

Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation

Valerie Boudier

► **To cite this version:**

Valerie Boudier. Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation. *Anthropology of Food*, Anthropology of Food, 2019, Anthropology of Food, S13, 10.4000/aof.9317 . hal-03340770

HAL Id: hal-03340770

<https://hal.univ-lille.fr/hal-03340770>

Submitted on 10 Sep 2021

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.





Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation

When animal fragmentation structures the space of representation

Valérie Boudier



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/aof/9317>

DOI: 10.4000/aof.9317

ISSN: 1609-9168

Publisher:

Isabelle Téhoueyres, Matthieu Duboys de Labarre

Electronic reference

Valérie Boudier, « Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation », *Anthropology of food* [Online], S13 | 2019, Online since 12 March 2019, connection on 30 October 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aof/9317> ; DOI : 10.4000/aof.9317

This text was automatically generated on 30 October 2019.



Anthropologie of food est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Lorsque le morcellement animal structure l'espace de la représentation

When animal fragmentation structures the space of representation

Valérie Boudier

Introduction

- 1 Basé sur l'analyse d'un corpus de peintures, ce texte est une réflexion sur la boucherie en tant qu'espace de travail, de la mise à mort à la vente. C'est aussi une réflexion sur la viande et ses représentations, sur le rapport qu'entretient la société, à la fois, à l'animal, au sang, à la chair, au corps et à la mort. À l'époque moderne¹, la boucherie comme lieu d'abattage, de découpe, de préparation culinaire et de commerce, est un thème privilégié pour certains peintres. Elle permet une grande liberté de créativité artistique puisque les activités qui s'y déroulent sont diverses, les gestes multiples et les animaux variés.
- 2 Nous retiendrons pour notre propos des peintures flamandes de la fin du 16^e et de la première moitié du 17^e siècle où têtes et carcasses animales sont des motifs proliférant dans les scènes de boucherie. Cependant, ces tableaux ne sont pas si fréquents². Loin d'être des instantanés de la vie quotidienne flamande ou des documents visuels attestant de pratiques bouchères précises, ces images sont avant tout des œuvres picturales, inventions plastiques, réalisées par des artistes revendiquant une tradition artistique donnée ou se jouant des canons esthétiques de l'époque.
- 3 Avant d'entrer dans le vif du sujet, rappelons les deux acceptions du terme « représenter » que Louis Marin met en exergue à partir du *Dictionnaire* de Furetière de 1690³: « "représenter" signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent. [...] Mais, par ailleurs, représenter signifie montrer, exhiber quelque chose de présent. C'est alors l'acte même de présenter qui construit l'identité de ce qui

est représenté, qui l'identifie comme tel. » (Marin, 1987 : 342). Ainsi, selon l'auteur, toute représentation comprend deux dimensions : transitive - représenter quelque chose - et réflexive - se présenter. Suivant la vision de Louis Marin, nous soumettrons chaque représentation peinte de notre corpus à une analyse plastique où transitivity et réflexivité seront abordées. Qu'est-ce que représente l'image ? Comment se présente l'image ? Suivant cette approche, nous nous attacherons à l'analyse de trois dispositifs de présentation de la représentation peinte : le fond, le plan et le cadre. Etudier un corpus d'images de boucherie de l'époque moderne, c'est aussi axer nos questionnements sur la vision que le peintre a pu avoir de l'animal, du sang et de la viande, sur celle du spectateur d'hier et d'aujourd'hui ; c'est enfin tenter d'apprendre sur des pratiques d'abattage ou des pratiques alimentaires passées⁴.

- 4 En partant de la définition que donne Littré dans son *Dictionnaire de la langue française*, Noëlle Vialles rappelle que « l'abattoir est [...] défini par une activité et une localisation » (Vialles, 1987 : 15). Placés hors des murs d'enceinte des villes, les abattoirs sont, selon l'auteure, des « non lieux » qui assument, par là même, une fonction indissociable de la disjonction entre les animaux et la viande, qui caractériserait les modes contemporains de consommation de cet aliment. L'exil des abattoirs, leur circonscription dans des lieux clos engendre un nouvel âge de l'abattage - et au-delà - du rapport aux animaux. Qu'en est-il pour l'époque moderne ? Car, si le déplacement des abattoirs hors des villes n'est pas alors d'actualité, le lieu de la boucherie - en tant que lieu d'abattage, de découpe, de préparation culinaire et de vente - est un espace peu ordinaire.
- 5 Sur les traces de l'auteure, nous organiserons notre propos en trois temps. Par l'analyse systématique des images, nous nous intéresserons, tout d'abord, à la boucherie en tant que lieu : lieu d'activités, lieu d'interactions et lieu d'inscriptions, du corps du boucher, de celui de l'animal et éventuellement de celui de l'acheteur et/ou du spectateur.
- 6 Dans un second temps, nous nous pencherons sur la localisation de la boucherie, dans la ville, dans les périphéries urbaines ou à la campagne. La boucherie sera alors envisagée comme un lieu clos, un espace séparé de son environnement, qu'il soit urbain ou rural. Comment, dans les images, les fenêtres, portes et seuils ouvrent-ils ce lieu ? Comment ces ouvertures structurent-elles les images et orientent leur lecture ?
- 7 Dans un troisième temps, enfin, l'espace de la boucherie sera appréhendé en tant que lieu de la disjonction entre l'animal et la viande. Une disjonction qui, selon nous, est représentée par l'éloignement spatial systématiquement mis en scène entre la tête et la carcasse animales. La tête écorchée au regard encore vif est séparée de la viande advenue par la carcasse dans l'espace de la représentation.

