un mannequin en tissu avec un pied de bois. Une réinterprétation de l'œuvre²² qui supprime la connotation négative de la suspension et atténue par là même l'aspect choquant de la viande suspendue.

Cette version portée par un mannequin de couturier en tissu et bois donnera lieu à une autre photographie : une jeune femme brune assise assez stoïquement pose telle une figure de magazine en robe de haute couture. Les cheveux très noirs et le teint blanc de la jeune femme contrastent avec l'aspect sanguin de son vêtement. La robe de viande installée sur un mannequin de couturière devient un objet de mode, luxueux et beau qui est mis à distance du spectateur, comme dans la vitrine d'une boutique de grand couturier. C'est la robe qui prend l'ascendant sur la viande. C'est la robe de viande qui prend l'ascendant sur la Robe de chair. On ne veut la robe que de viande... L'artiste, qui a considéré la controverse canadienne comme une incompréhension de son œuvre, semble proposer une version parodique de sa première installation comme l'explique Johanne Lamoureux : « *Vanitas* [...] articulait, en un heurt plein de pathos et d'humour, l'horizon du vieillissement du corps à celui du jeunisme de l'industrie de la mode et de la beauté »²³.

Sur son support, la robe évolue progressivement. Désormais légèrement salée, elle se dessèche peu à peu. Dans cette œuvre, la question de la temporalité est essentielle. Il n'en est pas autrement dans les objets dont le caractère performatif est étroitement lié à l'utilisation de matériaux périssables. Le scénario de cette œuvre s'identifie à son déroulement en temps réel, lequel, selon différents facteurs, varie d'une fois à l'autre, lorsque l'action est refaite. Ainsi de *Dissolutions*, les chaises en glace réalisées par la même artiste à Nîmes en 2006-2007. « La contrainte, c'est aussi le temps annoncé, prédit d'une action qui, une fois commencée, va inéluctablement vers sa fin. Situé dans l'espace abstrait, le corps ou ce qui le signifie, des vêtements, des objets, est par la force des choses engagé »²⁴. Cette œuvre est une « méditation de l'artiste sur la mort ou plutôt sur l'impermanence »²⁵.

Étant donné son caractère éphémère, l'œuvre s'accompagne d'instructions précises sur les modalités nécessaires à sa re-fabrication : sélectionnée avec soin pour ses qualités esthétiques, la viande utilisée (la plus maigre possible afin d'éviter les filets blancs de graisse) est soigneusement salée pour empêcher la putréfaction, de sorte que la robe se colore progressivement jusqu'à prendre l'aspect d'un cuir. Le rouge sang de la robe devient peu à peu ocre. Une autre version sera proposée par Sterbak : le mannequin de tissu devient mannequin de boutique prolongé vers le sol d'un grillage. L'artiste souhaite ainsi donner une

²² Sur le site officiel de l'artiste sont présentées six versions de la robe (<http://www.janasterbak.com/imagesofworks/vanitas-flesh-dress-for-an-albinos-anorectic/vanitas.jpg.php>)

²³ Johanne Lamoureux 2003, p. 14.

²⁴ Françoise Cohen 2006, p. 21.

²⁵ Jean de Loisy 2006, p. 40.

« forme », un tombé qui tient, à sa robe afin qu'elle ne se défasse pas sous le poids du matériau.

À l'occasion de l'exposition *elles@centrepompidou* en mai 2009²⁶, le musée mit en ligne un article intitulé : « Couture sanglante » avec les étapes de la réalisation de l'œuvre quelques jours avant son exposition. De fait, le MNAM-CCI ne conserve pas une robe de viande séchée mais un patron, une notice de fabrication, un *modus operandi*, ainsi qu'une description de la disposition de l'œuvre exposée. Tandis que la robe doit être réalisée à partir de ce schéma, l'artiste exige qu'un styliste dirige les opérations et réalise la robe. Une fois le patron utilisé pour découper la viande, le styliste a une relative liberté dans l'assemblage et la création de la robe. Celle-ci est taillée dans de grands morceaux de viande de bœuf - du flanchet - consolidés d'abord avec du fil afin de former des panneaux aux bords nets. C'est en fait une grande partie du travail. Ces morceaux sont alors salés et, en voie de séchage, la viande sera exposée telle quelle : le salage de la viande restera très visible lors de l'accrochage, le spectateur pouvant voir de nombreux grains de gros sel. Puis les morceaux de viande seront cousus ensemble selon les instructions du styliste et la robe sera ensuite cousue sur le mannequin par le styliste.

