



HAL
open science

La Viande et la Femme. Image de la femme crue

Lisa Salamandra

► **To cite this version:**

Lisa Salamandra. La Viande et la Femme. Image de la femme crue. *Diogène: Revue internationale des sciences humaines*, 2021, n° 267-268 (3), pp.117-139. hal-04309950

HAL Id: hal-04309950

<https://hal.science/hal-04309950v1>

Submitted on 4 Dec 2023

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.

LA VIANDE ET LA FEMME
IMAGE DE LA FEMME CRUE

par

LISA SALAMANDRA

Introduction

La recherche théorique que je mène et développe depuis plusieurs années s'appuie sur une image artistique de la femme, celle que je compose à partir du collage des photographies publicitaires de viande crue. Je découpe ces images des prospectus de supermarché qui arrivent dans ma boîte aux lettres dans le village où je réside au centre de la France. Je réalise ces œuvres dans le cadre d'une série « Daily Bread : Raw Meat » (*Mon pain quotidien : Viande crue*). Ce travail fait partie du « Daily Bread », série mère pour laquelle je me sers exclusivement du papier d'emballage de mon pain quotidien comme support. Commencé en 2001, « Daily Bread » et ses *dérivés* comptent à ce jour trois cents œuvres achevées et une centaine en cours.

En 2008, l'image publicitaire de viande crue devient de manière fulgurante le sujet principal de ma démarche artistique. Jouant avec ces morceaux, j'en suis venue rapidement à construire, à partir de ce support publicitaire, des corps féminins. Dans cette optique, la série « Raw Meat » m'a surtout amenée à explorer le champ de l'image stéréotypée de *la* femme aboutissant, dans une grande partie de mes œuvres, à l'incarnation de matrices féminines connotées et connues, telles les pin-up des années 50 ou des toiles de maître. Ensuite, j'ai *incarné* des modèles réels dont moi-même, élargissant le spectre de l'expression « viande crue publicitaire ». Enfin, j'ai réalisé des collages monumentaux uniquement constitués d'images publicitaires¹ et d'après un triptyque de corps féminins de Francis Bacon, *Trois études de corps humain* (1970). Ces œuvres ont introduit dans la série une chair féminine non stéréotypée, débordante, et informe. Pendant toutes ces années, l'enjeu de ma facture picturale est toujours resté le même : manipuler l'image publicitaire de viande sans la dénaturer, c'est-à-dire en lui conservant son aspect « cru » ; la détourner tout en laissant transparaître *toute sa cruauté*.

¹ Ce sont des collages « sans support », créés uniquement à partir d'images publicitaires collées les unes sur les autres.

Le détournement par mon collage d'une chair animale en chair humaine féminine s'avère troublant pour le spectateur. Les réactions immédiates et catégoriques engendrées par ce travail² – et cela plus que toute autre réalisation de mon répertoire artistique – me révélèrent la puissance visuelle emblématique et symptomatique de cette image de femme. Voulant *la* comprendre, j'ai articulé l'ensemble de ma recherche théorique autour de cette simple question en deux parties : pourquoi sommes-nous *affectés* à la vue de la viande crue ; et pourquoi sommes-nous davantage *affectés* lorsque la viande crue forme – ou *fusionne* avec – le corps féminin ?

Ma recherche s'est focalisée sur la perception contemporaine de l'image de la viande crue : d'abord « brute », en tant que chair animale et, surtout, après avoir été détournée, en chair humaine féminine. J'ai observé notre relation passée et présente avec la chair animale, en l'occurrence « l'animal » ; et ciblé la racine de l'« affect » de la viande crue au sein de notre passé lointain, notamment à travers les pratiques liées aux sociétés archaïques, dont les significations relèvent des rites, des mythes, et surtout des tabous et des interdits. Il s'agissait de démontrer qu'elles sont toujours à l'œuvre et influent sur notre perception contemporaine.

Revisiter l'historicité de la viande et ses significations autour du corps animal *et* humain aide à appréhender différentes associations, conscientes et inconscientes, auxquelles la viande crue peut renvoyer le spectateur. Cette recherche – dont l'aspect visuel de la viande crue et la qualité artistique des images sont les fils conducteurs – sert de fondement pour sonder combien l'expression de la chair-viande-crue-publicitaire se voit intensifiée ou augmentée dans, ou par, sa « spécificité féminine ».

Je ne traiterai ici que de deux éléments qui structurent l'image de la femme-viande-crue-publicitaire : le sacrifice et le sang. J'avancerai l'hypothèse que la présence de ce dernier s'avère le plus fort « coefficient » du *trouble* qu'engendre l'image de la viande crue lorsque celle-ci devient, par mon détournement, une chair humaine féminine. Ces pages tenteront d'élucider le mystère du *trouble* que suscite mon art combinant viande et femme ; et révéler comment notre passé lointain œuvre et influe sur notre perception de la chair animale – surtout en ce qui concerne la représentation du féminin. Ceci pour établir le fait que l'influence archaïque dans notre perception contemporaine de la *fusion* des deux éléments peut être étayée à l'aide d'une figure : *la femme crue*.

Il s'agira d'appréhender ce corps féminin comme la réactualisation d'une chair historique, même archaïque, mais également comme le miroir et l'écho de la chair féminine contemporaine

² Je parle des réactions dont j'ai personnellement témoigné ainsi que leurs conséquences subies en tant qu'auteur : la censure, les insultes...

de notre société devenue spectacle, hautement publicitaire et depuis toujours, violente ; de chercher à comprendre comment la transgression nécessaire d'une telle chair, dévoilée à l'extrême, pourrait nous montrer et démontrer une véritable image de la femme dans notre société contemporaine ; et comment « Raw Meat » peut, par sa violence même, sa cruauté et son impertinence, être à l'image de son émancipation.

La strate originelle

La strate originelle de mon image publicitaire est la chair animale. Je commencerai par l'aliment, son aspect visuel, son détournement ; j'examinerai ensuite les premiers actes liés à sa consommation : le charognage et la chasse, puis l'élevage et inéluctablement le sacrifice, ce qui nous mène à l'origine de la boucherie moderne.

