



FRANÇOIS DE CONINCK

## DE L'ART ET DU COCHON

*L'art est une force du passé.*  
Pier Paolo Pasolini

*Le passé est un immense corps dont le présent est l'œil.*  
Pascal Quignard

*L'œil belge a l'insolence du microscope.*  
Charles Baudelaire

Wim Delvoye est un artiste *tribal* ou *ethnique* – c'est son credo. Il faut l'entendre d'abord dans le sens où, dès le début de sa carrière, il a délibérément choisi de redorer le blason d'une iconographie provinciale éculée, tombée en désuétude, ravalée au registre bien ordonné des plaisirs décoratifs du bonheur domestique. Enracinant son art dans sa terre natale, il revendique ainsi son régionalisme et puise symboles, objets, matériaux et techniques dans l'esthétique ouvrière ou petite-bourgeoise du peuple flamand – ses traditions, son folklore, son artisanat et son savoir-faire, mais aussi son matérialisme rustique, son catholicisme pierreux, son goût prononcé de l'ornement, son sens de la farce et du grotesque, son appétence pour le macabre ou sa pente naturelle aux allusions grivoises et aux humeurs fécales. Sans aucune ironie ou moquerie à l'endroit de cet univers populaire. Ainsi, contrairement à nombre d'artistes de sa génération qui ont refusé d'utiliser les signes et emblèmes distinctifs de leur culture d'origine, les jugeant indignes de leur art, sinon impropres à fonder leur carrière internationale, il soumettra d'emblée et avec succès le monde sérieux, policé et stérilisé de l'art contemporain à la pollinisation de

sa fantasmagorie populaire et à la puissante conduction de son imagerie polissonne.

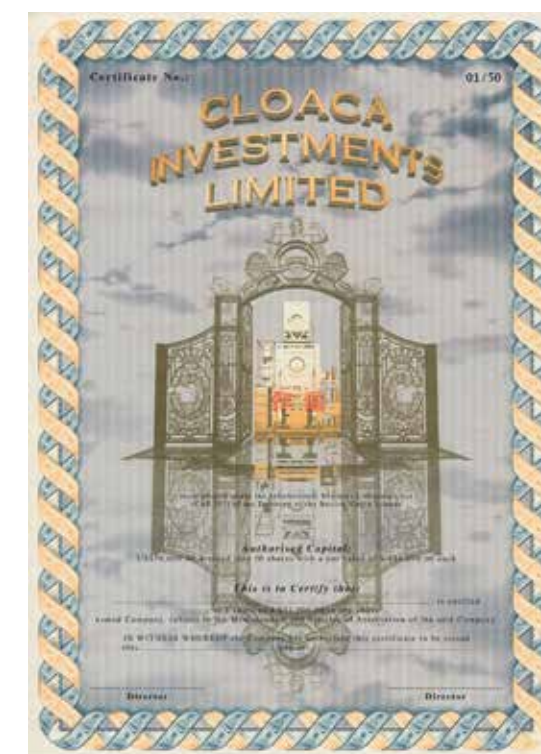
C'est un tour de force : avec un alphabet provincial et vernaculaire, Wim Delvoye a su développer un langage global et universel, accessible à tous. C'est donc en assumant ses racines flamandes qu'il a construit cette œuvre si étrangement cosmopolite, si vigoureusement *interethnique*. Car il est allé chercher aux quatre coins du monde les meilleurs artisans pour réaliser les hybridations de formes complexes qui naissent de son imagination et que sa main dessine avec virtuosité. Sa fascination pour les matières et pour l'artisanat inscrit dans la vie quotidienne l'aura ainsi conduit, avant tout le monde, dans d'autres cultures – loin d'un Occident fatigué, culturellement égaré, encombré par les choses inutiles et les produits de luxe. Son existence itinérante et exotique d'artiste « folkloriste » international commence d'ailleurs bien avant la création, en 2003, de son *Art Farm* en Chine, où il élèvera et tatouera des cochons pendant de nombreuses années – une entreprise qui fit sa notoriété au-delà des frontières du monde de l'art. Elle