Le lieu d'activités

- 8 À la fois « lieu où l'on abat les bêtes destinées à l'alimentation » et « magasin où l'on vend cette viande »⁵, la boucherie occupe un emplacement, se définit par une architecture - plus ou moins ouverte, plus ou moins sommaire - et occupe un espace. La boucherie est aussi le lieu d'une relation, à deux tout d'abord, celle de l'animal et du boucher, à trois ensuite, où l'animal, le boucher et l'acheteur sont regroupés par des activités souvent variées : abattage, découpe, préparation culinaire et/ou commerce. Comment ces activités sont-elles représentées ? Comment s'inscrivent-elles dans l'espace de la boucherie ? Comment le corps de l'animal, celui du boucher, et celui de

l'acheteur s'insèrent-ils dans l'espace de la boucherie ? Dans l'image, où se situe la viande ? Où se situe l'animal ?

- 9 Les animaux qui sont représentés dans les boucheries peintes sont les animaux « vrais » dont parle l'archéozoologue François Poplin : « Ces animaux plus vrais que les autres, ceux qui ont de la chair et du sang, de la voix, des dents, du poil et quatre pieds » (Poplin, 1997 : 47). Les animaux volants, rampants, ou ceux qui nagent sont présentés par les textes traditionnels, celui de la Genèse par exemple, comme nettement distincts de l'animal « vrai », mammifère et quadrupède. Il peut être représenté pour lui-même dans le cas de l'art animalier mais peut aussi, et c'est le cas ici, être considéré comme sujet, comme un autre qui, à défaut d'être pensant, fait penser. L'animal vrai est acteur, méritant d'être mis en scène.

Hiver, de Lucas Van Valckenborch

- 10 Lucas van Valckenborch⁶ (v. 1535, Malines - 1625, Bruxelles) produit des tableaux qui appartiennent à la tradition flamande des scènes de marché réalisées en série et illustrant les quatre saisons ou les douze mois de l'année⁷. La scène de marché en extérieur se situe en ville. L'étal du boucher fait face à celui de la poissonnière. Au 16^e siècle, à Anvers, la vente de viande se fait près du lieu de vente du poisson. Durant le Carême, les poissonniers occupent, d'ailleurs, les étals des bouchers⁸. Des documents de l'époque attestent la présence d'étals en plein air pour les poissons et d'étals sous des halles pour la viande. La peinture ne représente pas autre chose : à l'arrière-plan, accrochés aux piliers de la halle couverte, abats et carcasses sont exposés. Au premier plan, le boucher et sa marchandise semblent abrités des intempéries tandis que les poissons luisent sous la pluie. Carpes et sardines vivantes se répartissent dans deux baquets qui forment des pendants visuels avec les récipients d'eau contenant des pattes et une tête de bœuf dans l'un, des abats dans l'autre. La viande est présentée au plus près du spectateur.
- 11 Côté boucherie, la vente au détail est mise en scène. À l'arrière-plan, des acheteurs semblent négocier auprès d'un boucher le prix d'un morceau de viande. Au premier plan, une acheteuse adresse un regard au boucher tout en touchant la marchandise. Sur l'étal, un agneau a été découpé : sa tête, ses pattes et ses gigots sont proposés à la vente. Le boucher, entouré de toute part par des morceaux de viande, est en train de détailler sa viande. Dans un plan intermédiaire de la représentation, la carcasse de bœuf, frontale, lumineuse et aux couleurs dorées, se dresse et signale le lieu de la boucherie comme pourrait le faire une enseigne. La carcasse semble encadrée par les poutres et les piliers de la halle. Or le cadre est, avec le fond et le plan, un des trois dispositifs de présentation de la représentation de peinture. Le cadre montre ; c'est « "un démonstratif" iconique : "ceci" » (Marin, 1987 : 348). Par ce cadre virtuel formé par les poutres et les piliers de la halle, la carcasse de bœuf n'est pas simplement donnée à voir parmi d'autres éléments, elle devient objet de contemplation... mais de quoi ? Du brio artistique de Lucas Van Valckenborch ? Du corps animal éventré, de la viande fraîche ou des gestes du boucher dont elle est porteuse et issue ?