Avec sa *Robe de chair*, Jana Sterbak se rattache à cette catégorie d'artistes qui réfléchissent sur la condition féminine en utilisant et en détournant les objets propres au féminin – à l'instar d'Annette Messager – et en associant des univers opposés : celui de la viande, des animaux, du sang, de la sueur, du travail transposé dans celui de la frivolité, des chiffons, de la dentelle et des petites mains²⁷.

Le monde de l'abattoir a aussi été interprété comme un contrechamp de l'Académie des Beaux-Arts²⁸. L'œuvre de Sterbak renvoie à ce mouvement des années 1980-1990 désigné par les critiques d'art par le terme d'« art abject », d'« art déchet », utilisant les substances corporelles ou organiques, la matière animale ou humaine (sang, cheveux, chair, crachat, déjection, etc.), traitant des corps mutant, exaltant la laideur et la souffrance extrême, en lien avec la volonté de questionner les normes esthétiques. Jana Sterbak fait ici appel à divers motifs : la robe et sa découpe, l'œuvre et son détail, la viande et sa découpe au détail, le ciseau et le couteau.

L'exposition *Tous cannibales*, consacrée à la question de l'anthropophagie et à ses représentations dans les arts, intègre l'œuvre de Jana Sterbak²⁹. Une présence qui file sa part métaphorique alimentaire et montre qu'elle trouve une résonance renouvelée du malaise suscité par la consommation de viande et par l'apparition d'un mouvement de mangeurs de viande critiques qui tentent d'infléchir la logique zoophagique³⁰. L'assimilation de l'ingestion de viande à un acte d'anthropophagie, même symbolique, suggère un rapport équivoque aux animaux et à soi, figuré par l'œuvre de Sterbak : « À l'ère du clonage, des transplantations et des mondes virtuels, et d'une intégrité du corps remise en question, les artistes de l'exposition témoignent d'un nouveau regard porté sur le corps. Leur travail procède à son éclatement et à

²⁶ Cf. *Elles@centrepompidou*, cat. expo. 27 mai 2009 – 21 fév. 2011, Paris, Centre George Pompidou, Paris, éditions Pompidou, 2007.

²⁷ Comme le fait aussi Anne Ferrer dans une approche plus légère avec ses *Carcasses* de 1991.

²⁸ Johanne Lamoureux, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ Exposition montée à la Maison Rouge à Paris de février à mai 2011 dont le commissaire est Jeannette Zwingerberger.

³⁰ Pour reprendre une terminologie de Noëlie Vialles « Des invariants du régime carné » in Jean-Pierre Poulain, dir., *L'Homme, le mangeur, l'animal. Qui nourrit l'autre ?* Actes du colloque OCHA-CETSHA-AISLF-ERITA, Paris, Institut Pasteur, 12-13 mai 2006, *Cahiers de l'OCHA*, n°12, p. 206.

son morcellement, le métamorphosant et le recomposant en un corps hybride, tout à la fois comestible et anthropophage »³¹.

Tandis que dans le catalogue, on peut lire : « Taillée dans de la bonne bavette bien fraîche à la veille de l'inauguration de l'exposition, il y a quelques jours, elle habille de façon sexy un mannequin de métal », dans *Art Press 2*, Jeannette Zwingenberger écrit : « En quelque sorte, Jana Sterbak retourne le corps, expose ce qui en constitue l'intérieur »³².

En 2006, l'artiste confiait à Catherine Francblin : « *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 artistes »³³.