La viande tient une place singulière dans notre alimentation. Plus que tout autre aliment, sa consommation dépasse sa fonction nutritionnelle ; l'intérêt qu'elle suscite chez l'être humain est à la fois biologique (nutritionnel) et culturel (psychoaffectif) : elle est autant nutriment que porteuse de symboles (Patou-Mathis 2009 : 20-21). La viande est marquée anthropologiquement, historiquement, psychologiquement, visuellement, et « chargée » dans le sens émotionnel. Nombreux sont les exemples à travers les différentes formes de l'art, jusqu'à aujourd'hui, qui ont su utiliser la force de sa visualité, puisant ainsi dans sa valeur symbolique. Ma *Raw Meat Pin-up* (fig. 1) illustre l'idée de différentes associations inattendues, ambivalentes, voire dialectiques, qui peuvent cohabiter au sein de son détournement de la viande crue : sa combinaison particulière des images publicitaires manipulées par ce processus met en évidence la forme d'une pin-up. La figure féminine reconnaissable, intacte, posée, peut surprendre par son aspect sanguinolent, morcelé. Sa nature est nourrie par/et nourrit une polysémie de la figure qui offre au spectateur un large champ d'interprétations.



Fig. 1 : Salamandra, (détail) *Daily Bread: Raw Meat (Pin-up)*, 2009, 30 x 40 cm, collage d'images publicitaires de viande crue sur le papier d'emballage de mon pain quotidien.

On ne peut dissocier les actes réels, concrets, ayant à voir avec la viande de leur part imaginaire, symbolique, spirituelle. Notre relation avec l'animal serait porteuse de *résidus archaïques* qui s'activeraient à notre insu. François Poplin relève que « notre relation à l'animal trouve en nous des attaches profondes qui renvoient aux “frères inférieurs” que nous avons été au cours de l'évolution et qui ne sont pas totalement effacées. Ils ne sont pas partis, mais enfouis en nous » (Poplin 1988 : 169).

Dans notre lointain passé, les pratiques liées à la viande avaient lieu au plus près de l'homme, elles faisaient partie intégrante de son quotidien. La recherche constate aisément cette proximité originelle vécue avec l'animal, ainsi qu'elle dévoile le fait intéressant que dans les sociétés archaïques, les différents actes tels l'abattage et le dépeçage de l'animal, la cuisine, le sacrifice, s'y trouvaient (quasi)inextricablement liés. Pour Michel Facheux « la viande a une valeur symbolique d'identité : elle nous constitue en tant qu'êtres vivants » (Facheux 2001 : 46) et sa consommation est une appropriation fondamentale du vivant. Pour la préhistorienne Marylène Patou-Mathis, la création de rituels et de mythes est un moyen pour l'homme de s'expier de la mise à mort et de la consommation des êtres avec lesquels il vivait en harmonie (Patou-Mathis 2009 : 232).

L'être humain a commencé par se procurer sa nourriture carnée grâce au « charognage », pratique nécrophage qui consiste à s'emparer de la viande d'animaux morts naturellement ou « piégés », ou préalablement tués par des prédateurs. Le charognage dit passif est devenu

progressivement actif (Patou-Mathis 2009 : 40-41) ; différents récits attestent que ce dernier était l'une des techniques de la chasse (Toussaint-Samat 2013 : 83). Au Néolithique « on voit l'apparition et le développement de l'agriculture et de l'élevage, on note un changement majeur des comportements alimentaires, associé à une évolution des stratégies d'approvisionnement » (Patou-Mathis 2009 : 146). Cette évolution vers l'élevage a profondément modifié la relation homme/animal, même si les avis divergent quant à la radicalité et à la vitesse de ce changement. La concomitance des pratiques nous ramène au sujet de ce qui me préoccupe, la chair animale et en l'occurrence l'animal : *Pourquoi* – puisqu'il y avait de la viande fraîche sur pied et à disponibilité – l'homme aurait-il continué à chasser ? Logiquement la chasse n'était-elle pas plus difficile que l'élevage et moins « rentable » en termes de calcul énergie/proie ? Le paléanthropologue Pascal Picq offre un élément de réponse concernant la sacralité des animaux élevés : « Tuer un animal domestique exige des circonstances très solennelles. [...] Les sociétés qui s'épanouissent entre la fin de la préhistoire et le début des grandes civilisations sédentaires sacralisent les animaux. » (Picq 2001 : 50) Ceci n'est pas sans lien avec les œuvres d'art qui recourent à la viande crue comme matériau.

Une chair sacrificielle

La sacralité de l'animal au regard de son élevage, son abattage et éventuellement sa consommation, semble cruciale pour comprendre le *trouble* que peut engendrer l'image de la femme-viande-crue-publicitaire. Il faut remonter au V^e siècle avant notre ère, à l'origine de la boucherie moderne qui découle des pratiques autour de la viande, de l'animal en Grèce ancienne. Ici, l'élevage-sacrifice-boucherie sont trois pratiques qui s'avèrent indissociables ; définir cette « méele » et ses raisons d'être offre une clé importante de notre perception contemporaine de la viande crue car la recherche démontre clairement que la chair de l'animal élevé est une chair sacrificielle. Même si aujourd'hui nous ne mangeons plus de viande selon les rites et les mythes archaïques, nous consommons *les mêmes viandes* qui jadis subissaient ces rites et ces mythes de manière impérative – cette chair élevée et consommée est *visuellement*, sensiblement la même.

La chasse et le sacrifice sont les deux modes dont les Grecs anciens disposaient pour se procurer une nourriture carnée. Le sacrifice se définit comme un acte culinaire (Vernant et Vidal-Naquet 2009 : 39) ; de façon globale, les animaux chassés ne sont rarement, voire jamais, sacrifiés, car l'animal sacrifié doit être vivant (ibid. : 40), voire « consentant » (Patou-Mathis 2009 : 227-228 ; Détiene 1979 : 19). Le sacrifice est la condition nécessaire à la boucherie.

Dans la Grèce antique, une seule personne, le *mágeiros*, était qualifiée pour accomplir toute une série d'opérations, précise Marcel Détiéne : « Dans un rituel où les gestes de la cuisine ne font que prolonger ceux de l'égorgeage et de la découpe, le sacrificateur est en même temps boucher et cuisinier. » (Détiéne 1979 : 20) Des trois actes que sont « l'abattage des victimes, le commerce de la viande et la préparation des nourritures carnées », seul « le geste nu de la violence » du sacrificateur dans la mise à mort de l'animal est sciemment occulté des yeux de la foule (ibid. : 21-22). Le rôle du prêtre était obligatoire dans la pratique sacrificielle au moment du rapport au surnaturel. Celui-ci agissait comme garant de la « régularité des procédures qui transforment le corps vivant des uns en corps mangé par les autres » ; sa fonction était de valider la mort religieuse des bêtes dans ce cadre. « Son regard [...] place l'ensemble de l'action des hommes directement sous celui des dieux : il connaît leurs exigences » (Durand 1979 : 155-156).