Marché aux viandes, de Jean I De Saive

- 12 Jean-Baptiste de Saive⁹ (1540, Saive - 1624, Namur) réalise six tableaux associant deux mois de l'année pour former une série originale¹⁰. Dans un espace clos, l'abattage vient d'avoir lieu comme l'atteste la hache encore dans la main gauche du boucher. Placé derrière la carcasse en train de sécher, le boucher a fini sa besogne et s'apprête à boire le verre offert par un acolyte. La tête du bœuf écorché est pendue au plafond à côté de la carcasse. Au premier plan de la représentation, le même boucher sale les morceaux de viande qu'il s'apprête à vendre à une acheteuse¹¹. Au plus près de l'espace du spectateur, un enfant nous regarde en jouant avec une vessie animale gonflée tandis qu'un jeune homme entre dans le lieu de vente avec un panier rempli de morceaux de porc. Le peintre représente plusieurs fois le boucher dans un même espace, celui de la boucherie, tout en proposant plusieurs lieux - définis par des surfaces, au sol, de couleurs différentes - pour donner à voir plusieurs moments successifs de l'histoire.
- 13 Au premier regard, la boucherie s'apparente à un espace clos, à l'image d'une boîte. À y regarder de plus près, elle s'ouvre sur la ville par deux portes et par deux oculi. À droite, une porte laisse voir un lointain urbain. Alors qu'habituellement la porte implique structurellement le regard de l'intérieur vers l'extérieur¹², ici l'arrivée du jeune homme suggère un investissement visuel dans le sens inverse, la vision suggérée étant celle d'un regard de l'extérieur vers l'intérieur. Deux autres espaces géographiques et spatiaux sont proposés par la présence des deux oculi - sortes de miroirs convexes - ouvrant sur des scènes extérieures, des épisodes antérieurs à la scène de boucherie proprement dite. On y distingue une scène de choix des animaux sur pieds et une scène d'abattage d'un bœuf ou d'un porc¹³.
- 14 Mis à part le fragment de ville donné à voir par la porte, le fond du tableau apparaît comme surface qu'il s'agisse du lieu où se situe l'acheteuse ou celui de la carcasse. Cette dernière, parallèle au fond de la représentation, semble encore encadrée par des éléments verticaux et horizontaux. Elle se présente comme motif essentiel et se détache sur le fond du tableau, « support matériel et surface d'inscription et de figuration » (Marin, 1987 : 344). C'est ce fond noir qui dénie la profondeur réalisée illusoirement par la perspective linéaire centrée qui creuse la représentation. La carcasse est parallèle au fond sombre de la boucherie et de la représentation ; elle semble former un écran sur lequel se détache l'activité de vente incarnée par le jeune homme portant un panier rempli de viandes.
- 15 Dans ces deux représentations, les gestes du boucher sont multiples : ici, ils illustrent la découpe et la vente, là, ils figurent la découpe, le salage, la vente. La carcasse animale se donne à voir - à l'instar d'une enseigne en extérieur - et signale le lieu de la boucherie. Dans les deux images, elle s'apparente à un écran fermant l'espace de la boucherie. Parallèle au fond de la représentation, la carcasse/écran - abstraite et lumineuse - est dissociée de la tête de l'animal écorché vive. Celle-ci, plongée dans un baquet d'eau ou pendue à une poutre, est plus ou moins proche de la carcasse. Elle est le détail qui rappelle le moment du passage de la lame permettant la séparation des deux parties de l'animal. Dans les images, plusieurs activités sont représentées, plusieurs actions figurées. Ces tableaux de boucherie appartiennent à la peinture de genre, un genre pictural défini *a posteriori* comme ne représentant rien d'autre que des scènes du quotidien, des activités domestiques, sans contenu allégorique ou symbolique et sans caractère narratif¹⁴. Pourtant, une narration est systématiquement mise en

place au sein de ces scènes de genre. La peinture de genre est peinture d'histoire¹⁵. Les problèmes d'unicité de l'espace représenté pour une histoire se déroulant dans le temps y sont résolus : non seulement le peintre représente plusieurs fois le boucher dans un espace unique mais il figure plusieurs lieux - grâce aux oculi et aux divers niveaux du sol - pour traduire plusieurs moments successifs de l'histoire. C'est cette suite de séquences spatiales qui constitue l'essence de la manifestation narrative.

Localisation de la boucherie

- 16 Traditionnellement, les historiens de l'art parlent de représentation narrative lorsqu'ils abordent la peinture d'Histoire - genre pictural s'opposant à la peinture de genre - et qui illustre des scènes de l'histoire chrétienne, de l'histoire antique, de la mythologie ou d'événements historiques. Ainsi « une représentation est narrative lorsque le propos de l'artiste est de représenter un événement singulier impliquant des acteurs eux-mêmes reconnaissables comme individus et participant à l'événement d'une manière telle que celui-ci est suffisamment remarquable pour être représenté », selon la définition donnée par Littré dans son *Dictionnaire de la langue française*. Or, comme le rappelle Louis Marin, cette définition soulève, dans son énoncé et dans ses exclusions, un ensemble de problèmes (Marin, 1989 : 824). Rappelons-les : « parler d'événements singuliers, c'est exclure les événements répétitifs ou typiques qui, cependant, pourront souvent être vus et lus comme singuliers » ; évoquer des événements singuliers définis par l'interaction d'acteurs suffisamment déterminés pour être nommés, exclut tout acteur « anonyme » pouvant être pourtant générateur d'un récit. Enfin, se pose le critère du « remarquable ». « Ne peut-on pas penser, à l'inverse, que c'est la représentation des acteurs dans leur événement même qui les rend remarquables ? » écrit l'auteur. Ainsi, sur les traces de Marin, nous considérons toute représentation narrative - qu'elle soit peinture d'histoire ou peinture de genre - comme mettant en jeu trois éléments fondamentaux : « d'une part, les actions des acteurs du récit ; d'autre part, le temps et les moments de l'histoire racontée ; enfin, l'espace et les lieux où ces actions représentées prennent place. »