Récupération par les stars du show-biz

Vingt-cinq ans après la création de Sterbak, une robe de viande surgit dans le champ des mass média. La chanteuse Lady Gaga porte une *Robe de viande*, intitulée en tant que telle, le 12 septembre 2010 lors des *MTV Vidéo Music Awards* - robe immortalisée par les photographes de l'agence Reuters.

À l'époque, estomaquée par la démarche de la chanteuse pop, la présentatrice végétarienne Ellen DeGeneres ne manqua pas de l'interroger sur la nature de son geste. « 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. » répondra Lady Gaga.

La chanteuse et son équipe de communication ne s'y étaient donc pas trompées. Ayant jaugé la teneur des remous provoqués par la couverture du magazine *Vogue Homme* japonais où elle posait déjà sous l'objectif de Terry Richardson en bikini façon carpaccio étalé parcimonieusement sur son corps, elles se sont engouffrées dans la brèche médiatique avec ferveur. Le 13 mai 2012, la chanteuse se produisant au Japon, elle apparaît vêtue d'une nouvelle robe de viande lors de son concert à Tokyo. Le décor de son spectacle respecte également la thématique bouchère avec une scène où pendent des carcasses de viande... mais, cette fois, en plastique.

Les représentations artistiques abordant cette thématique entraînent facilement avec elle un climat de scandale – ainsi déjà Rembrandt et son *Bœuf écorché* de 1655 – qui peut être voulu par l'artiste. C'est, en tout cas, le sens de la récupération par la chanteuse Lady Gaga. Ce registre de la dénonciation a eu des précédents dans les années 1970, par exemple avec l'artiste Bjoern Noergaard dont la performance, qui consistait à sacrifier un cheval au Musée d'art moderne de Louisiane (DK), devait servir à dénoncer la guerre du Vietnam.

L'exposition de telles œuvres non plus uniquement dans des lieux spécialisés montre comment beaucoup d'artistes et d'œuvres se mettent au service d'idéologies qu'ils servent

³¹ Jeannette Zwingenberger, « Tous cannibales », *artpress 2*, trimestriel n°20, p. 9.

³² Jeannette Zwingenberger, *Ibid.*, p. 35.

³³ Catherine Francblin, « Jana Sterbak, la condition d'animal humain (interview) », in *Art Press*, n°329, décembre 2006, p. 44.

alors à relayer³⁴. Ces expositions sont souvent prétextes à la mise en avant de stéréotypes et de clichés portant sur l'abattage, traduisant une méconnaissance de ce sujet. La récupération de ce thème par la publicité et par le show-biz participe d'une mise à distance de la viande et du dégoût qu'elle inspire. Sur un blog intitulé *Du chic et du choc* et consacré à *La boucherie de Gaga*³⁵, on peut lire : « Un événement qui a fait couler beaucoup d'encre la semaine dernière : l'apparition de Lady Gaga toute de viande vêtue aux *MTV Video Music Awards*. Quand la star de la Pop fait du Trash, elle ne fait pas les choses à moitié ! Son accoutrement n'a pas tardé à faire hurler les Défenseurs des animaux et les associations humanitaires qui se sont indignées de voir l'icône utiliser de cette manière un moyen de subsistance alors que des milliers de personnes meurent de faim dans le monde. [...] Une robe de viande, c'est inesthétique... et c'est SALE ! Je n'imagine même pas l'odeur... ».

Parmi les raisons d'être du succès de ces représentations de carcasses, il ne s'agit finalement peut-être pas tant de détourner de la viande que d'affirmer ce qu'il en est de cette viande à une époque où on n'a plus à réaliser soi-même l'abattage ni même à y être confronté (même pas par l'intermédiaire des bouchers abatteurs). Ces œuvres artistiques permettent peut-être la réintroduction d'un « rapport scénique, essentiel lors de la mise à mort de la victime sacrificielle »³⁶ absent de l'abattage industriel où la mort est massive et anonyme. C'est comme si, dans les abattoirs, les animaux ne mouraient pas. Comment faire mourir les animaux aujourd'hui ? serait la question à laquelle répondraient, en fait, ces représentations artistiques de carcasses.

