

En bon marchand du temple ou en bon prêtre du mercantilisme, Wim Delvoye ne s'est jamais caché de vouloir rendre transparent le monde de l'art actuel, où « produire, vendre, exposer forment une Trinité ». ¹ Se'on lui, il n'y a effectivement que

très peu de différence entre une entreprise et un artiste. Ce dernier doit comme le manager avoir une vision à long terme, développer une stratégie, travailler d'arrache pied, créer son propre style. Tous les deux doivent prévoir ce qui va marcher et ce qui va passer à la trappe : un artiste et un chef d'entreprise, c'est la même chose. ²

Si l'art de Delvoye se place clairement dans le flux de l'économie libérale à travers un marketing efficace et toute une série d'opération qui lui sont directement liées (cotation de ses produits en bourse, émission de bons au porteur, création de valeur ajoutée et délocalisation de sa production en Chine, notamment pour ses cochons tatoués) il s'inscrit également dans un système de références multiples. Celles-ci ont autant trait au contexte critique des avant-gardes artistiques, qu'à l'imagerie populaire, ou aux fondements occidentaux de la culture chrétienne. Tandis que les logos des grandes multinationales sont associés au merchandising de produits dérivés multiples (étrons emballés sous vide, t-shirts, posters, lunettes stéréoscopiques, poupées « Barbie » de l'artiste, etc.) (fig. 1), l'iconographie des blasons des ordres chevaliers médiévaux côtoie les icônes idiomatiques de Walt Disney, et les vitraux et la modénature gothique de l'architecture sacrée servent d'écrin à un agencement tuyautier et quincaillier emprunté au quotidien.

Dans tout ce réseau de références, Pierre Sterckx rappelle que Delvoye toucherait « à une nouvelle donne du sacré [en faisant] grand usage de l'iconographie chrétienne et même des médias (le vitrail par exemple) en lesquels elle s'incarne ». ³ Dans le cadre spécifique d'une machine qui produit de la merde, l'évocation du sacré pourrait assurément passer pour une contradiction absolue. Mais si l'on sait que l'artiste projette d'enchâsser ce type de machines – qu'il qualifie de « nouveau Dieu » – dans des chapelles gothiques, à l'image de celle qui existe déjà à New York, l'analogie devient plus pertinente. Elle amène du moins à s'interroger sur les tenants et aboutissants d'une telle équivoque ; à fortiori lorsque la citation formelle d'une synthèse des plus hauts lieux de l'architecture sacrée médiévale est relayée sur le plan symbolique par une fonction qui se veut une véritable alternative à l'église traditionnelle. En tentant d'obtenir l'« exemption de taxes, comme pour n'importe quelle église » et en marquant la ferme volonté de « pouvoir [y] marier les gens », Delvoye va bien au-delà d'une simple évocation du sacré. ⁴ Il va jusqu'à en imiter certains de ses mécanismes sous-jacents notamment dans son désir d'instaurer une religion : « Je réfléchis à créer une religion,



1 Wim Delvoe, *Poster < Shop >*, 2007, 87,6 x 67,2 cm.

un kit religion comme il y a des kits design, avec ses églises, ses hymnes, sa liturgie. Je placerais dedans mes machines *Cloaca* et mes porcs tatoués.»⁵

L'ancrage catholique de l'artiste, où « enfant (il) voyai(t) des vieilles femmes embrasser les pieds des statues en plâtre polychrome », comme sa fascination pour les pratiques d'invocation des saints qui « donne un goût pour le spectaculaire et la figuration très différent de l'amour de l'art abstrait qui a pu se développer [...] dans une région calviniste », peuvent nous aider à mieux comprendre sa réflexion.⁶ Lorsque Delvoe se souvient des vieilles femmes de son enfance qui baisent les pieds des statues ou qui retournent l'effigie de saint Antoine lorsqu'elles ont perdu un ciseau, ce n'est pas seulement la perplexité d'un enfant qui s'exprime devant l'étrangeté intrinsèque de ces pratiques bigotes, voire idolâtres. C'est aussi une interrogation qui se pose face à des phénomènes culturels paradoxaux et renversants à plus d'un titre.

Qu'y a-t-il en effet de plus étonnant que de voir des adultes se prosterner et rendre hommage à des statues de plâtres en baisant leurs pieds, ou d'en présenter le derrière lors de la perte d'objets du quotidien ? Les gestes de prosternation et de retournement qui inversent les rapports entre le haut et le bas, l'avant et l'envers, ou qui assimilent l'animé à l'inanimé (le saint/la statue), le précieux au commun (le ciseau), l'extraordinaire à l'anodin (le miracle/la perte), semblent, à en croire ce souvenir d'enfance, servir de récit inaugural aux réflexions qui sous-tendent le travail de Wim Delvoe.