Bœuf écorché, de Marten van Cleve

- 17 Marten van Cleve¹⁶ (v. 1527, Anvers - v. 1581, Anvers) propose une scène de boucherie en intérieur¹⁷. L'abattage a eu lieu et la carcasse sèche, à l'abri des regards, dans un espace clos. La boucherie s'apparente à une boîte, à un cube scénographique dont le plan de la représentation se déploie « de bord à bord, de gauche à droite, du haut en bas, sur toute l'œuvre, d'autant plus oublié qu'il est parfaitement transparent » (Marin, 1987 : 344). La porte figurée à droite structure le lieu et l'ouvre sur un espace extérieur où se côtoient des constructions et une rivière. Figures de seuils, les deux enfants jouant avec une vessie¹⁸ attirent le regard du spectateur vers la rivière qui sert à l'évacuation des matières souillées animales.
- 18 Le boucher a fini sa besogne et boit. La bouchère lave et prépare les abats blancs. Par la précision de ces gestes, l'image acquiert une puissance narrative. Le boucher est reconnaissable par des éléments qui valent pour signes comme autant d'attributs de la figure : le couteau, la boutique, le tablier. L'histoire est racontée par la représentation d'un seul instant de l'action. Plus précisément, l'unique instant représenté est une

totalité d'actions simultanées. La carcasse est porteuse de tous les gestes du boucher qui ont fait de l'animal un énorme morceau de viande. L'ablation de la tête et des pattes rend très nette la distinction entre le corps chaud et reconnaissable de l'animal et la carcasse « propre », tout à la fois rose, blanche et anonyme. Placée au centre de la composition, la carcasse lumineuse se détache d'un fond sombre. Elle prend davantage de volume et devient centrale à la fois dans l'espace de la boucherie et dans l'espace de la représentation. Sa frontalité n'est pas tout à fait exacte. La barre horizontale la soutenant oriente le regard du spectateur vers la sortie. La viande grasse et jaune de l'animal assaille visuellement le spectateur. Il y a surgissement de la carcasse passant de l'arrière-plan au premier plan de la représentation. La tête de bœuf en attente est très proche de l'espace du spectateur. Face à la puissance présentielle de ces motifs, l'ouverture de la porte permet au regard du spectateur de s'échapper.

***Boucherie*, de David Teniers le Jeune**

- 19 David Teniers le Jeune¹⁹ (1610, Anvers - 1690, Bruxelles) propose une *Boucherie* dont la composition générale fait écho à celle de Marten van Cleef. L'espace intérieur de la boucherie ouvre sur la ville. Fenêtre et porte actualisent la dialectique intérieur/extérieur sans laquelle la signification du paysage, qu'il soit rural ou urbain, ne saurait être perçue. La porte et la fenêtre ouvrent l'intérieur vers l'extérieur et permettent l'échappée du regard tout en renforçant l'idée de clôture de l'espace de la boucherie. La figure de seuil est incarnée par le boucher et ses attributs. Le moment de l'abattage est passé puisque ce dernier est en train de sortir de la pièce. Restent les femmes et le cuisinier reconnaissable à son tablier, son ventre rebondi, sa chemise aux manches retroussées, la marmite, l'âtre et le feu de la cheminée²⁰. Il a un verre à la main, servi par une des femmes. La marmite, dans la cheminée, fait écho à la terrine du premier plan, au plus près de la femme dégraissant une pièce de viande.
- 20 Ici encore, la carcasse semble comme encadrée par la construction plastique de la représentation. Les murs verticaux et le gros bâton de bois horizontal sur lequel est pendue la carcasse l'environnent à la manière d'un cadre. La carcasse surgit de la pénombre par sa luminosité et par sa place quasiment au premier plan de la représentation. Volumétrique et disproportionnée, elle semble autonome et traitée pour elle-même ; sa frontalité n'est plus tout à fait exacte. La composition peinte se divise en deux parties suivant une verticale virtuelle passant par la corde accrochée à la patte postérieure gauche de la carcasse. À droite de la composition, l'activité humaine est présentée diverse et précise tandis qu'à gauche, la carcasse est associée à la langue pendue à un clou, à la tête de bœuf écorchée, à la peau et aux cornes.
- 21 Le boucher sort de la pièce et laisse, derrière lui, une carcasse porteuse de la diversité de ses gestes à la fois précis et techniques mais aussi des différents moments du récit de la transformation de l'animale en viande. L'activité bouchère a fait basculer le statut de l'animal vivant vers celui de viande. Pourtant, après ce passage, il reste des traces de cette animalité : la tête de bœuf au regard si vivant, la langue pendue, le sang, la peau et les cornes décalottées. Le peintre se joue du statut incertain de l'animal, entre représentation animale et représentation de la viande où l'animal est encore visible dans la viande et où la viande est déjà visible dans l'animal.
- 22 Dans ces deux *Bougeries*, comme dans les précédentes, les ouvertures de l'espace de la boucherie orientent la lecture des tableaux. Les figures de seuils attirent le regard du

spectateur et le motif de la porte implique structurellement le regard de l'intérieur vers l'extérieur. Afin de provoquer une contemplation attentive, Karel van Mander, dans son traité de 1604²¹, conseillait au peintre d'imaginer un décor en profondeur où l'œil du spectateur pourrait se promener, de créer une « percée ou échappée avec au fond de petites figures et une perspective sur le paysage où le regard peut se promener » (Van Mander, 1604 : 62). C'est par ce procédé que les artistes prévoient des chemins optiques pour conduire l'œil et le laisser s'échapper par une fenêtre - qui n'est pas la source essentielle de lumière - ou une porte - qui participe de la narration par ses figures de seuil. Dans les deux images, la tête de bœuf écorchée, placée au premier plan, possède un œil lumineux et vivant qui attire le regard du spectateur. Ainsi capturé, le regard entre alors dans la profondeur de l'image, canalisé par les différentes ouvertures - portes ou fenêtres - et non pas seulement par les regards des personnages. La carcasse animale, moins frontale, est désormais volumétrique. Son ouverture attire, elle aussi, le regard plongeant du spectateur.