début en effet dès la fin des années 1980, quand il s'installe en Indonésie : un pays dont il a appris la langue et où il fera sculpter ses bétonnières et ses véhicules par des artisans locaux dont le savoir-faire force l'admiration et le respect de l'artiste à la recherche d'*autre chose*, qui matérialise et rende visible tout un impensé de formes. Aucun d'entre eux n'a jamais entendu parler de Picasso ou de Duchamp mais les sculpteurs sur bois de Jakarta ont conservé des techniques d'ébénisterie qui leur viennent des Néerlandais : une tradition iconographique issue de la culture supérieure européenne, mais tombée en désuétude s'est ainsi perpétuée et remaniée dans des objets artisanaux exotiques dépourvus de toute noblesse artistique. Les objets ordinaires ciselés avec soin par ces humbles artisans ne sont donc rien de moins que des reliques du baroque flamand. En ce sens, ses bétonnières ouvragées en style Louis XVI comme ses camions sculptés en teck constituent des monuments au pluriculturalisme : « Mon travail est le fruit d'un mariage interracial ! » dit l'artiste. Et c'est un mariage arrangé : une union *contre culture* entre des matériaux et des techniques dont le croisement improbable donne naissance à des œuvres incongrues, à la matérialité fascinante. Ce métissage forcé auquel Delvoye soumet les matériaux à travers lesquels il donne forme à ses idées provoque la migration transculturelle des objets, des métiers et des fonctions qu'il convoque dans son laboratoire mental, les arrachant à leur généalogie historique et identitaire. Ses œuvres créoles, de *sens mêlé*, dépolarisent ainsi les identités culturelles et révèlent du même coup la facticité de nos représentations : il n'y a pas d'*authenticité* culturelle en ce monde, la preuve par l'objet. Ses « bombes artisanales » aux formes parfaitement agencées, minutieusement ajustées nous renvoient toutes sa vision impure du monde. Et rien ne semble plaire davantage à l'artiste que d'incommoder le conformisme esthétique du bon goût, en remuant la vase des nobles sentiments auxquels il puise. Ainsi des arabesques qui ornent les trente-six panneaux de *Love Letter* : composées d'épluchures de pommes de terre photographiées et retransposées par l'artiste, elles calligraphient en arabe une

lettre adressée par Mohammed à Caroline. Cette œuvre devait habiller les murs de la Commission flamande du Parlement bruxellois : elle fut refusée, dans un haut-le-cœur, par les commanditaires.

Au rang de ses faiblesses qu'il dit utiliser comme un pouvoir, le Flandrien de Wervik revendique aussi son identité d'*artiste belge*. Son humour subversif, son autodérision, son côté scabreux, son insolente liberté et, surtout, sa capacité à développer le « potentiel secret » dissimulé dans les objets de tous les jours le rapprochent de toute évidence des surréalistes, belges en particulier : cette façon de s'introduire subrepticement dans la banalité et dans la normalité des choses pour les miner de l'intérieur révèle en effet une attitude plus proche du « conformisme tactique » adopté par la bande à Magritte que des provocations et des actions d'éclat qu'affectionnaient les *Paristocrates* à la cour de Breton. À sa façon, Wim Delvoye renouvelle en effet la thématique de l'*objet incongru*, pivot du désir des surréalistes de désaffecter le langage des objets et les objets du langage de leur anciennes fonctions, pour les vouer à de nouvelles missions dans le champ du regard et de la pensée. Relier des réalités dissonantes, combiner des régimes visuels distincts, porter la contradiction entre les matériaux et les techniques à son paroxysme, pousser l'ornement à l'excès : l'hybridation stupéfiante des formes que l'artiste explore dans ses machinations plastiques arrache les objets à leur cadre de référence ordinaire, leur signification banale, leur assignation fonctionnelle ou décorative pour les réinjecter bizarrement dans le réel en les régurgitant sous des formes inédites – comme un moyen critique de subvertir la réalité. Ses œuvres déjantées déboussolent nos repères et, partant, font renaître en nous l'étonnement devant les choses qui seul nous incite à penser. Si, comme le surréalisme en son temps, l'œuvre de Wim Delvoye vient désordonner le *nette buurtje* du climat esthétique dominant de l'époque, l'artiste se distingue cependant de ses prédécesseurs par une attitude radicalement différente sur l'échiquier du monde. Plutôt

que la confrontation brutale, il choisit l'immixtion douce dans le système : la ruse est préférée à la provocation, les stratégies indirectes à la critique et l'opposition, ces procédés caractéristiques des artistes modernes qui se voulaient rebelles et réfractaires. Delvoye, lui, (se) joue – sérieusement, par ailleurs – des ambiguïtés du postmodernisme. Espiègle et désinvolte, il multiplie les projets comme les paradoxes, conçoit des produits artistiques en série plutôt que des œuvres d'art uniques, réintroduit la culture inférieure dans la culture supérieure, met la haute technologie au service d'un artisanat archaïque, jouit sans rougir de son succès commercial et de sa notoriété planétaire tout en assumant ironiquement son rôle de *Zwarte Piet* de l'art contemporain. Son œuvre ne vise pas la désaliénation sociale de l'individu – car son propos n'est pas moral : il est strictement visuel et plastique. Et puis, surtout, il n'est pas un iconoclaste, comme le furent les dadaïstes et les surréalistes en leurs temps. Car il ne cherche aucunement à saper la tradition artistique – bien au contraire : il ne cesse de puiser à sa source, s'emparant des motifs, des formes et des techniques de l'art classique pour les métamorphoser, les tournebouler à sa sauce et faire advenir un art nouveau là où on ne l'attend pas. Un art de l'affirmation plutôt que de la négation. Car Wim Delvoye est un optimiste dynamique qui dit oui au système : il consent à ses règles, à ses valeurs et à ses codes – pour mieux les déjouer. Il opère ainsi de l'intérieur : c'est par instillation dans l'ordre, le gouvernement mondialisé des choses qu'il traite les objets – qu'il les désencombre de leur fonction usuelle et les désinfecte de leur sens courant. Sous son air inoffensif d'*entertainer* qui fabrique un spectacle universel, lisse et superficiel, il désarticule en douce la pantomime du matérialisme contemporain. Et son art ne s'embarrasse pas des compromissions puisque la compromission – celle de l'art avec l'argent, la marchandise, le vulgaire, la publicité, l'imagerie populaire, les objets démocratiques et ordinaires – est précisément son champ d'action. Sa tactique est donc celle du cheval de Troie, sa technique celle du caméléon : il s'introduit dans la normalité de ce monde encombré