Les rites en rapport avec la viande dans ces sociétés archaïques exigeaient que les animaux élevés subissent une mise à mort rituelle, condition *sine qua non* pour rendre une viande consommable. La réglementation de la cité stipulait que « la viande mise en vente dans les boutiques ne peut provenir ni de bêtes non sacrifiées, ni d'animaux non sacrificiables ». Sont rejetés de l'autel les animaux morts de causes naturelles ou ceux tués par des fauves (Détiéne 1979 : 21). Le système dominant imposait que les gestes du boucher se conforment à ceux du sacrificateur ; et c'est dans la *thusía* que se confondaient les actes de la boucherie, de nature religieuse, et ceux de nature culinaire (voir Durand 1979 : 133). L'offrande d'une victime sacrificielle a été pensée et pratiquée comme une manière de manger ensemble – c'est dire à quel point le sacrifice était orienté vers la commensalité (voir Détiéne 1979 : 21).

La viande que nous mangeons au quotidien est la même que l'on privilégiait dans les sacrifices d'autrefois, et notamment à l'origine notre boucherie moderne – où l'animal n'était élevé qu'à cette fin (Patou-Mathis 2009 : 228). Par leur provenance commune, la chair animale de notre lointain passé se lie à celle du supermarché, ce qui soutient mon hypothèse que la viande de supermarché se rattache à – et même pourrait se rappeler à – la viande sacrificielle d'autrefois. Et que l'acte de sacrifice fait partie intégrante des associations vives qui joueraient un rôle dans la valeur psychoaffective de la chair animale, avant et après son détournement, par mon collage, en chair humaine.

Les liens que dessine le sacrifice avec l'animal/l'homme permettent deux autres rapprochements avec *la femme crue* : la substitution des chairs et son aspect découpé, tranché, sanguinolent.

La substitution des chairs est centrale et sans exception dans l'acte : l'animal sacrifié est soit le substitut de l'homme, soit le substitut d'un dieu (Patou-Mathis 2009 : 227). Le sacrifice forme une relation triangulaire homme-animal-dieu. « La mise à mort de l'animal et sa cuisson rituelle établissent un partage topologique de l'espace autant qu'une communication » rappelle Luc de Heusch (1986 : 318). Ce « travail symbolique sur la matière vivante » comme il le définit, peut donc être mené à bien sur l'animal sans que, sur le corps humain, on ait à réaliser ni une dissection (vue comme monstrueuse) ni une consommation (vue comme anthropophagique) (ibid. : 153-155). Rappelons qu'au moment où Abraham accepte l'idée de sacrifier son fils Isaac pour témoigner de sa soumission à Dieu, celui-ci substitue un bélier à l'instant où il s'apprête à plonger un couteau dans la chair de sa chair (Pitte 2009 : 7). Marylène Patou-Mathis explique que le sacrifice humain a été pratiqué à travers l'histoire pour diverses raisons : « Réactualiser l'origine de la création du monde ou du groupe, pallier des situations critiques, vénérer les dieux ou bien encore affermir des cérémonies sociales. » (Patou-Mathis 2009 : 282). Au cours de l'histoire, les animaux vont systématiquement remplacer les hommes dans la pratique sacrificielle, très ritualisée (voir ibid. : 284-285).

Ce caractère fondamental de substitution *est* l'interchangeabilité des chairs. La transsubstantiation exprimée dans ma série « Daily Bread: Raw Meat » s'avère double. Le rapport de la chair et du pain est sans cesse rappelé par les matières premières que j'emploie : le papier d'emballage du pain, l'image publicitaire de viande crue. Le lien entre la chair et le pain est visuel, artistique ; l'expression que propose *raw meat* s'assimile au corps sacrifié. L'historien du pain Steven L. Kaplan le rappelle dans le catalogue consacré à la série : « Si le pain *est* le corps du Christ, pour ceux qui souscrivent à la transsubstantiation, ce corps sur la croix est souvent décrit comme lacéré, en partie déchiré. » (Kaplan 2013 : n.p.)

À travers l'acte sacrificiel, on se rend compte à quel point nos deux corps animal/homme étaient vus comme interchangeables : nos deux chairs se substituaient l'une à l'autre. Ce processus est mis en œuvre dans ma série « Raw Meat » où la chair animale *devient* – et se substitue à – une chair humaine, tout en respectant la morphologie de ce corps. Gilles Deleuze utilise le terme d'« indiscernabilité » pour parler de l'espace commun de l'homme et de la bête dans la peinture de Francis Bacon : « La viande n'est pas une chair morte, elle a gardé toutes les souffrances et pris sur soi toutes les couleurs de la chair vive. [...] Bacon ne dit pas "pitié pour les bêtes" mais plutôt tout homme qui souffre est de la viande. La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, "elle est de ce fait", cet état même où le peintre s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion » (Deleuze 1996 :

20-21). J'irai plus loin dans ce rapport d'identification : à la vue de mes figures humaines faites de chair animale *sacrificielle*, l'empathie charnelle qui résulte d'une telle *fusion* ne peut être réfutée tant elle est enracinée, enfouie, au plus profond et au plus loin dans notre rapport avec l'animal. Par cette *interchangeabilité*, lorsqu'on touche à une chair animale, on ne peut qu'être touché *dans notre chair* ; ainsi la vision ou la métonymie s'opérant à la vue de ma viande crue, peut *renvoyer* le spectateur non seulement au sacrifice animal, mais également à la/notre mort humaine, à *notre propre corps sacrifié*.



Fig. 2 : Salamandra, *Daily Bread: Raw Meat (Autoportrait d'après Dürer)*, 2010, 94 x 65 cm, technique mixte sur les papiers d'emballage de mon pain quotidien.

Dans le catalogue « Raw Meat », Michel Sicard décrit l'image d'un « corps tailladé, lardé de coups, [qui] apparaît dans d'affreuses mutilations, comme si une querelle obscure avait écorché la femme vive et lui avait fait la peau » (Sicard 2013 : n. p.). La qualité « sacrificielle » figure dans mon *Autoportrait d'après Dürer* (fig. 2) ; et même si celle-ci ne fut pas consciente à l'origine de ma démarche, il est intéressant de noter que mon autoportrait se réfère à l'*Autoportrait à la fourrure* d'Albrecht Dürer (1500)³. Ce dernier se représente en Christ dans un autoportrait qui célèbre la part sacrée de l'artiste : en le créant à l'image de l'*Imitatio Christi* (Bonafoux 1984 : 27 ; Panofsky 1997 : 78). Mon autoportrait en viande-crue-publicitaire est conçu à l'effigie de l'*Autoportrait* de cet artiste pour peindre ma « figure » d'artiste.



Fig. 3. Affiche du dépliant créé spécialement pour l'exposition *Raw Meat / La Femme crue* à la Fondation des États-Unis, Cité universitaire internationale, Paris, mars-avril 2015 ; conception graphique : Anamorphose, photo : Philippe Fuzeau.