Le lieu de la disjonction entre animal et viande

- 23 Si portes et fenêtres sont des ouvertures qui guident le regard du spectateur, l'ouverture du corps animal attire le regard. Au plus près de la carcasse de viande, la tête de bœuf et son œil luisant de vie rendent visible le caractère animal de cette viande. Comment interpréter, dès lors, l'éloignement spatial entre la carcasse et la tête que d'autres artistes proposent dans leurs représentations ?

Etal de boucher, de Pieter Aertsen

- 24 Pieter Aertsen²² (1508, Amsterdam - 1575, Amsterdam) propose une « nature morte inversée » (Stoichita, 1993 : 17) où la nature morte alimentaire - traditionnellement simple détail - a été placée au premier plan de la représentation alors que la scène biblique minuscule - une Fuite en Egypte - est reléguée à l'arrière-plan. La composition se divise en divers espaces : l'espace du paysage urbain, l'espace de la scène religieuse, l'espace de la nature morte, celui du boucher près du puits et, enfin, celui de la carcasse de bœuf. À l'arrière-plan, la carcasse minuscule est pendue et semble véritablement encadrée par la succession perspective de piliers, de pans de mur et de toits. La tête de bœuf écorchée²³ est au premier plan. Par un effet de dilatation de l'espace, elle se situe à l'extrémité d'une oblique virtuelle la reliant au corps de l'animal en train de sécher. Le corps du boucher - en train de remplir une jarre de l'eau du puits - se situe entre ces deux éléments du corps de l'animal. Peu étonnant, puisqu'il est à l'origine de la dislocation de ce corps. Une dislocation, elle-même à l'origine de la disjonction entre l'animal et la viande, représentée par l'espacement entre la tête et la carcasse. D'un côté, l'animal est encore présent par la tête et son regard, de l'autre, la viande advient par la carcasse.
- 25 L'œil du bœuf écorché, au premier plan, fixe nettement le spectateur et permet, par sa position oblique, de faire entrer le regard du spectateur dans l'image. La tête écorchée renvoie à l'idée d'anatomie - étude scientifique de la structure et de la forme des êtres - une fenêtre ouverte vers l'intérieur. L'anatomie est avant tout une affaire de regards : regard que l'on porte sur le corps, regard que le corps nous invite à porter, regard, enfin, que l'on apprend à porter. En dévoilant la structure interne de la tête animale,

Aertsen fait référence aux rituels d'exploration visuelle que doit suivre le spectateur guidé par les procédés plastiques et la créativité du peintre.

Boucherie, de Frans Snyders

- 26 Frans Snyders²⁴ (1579, Anvers - 1657, Anvers) propose un étal alimentaire regroupant viandes sauvages et viandes de boucherie. Au sein d'une composition coupée en deux par un pilier de bois vertical, le peintre place, à gauche, gibiers et fenaïsons à poils ou à plumes. Pour mieux les montrer, les détailler ou les dépeindre, Snyders les pose sur une table et les suspend à des crochets. Sur le plan de la représentation, l'artiste semble juxtaposer chaque aliment, chaque motif pour une meilleure lisibilité. Posées, les formes se tassent et les chairs s'affaissent. Le peintre redonne forme à ses motifs en les accrochant, les pendant et les juxtaposant. L'accrochage participe de cette mise en exposition de la viande mais aussi de l'action du boucher. Dans la partie droite de la composition, sur le même plan, le boucher est en pleine action. Il est reconnaissable par son attribut qu'il tient entre les dents : le couteau, instrument de la saignée, de la découpe et du désossage de l'animal. C'est le détail, le *punctum* (Barthes, 1980 : 1105) qui permet au spectateur de concevoir l'abattage et ses différents moments. Ce détail fait sortir le professionnel et le bœuf de la représentation et les fait vivre au-delà de ce que l'image donne à voir. C'est par le passage du couteau que le corps du bœuf est fragmenté ; sa tête séparée du corps est une représentation de sa mort. Car, la mort est irréprésentable si ce n'est par la tête de bœuf écorchée, pétrifiée par le trépas. Représentation de la mort, la tête de bœuf écorchée rappelle l'acte de l'abattage et l'adresse technique du boucher.
- 27 Dans un plan intermédiaire, une femme prépare du boudin dans un intérieur domestique. Au pied de celle-ci, présence de la peau et des cornes du bœuf. À l'arrière-plan, la carcasse est toujours parallèle au fond et au plan du tableau. Une frontalité de la carcasse renforcée par celle du linge blanc qui sèche sur la baguette écartant les côtés de l'animal. Là encore, la carcasse est comme encadrée par l'angle du mur de la cuisine et par le pilier de bois vertical. Le fond, le cadre, le plan, les trois dispositifs de présentation de la représentation sont ici encore activés pour créer un effet d'auto-présentation de la carcasse. La luminosité du corps écorché renforce cette idée ; elle semble tout à la fois capter la lumière venant de la fenêtre et éclairer l'espace de la boucherie.
- 28 Au tout premier plan, la tête de bœuf écorchée saisit le spectateur par son rendu anatomique mais surtout par son regard. Le regard est d'ailleurs essentiel dans cette image : regard concentré du boucher sur sa tâche ; regards du bœuf, de l'agneau et du veau décapités et en attente dans le panier du premier plan. L'axe du regard du boucher est le même que celui du spectateur se dirigeant vers la carcasse de l'arrière-plan. Par ce travail sur la profondeur de la représentation, Snyders propose une interprétation plastique du passage de l'animal vivant à l'animal mort, du statut d'animal mort à celui de viande fraîche. Entre la tête de bœuf et la carcasse, l'espace semble dilaté. Le corps disloqué de l'animal semble structurer la représentation peinte.

