

ETC



Mécanique du vivant Entrevue avec Wim Delvoye

Christine Palmiéri

Number 74, June–July–August 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34922ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Palmiéri, C. (2006). Mécanique du vivant : entrevue avec Wim Delvoye. *ETC*, (74), 32–37.

Gand

MÉCANIQUE DU VIVANT
ENTREVUE AVEC WIM DELVOYE

Un rayon X révélant la pénétration d'un index humain dans l'anus d'un cochon de lait, une scène de fellation sur des vitraux gothiques d'une église dont il est le concepteur, Wim Delvoye nous surprendra toujours. Dans un mélange de trivial et de burlesque, sa production interroge la surcodification qui imprègne la mémoire collective et tout objet du monde. Il élabore ainsi des œuvres vivantes qui s'appellent Catherine ou Eddy, dont la peau rude se trouve tatouée d'ornements héraldiques, il fabrique des bétonneuses en bois ou faïence, s'adonne à la fabrication d'excréments humains avec *Cloaca*, dont le logo reprend le design de celui de Monsieur Net. Il fait coter en bourse certaines productions. Ses œuvres manifestent la complexité des mécanismes culturels et révèlent ses jeux de métabolisation de la boue en or, par leur esthétique clinique qui est devenue la marque du savoir-faire de l'artiste. Depuis déjà plusieurs années, sa production circule d'un musée à l'autre à travers le monde, soulevant parfois des controverses dont ils retire ce qui lui permet d'explorer avec dérision le côté obscur des êtres humains. Nous l'avons rencontré dans son loft-atelier près de Gand, véritable laboratoire, centrale de contrôle où s'affairent plusieurs spécialistes des différents domaines qu'il investit admirablement.

Christine Palmiéri : Vous étiez l'un des invités d'honneur à la Biennale de Lyon de 2005, qu'y avez-vous présenté ?

Wim Delvoye : Un nouveau travail, qui s'intitule *On the Origin of the Species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for Life*, titre intégral repris du célèbre livre de Darwin. L'installation était constituée d'une collection de 4000 étiquettes de boîtes de « Vache qui rit » authentiques. L'idée était de collectionner une chose sans valeur sociale, ni monétaire, ni même décorative. On pourrait dire que ce n'est pas de l'art, car l'œuvre est trop simple en soi, c'est le concept de collection de quelque chose qui n'a jamais changé de format. Mais j'y expose aussi un dispositif relié par un réseau de webcams, qui permet d'observer en direct les cochons dans ma ferme près de Pékin. C'est d'ailleurs de cette façon que les collectionneurs propriétaires d'un cochon peuvent suivre sa croissance.

C. P. : En effet, vous faites des tatouages sur des porcs depuis déjà plusieurs années. Dans votre production, le porc est support de sigles, de blasons parfois énigmatiques, engagés, comme celui qui comporte un portrait de Ben Laden. Il sert aussi « d'élément décoratif sous forme de tranches de salami dans vos *Marble Floors*.



Wim Delvoye

Il figure sur les vitraux gothiques que vous réalisez. Pourquoi le porc et non le coyotte, comme chez Beuys, ou le lapin comme chez Kac ? Le porc est-il une figure emblématique ou politique pour vous ?

W. D. : Dans la hiérarchie des animaux, le porc est considéré comme le plus bas, le moins respecté, mais, en même temps, il est le plus proche de l'homme. Ce qui est fascinant, c'est de voir que grâce à sa rapide croissance, il est vu comme un compte en banque, un capital. On l'utilise dans la publicité bancaire comme l'écureuil. Il est une figure mondiale et, en plus, il est drôle, plébéen. Le porc tatoué représente un petit investissement au début qui devient plus important, à mesure que l'animal grandit et le tatouage aussi. Un respect soudain s'impose pour cet animal qui reflète un raisonnement capitaliste, même de la part de ceux qui ne sont pas des collectionneurs et qui espèrent que l'œuvre achetée prendra de la valeur à mesure que l'artiste deviendra plus connu et donc plus respecté. Le cochon est ainsi l'image ironique idéale qui représente ce jeu d'investissement et de respect.

Et c'est presque un hommage que je leur rends en les radiographiant et en intégrant leurs images aux vitraux. Je voulais varier, avoir des représentations plus drôles que celles du corps humain, je voulais surtout un animal prolétarien dans lequel tout le monde se reconnaîtrait. On est tous des plébéiens au départ, on peut par la suite devenir aristocrate, bien sûr. Le cochon, comme les bonbonnes de gaz, les bétonneuses, la matière fécale, se voit rarement associer à un discours intellectuel ou académique, etc. L'art cherche toujours à avoir une légitimation sociale. Moi, au contraire, je suis motivé par un art qui n'a pas de légitimation artistique et sociale, c'est mon but.