³ Albrecht Dürer, *Autoportrait*, 1500, huile sur bois, 66,3 x 49 cm, Alte Pinakothek, Munich, Allemagne.

Vous ne mangerez du sang d'aucune chair, car l'âme de toute chair est son sang ; chacun de ceux qui en mangeront sera retranché (Roux 1988 : 55).
Lévitique XVII, 10-14.

Ils t'interrogeront sur les menstrues. Dis : c'est une impureté (Roux 1988 : 57).
Coran, II, 222.

La femme de la série « Raw Meat » est indéniablement, irréfutablement, joyeusement « crue ». La spécificité de ma pratique plastique sur laquelle s'appuie ma recherche théorique est la (re)composition d'une chair féminine par le biais d'un collage inédit de « morceaux » d'images publicitaires de viande crue. Cette dernière contient toujours du *sang*, présent dans toutes les viandes crues, qu'elles soient rouges, rosées ou blanches (Gillet 1988 : 149). Je m'intéresse surtout à cet *état cru* de la viande et tout particulièrement à l'expression qui véhiculerait son image.

Ma recherche porte sur la dimension sacrée du sang, sa « crainte », tabou bien en amont de l'origine de notre boucherie moderne. Ce tabou fondamental concerne le contact et même la vue du sang versé dans les sociétés archaïques. Mais nous rendons-nous compte qu'il peut aussi concerner la viande crue elle-même, simplement par le seul fait qu'elle contient toujours ce liquide précieux, dangereux, interdit, tabou ? Dévoiler ces liens permet de soutenir mon hypothèse que (et comment) le tabou fondamental du sang agit à travers la viande crue – la matière première *et* son image.

Je m'intéresserai d'abord au rôle du sang comme *état cru* de la chair animale, puis à la spécificité féminine de la chair, objet d'un tabou superlatif dont les conséquences se ressentent jusque dans notre société contemporaine.

Le sang est une matière ambivalente par excellence ; tantôt craint, tantôt vénéré, il peut être interdit au contact, à la vue, à la consommation, et dans certains cas, est soumis aux pratiques contraires tels les us et coutumes des chamans (Mechin 1992 : 44). Jean-Paul Roux parle de sa qualité essentiellement ambiguë et ambivalente : « Intimement lié aux images de la mort et plus encore à celles de la vie », il est simultanément dangereux et bienfaisant, néfaste et faste, impur et pur (Roux 1998 : 11). Mary Douglas précise, dans le sillage de Mircéa Eliade, que « le sacré est en même temps *sacré et souillé* » (Douglas 2001 : 30). L'ampleur et l'intensité de l'interdit lié au sang dans les sociétés archaïques sont incomparables par rapport à d'autres

tabous ; et la peur d'enfreindre ce tabou révèle une angoisse de caractère obsessionnel pour ces peuples (Makarius 1974 : 22-23 ; Bataille 1976 : 54). Selon Robertson Smith, ces tabous fondés sur la peur sont « communs à tous les peuples primitifs et prennent souvent la forme de règles de pureté. La personne qui fait l'objet du tabou [...] est tenue éloignée des abords du sanctuaire, comme de tout contact humain ; [...] ses actes, ou sa condition, sont associés d'une manière ou d'une autre aux dangers surnaturels qui ont pour origine, selon la réponse habituelle qu'en donnent les sauvages, la présence d'esprits terrifiants qu'il faut fuir comme une maladie infectieuse » (Douglas 2001 : 32).

À partir de l'image de la viande crue, une parenthèse s'impose pour savoir si ce tabou se transfère *naturellement* de la chose à l'image. Laura Levi Makarius explique que, dans le tabou, la notion de « contact » est large ; elle est conçue pour comprendre non seulement « le contact direct avec les personnes, les matières, les objets ou les lieux interdits, mais leur approche, et leur vue » (Makarius 1974 : 312). Pour Freud « l'interdiction [...] prend l'ampleur de l'expression figurée : entrer en contact avec. Tout ce qui oriente les pensées vers ce qui est interdit, qui établit un contact par la pensée est défendu au même titre que le contact physique immédiat. La même extension se retrouve dans le tabou. » (Freud 1912-1913 : 115-116) Et l'image porte en elle cet interdit.

Le plus craint, le plus interdit de tous les « types » de sang est le sang féminin. De toutes les hémorragies, on considère que les menstrues résonnent le plus puissamment sur le psychisme (Roux 1988 : 58), engendrant interdits et sanctions extrêmes. Georges Bataille explique que ces prohibitions avaient pour objectif de préserver la collectivité du moindre contact – dans certaines sociétés les femmes qui apportaient de la nourriture aux femmes et aux jeunes filles réglées étaient punies par une mise à mort (Bataille 1976 : 54). Selon Laura Levi Makarius, les textes ethnographiques ont démontré que, dans les sociétés archaïques, les notions de contamination, de souillure, et d'impureté se trouvent toujours étroitement et fondamentalement liées au « danger du sang ». Ces notions permettent de comprendre l'étendue du tabou à notamment tout ce qui s'y associe à, et tout ce qui le suggère :

Le terme *impureté* ne désigne pas un des aspects ou des attributs du sang, mais la présence de l'élément dangereux qu'est le sang lui-même. Il faut retenir que pour la pensée ici étudiée l'impureté n'existe pas en soi : elle n'est que le danger du sang (et par extension ce qui est associé au sang, ou le suggère). (Makarius 1974 : 23)

La crainte du sang menstruel est si universellement déterminée qu'elle joue encore dans nos sociétés occidentales, comme en témoigne la censure dont a fait l'objet, en 2012, *La Fiancée (A Noiva* en portugais) de l'artiste Joana Vasconcelos (née en 1971) dans laquelle le

critique d'art Philippe Dagen a pourtant vu l'une des réussites de la Biennale de Venise où elle a d'abord été exposée en 2005 (voir Dagen 2012).

Première artiste femme invitée à exposer au château de Versailles, Joana Vasconcelos considérait *La Fiancée* comme une œuvre clé de cette manifestation. De six mètres de haut, sa sculpture imite un lustre composé de 14 000 tampons hygiéniques (fig. 4). Son choix de la marque *OB* n'est pas anodin, car ceux-ci sont peut-être les seuls sur le marché à être vendus entourés d'un simple film transparent qui rend plastiquement évident l'objet et sa couleur immaculée. « J'ai fait le lustre en blanc avec les tampons qui sont encore emballés sous le film plastique, c'est-à-dire qu'ils sont encore vierges, ils ne sont pas utilisés » (Siméone 2012). Dans un court entretien radiophonique, Vasconcelos parle des différents symbolismes qui opèrent dans son œuvre : la liberté de la femme contemporaine s'exprime par l'objet du tampon, la couleur blanche incarne la pureté (voir *ibid.*).