*Cloaca Investments Ltd. Share, 2005*  
UV-security print  
29.7 X 21 CM



*Butagaz 52 Shell N° 764805, 1990*  
enamel paint on gas cannister  
Ø 31 x H 55 CM

d'objets, asservi au règne de la marchandise brillante et lisse. Il en prend les apparences, il en épouse les contours, les couleurs et les formes. Il lui emprunte ses signes et ses codes, il adopte ses conventions visuelles et s'empare de ses emblèmes connus de tous. Sur ce territoire bien balisé de la marchandisation du monde, il choisit donc des objets ordinaires et des dispositifs existants pour leur valeur d'usage ou des images pour leur universalité, puis les retourne en les détournant : avec une froide ironie, il désamorce leur fonctionnement, les évide de leur contenu, les déleste de leur logique et les transforme en œuvres d'art prestigieuses à l'identité instable, mouvante – il en fait des produits artistiques postmodernes. Des objets dont l'ambivalence met à mal les catégories et les hiérarchies qui structurent la pensée de l'art : des « indecidable things », pour reprendre la juste formule de Glenn Adamson<sup>1</sup>. Car les œuvres de Wim Delvoye sont à la fois des sculptures *et* des objets réels, de l'art *et* de l'artisanat, des œuvres faites main *et* fabriquées industriellement ; elles sont « à la fois sérieuses et idiotes, utiles et traîtres, précieuses et bon marché, superficielles et insaisissables<sup>2</sup> ». Bref : ce sont des *choses en soi*, qui restent réfractaires au lourd ciment du langage, et donc rebelles à toute immatriculation. C'est de l'art *et* du cochon : le fameux doigt d'honneur de l'artiste s'adresse aux taxonomistes.

Ainsi, la fascination souvent mêlée de consternation que ses œuvres exercent sur notre rétine tient à leur profonde ambivalence, à leur parfaite ambiguïté : une *instabilité formelle* savamment dosée et qui plonge le regardeur dans l'indécision quant à ce que peut bien représenter ce qui lui est donné à voir. « Une œuvre d'art n'est intéressante que si elle perturbe celui qui la regarde », dit l'artiste. L'ambivalence de leur forme est leur force – et c'est une force à la Monsieur Propre : concentrée dans la matière, elle se diffuse lentement dans le globe oculaire et met le sens en suspens, sinon en déroute. Car face à cette vertigineuse mise en scène de tous les paradoxes du sens, l'œil est frappé de stupeur et la pensée part en vrille – *Jesus Twisted!* Toutes

les interprétations sont ouvertes mais aucune d'entre elles n'épuise ces objets inassimilables, dont le sens ultime reste insaisissable. Wim Delvoye est donc un grand maître de l'ambiguïté : un *maître artisan* au sens où il maîtrise, avec une virtuosité technique époustouflante, l'art appliqué de la rencontre des formes et des volumes autant que la science concrète de l'équilibre des forces contraires qui sont à l'œuvre dans ses hybridations monstrueuses. C'est une véritable pensée spéculative de la traversée des formes par elles-mêmes qu'explorent et matérialisent ainsi, dans des objets inouïs, les séries conçues par l'artiste, selon un même *modus operandi* : deux formes occupent le même espace, se traversent, s'interpénètrent sans s'altérer ni se fondre l'une dans l'autre. Maintenues, frémissantes, juste en deçà de leur point de fusion, elles n'en sont pas moins rendues étrangères à elles-mêmes à l'issue du processus de contagion et d'aliénation de leur identité que constituent leur conception et leur fabrication.

Pour caractériser ce qui est en jeu dans son art, Wim Delvoye recourt à l'univers de la chimie : son travail est toujours le résultat de la mise en œuvre d'un principe d'émulsion – à distinguer de la notion de mélange, précise-t-il : « Le café et le lait, le sucre et l'eau peuvent être mélangés. Mais, dans une émulsion, on doit agiter pour que les éléments se mélangent : comme pour l'huile et l'eau, par exemple. » L'émulsion ne produit donc pas une mixture : à vrai dire, sa particularité réside dans le fait que ses ingrédients ne se mélangent jamais complètement. Et c'est bien ce qui fait l'ambiguïté subtile des hybridations de l'artiste : elles font coexister matériellement, visuellement des univers contradictoires dans des ensembles où de facto tout mélange est impossible. Les bouteilles de gaz et les lames de scie circulaire émaillées en style Delft, les pelles et les planches à repasser aux motifs héraldiques puisés dans les armoiries des villes et provinces belges, les buts de football en vitrail, les marbreries charcutières, les céramiques aux motifs d'étrons, les tatouages sur peaux de cochons, les