C. P. : Comment est perçue cette « Artferme » où vous élevez des porcs en Chine ? Comment est-elle perçue par les chinois eux-mêmes ? J'ai entendu parler de problèmes que vous avez eus à propos d'un tatouage qui porte l'effigie de Lénine.

W. D. : Lors d'une exposition en Chine, un groupe de chinois est arrivé avec des bâtons. Ils se sont précipités sur nous et sur les porcs à cause de ce fameux tatouage. Nous avons réussi à les sauver et mis fin à



Wim Delvoyed, *Pigskins*, 2002-2003.

l'exposition. Il faut dire qu'à l'origine de ce projet, je ne pensais pas faire d'exposition en Chine, l'idée était de faire une production puis de la faire venir ici. Je ne pensais pas me mêler à la société chinoise. Mais devant l'empressement de la Presse, j'ai décidé de faire visiter la ferme qui prenait l'allure d'un concept vivant, d'une œuvre.

C. P. : Vous privilégiez en général des œuvres à caractère vivant comme *Cloaca*, votre grand œuvre qui fascine et déroute.

W. D. : Contrairement aux machines de Panamarenko ou de beaucoup d'autres artistes, mes machines fonctionnent vraiment, elles ne sont pas romantiques. Ce qui intrigue dans *Cloaca*, c'est que, premièrement, cette machine complexe ne sert à rien sauf à produire de la merde; deuxièmement, elle accomplit une fonction humaine; troisièmement, elle fonctionne réellement; quatrièmement, elle n'a pas de titre mais un logo qui la désigne; cinquièmement, son produit, la merde sous vide, se vend mais non l'œuvre; sixièmement, la machine vaut plus que son produit. Pour moi, l'idée c'était de faire quelque chose d'intime et de démocratique.

C. P. : Pourquoi avoir voulu la faire coter à la bourse ?

W. D. : C'était là l'origine même de ce projet, mais cela a été très compliqué et a pris plusieurs années. Nous venons tout juste de recevoir les bons d'obligations imprimés; ce sont de vraies œuvres d'art.

C. P. : Vous qui travaillez à même la matière vivante, pensez-vous toucher aux manipulations génétiques, transgéniques et autres techniques, comme le font certains artistes biotech ?

W. D. : Dès que possible. Mais je n'ai pas encore d'idées très précises, ce qui est difficile à avoir dans ce domaine. Un des mes projets, que je nomme *Pet shop*, consiste à créer des animaux qui ne sont ni des

chiens, ni des chats, mais qui en possèdent les qualités; ils seraient plus intelligents et plus petits. Un autre projet serait de leur greffer un cerveau humain. D'ailleurs, cette opération est en train de se faire en Corée, sur une souris. Toutefois, dans mon travail, je ferai des expériences avec des organismes qui soulèvent moins de questions éthiques, comme les champignons. On peut les contrôler, les guider, en faire des sculptures. J'ai déjà fait des êtres transgéniques à Londres dans les ateliers d'Oron Catts; chaque artiste du groupe a réalisé une œuvre transgénique. Cela me fascine. Je suis convaincu que le XXI^e siècle est un siècle biotech et que l'art sera plus ambitieux et plus intéressant. Mais je ne suis pas pressé de réaliser une œuvre biotech, peut-être d'ici cinq ans, qui sait ? J'ai bien attendu huit ans avant de réaliser *Cloaca*; d'ailleurs, on peut dire que c'est une œuvre biotech mais pas transgénique. Elle questionne l'identité humaine et les avancées biotechnologies. *Cloaca* célèbre tout cela, même si elle n'a pas d'âme. Imaginons, un instant, qu'elle puisse se reproduire; ce serait assez grave car elle a le pouvoir de produire 400 entités bactériales.

C. P. : Est-ce que vous donnez toujours le menu des plats qu'ingurgite la machine en accompagnement du sachet d'étrons sous vide que vous vendez ?