Fig. 4. Joana Vasconcelos, *A Noiva (The Bride)*, 2001-2005, 6 m x 3 m x 3 m, acier, 14,000 *OB* tampons, acier inoxydable, fil de coton, câble en acier, Museu de Arte Contemporânea de Elvas António Cachola Collection (crédit photos : à gauche, Luís Vasconcelos/Courtesy Unidade Infinita Projectos | Palácio Nacional da Ajuda, Lisbon; à droite : DMF, Lisboa/©Unidade Infinita Projectos)

La Fiancée est une œuvre d'art contemporain *hantée* par le tabou fondamental du sang menstruel. Curieusement, l'expression du tabou véhiculée si fortement et de façon si évidente par l'œuvre n'est mentionnée nulle part comme la raison de sa censure ! Les articles de la presse écrite consultés à ce sujet, sur l'internet, et dans les magazines d'art, ne relèvent pas ce lien spécifique. L'évidence du tabou, indéniable à mes yeux, explique non seulement la controverse et la censure provoquées par *La Fiancée*, mais également la frayeur et la répulsion extrême que sa matière première (les tampons hygiéniques) ne cessent de susciter. Christine Siméone rapporte sur son blog de *France Inter* que les personnes chargées d'accrocher le lustre ont refusé de le toucher (2012) ; Christelle Granja rapporte un fait similaire sur le sien : la « levée de

boucliers de la part des techniciens chargés de son montage » lors d'une autre exposition à Budapest (2012). Joana Vasconcelos s'offusque de la censure qui frappe son œuvre : « C'est quand même étrange : inviter ici pour la première fois une femme artiste, et faire obstacle à des œuvres qui ont un rapport avec la féminité » (Dagen 2012).

Les tampons hygiéniques mis en scène dans *La Fiancée* véhiculent ce tabou du sang : par leur association, par leur suggestion, et par leur évocation du sang – en l'occurrence menstruel, donc jugé plus redoutable et terrifiant qu'aucun autre.

Allons encore plus loin : la spécificité féminine de ce tabou comprend non seulement tous les critères déjà cités plus haut : la présence, le contact, la vue, l'association, la suggestion, et l'évocation du sang, mais il s'étend à sa source : à la femme, en tant que personne qui en est souillée et qui saigne :

Les hommes croient se prémunir contre les dangers et les maux qu'ils appréhendent en évitant le contact et la vue du sang, en bannissant ce qui peut en évoquer l'idée et en éloignant les personnes qui en sont souillées ou qui saignent. Celles-ci devront observer des interdits visant à protéger les autres du danger émanant d'elles, et des interdits seront observés à leur égard par les membres de la collectivité pour éviter d'être mis en danger et de devenir à leur tour porteurs de danger. (Makarius 1974 : 22)

On attribue le « décuplement féminin » du tabou à la partie du corps responsable de son écoulement : le sexe féminin. « Nous sommes portés à croire que cet écoulement est *impur* : c'est qu'en effet l'organe d'où il provient est tenu pour tel », écrit Georges Bataille, tout en notant l'irrationalité d'une telle terreur et répugnance de la part des primitifs (Bataille 1976 : 54). Jean-Paul Roux cite l'exemple de la tribu des Baruyas, peuple de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, qui regarde avec méfiance le sexe féminin comme

une fente incapable de retenir quoi que ce soit, ni la semence que l'homme y loge, ni le sang, et ils se détraquent avec une extrême facilité [...]. Aussi n'est-on jamais assez prudent. [...] si elle se trouve en présence d'un homme, elle ne doit pas rester debout, mais assise puisque dans cette position elle est mieux fermée et ne peut rien perdre comme elle pourrait le faire si elle se promenait (Baruyas 1988 : 58 ; 81-82).

La terreur et l'angoisse du sang qui s'écoule de cette « fente » qu'est le sexe féminin, cette « ouverture » qui ne peut être « fermée », se rattachent à la sexualité. Foncièrement ambivalent, le sang féminin est vu comme *nécessaire*, à la féminité, à la procréation.

On comprend que la terreur du sang menstruel est générale et universelle et qu'elle ne se limite pas aux sociétés archaïques. Laura Levi Makarius estime la conséquence de l'étendue de ce tabou comme une cause majeure dans l'instauration de la différence homme-femme.

Si le tabou sur le sang féminin vient ainsi à l'avant-scène, refoulant au second plan le tabou général du sang dont il est issu, c'est qu'il embrasse tout le champ des relations

entre les sexes, devenant le facteur principal de l'organisation sociale. Il exprime les motivations subjectives justifiant la division du travail entre les sexes et interdisant l'union avec les femmes consanguines ; d'où l'interdiction de l'inceste exprimée par la loi d'exogamie, laquelle fonde l'organisation tribale, régleme le mariage et instaure des rapports de coopération entre les groupes alliés (Makarius 1974 : 24).

L'anthropologue Alain Testard attribue la division des tâches dans ces sociétés aux « constructions symboliques fondées sur l'écoulement du sang », responsables des interdits qui touchent la chasse et l'usage des armes (Picq 2006 : 102). La femme réglée représente un danger pour le succès de la chasse ; dans certaines sociétés, l'interdit touche même son mari qui se voit contraint de ne pas aller chasser. D'autres interdits empêchent la femme réglée de toucher aux armes des hommes pour ne pas les « maudire », de fréquenter les lieux de chasse, de rencontrer son mari s'il va chasser, d'approcher les animaux ayant été tués (Roux 1988 : 64).

La crainte de contagion par leurs saignements exclut les femmes non seulement de tout ce qui touche à la chasse mais de tout ce qui touche la vie rituelle de la société. Laura Levi Makarius explique que l'idée de danger du sang qui touche les femmes *de l'intérieur*, se meut *à l'extérieur*, accroissant l'idée de leur propre vulnérabilité ; il en résulte que la femme est tout simplement considérée comme étant « incompatible » avec les rites. « Exclue de l'activité rituelle en tant que sujet actif, la femme y fait son entrée en objet passif, matière interdite, sous les espèces de l'impureté. » Elles sont séparées de la société physiquement, visuellement, géographiquement (sur le plan de la ségrégation menstruelle) *et* exclues idéologiquement, conceptionnellement, de la vie rituelle (vues comme « incompatibles » avec les phénomènes magiques et rituels) (Makarius 1974 : 60).