*Marble Floor # 9, 2000*  
Cibachrome print on aluminium  
125 x 100 CM

camions ou les chapelles gothiques en acier Corten ne sont pas des mélanges entre deux réalités formelles et culturelles : ce sont des ensembles émulsifs où chacun des régimes visuels mis en œuvre contamine l'autre tout en gardant ses qualités propres, en restant identifiable pour lui-même. L'artiste procède même parfois à une double émulsion : ainsi de ses vitraux pornographiques, où l'émulsion de l'art du vitrail et de la technologie des rayons X se redouble de celle des imageries pornographique et médicale. L'émulsion n'est donc pas exclusivement matérielle et physique : Wim Delvoye ne l'applique pas seulement à des volumes et des formes, des matières et des techniques, mais aussi au symbolique et au temporel. D'une part, l'opération est symbolique : en effet, les registres du luxe et de la pauvreté, du noble et du vulgaire, de l'excellence et du médiocre, du beau idéal et de l'ignoble entrent en émulsion constante dans son œuvre. « J'adore transformer mon art, qui est fait essentiellement de pauvres sujets, en objets de prestige », dit l'artiste dont les expérimentations formelles portent invariablement sur des objets périphériques à la culture, puisés dans ce qu'il appelle ses niches plébéiennes. Bétonnières, camions, pelles, scies, bouteilles de gaz, fers à repasser, merde, buts de football, cochons, arrosoirs, pneus, voitures et mobylettes sont des objets humbles, prolétaires, des objets associés au travail ou qui relèvent de la trivialité domestique, de la culture vernaculaire, provinciale et banlieusarde. Ils sont hors discours intellectuel ; ils possèdent une simple « crédibilité de la rue ». L'artiste choisit ainsi des objets neutres et insignifiants – à tout le moins, dont le sens ou la fonction s'épuise dans leur usage ordinaire – qui ont la particularité d'être reconnaissables et identifiables par tous, dans toutes les cultures. Il est fasciné par le potentiel poétique et imaginaire contenu par ces objets qui ne se revendiquent pas directement comme artistiques et ne sont pas associés au grand art dans l'imaginaire collectif. Ils présentent un terrain neutre à l'expérimentation : leur apparence quelconque est d'autant plus propice à leur conversion en œuvres d'art par l'application sur leur surface ou à leur volume

de techniques artisanales, surannées ou de pointe. Enfin, ce choix d'objets est en parfaite congruence avec celui de références négligées, de registres visuels déconsidérés par le monde de l'art contemporain : c'est parce que le décoratif, le folklorique, le gothique, le pornographique et le scatologique sont hétérogènes aux normes esthétiques et aux valeurs puritaines de la culture artistique dominante qu'ils se prêtent avec efficacité à leur émulsion avec des objets plébéiens. D'autre part, ce principe d'émulsion auquel Wim Delvoye a toujours comparé son art a aussi une dimension temporelle : à l'interpénétration des formes et des volumes dans l'espace, à la contagion réciproque de registres symboliques antinomiques se superpose une émulsion entre des moments historiques. Car l'artiste croise des techniques et des objets qui ont chacun un programme, une finalité, une intention historique propres, que rien ne prédisposait au métissage intempestif : entre le bleu de Delft et les bouteilles de gaz, les motifs héraldiques et les planches à repasser, le style baroque et les bétonnières, le tatouage et les peaux de cochons, le vitrail et les radiographies pornographiques, les ornements arabisants et les valises ou les carrosseries de voitures de luxe, les entrelacs gothiques et les tours en acier Corten, les bas-reliefs en marbre et les décors de jeux vidéo, il y a un écart historique incommensurable que l'ironie cinglante de Delvoye, matérialisée dans son savoir-faire, réduit voire annihile en le fixant dans la forme générée par leur croisement. C'est une opération qui vide totalement les signes de leur substance, détache les objets de leur finalité historique, fait perdre aux techniques et aux formes ainsi *delvoyées* leur généalogie propre. Dans un mouvement brownien, cette collision entre des moments historiques, comme dans un anneau accélérateur de particules, produit des formes syncrétiques dans un désordre intentionnel, une sorte de chambre à bulles mentale qui reflète bien par ailleurs l'état symbolique de nos sociétés contemporaines – le relativisme absolu de la pensée postmoderne.