³⁴ À l'instar de l'exposition *Bêtes et Hommes* sous la houlette des éthologues qui s'est tenue à la Grande Halles de la Villette du 12 septembre au 20 janvier 2008.

³⁵ Blog consulté le 19/09/2010.

³⁶ Raymon Pujol & Geneviève Carbone, citant Condominas, 1984, p. 1362.

Bibliographie

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, collection Points, Paris, Le Seuil, 1957.
- COHEN, Françoise, « Seul un héros peut être », *Jana Sterbak. Condition contrainte*, cat. expo., 20 oct. 2006 – 7 janv. 2007, Nîmes, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, Arles, Actes sud, Carré d'Arles, 2006, p. 16-31.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, collection la Vue le Texte, Paris, Editions de la différence, 1981.
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, collection Bibliothèque des Sciences humaines, Paris, Gallimard, 2005.
- DIGARD, Jean-Pierre, *Les Français et leurs animaux*, Paris, Fayard, 1999.
- FISCHLER Claude, *L'Homnivore*, Paris, Odile Jacob, 1990.
- FRECHURET Maurice, *Hors d'œuvre, ordre et désordres de la nourriture*, cat. expo. 9 oct. – 13 févr. 2005, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, Fage éditions, 2005.
- FRANCBLIN, Catherine, « Jana Sterbak, la condition d'animal humain interview », *Art Press*, n° 329, décembre 2006.
- GETHER, Christian & HOEHOLT, Stine, *Mennesket. Et halvt aarhundrede set gennem kroppen (Man-Body in art from 1950 to 2000)*, Copenhagen, Arken Museum for moderne Kunst, 2000.
- LAMOUREUX, Johanne, *Doublures. Vêtements de l'art contemporain*, cat. expo., 19 juin – 12 oct. 2003, Montréal, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, ABC Livres d'Art Canada, 2003
- LEAL Brigitte, « Construction/Déconstruction » in *Big Bang*, cat. expo., 15 juin 2005 – 22 fév. 2006, Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2005.
- LENNART Gottlieb, *Skandaler, danske kunstkandaler* Aarhus kunstmuseums Forlag, 1999.
- LOISY, Jean de, « Impetus », *Jana Sterbak. Condition contrainte*, cat. expo. , 20 oct. 2006 – 7 janv. 2007, Nîmes, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, Arles, Actes sud, Carré d'Arles, 2006, p. 32-49.
- NEMIROFF, Diana, *Jana Sterbak. States of Being / Corps à corps*, cat. expo., 8 mars – 20 mai 1991, Ottawa, Musée des beaux-Arts du Canada, Ottawa, éd. Musée des Beaux-Arts du Canada, 1991.
- POPLIN, François, « Le cheval, viande honteuse », *Ethnozootechnie*, n°48, 1992, p. 23-34.
- PUJOL Raymond & CARBONE Geneviève, « L'homme et l'animal », *Histoire des mœurs*, Paris, PUF, 1984.
- VIALLES Noëlie, « Des invariants du régime carné », in Jean-Pierre Poulain, dir., *L'Homme, le mangeur, l'animal. Qui nourrit l'autre ? Actes du colloque OCHA-CETSHA-AISLF-ERITA*, Paris, Institut Pasteur, 12-13 mai 2006, *Cahiers de l'OCHA*, n°12, p. 197-206.
- ZWINGENBERGER, Jeannette, *Tous cannibales*, cat. expo, 12 février – 15 mai 2011, Paris, Maison Rouge, 2011.
- ZWINGENBERGER, Jeannette, « Tous cannibales », *artpress 2*, trimestriel n°20, p. 9-18 & p. 35.

Les auteurs

Anne-Élène Delavigne est ethnologue et dépend de l'UMR 5145 / CNRS et est membre du groupe Eco-Anthropologie et Ethnobiologie du Muséum national d'histoire naturelle de Paris
Valérie Boudier est Maître de conférences en histoire de l'art, époque moderne, département Arts Plastiques, Université Lille 3.