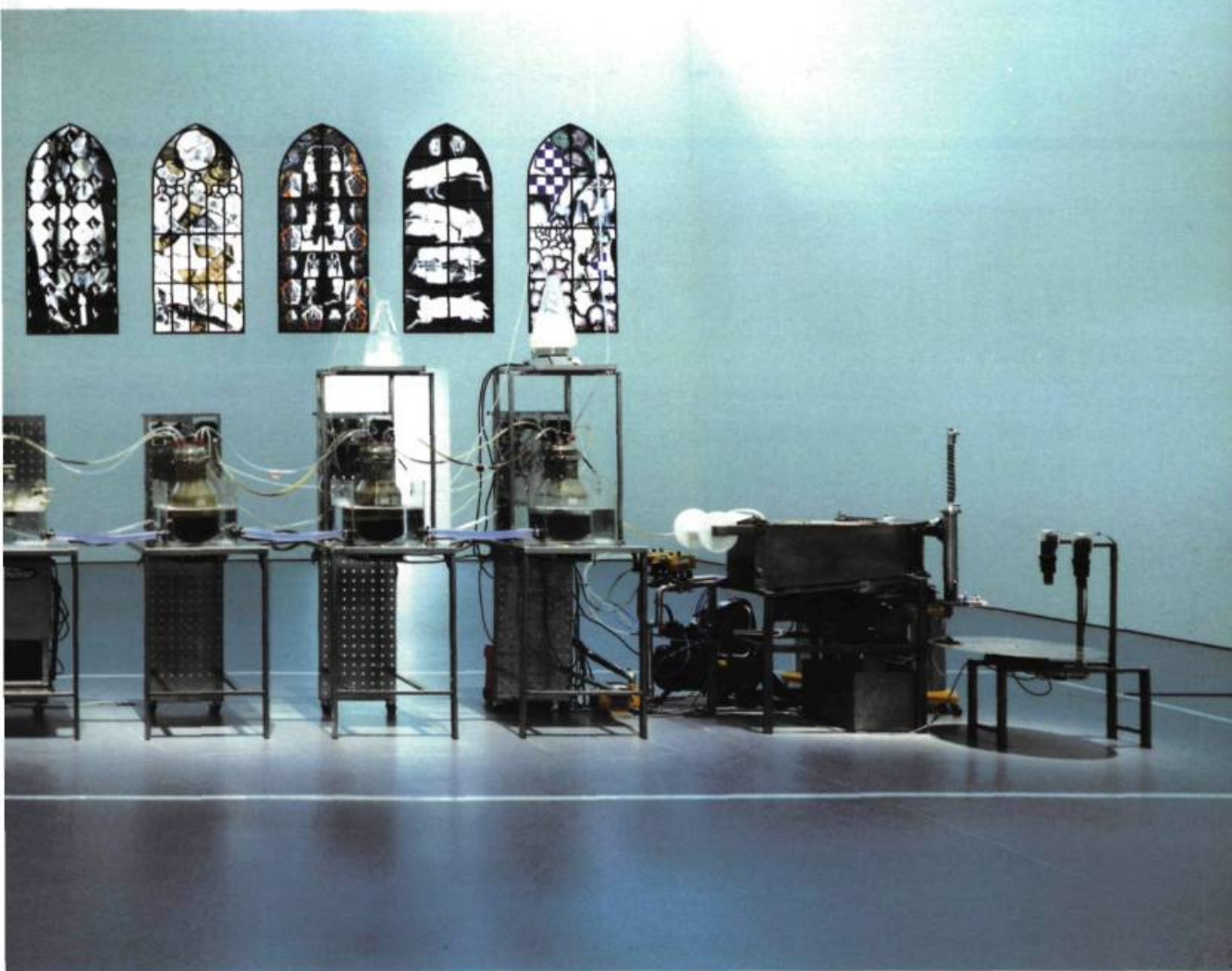
W. D. : Plus maintenant, cela devenait très compliqué, certains Musées sont plus ou moins bien organisés pour ce genre de tâche. Mais ce qui est fascinant, c'est de voir comment la même machine peut provoquer des réactions différentes. En Suisse, tous les matins, deux personnes venaient passer l'aspirateur à fond; à New York, à cause de l'obsession sur l'anthrax, cela a provoqué des complications énormes, une femme même s'est plainte de maux de tête; à Lyon, une vingtaine de chefs gastronomiques ont observé la diversité de la couleur des selles suite à 12



menus différents, préparés spécialement à cette fin. Ce genre de propos entourait ces expositions. À présent, l'œuvre est dans un entrepôt, on vient de terminer et d'exposer la cinquième machine. Il y en a une sixième, impossible à terminer comme à subvenir à ses besoins, intitulée *Super Cloaca*. Elle a une capacité de production de 3000 kilos à 8 tonnes par jour, ce qui signifie 800 kilos de matière fécale par jour. On peut la faire fonctionner pendant 3 à 4 jours grâce à des commandites, mais pas plus. On devra bientôt mettre fin à ce projet. *Cloaca* a été exposée dix fois en tout¹. À chaque fois, on la modernise. Mais l'œuvre va se poursuivre à travers ses dérivées, comme les actions et les obligations en bourse, qui peuvent être jumelées à celles des cochons, dans une sorte « d'endronisme » pour faire mousser les profits.