La femme a été vue et a été traitée comme *IMPURE*. Il faut comprendre que cette qualité d'« impureté », qui engendre sa mise à l'écart dans la société et qui la rend « taboue », lui colle *constamment* à la peau. Certes, elle est vue comme redoutablement impure pendant son « indisposition périodique » – mais pas seulement ! Émile Durkheim évoque la méfiance constante à son égard : « Un être qu'on éloigne et dont on s'éloigne pendant des semaines, des mois ou des années, selon le cas, garde quelque chose du caractère qui l'isole même en dehors de ces époques spéciales. » (E. Durkheim [1897], cité dans Roux 1988 : 44).

Quel est l'impact de ce sang sur la figure de la femme-viande-crue-publicitaire ? Le tabou du sang féminin et menstruel est issu du tabou du sang qui se trouve décuplé dans sa *spécificité féminine*. Ce tabou dans sa globalité comprend aussi bien celui des animaux que celui des humains – il englobe et il se transfère donc tout naturellement aux sangs de nature féminine. On a précisé que le sang est présent dans la viande crue (à la différence de la viande cuite – la cuisson faisant disparaître le sang de la viande (Gaspar 1973 : 22) ; et on a même attribué à ce

sang d'abattage une partie du trouble qu'engendrait la vue de la viande crue. Ces différents liens dévoilés évoquent un glissement métonymique qui (pourrait) s'opère(r) à la vue de la série « Raw Meat » : le sang animal devient sang féminin qui devient sang menstruel. La chair des femmes de la série « Raw Meat » est une chair animale, mais de nature féminine (mes figures sont reconnaissables en tant que telles ; leurs formes sont souvent stéréotypées, connotées). La viande dans « Raw Meat », par sa nature féminine et par son état cru, renvoie à logiquement un sang féminin et, par conséquent, un sang menstruel. J'avancerai donc que la femme que je crée, entièrement composée de morceaux d'images de viande crue, exprime fondamentalement le sang menstruel. Ainsi, elle représenterait l'image de la femme la plus impure qui puisse exister aux yeux des *primitifs* que nous étions. Enfin, nous avons vu que cette femme est *IMPURE TOUT LE TEMPS*. Imaginer la série « Raw Meat » sous cet angle aboutit à l'hypothèse suivante : est-ce par son expression du sang menstruel que la chair féminine de la série « Raw Meat » paraît si taboue, si repoussante, voire si indigeste ?

Le champ visuel du tabou apporte un élément de réponse supplémentaire à cette question et est directement lié aux images artistiques. Jean-Paul Roux énumère les différentes émotions qu'on éprouve face au sang : l'attrance, la répulsion, le vertige, la répugnance, la fascination (Roux 1988 : 28-29). Le tabou du sang comprend la vue, car le contact visuel avec l'élément doit être évité à tout prix (ibid. : 36-37).

La vision taboue du sang menstruel reste d'actualité y compris dans le champ artistique. Ainsi du travail photographique de Marianne Rosenstiehl (fig. 5), dont les clichés autour de ce motif – invisible – ont fait l'objet d'une exposition, « The Curse » (*La Malédiction*). Depuis son adolescence, elle se dit « intriguée par l'invisibilité de ce phénomène physiologique [...]». En préparant ce travail, je me suis rendu compte à quel point l'absence de représentation de ce thème était crainte, à en devenir suspecte » Au sujet de sa photo *Le Sang des femmes*, la journaliste écrit qu'elle voulait montrer « ce liquide trop souvent associé à l'impureté, à la souillure dans la plupart des civilisations, alors qu'il n'est pourtant pas le sang des guerres, de la violence » (Saint-Jullian 2014 : n.p.).



Fig. 5. Marianne Rosenstiehl, à gauche : *Le Sang des femmes* ; à droite : *Les Anglais*.

La photo de l'artiste Rupri Kaur qui la montre allongée avec des taches de sang sur son jogging et sur le drap s'est vue censurée par le réseau social Instagram. L'artiste a remercié ce dernier (par une lettre ouverte) d'avoir réagi de façon juste à son travail qui propose, dit-elle, une image vraie de la femme. Elle critique Instagram pour le « nombre incalculable de photos et de comptes où les femmes sont présentées comme des objets pornographiques et ne sont pas traitées comme des humains. » (Quillet 2015 : n.p.) Dans sa lettre, elle s'insurge contre la suppression de sa photo qui respecte les règles dictées par le réseau et ne montre qu'une femme vêtue d'un jogging tachée de sang menstruel. Elle dit qu'elle la remettra sans s'excuser car elle n'accepte pas que la société puisse être dérangée par une telle petite « fuite ». Instagram a finalement rétabli la photo en s'excusant d'avoir considéré les règles comme simple contenu destiné aux publics dits « adultes ». À l'époque de sa publication, la photo a reçu plus de 64 000 « likes » et a fait les grands titres dans la presse écrite (Mujumdar 2015). Aujourd'hui, elle a atteint plus de 111 000 « likes ».

Les travaux des trois artistes Joana Vasconcelos, Marianne Rosenstiehl et Rupri Kaur ont été choisis pour leur rapport *discret* avec le sang féminin, offert à la vue sans ostentation. Les artistes admettent le rapport évident entre leurs travaux et la féminité mais semblent *presque* s'étonner que leurs œuvres – en plus de là où elles ont été exposées ou diffusées – puissent susciter des polémiques ; elles s'offusquent et même refusent l'idée qu'elles soient si dérangeantes, au point de subir la censure. J'ai choisi ces œuvres pour ces raisons. J'ai éprouvé un étonnement similaire face aux réactions devant ma série « Raw Meat ». J'ai ressenti le même refus. Je me suis offusquée face aux réactions, mêlant censure et insultes. Je n'ai pas compris comment la femme de la série « Raw Meat » pouvait engendrer de telles réactions immédiates

et catégoriques, surtout pendant les premières années de sa réalisation. Les prospectus de supermarchés qui arrivent dans ma boîte aux lettres, remplis d'images publicitaires de viandes crues, ne choquent personne : acceptables, banales, si quotidiennes. Mais découpées, sorties de leur contexte, détournées, pour figurer le corps de la femme, elles deviennent problématiques. C'est l'hostilité, voire l'aversion des spectateurs qui me donnèrent l'envie de concentrer ma recherche théorique exclusivement sur la série « Raw Meat ».

Mon engouement pour le détournement de la matière publicitaire de la viande crue a duré plus de dix ans (2008-2018). La réalisation de la majorité des œuvres s'accompagna parallèlement de la recherche théorique que j'ai menée à partir de 2010 : une recherche motivée pour comprendre pourquoi cette chair féminine si nourrissante pour mon œil, pouvait autant gêner, repousser certains, en dégoûter d'autres. C'est en remontant à la strate originelle de la chair animale, puis à sa source : l'animal – là où la recherche me ramène des millions d'années en arrière, au tout début de notre relation à lui – que j'ai découvert les grilles de lecture de notre perception contemporaine, et surtout le problème de la femme-viande-crue-publicitaire, dont la métonymie du sang menstruel qu'elle exprime discrètement mais sûrement est de loin la plus importante.