La capacité de l'artiste à renouveler, redonner vie à des langages esthétiques affaiblis, devenus sans force, est

simplement inouïe. Comme le souligne avec perspicacité Bernard Marcadé, « transformer une pelle de chantier en écusson médiéval, tatouer une peau de cochon, transfigurer une bétonnière en mobilier baroque ou travestir un Caterpillar en édifice gothique sont des opérations qui ouvrent un espace pour une réinterprétation de formes et de fonctions épuisées par leur usage<sup>3</sup> » – au-delà de leur caractère provocateur, blasphématoire à l'égard de la décoration comme de l'objet décoré. C'est particulièrement vrai en ce qui concerne le gothique, qui a pris une importance endémique dans son œuvre au cours des vingt dernières années. En s'emparant de ce langage formel aux figures épurées, dont la signification a été oubliée ou s'est perdue dans l'usure des siècles, jamais l'artiste n'aura autant joué avec un système de signes, lui faisant reprendre vigueur de façon inattendue dans une « version romantique, dramatique, imaginative du passé, une sorte de fiction supérieure<sup>4</sup> ». Car son gothique proliférant n'a que l'apparence du gothique flamboyant de la Flandre renaissante : en réalité, c'est un gothique *sui generis* – une construction pure, un langage architectural autonome, détaché de l'Histoire. C'est du néogothique transformé, digéré, amélioré, hypervitaminé, cloné par l'informatique. Un organisme *génériquement* modifié dont les entrelacs affolés dévorent une architecture en dentelles d'acier découpées industriellement au laser. En ce sens, le gothique de Delvoye constitue le plus complexe et le plus abouti de ses systèmes émulsifs : pure incarnation de la matière dans une forme, il réalise la convergence absolue de l'apparence et de la structure. Et dans ce pullulement ornemental poussé à l'excès, dans cette profusion outrancière de détails, la surcharge décorative fait évidemment injure au bon goût. L'artiste renoue ainsi avec la nature criminelle de l'ornement dans les cultures dites « barbares ». Ce faisant, son architecture argothique retrouve l'acception du style antérieur à la noble architecture classique, tout en rejoignant les cultures marginales contemporaines qu'il affectionne.

Le recours de Wim Delvoye à l'informatique – de l'utilisation de logiciels graphiques courants à toute



Untitled, 1988  
enamel paint on ironing board  
140 x 35 cm

l'ingénierie numérique des technologies 3D, en passant par les programmes de dessin assistés par ordinateur – a donné une ampleur supplémentaire à sa pensée de l'interpénétration des formes et des volumes, ouvrant des possibilités insoupçonnées d'application à des matières de son principe d'émulsion. L'artiste a toujours voulu inclure tout ce qui est nouveau dans son travail, lequel se caractérise par une anticipation permanente : il intègre en effet toute innovation technologique qui présente un intérêt pour les flux de pensée qu'il désire matérialiser dans ses œuvres ; il montre une attention constante à la façon dont la science peut améliorer la perfection formelle de l'expression physique idéale de ses idées. On se souviendra que dès 1996-1997, bien avant la généralisation de l'usage de Photoshop dans le monde artistique, Wim Delvoye a réalisé sa série de photographies de paysages rocheux où sont intégrés de courts messages triviaux – textes qui, par l'effet de la manipulation informatique, passent pour de véritables inscriptions monumentales taillées à même la roche. C'est ensuite dans l'espace réel des trois dimensions que les techniques de conception numérique ont rendu possible l'accroissement de puissance le plus considérable de son domaine d'exercice. Wim Delvoye aime ce qui tourne et ce qui vrille. Ainsi des sculptures qu'il scanne en 3D, manipule et déforme ensuite par ordinateur avant de les restituer au monde, tourneboulées mais coulées dans une forme classique en bronze ou en argent poli. Il en va de même des torsions, contorsions et distorsions générées grâce au numérique et qu'il imprime à ses crucifix vrillés – qui ont tous pour matrice le crucifix de sa mère, par ailleurs : un objet humble, sans autre valeur que personnelle. Qu'il plie ce crucifix pour en faire un cercle dans lequel Jésus s'enroule tantôt à l'intérieur, tantôt à l'extérieur ou qu'il lui applique des opérations plus complexes en combinant plusieurs crucifix dans des cercles, des spirales, des anneaux de Möbius ou des hélices d'ADN tournant à l'infini sur elles-mêmes, ces déformations géométriques qui font se tordre encore davantage de douleur le Christ ne sont rendues possibles,

elles aussi, que par le recours à des programmes sophistiqués de dessin assisté par ordinateur. « Dans ce travail, la moitié de mon intérêt porte sur la géométrie, dit l'artiste, ce sont des recherches quasi scientifiques sur l'espace, l'hélice, le cercle, l'anneau de Möbius. Pour l'autre moitié, ces œuvres portent sur le symbole Jésus, tellement connu qu'il est devenu un logo et qu'on ne voit plus que c'est un homme qui souffre, avec une belle anatomie. » Enfin, le gothique est, lui aussi, passé à la moulinette de la technologie 3D. On pense à cette somptueuse flèche de douze mètres de haut, en acier torsadé comme si elle avait été tordue par la main d'un géant, que Delvoye installe dans la pyramide du Louvre en 2012 – en l'intitulant *Suppo*, l'artiste nous rappelle ironiquement que « la merde et les ornements sont des excès du même ordre », comme il se plaît à le dire. Ce sont en fait deux tours gothiques assemblées de manière à ne plus former qu'un seul objet torsadé, aux deux extrémités pointues. Un autre prodige technologique du même registre est son *Nautile* : ce coquillage en acier inoxydable enroulé en spirale, également architecturé en style gothique torsadé. Sa fabrication a représenté deux années de travail : Delvoye et ses spécialistes sont partis du dessin informatisé d'une tour gothique, dont la base est la cathédrale de Cologne, qu'ils ont complètement tordue par ordinateur ; tous les éléments individuels et les ornements ont été dessinés et puis découpés séparément au laser avant d'être soudés pour constituer cette forme enroulée sur elle-même. Dans les trois registres ici évoqués – les sculptures tourneboulées, les crucifix vrillés et les architectures gothiques torsadées – le résultat visuel que l'ingénierie numérique rend tangible est vertigineux.