En prenant en considération l'ensemble de son œuvre, il apparaît clairement que les renversements et les paradoxes sont légion. On peut le voir notamment dans la façon de mêler la haute culture avec des motifs populaires (céramique de Delft décorant des bonbonnes de gaz, héraldique tutélaire émaillant la surface de pelles ou de planches à repasser). On peut le voir également dans la monumentalisation de l'anodin, en particulier dans ces séries de messages genre « Post-it » destinés au cadre privé et à l'intimité du couple qui finissent, au vu et au su de

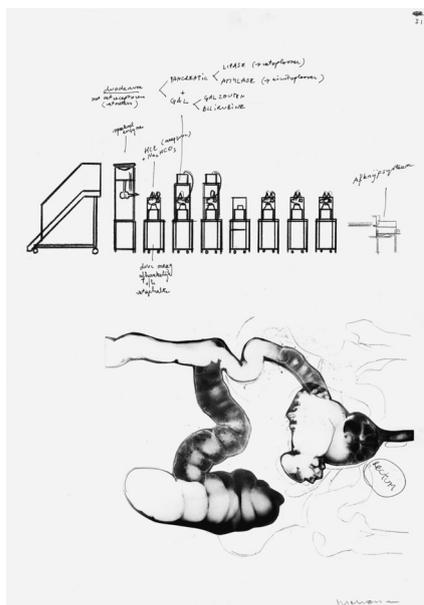
tous, « gravés » en majuscules romaines dans la pierre de grandes falaises. On peut le voir enfin dans les nombreuses disputes qui s'instaurent entre le sens littéral et le sens figuré, en particulier dans la série *Rayon X* dont les radiographies montrent différentes activités sexuelles classées x. Mais on peut aussi le voir dans l'indistinction entre le haut et le bas, le précieux et le commun, l'avvers et l'envers, notamment dans ces anus féminins enduits de rouge à lèvres laissant la trace de leur « baiser » sur du papier à en-tête d'hôtel qui renversent ainsi l'oral et l'anal, le devant et le derrière, pour faire de l'anus un « anus-bouche ». ⁷

La dynamique d'inversion à l'œuvre dans le travail de Wim Delvoye trouve à n'en pas douter un modèle dans ce souvenir d'enfance, où le spectaculaire et l'arbitraire se nichent dans les pratiques catholiques de ses aïeux. Pour mieux en saisir la portée, il s'agit d'en réévaluer les fondements essentiels en analysant les enjeux qui se nouent plus spécifiquement autour de la question des reliques. En effet, la médiatisation liée au culte des reliques, apparaît comme l'élément le plus spectaculaire et le plus incompréhensible qui soit. Cette contradiction, qui a déjà été prise en compte, semble-t-il, par les premiers hagiographes, porte sur le contraste extrême qui se crée entre l'intérêt des fidèles pour des dépouilles quelquefois repoussantes et le statut précieux qui leur est néanmoins conféré. ⁸ Mais la question se pose également par rapport à l'écart qui sépare l'extrême discrétion des objets adorés (poussières, liquides, parcelles d'os ou de tissus) et l'importance du culte qui leur est voué. ⁹ Phénomène bien étrange : le rien devient l'objet d'une croyance en l'infini ! ¹⁰ C'est tout le paradoxe d'une mise en scène et d'une médiatisation sans pareille autour d'objets souvent insignifiants en apparence que s'est construite la plus formidable des mises en scène sur les plans visuel et économique.

Dans un sens, la problématique liée aux machines *Cloaca* de Wim Delvoye n'est pas très éloignée de cette question. Lorsque les superlatifs sont employés pour qualifier ces machines qui produisent de l'abject vendu comme un bien des plus précieux et sur lequel on peut spéculer à l'égal d'un objet d'art, il y a bien un énorme paradoxe mis en œuvre. Si l'on considère en parallèle le culte des reliques, leur ostentation et leur réunion comme l'enfance des principes qui régiront quelques siècles plus tard la mise en valeur des objets d'art dans les collections et la spéculation dont ils font aujourd'hui l'objet, il apparaît que l'économie et la dynamique des *Cloaca* est comparable à une véritable fabrique à reliques. Il est donc opportun de reprendre certains schémas propres au contexte d'invention, de fabrication, de légitimation et d'authentification des reliques qui ont été actifs durant le Moyen-Âge pour mieux saisir la profondeur de l'entreprise delvoienne.

Inventio

Sans invention, pas de relique. Dans cette optique, le récit légendaire qui s'inscrit autour de la découverte des restes d'un saint observe le plus souvent un canevas au caractère archétypal. ¹¹ Le but essentiel de l'invention est d'offrir un cadre véridique à la découverte des reliques. Comme le récit hagiographique, l'*inventio* se doit de suivre un modèle au goût de déjà-vu, de déjà-entendu. « La *vita* offre la vision d'un monde stéréotypé où la vérité prime sur le fait, un monde composé de *topoi* glanés parmi d'autres *vitae*. » ¹² L'invention paraîtra d'autant plus véridique et authentique qu'elle ressassera des lieux communs. Le « plagiat » lui permettra même de mieux « achalander les pèlerinages ». ¹³ À cet égard la production de Wim Delvoye peut se lire selon un schéma analogue.