La Femme crue

J'ai toujours espéré exprimer les choses aussi directement et crûment qu'il m'était possible, et peut-être que, si une chose est transmise directement, les gens sentent cela comme horrifiant. Parce que, si vous dites très directement quelque chose à quelqu'un, il s'en offense parfois, bien que ce soit un simple fait. Car les gens ont tendance à s'offenser des faits, ou de ce qu'on a l'habitude d'appeler vérité. (Dagen 1996 :112)

Francis Bacon

La femme de la série « Raw Meat » représente-t-elle une image véritable de la femme ? Une image qui donne lieu à des interprétations multiples, dialectiques, contradictoires de la femme ; qui colle au plus près de ce qu'est son image aujourd'hui : charnelle, publicitaire, *comestible*... Au fond, la femme-viande-crue-publicitaire incarne l'idéal d'une image qui énonce une « vérité » : nous sommes de la chair, une chair contemporaine hautement consommatrice. Sa spécificité féminine fait également rimer sang et impureté, dévoilement et

« interdit ». De telles « vérités » – impossibles à développer dans les limites de cet article – m’ont amenée à avancer que les femmes de la série « Raw Meat » rendent visibles des « vérités » sur la chair contemporaine. Les « vérités » de ce genre ont de toute évidence la capacité de gêner, choquer, et même d’offenser !

J’avancerai l’hypothèse que l’association entre la viande et la femme exemplifie et forme le nœud du problème. Ma recherche montre que cette relation, qui prend son origine dans notre très lointain passé au sein de notre relation homme-animal, englobe les actes et les significations autour de l’animal et est gérée par les mythes, les rites, et surtout les tabous et les interdits. Nous avons vu succinctement, à travers une des clés de lecture, à quel point les conséquences qui découlent de la relation viande-femme concernaient le traitement, la condition, la place – surtout l’exclusion – de cette dernière dans les sociétés archaïques, et combien les traits de sa condition taboue ont perduré...

L’étude que j’ai menée sur la femme crue cherchait de manière générale à comprendre pourquoi le spectateur se voit davantage « affecté » à la vue d’une chair animale de nature féminine – telle une chair détournée dans ma série « Raw Meat ». Au fond, la question est de savoir pourquoi cette image de la femme pose problème. De la regarder comme emblématique, l’image de la femme questionne. Et par déduction, c’est la femme elle-même qui pose problème. Au fil du temps, au fur et à mesure que ma recherche théorique s’approfondissait, ma réflexion allait graduellement passer de mon image artistique à une image générique, pour remonter à la source même : la femme.

La femme de la série « Raw Meat » fait partie de ces images considérées comme « taboues ». En tant que « contrepois irréal », elle appartient au monde artistique – elle a l’alibi des œuvres d’art. L’originalité de sa facture picturale sert sa tromperie : elle peut étonner par l’utilisation inédite de cette matière publicitaire quotidienne et crue qui remplit des matrices stéréotypées, connotées. Je retrouve une « vérité » – à l’image des femmes que je crée, à la représentation de la Femme, à ma propre image – dans ce *raw meat* d’une chair féminine de nature polysémique, équivoque, ambiguë, changeante, permettant une multiplicité de lectures et d’interprétations. Elle est dialectique dans le sens où une interprétation rencontre forcément son contraire : vie/mort, attrait/dégoût, licite/illicite, humour/gravité.

La femme crue est plus que nue ; elle se caractérise par un dévoilement extrême du style « écorché », celui des planches anatomiques auquel font écho les femmes de la série « Raw Meat » : la mise en scène du dévoilement du corps, l’image du « mort-vivant » ; elles partagent

pleinement la notion d'une transgression vis-à-vis de la figure, ce qui pourrait expliquer en partie le trouble que suscitent mes images. Car dévoiler, ouvrir un corps, représente depuis toujours l'interdit. Les écorchés en tant que témoins de la pratique anatomiste, controversée depuis ses débuts⁴, transmettent et illustrent de manière fascinante ce trouble et ce malaise persistant (Vene 2001 : 5-6). Malgré les centaines d'années séparant leur création, les planches myologiques et mes femmes en viande crue ont pour point commun d'exposer les profondeurs de la figure humaine, et d'interroger, dans une logique certes différente, les représentations de cette dernière : pour l'écorché, étudier et dévoiler le véritable fonctionnement de notre corps ; pour la femme-viande-crue-publicitaire, remettre en question les stéréotypes féminins et les modalités de leur monstration, d'une part, critiquer la transformation d'un corps, montré comme appétissant, en marchandise (ou bien de *consommation*), d'autre part.

Depuis ses débuts, la femme de la série « Raw Meat » s'est présentée à moi telle une évidence : sa mise en abyme comme une exagération même de l'image de la femme ; éclairant les mécanismes déjà présents, voire innés, de son image : par exemple, elle est quasiment toujours charnelle, *marchandisée*, mise en scène pour la consommation d'elle-même ou pour celle d'un produit, et problématique, souvent interdite au regard. J'ai avancé que la femme crue montre, critique, interroge, voire se moque ou tourne en dérision, des qualités associées à l'image de la femme, de l'être⁵. Sa chair exagérée, sursignifiée, rend visibles ces qualités, afin de pouvoir les VOIR – *afin de LA voir*. Le propos de ma série, son parti-pris artistique, est la femme telle qu'elle nous est le plus souvent (re)présentée, c'est-à-dire à travers *SON IMAGE*.

Dans mon travail artistique, la figure féminine me sert toujours de « jeu identificatoire » ; elle comporte toujours une dimension autobiographique. Devant cette image « vraie » de la figure féminine, devant toute sa cruauté, je sens que je suis mise à nu ; je parle de moi, je parle de l'autre, d'un même mouvement. Le philosophe Jacques Derrida écrit dans *L'Animal que donc je suis* : « Comme si, parlant de soi, je, moi, le moi parlait d'un autre, en citait un autre, ou comme si je parlais d'un "je" en général, à nu et à cru. » (Derrida 2006 : 84) Comme si je me dévoile : je retire, à l'image de mes figures de la série « Raw Meat », ma (une) distance protectrice. On peut parler de la « limite » du dévoilement face à ces œuvres, car nos sociétés sont emblématiques de la banalisation du dévoilement, et tout particulièrement celui

⁴ Parce que le corps est considéré sacré par l'Église (« indissociable de l'âme, promis avec elle et dans son *intégrité* à la résurrection »), son démembrement pose problème – et cela même lorsque les autorités religieuses l'acceptent dans la quête du savoir scientifique. Voir Magali Vene (2001).