On peut risquer l'hypothèse que, pour les grands sculpteurs contemporains, la technologie 3D représente une invention technique historique comparable à celle de la perspective en peinture, à la Renaissance<sup>5</sup> : une avancée technologique qui aura permis à Wim Delvoye, en tout cas, de décupler la puissance fantasmagique de son imagination dans la

conception et la mise au point de nouvelles formes tout à fait hallucinantes pour l'esprit. La 3D vient accomplir une fantasmagorie de l'artiste antérieure à cette technologie dont il s'empare : que deux formes s'entrecroisent et s'interpénètrent ou qu'une seule forme se retourne et s'enroule au point de se croiser elle-même, elle permet à Delvoye de matérialiser et de faire percevoir, dans une forme réalisée physiquement, une pure opération de pensée qui n'était tout simplement ni réalisable ni visible auparavant. On assiste ainsi à une émulsion inédite, entre les registres du *jamais vu* et du *jamais pu*. Ces objets torsadés, vrillés, tourneboulés sont en réalité de purs énoncés visuels. Ce que l'artiste nous donne à voir dans chacune de ces œuvres en 3D qu'il jette en pâture à notre œil, c'est une *chose en soi* : la traduction littérale d'une idée dans une forme, la concrétion physique d'une pensée dans une matière, et non pas une métaphore ou un symbole d'autre chose. « Imaginer, c'est hausser le réel d'un ton », disait Clément Rosset. Certes, mais la seule imagination n'y suffit pas : il y faut encore les conquêtes laborieuses qu'exige tout art véritable au sens de *savoir-faire*, qu'il soit artisanal ou technologique – et c'est d'autant plus vrai quand il s'agit de faire se rejoindre les deux. Pour Delvoye, la réalisation technique d'une œuvre est plus importante que son idée. Et c'est au prix d'un travail acharné, auquel contribuent les meilleurs artisans et experts, qu'il maîtrise aujourd'hui l'hybridation des formes et des volumes, le croisement des matières et des techniques comme nul autre.

On sait que la célébrité de Wim Delvoye s'est également forgée autour de son obsession pour la merde et pour l'analité : dans la lignée flamande et néerlandaise des Bosch, Bruegel et Rembrandt, son usage récurrent de la scatologie signale une disposition particulière de l'artiste pour les humeurs et les représentations qui suscitent le dégoût, dans une tradition historique propre à notre pays. En 1990, déjà, *Mosaic* offrait au regard interloqué du public une composition de carrelages blancs aux motifs d'étrons – les



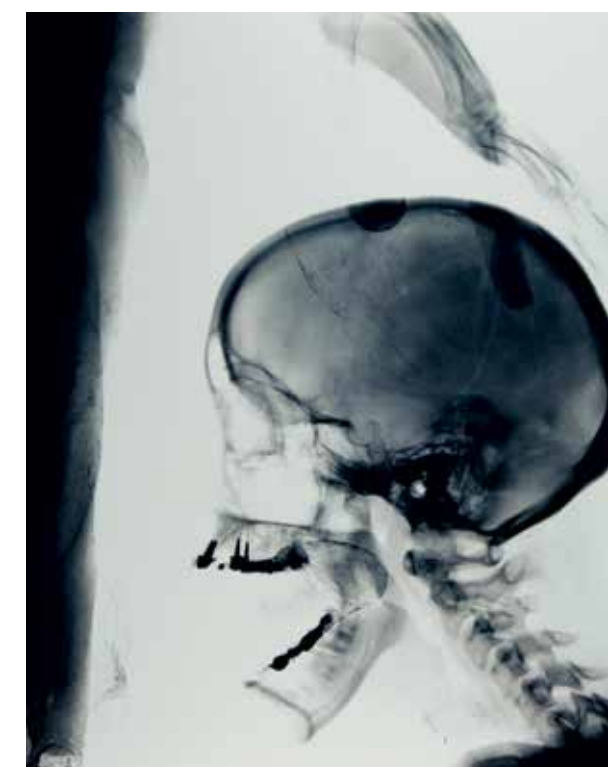
*Anal Kiss B-28, 2000*  
lipstick print on hotel stationary  
A4-format