***Bœuf écorché*, de Rembrandt Hamensz van Rijn**

- 29 À l'instar du fameux *Bœuf écorché* conservé au musée du Louvre, Rembrandt²⁵ (1606, Leyde - 1669, Amsterdam) mêle, dans le tableau de Kelvingrove, le rouge et le blanc, l'épaisseur de la pâte picturale et la lumière pâle d'un éclairage surnaturel. La carcasse n'est plus parallèle au plan ou au fond du tableau, elle ne forme plus un écran mais prend davantage de volume par un rendu oblique. L'artiste met en place un cadre virtuel : le bâton horizontal auquel est pendue la carcasse et la verticalité d'un chambranle de porte à l'arrière-plan. Par cet encadrement et le fond sombre sur lequel il se détache, le motif advient au regard du spectateur. Toutes les représentations de boucherie ont, désormais, en commun la place centrale de la carcasse inscrite dans un espace totalement clos. Le regard du spectateur est attiré par le motif central et ne peut plus s'en détourner puisque aucune porte ou fenêtre ne lui permet de s'échapper. Seule l'ouverture de la carcasse reste. Morte, écorchée et sans vie, la bête dégage pourtant puissance et force. Est-ce à dire que l'animal est encore visible dans la viande ?
- 30 L'enlèvement des issues - extrémités et viscères - permet de distinguer clairement le corps chaud et reconnaissable de l'animal vrai de la carcasse. L'habillage²⁶ de la carcasse est ainsi le moment où l'animal perd son statut d'animal au regard non seulement du spectateur mais aussi du boucher qui est amené à la travailler. Devenu viande, l'animal vrai a perdu ses propriétés essentielles, à commencer par sa vitalité et son mouvement, qui est sa vie. Il n'est plus que viande à débiter et à préparer pour le futur mangeur. « Tout est fait, écrit Noëlie Vialles, pour éliminer de la carcasse le souvenir de l'animal, pour substituer à l'évidence du corps des bêtes le tableau du travail des hommes » (Vialles, 1987 : 28). La tête de l'animal a disparu mais toute l'animalité est contenue dans le tas informe jeté au sol, regroupant la peau et les cornes décalottées, souvenirs d'une vie animale passée. Rembrandt propose la représentation non pas d'une carcasse mais de la perte du statut d'animal du bœuf écorché. Il faut le génie de l'artiste pour résumer aussi magistralement ce qui travaille dans toutes ces scènes de boucherie.

Conclusion

- 31 Au tournant des années 1640, la carcasse devenue motif essentiel et traitée pour elle-même, passe au centre, et quasiment au premier plan, de la représentation. L'espace de la boucherie est désormais systématiquement la boîte évoquée en introduction, une boîte totalement fermée et sombre. La présence systématique d'un cadre virtuel autonomise le motif de la carcasse, qui devient objet de contemplation. L'étroitesse du cadrage, l'abstraction du lieu de la boucherie et sa pénombre s'opposent à la réalité de l'architecture des grandes boucheries flamandes de l'époque. Le silence, la solitude et la sacralité de la carcasse sont loin de correspondre à la réalité de l'activité bouchère des 16e et 17e siècles ; les artistes proposent, donc, autre chose qu'un simple témoignage de l'activité bouchère de leur époque. Certes les représentations peintes montrent l'abattage, la découpe, la préparation culinaire et la vente mais elles donnent aussi à voir la carcasse de bœuf comme motif emblématique de la boucherie et son espace. Lieu d'activités, d'interactions et d'inscriptions, la boucherie est souvent close - partiellement ou totalement - et renferme une superbe carcasse de bœuf pendue en train de sécher. D'abord petit détail en arrière-plan, la carcasse devient peu à peu sujet

essentiel de la représentation et écran de présentation des activités bouchères. De fait, la carcasse se donne à voir certes comme surface de viande - parallèle à la surface plane du mur du fond de la représentation - mais aussi comme surface de peinture²⁷. Une surface de peinture opaque, épaisse et lumineuse qui forme écran d'inscription sur lequel se détachent les activités en boucherie. Nous l'avons vu, toute représentation comprend deux dimensions : la première, transitive - représenter quelque chose - et la seconde, réflexive - se présenter. Dans le cas des scènes de boucherie peintes, la dimension transitive propose des activités et une localisation tandis que la dimension réflexive investit le motif de la carcasse.