C. P. : Pensez-vous que votre œuvre est provocatrice ou simplement ironique ? La couverture du *Scatalogue* au titre qui en dit long, avec ses empreintes d'anus souillées, l'est certainement.

W. D. : S'il y a provocation, elle n'est pas gratuite. Je suis préoccupé par le fait qu'on est immunisé contre l'image. Il y a une telle circulation d'images belles et fortes qu'on est complètement immunisé. Je me demande alors, en tant qu'artiste : qu'est-ce que je dois ou peux faire ? Je vois autour de moi des artistes qui font un choix passif, se disant qu'il est inutile de se battre contre les médias, ils choisissent une autre stratégie : ils feront des carreaux comme un Carl André, des amoncellements, de cailloux comme un Richard Long, des agencements de poutres de bois avec Beuys; alors que d'autres artistes montrent des vidéos ennuyeux où rien ne se passe : un crayon tombe et retombe pendant une demi-heure, en noir et blanc en *slow motion*. Nombreux sont ceux qui préfèrent ne pas se mettre en compétition avec la télévision, en disant : « Moi je fais de l'art, je ne vais pas m'abaisser, me "trivialiser" à faire du spectacle, nous sommes contre la société du spectacle ». C'est une attitude du XX^e siècle ! Il faut cesser de hiérarchiser et de juger avec des critères anciens. Bien sûr, Picasso et



Wim Delvoye, *Cloaca*.

Duchamp sont de grands artistes, mais Disney aussi et son œuvre vit toujours. Puisqu'on conserve dans les musées des figurines du Pérou et des vases attiques, ayant contenu de l'huile d'olive, alors moi je conserve les emballages de dentifrice Colgate.

C. P. : Les marques vous intéressent, ainsi que les logos. N'avez-vous pas repris le logo de Disney en Chine pour votre propre nom sur une carte d'affaire ?

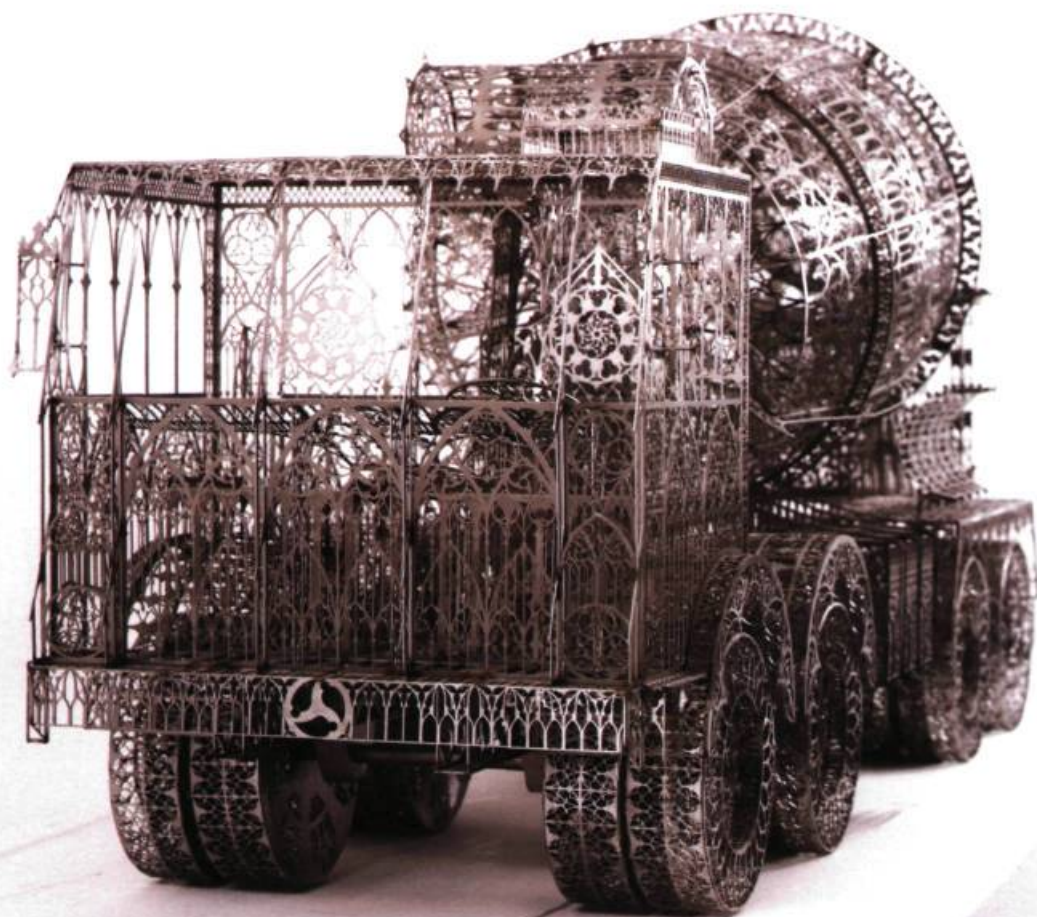
W. D. : Pour *Cloaca*, on a travaillé pendant deux semaines sur ce logo, ainsi que sur celui de Monsieur Net. Ce sont en effet de vraies œuvres et tout le monde peut les posséder. Sur ma carte d'affaire, mon nom est dessiné comme celui de Disney, c'est comme les bons d'obligations, c'est un art virtuel avec des qualités visuelles. Je me considère comme un artiste conceptuel avec une dimension visuelle nécessaire. Je n'ai jamais cessé de penser comme un peintre, il me faut toujours un résultat matériel visuel. Je suis très perfectionniste; même si je ne touche pas à la production, je conçois et supervise. N'étant pas aveuglé par la réalisation matérielle, je remarque plus rapidement