⁵ J'ai parlé dans ma thèse de doctorat d'autres qualités (notamment vivante/morte) de mes images qui dépassent dans ce sens leur genre uniquement féminin.

de la femme. Pour moi, la question de la « limite » se pose et se décide par l'acte créatif, c'est-à-dire que l'acte du dévoilement garde tout son sens lorsque c'est le processus artistique qui dévoile. Mes œuvres représentent et *traduisent*⁶ mon être intime. *Ma cosa mentale* ne s'exprime aussi purement – aussi dépouillée de tout artifice, aussi directement et crûment qu'il m'est possible – qu'au sein des images qui naissent de ma main. En tant que manifestation visuelle d'une catharsis personnelle et publique, en tant qu'une expression singulière et plurielle, la femme de la série « Raw Meat » propose une image de la femme en parfaite adéquation avec mon image de la femme telle que je peux l'entendre là où je suis la plus vraie : dans les œuvres que je crée, je suis cette femme, mon image émancipée : dévoilée, exposée au regard, crue.

Lisa Salamandra

Références

- Bataille, G. (1971 [1961]) *L'Érotisme*, in Pauvert, J.-J. (éd.), *Œuvres complètes X*, pp. 16-270. Paris : Gallimard.
- Bonafoux, P. (1984) *Les Peintres et l'autoportrait*. Genève : Albert Skira S.A.
- Dagen, P. (1996) *Francis Bacon*. Paris : Cercle d'art.
- Dagen, P. (2012) « Joana Vasconcelos, une femme un peu trop libre pour la cour du Roi-Soleil », *Le Monde*. 26 février 2012.
- De Heusch, L. (1986) *Le Sacrifice dans les religions africaines*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (1996) *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris : la Différence.
- Derrida, J. (2006) *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée.
- Détienne, M. (1979) « Pratiques culinaires et esprit de sacrifice », in Détienne, M. & Vernant, J.-P. (dir.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, pp. 7-35. Paris : Gallimard.
- Douglas, M. (2001 [1971]) *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : La Découverte & Syros.
- Durand, J.-L. (1979) « Bêtes grecques, Propositions pour une topologie des corps à manger », in Détienne, M. & Vernant, J.-P. (dir.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, pp. 133-157. Paris : Gallimard.
- Facheux, M. (2001) « Heures de gloire et malheurs de la viande », *Historia*, 652 : 46-47.
- Freud, S. (1993 [1912-1913]) *Totem et Tabou, Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, trad. par Marielène Weber. Paris : Gallimard.
- Gascar, P. (1973) *Les Bouchers*. Paris : Neuf.
- Gillet, P. (1988) « Sur les critères de choix de la viande dans l'Europe des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, à partir de récits et relations de voyages », in Bodson, L. (dir.), *L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères de choix, Actes du colloque international de*

⁶ « Exprimer un sentiment, une pensée, les rendre sensibles. », Entrée « traduire », *Larousse*, <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/traduire/78912?q=traduire#77962>>

- Liège, 26-29 novembre 1986, pp. 147-154. Paris : *Anthropozoologica*, second numéro spécial.
- Granja, C. (2012) « Censurée à Versailles Vasconcelos étale son lustre à Paris », *Myeurop.info*.
- Kaplan, S.L. (2013) « RAW MEAT, ou le Golem de Lisa Salamandra », *Daily Bread: Raw Meat*. Montluçon : Shakers.
- Laurens, C. (2011) *Les Fiancées du diable, Enquête sur les femmes terrifiantes*. Paris : Toucan.
- Markarius, L. L. (1974) *Le Sacré et la Violation des interdits*. Paris : Payot.
- Mechin, C. (1992) « Le Souffle et le sang », dans Mechin, C. (org.), *L'Homme et la Viande*, Actes de la Journée d'études de la Société d'ethnozootechnie, 20 novembre 1991, pp. 43-48. Paris : Société d'ethnozootechnie.
- Mujumdar, V. (2015) « Spoken Word Artist Rupri Kaur responds to her viral menstruation photo », *India.com*.
- Panofsky, E. (1997) *La Vie et l'Art d'Albrecht Dürer*. Paris : Hazan.
- Patou-Mathis, M. (2009) *Mangeurs de viande, De la préhistoire à nos jours*. Paris : Perrin.
- Picq, P. (2006) « L'éternel féminin en paléanthropologie et en préhistoire », in Vidal, C. (dir.), *Féminin Masculin : Mythes et Idéologies*, pp. 95-110. Paris : Belin.
- Picq, P. (2001) « L'homme et la viande : une vieille histoire très charnelle », *Historia*, 652 : 48-51.
- Pitte, J.-R. (2009) *À la table des dieux*. Paris : Fayard.
- Poplin, F. (1988) « Essai sur l'anthropocentrisme des tabous alimentaires dans l'héritage de l'Ancien Testament », dans Bodson, L. (dir.), *L'Animal dans l'alimentation humaine : Les Critères de choix, Actes du colloque international de Liège, 26-29 novembre 1986*, pp. 163-170. Paris : *Anthropozoologica*, second numéro spécial.
- Quillet, L. (2015) « Quand Instagram censure les règles », *Madame Figaro*. 1 avril 2015.
- Roux, J.-P. (1988) *Le Sang, mythes, symboles et réalités*. Paris : Fayard.
- Salamandra, Lisa. *Le Corps Écorché, Dépecé, Recomposé*. Université Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR 04 – École des Arts de la Sorbonne. Soutenue le 18 septembre 2018.
- Saint-Jullian, E. (2014) « Les règles des femmes, entre tabou et surexposition », *Terriennes, TV5Monde*.
- Sicard, M. (2013) « Lisa Salamandra, La Femme cent morceaux », *Daily Bread: Raw Meat*. Montluçon : Shakers.
- Siméone, C. (2012) « La Fiancée de Vasconcelos au 104 : et toc ! », *Le Blog de Christine Siméone*.
- Toussaint-Samat, M. (2013) *Histoire naturelle et morale de la nourriture*. Toulouse : Le Pérégrinateur.
- Treiner, S. (2006) dans Ockrent, C. & Treiner, S. (eds.), *Le Livre noir de la condition des femmes*. Mesnil-sur-l'Estrée : XO.
- Vene, M. (2001) *Ecorchés, L'exploration du corps XVe-XVIIe siècle*. Paris : Albin Michel/Bibliothèque nationale de France.
- Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. (2009) *La Grèce ancienne, 3. Rites de passage et transgressions*. Paris : Seuil.