- 32 En d'autres termes, la carcasse, motif essentiel dans l'image peinte, acquiert - par le cadre, le fond et le plan - une autonomie et devient objet de contemplation. Par cette opération d'autonomie de la construction représentative, le regard du spectateur est modifié. « Là, on voyait, on regardait le monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art et elle seulement » (Marin, 1987 : 347).
- 33 Face à cette carcasse, à ses côtés ou séparée par la profondeur de la représentation, figure la tête écorchée de l'animal. Elle est mise en réserve à l'instar de la langue et des abats. Alors que le nettoyage des intestins et la préparation de la viande sont réalisés par les femmes, la séparation de la tête est effectuée par le boucher. Tandis que la carcasse se dresse au fond de l'image, la tête de bœuf écorchée se présente très souvent au premier plan de la représentation. Elle a pour fonction d'attirer le regard du spectateur et le faire entrer dans l'espace de la représentation. Le spectateur - potentiellement acheteur - découvrira alors ce qui ne lui est pas montré habituellement : le passage du statut d'animal à celui de viande. Dans l'image, l'espace de la boucherie est le lieu de la disjonction entre l'animal et la viande. Une disjonction qui, selon nous, est justement représentée par l'éloignement spatial systématiquement mis en scène entre la tête et la carcasse animales. La tête écorchée au regard encore vif, au premier plan, est séparée de la viande advenue par la carcasse située à l'arrière-plan. C'est en s'enfonçant du regard dans l'espace de la représentation que le spectateur saisit ce changement de statut.

BIBLIOGRAPHY

BARTHES R. (1980) 1995. « La chambre claire », in Marty E. (éd.) *Œuvres complètes III* : 1105-1198. Paris : Seuil.

BOUDIER V. 2012. « Le cuisinier gourmand au XVI^e siècle : lecture iconographique », in Quellier F. & Karila-Cohen K. (éd.) *Le corps du gourmand d'Héraclès à Alexandre le Bienheureux* : 221-244.

Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

BOUDIER V. 2010. *La cuisine du peintre. Scènes de genre et nourriture au Cinquecento*. Rennes : Coll. Tables des hommes Presses universitaires de Rennes.

MARIN L. (1987) 1994. « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in Arasse D., Cantillon A. & Careri G. (éd.) *De la représentation* : 342-363. Paris, Gallimard.

- MARIN L. 1989. « Représentation narrative », in *Encyclopaedia Universalis* : 824-826. Paris : Encyclopaedia Universalis.
- POPLIN F. 1997. « L'élevage et l'animal vrai », *Ethnozootecnie* 59 : 47-50.
- STOICHITA I. V. (1993) 1999. *L'instauration du tableau*. Genève : Droz.
- VAN MANDER K. (1604) 2017. *Le livre des peintres*. Paris : Klincksieck.
- VAN SPRANG S. 1995. *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*. Bruxelles : La Renaissance du Livre.
- VIALLES N. 1987. *Le sang et la chair*. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

NOTES

1. Dans la lignée des historiens français, nous considérons cette époque comme la période s'étendant de la fin du Moyen-Âge à la Révolution française.
2. Peu de tableaux de boucherie à cette époque et très peu d'écrits sur le sujet ; citons cependant le texte d'Angela Ghirardi, 2012, « Carni in mostra. Il tema della "macelleria" nella pittura europea tra Cinque e Seicento », in S. Davidson & F. Lollini (éd.) *Le Arti e il Cibo : 201-214*. Bologne : Bologna University Press.
3. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts* édité à La Haye & Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, en 1690.
4. En matière de droits de reproduction, la politique actuelle de la très grande majorité des musées européens et américains est d'exiger des sommes importantes. Elle me contraint à supprimer les images illustrant mon article.
5. Selon la définition du *Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Petit Robert, (1967) 2018 : 282.
6. *Hiver*, v. 1595, huile sur toile, 122 x 188 cm, Montréal, Museum of Fine Arts <http://www.artistsandart.org/search/label/16th%20century>
7. Certaines informations ou dates concernant les peintres abordés dans ce texte proviennent de Karel van Mander, *Le livre des peintres, Vie des peintres flamandes, hollandais et allemands* trad., notes et commentaires Henry Hymans, XI, vol. II, Lucas et Martin Valckenborgh, (1604), 1884-1885 : 47-51
8. Cette série regroupe un *Marché aux fruits*, un *Marché aux légumes*, un *Marché aux poissons*, un *Marché aux gibiers*, un *Marché aux volailles* et un *Marché aux viandes*
9. Jean I De Saive, *Marché aux viandes (novembre - décembre)*, 1590, huile sur toile, 111 x 213,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; <https://www.khm.at/objektdb/detail/1334/>
10. La vie de l'artiste ainsi que son œuvre ont longtemps été confondus avec ceux de son fils Jean II (parfois appelé aussi Jean-Baptiste). Jean De Saive jouit d'une bonne réputation en tant que peintre de scènes de genre. Les dépenses de l'archiduc Ernest signalent qu'en 1594, celui-ci avait commandé à l'artiste « six saisons et un marché ». Sabine Van Sprangs, 1995 : 642.
11. Le geste du salage par frottage pour ralentir le vieillissement de la viande et non pour la conservation est à mettre en lien avec celui des deux femmes présentes dans la gravure de Cock d'après un dessin de Pieter Bruegel l'Ancien.
12. Cf. le chapitre consacré aux fenêtres dans Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau*. 1993 : 47-58.
13. L'animal abattu est difficilement identifiable. Soit il s'agit d'un bœuf car cet animal signale le lieu de la boucherie, soit il s'agit d'un porc car l'adolescent du second plan rentre dans le lieu de vente avec un panier rempli de morceaux de porc.