les imperfections, ma tête étant plus libre, je peux travailler plus vite.

C. P. : Parmi tous ces chantiers que vous menez de front, quel est celui dont je vois défiler les images sur les écrans de vos assistants en ce moment ?

W. D. : C'est un projet d'église que nous réaliserons tout près d'ici, à Gand. L'œuvre comprendra 12 vitraux de radiographies d'êtres humains et de cochons dans des actions érotiques, notamment des copulations. Ces radiographies nécessitent une technique particulière de coloration des organes internes (comparable au lavement baryté), et de colorations d'organes externes, qui s'exécute en enduisant les parties à montrer avec un onguent, ce qui permet de capter l'intérieur et l'extérieur en même temps.

C. P. : Ce qui est étonnant dans votre travail, c'est que malgré le côté scabreux, scatologique, une sorte de calme, de sagesse s'en dégage. Il n'y a pas d'effusion à la Hermann Nitsch, pas de violence, pas de sang, pas de taches. Cet aspect clinique à la Damian Hirst, cette esthétique médicale de laboratoire surprend.



W. D. : J'ai toujours pensé que les fous portent un plastron, par exemple, mais que les gens qui s'habillent de façon excentrique sont rarement fous. Ce qui est le plus inquiétant, c'est quelqu'un qui s'habille sobrement, de façon corporative. Je n'aime pas la violence mais quand j'étais jeune, j'étais fasciné par la « *White criminality* » et l'organisation, comme si je trouvais cette façon d'agir plus efficace. Quand je vois Mike Kelly ou Paul McCarthy, je trouve leur production très chaotique, et je me sens « minimaliste » à côté d'eux.

C. P. : Votre production est très prolifique et semble jouer avec les paradoxes, tantôt elle frôle le plus bas, le scatologique, tantôt elle semble chercher à s'élever vers le divin, le sacré. Comment s'opèrent ses déplacements ?

W. D. : Un commissaire du Luxembourg m'a suggéré un jour de réunir toutes mes œuvres et d'en faire un *Wonderland* dans une sorte de cosmologie, mais je préfère ne pas les réunir et laisser des espaces en-

tre les pièces, comme entre les mots dans un poème. Parfois, les espaces en disent plus long que les mots. Je préfère qu'on lise entre mes œuvres et si elles semblent jouer avec le haut et le bas, c'est parce qu'elles expriment une connaissance que l'on partage, une connaissance commune, une sorte de mémoire collective ou de subconscient qu'un mécanisme culturel met en place.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR CHRISTINE PALMIÉRI
À GAND, EN 2006.

NOTE

¹ *Cloaca 1*, Anvers, 2000, Vienne, 2001, Düsseldorf, 2001; *Cloaca 2*, Zürich, 2001, New York, 2002, Lyon, 2003, Toronto, 2003; *Cloaca 3*, Prato 2003, Bordeaux, 2004; *Cloaca 5*, Bruxelles, 2005.