siens. L'artiste s'est toujours dit fasciné par le déchet mais, plus encore, c'est l'ambiguïté du corps qui le subjugué, celle qui se loge obscurément dans ses orifices. Ainsi du duo formé par la bouche et l'anus, ces deux ouvertures qui entretiennent de secrètes et douteuses relations intestines. En 1992, sa *Rose des Vents* met en scène quatre hommes nus formant un cercle, qui se cachent les yeux et dont les corps sont traversés de l'anus à la bouche par un télescope – l'œuvre réalise ainsi la triangulation visuelle des pulsions scopique, orale et anale. En 1999, la fusion de la bouche et de l'anus trouve son aboutissement le plus frontal dans la série *Anal Kiss* : des empreintes de sphincters réalisées avec du rouge à lèvres sur les papiers à en-tête de grands hôtels fréquentés par l'artiste. En 2000, le circuit invisible entre nos orifices fondamentaux trouve son expression physique et sa forme artistique la plus invraisemblable dans *Cloaca* : une machinerie, contrôlée par ordinateur, qui reproduit techniquement les mécanismes de la digestion et de la défécation. Avec ce tube digestif sans corps qui produit de véritables étrons, on passe du domaine de l'émulsion à celui de l'assimilation : une technologie sophistiquée rend visible leur processus de fabrication tout au long d'une structure métallique de douze mètres, pourvue de six réacteurs qui font office d'estomac, d'intestin grêle et de gros intestin. « J'ai cherché un truc compliqué, difficile à faire, cher et qui ne mène à rien », dira ironiquement l'artiste. Le résultat, après des années de recherche auxquelles des scientifiques et des techniciens de tous bords ont collaboré, est cette œuvre ambiguë : une « machine socialiste » qui matérialise l'égalité absolue des humains devant la merde, le déchet universel le plus radicalement indifférent à la couleur, au sexe et à la classe sociale – avec la mort. Car la merde comme la mort aplanissent nos différences et nous mettent sur pied d'égalité en ce bas monde. En un sens, nos fèces quotidiennes nous offrent à la fois une vanité et un *memento mori* : la vanité de notre orgueil quand nous expulsions nos matières nauséabondes – avec ce petit regard orphique en arrière, presque interdit – dans cette antichambre de notre

putréfaction *post mortem* que sont les lieux d'aisance opère un rapprochement inédit entre les registres philosophiques de l'*ars defecandi* et de l'*ars moriendi*<sup>6</sup>. Chez les Romains, le mot latin *reliquiae* – qui a donné les mots « relique » et « déréliction » en français – désignait d'ailleurs aussi bien ce qui survit des morts que les excréments des vivants, écrit Pascal Quignard<sup>7</sup>. La gêne à l'endroit de tout ce qui se détache du corps – « macule, ordure, salive, urine, larme, sang, lait, sueur, sperme, dents de lait, rognures d'ongles, cheveux coupés, cadavre<sup>8</sup> » – signe le malaise que nous autres, êtres humains, éprouvons devant la forme qui se déforme, qui passe à l'état informe : la crotte comme la mort. Cette gêne, poursuit l'auteur, est donc l'indice de la culture, qui définit toujours le propre et le sale, le net et le rebus, l'ordonné et le désordonné, l'attrayant et le repoussant avant d'édicter le vrai et le faux, le bien et le mal, le beau et le laid. Aussi : « Tout ce qui est sale est culturel<sup>9</sup>. » Wim Delvoye a très bien saisi cela : nos valeurs morales et culturelles sont intimement liées à ce rapport de forces entre des notions triviales liées au corps – individuel et puis social. Le monde – arrangé, ordonné, paré, propre – s'oppose à l'immonde : il le sait et il ne cesse d'en jouer, dans cette œuvre-ci en particulier. « L'excrément humain est l'image la plus cosmopolite, plus universelle encore que Jésus et Coca-Cola » dit l'artiste ; le logo de sa *Cloaca* est d'ailleurs une hybridation des images de marque de la firme automobile Ford et de Coca-Cola, elle-même croisée avec le logotype de Monsieur Propre dont le bassin se prolonge par le dessin anatomique d'un intestin. Bien plus qu'une œuvre d'art, *Cloaca* est une véritable entreprise, tentaculaire de surcroît : au total, dix machines ont été créées et exposées dans le monde entier, qui se distinguent entre elles soit par le nombre de kilos de merde excrétés (300 kilos par jour pour la *Super Cloaca*), soit par leur design (très chic pour la *Cloaca N° 5* qui pastiche la ligne de parfums Chanel), soit par leur taille (la *Cloaca Travel Kit* tient dans une valise), soit encore par le nombre de repas pris au cours de la journée (la *Personal Cloaca* ne mange qu'une fois par jour). C'est également une

entreprise financière qui émet des obligations : elle propose des emprunts monnayables, à terme, en étrons, réalisant ainsi concrètement l'équivalence symbolique entre les fèces et l'argent qui fut théorisée par Sigmund Freud. Enfin, *Cloaca*, c'est aussi toute une parodie du merchandising florissant dans notre société spectaculaire et marchande, que le studio Wim Delvoye développe à travers une kyrielle de produits dérivés : des étrons certifiés, des dessins, des maquettes, des t-shirts, du papier toilette, des poupées à l'effigie de l'artiste, des View-Master.