14. Cf. l'excellent article de Louis Marin consacré, en 1989, à la Représentation narrative dans l'*Encyclopaedia Universalis* : 824-826.
15. Concernant les liens entre peinture de genre et peinture d'histoire, cf l'introduction de notre ouvrage *La cuisine du peintre* : 9-30.
16. Marten van Cleve, *Bœuf écorché*, 1566, huile sur panneau, 68 x 53,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; <https://www.khm.at/objektdb/detail/489/>
17. Van Mander signale qu'il réalisa à Anvers de nombreuses scènes de genre. (1604) 2017 : 159.
18. Avec la vessie d'un porc et non celle du bœuf.
19. David Teniers le Jeune, *Boucherie*, 1642, huile sur panneau, 68,4 x 98 cm, Boston, Museum of Fine Arts ; <https://www.mfa.org/collections/object/butcher-shop-31000>
20. Concernant les attributs du cuisinier et son iconographie voir Valérie Boudier, « Le cuisinier gourmand au XVI^e siècle : lecture iconographique » 2012 : 221-244.
21. Dans le 5^e livre intitulé *De l'ordonnance et de l'invention des Histoires* dans l'introduction du *Livre de peinture (Schilderboeck)*.
22. Pieter Aertsen, *Étal de boucher*, 1551, huile sur panneau, 124 x 169 cm, Uppsala, Uppsala University ; <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/aertsen/butchers-stall/butchers-stall.jpg>
23. Karel van Mander rappelle dans sa biographie : « Il y avait de lui un intérieur de cuisine [...]. Dans cette cuisine on voit, entre autres choses, une tête de bœuf écorchée comme à l'étal des bouchers. Ce fut cette œuvre qui valut au peintre la commande du tableau du maître-autel de la Vieille-Eglise, ou église Notre-Dame, à Amsterdam. » (1604) 2017 : 215.
24. Frans Snyders, *Boucherie*, vers 1640-50, huile sur toile, 135 x 210 cm, Moscou, Musée Pouchkine ; <https://www.alamyimages.fr/photos-images/frans-snyders.html?page=4>
25. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Bœuf écorché*, 1643, huile sur panneau, 73,5 x 51,4 cm, Kelvingrove, Art gallery and Museum ; https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_037.jpg
26. « La mise en état avant la vente » selon la définition du *Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Petit Robert, (1967) 2018 : 1063. C'est-à-dire l'enlèvement des viscères, de la tête, des pattes et de la peau.
27. La peinture et l'architecture sont très différentes mais si elles peuvent se rejoindre, c'est qu'elles ont en commun dénominateur : la surface comme élément. A savoir la surface du mur du fond dans la représentation, surface du support pictural et surface de la carcasse animale souvent parallèle au plan du tableau. Cf à ce sujet le texte d'Hubert Damisch. 1979. « L'institution de la paroi », in Y.-A. Bois & J. Clay (éd.) *Architecture. Arts plastiques. Pour une histoire interdisciplinaire des pratiques de l'espace*. Paris : Corda.

ABSTRACTS

From the analysis of Flemish paintings from the end of the 16th and the first half of the 17th century, this text proposes a reflection on the butchery as a place: place of activities, place of interaction and place of inscriptions of the body of the butcher and the animal. Systematically represented as an enclosed space, a space separated from its environment, be it urban or rural, the butchery space is also interpreted by its openings - windows, doors and thresholds - which structure the images and guide their reading. In the image, the space of the butchery proves to be a place of the disjunction between the animal and the meat. A disjunction that is

systematically represented by the spatial distance between the head and the animal carcass. The skinned head with the still alive glance is separated from the meat that has come from the carcass within the space of the representation.

À partir de l'analyse d'un corpus de peintures flamandes de la fin du 16^e et de la première moitié du 17^e siècle, ce texte propose une réflexion sur la boucherie, en tant que lieu : lieu d'activités, lieu d'interactions et lieu d'inscriptions du corps du boucher et de celui de l'animal. Représentée systématiquement comme un lieu clos, un espace séparé de son environnement, qu'il soit urbain ou rural, l'espace de la boucherie est, aussi, interprété par ses ouvertures - fenêtres, portes et seuils - qui structurent les images et orientent leur lecture. Dans l'image, l'espace de la boucherie se révèle être, enfin, un lieu de la disjonction entre l'animal et la viande. Une disjonction qui est représentée systématiquement par l'éloignement spatial mis en scène entre la tête et la carcasse animales. La tête écorchée au regard encore vif est séparée de la viande advenue par la carcasse dans l'espace de la représentation.

INDEX

Keywords: butchery, head, carcass, place, meat, animal, painting, Flanders, representation, space

Mots-clés: boucherie, tête, carcasse, lieu, viande, animal, peinture, Flandres, représentation, espace

AUTHOR

VALÉRIE BOUDIER

MCF en histoire et théorie des arts plastiques et visuels, membre du CEAC, Université de Lille, membre associée du CEHTA (Paris) et de l'IEHCA (Tours), valerie.boudier@univ-lille.fr