Voici donc une œuvre qui met nos mécanismes corporels à nu, froidement et techniquement. Pour la plus grande jubilation de son œil, Wim Delvoye perce le monde à jour – comme un comédien. Il aime rendre transparentes les structures fermées de nos corps comme de nos biens : « (...) depuis l'utilisation du vitrail et des rayons X jusqu'au fonctionnement parfaitement visible de la *Cloaca*, en passant par les ferronneries de ses cathédrales et de ses machines – nous voyons clairement à travers les choses, de bout en bout. Comme s'il traversait le corps couche par couche, depuis la peau qu'il utilise pour ses tatouages jusqu'au processus chimique de digestion accompli par la *Cloaca*, en passant par les os exposés par les rayons X, Delvoye se fraie un chemin jusqu'à l'essentiel de l'identité physique et métaphysique<sup>10</sup> », conclut Adrian Dannatt. À vrai dire, la transparence de son art comme la frontalité de son attitude répondent à un pragmatisme rétinien : « Je ne crois qu'à ce que je vois, affirme-t-il. Dans mon monde, il n'y a pas une âme, et il n'y a pas d'amour... Je n'ai jamais vu une âme et je n'ai jamais vu d'amour. Aux rayons X, j'ai vu des squelettes, j'ai vu des dents, j'ai vu des bites, j'ai vu des poumons. Mais je n'ai jamais vu de l'amour. » Certains seront prompts à trouver là une expression du cynisme de l'artiste mais, tout ironique qu'il soit, Wim Delvoye n'est pas un cynique – certainement pas au sens où il se moquerait du public ou, moins encore, des sujets, des objets et des techniques qu'il met en jeu dans son art. Comme le rappelle



*Pipe (E.A.)*, 2001  
Cibachrome print on dibond  
103,5 x 126,5 cm

Bernard Marcadé, « le cynique contemporain est hautain, souvent sarcastique, il se situe toujours confortablement à l'extérieur du système qu'il stigmatise. Wim Delvoye est totalement immergé dans les formes et les références qu'il manipule ; il est artistiquement et financièrement compromis dans la conception de ses œuvres et toujours physiquement impliqué dans leur fabrication<sup>11</sup>. » Si Wim Delvoye est un artiste cynique, c'est au sens de Diogène, le penseur de l'Antiquité qui valorisait tout ce qui était jugé bas – le sexe, les excréments, la nudité – et qui préférerait l'existentialisme du corps à l'idéalisme platonicien. Delvoye

se réfère en effet directement au célèbre olibrius qui pétait en écoutant Platon, se masturbait en public et déféquait devant tout le monde : « Diogène est très important pour moi parce que c'est un philosophe qui n'a jamais écrit. Diogène ne croit pas aux idées ni aux âmes, il ne croit qu'en la vie. Et c'est sa vie qui est devenue sa philosophie. » L'attitude de Wim Delvoye dans la vie, elle, est devenue son art, cet art frondeur à travers lequel il oppose, à la comédie idéale comme à la farce esthétique et morale du monde, la parfaite insolence des formes grotesques qui naissent de sa fantaisie.



François de Coninck est né le 14 avril 1969 à Kinshasa, sur les bords du Congo.  
Il vit à Anvers, sur les bords de l'Escaut, et travaille un peu partout, sur les bords du langage.

- 1 Glenn Adamson, « Substance Abuse : Making the postmodern object », conférence donnée à la Yale School of Architecture, New Haven (CT), novembre 2009 ; cité par Bart Verschaffel, « Tempus ridendi ? » in Wim Delvoye, *Introspective*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012, p. 241.
- 2 B. Verschaffel, *ibid.*, p. 241.
- 3 Bernard Marcadé, « L'argoth de Wim Delvoye », in Wim Delvoye, *Introspective*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012, p. 45.
- 4 Adrian Dannatt, « Le sublime inversé ou Deux ou trois choses que je sais à propos de lui », in Wim Delvoye, *Introspective*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2012, p. 339.
- 5 Cette hypothèse est celle de mon ami peintre Alain Rivière, que je remercie pour la fécondité de ses vues : notre échange au sujet (notamment) de l'œuvre de Wim Delvoye a accompagné et nourri l'écriture de ce texte.
- 6 J'emprunte cette belle analogie à mon ami Roger Bertozzi.
- 7 Pascal Quignard, *L'Enfant d'Ingolstadt*, Paris, Grasset, 2018, p. 66.
- 8 *Ibid.*, p. 76.
- 9 *Ibid.*, p. 79.
- 10 A. Dannatt, « Le sublime inversé... », *op. cit.*, p. 336.
- 11 B. Marcadé, « L'argoth de Wim Delvoye », *op. cit.*, p. 72.

*Etui pour une Mobylette*, 2004  
Peugeot Vogue, aluminium, felt, lacquer, flocking  
175 x 115 x H 70 cm