2 Wim Delvoye, *Study # 31*, 1997–2001, crayon, crayon de couleur, marqueur et collage sur papier, 62 x 43 cm, collection privée.



3 Wim Delvoye, *Cloaca Quattro*, 2004–2005, techniques mixtes, 340 x 210 x 210 cm.

L'invention de *Cloaca*, à commencer par l'autorité de son nom latin, s'inscrit à la fois dans un contexte scientifique et érudit. Peu importe que le nom procède d'un calembour avec la marque de soda Coca-Cola ou que l'idée fondatrice de l'artiste fût de fabriquer une « machine nulle ». ¹⁴ Le terme latin lui donne une certaine aura que la mise en récit de l'invention viendra soutenir et compléter. À suivre Pierre Sterckx, par exemple, Delvoye s'inscrit dans la lignée des « grands artistes [qui] furent toujours concernés par les découvertes scientifiques de leur temps ». ¹⁵ Le récit d'invention, au sens propre comme au figuré, associant l'artiste aux découvreurs et autres inventeurs trouve ainsi une légitimité qui est relayée par l'ostentation des preuves et des certificats de création, notamment les dessins préparatoires (fig. 2). Ces dessins techniques réalisés en grand nombre agissent sur l'inconscient comme s'ils étaient l'équivalent postmoderne des recherches anatomiques de l'artiste humaniste, à l'instar de Léonard de Vinci. Comptées « parmi les plus fabuleuses aventures artistiques de tous les temps », ¹⁶ les machines de Delvoye sont donc l'équivalent des réalisations des esprits les plus ingénieux, à l'image de l'horloger des Lumières, Jacques de Vaucanson, à qui l'on doit, parmi ses nombreux automates, un canard battant des ailes, caquetant et déféquant les graines qu'il avait picorées. ¹⁷

La dimension scatologique n'est donc pas laissée de côté, puisque là encore les précédents artistiques sont cités à travers une assimilation de la démarche créatrice avec le processus gastrique et défécatoire. Selon Delvoye lui-même, l'activité créatrice consiste à « se prendre pour Dieu. Un faiseur de merde. Il a fait toute cette merde en créant les éléments. Et je suis un faiseur de merde à Ses côtés. » ¹⁸ Toutefois, mis à part la provocante comparaison avec le Créateur suprême, la légitimité du procédé est associée à Jacopo Pontormo et son journal intime

qui relate ses diètes et la qualité de ses selles, en passant par l'urinoir de Marcel Duchamp (*Fountain*, 1917), la rupture des tabous de l'actionnisme viennois ou encore la *Merda d'artista* de Piero Manzoni (1961).¹⁹ Grâce au contexte précité, la réalisation de *Cloaca* apparaît finalement comme quelque chose d'extraordinaire et de totalement banal à la fois. Pour preuve finale de la véracité de *Cloaca*, la machine est radiographiée afin d'en sonder les « vivantes » entrailles. Ainsi, à grand renfort de technologie et de science, l'authenticité du processus organique semble définitivement établie. En même temps, ces procédés radiographiques réitèrent des caractéristiques propres au reliquaire, celle de « cacher aux yeux des fidèles ce que ceux-ci souhaitent voir et vénérer ; il s'ensuit une extraordinaire possibilité de mise en scène basée sur le montrer/cacher, ouvrir/fermer ». ²⁰

Translatio

Le culte des reliques s'est noué autour du principe de translation, non seulement dans le cadre du trafic des corps des saints et de leurs restes importés de Rome, d'Aquitaine, d'Espagne, d'Afrique du Nord ou du Proche-Orient mais aussi dans les phénomènes d'animation et de spectacularisation des restes informes et inanimés.²¹ On ne rappellera jamais assez que le contexte des reliques médiévales s'inscrit dans une dynamique économique trop souvent occultée par la sacralité et l'aura de mystère qui les entourait. Dès la période carolingienne, elles ont été essentielles au développement des communautés monastiques, urbaines ou régionales. Selon le prestige et le pouvoir qu'on leur confère elles engendrent une forte concurrence entre abbayes.²² La multiplication des saints²³ et des reliques²⁴ est liée à l'essor des communautés religieuses et à la concurrence auxquelles elles se soumettent.²⁵ La demande étant extrêmement forte, l'offre des reliques ne suffit quelquefois plus et mène certains au vol et aux trafics de tous genres.²⁶ Parallèlement la division et le dépeçage des restes sacrés permettent l'instauration d'un réseau entre les différentes églises du monde chrétien. Grâce au phénomène d'attraction créé par la présence de restes prestigieux, les fidèles se déplacent et assurent par leurs aumônes des revenus non négligeables aux communautés religieuses. Leur transhumance, gouvernée par les zones d'influence culturelles majeures suit ainsi des chemins balisés et des passages obligés, en quelque sorte des « autoroutes » du pèlerinage, qui traverseront le monde chrétien du Nord au Sud et d'Ouest en Est.

En reproduisant le transit intestinal et en s'insérant dans le flux des échanges économiques, *Cloaca* s'inscrit dans un régime de transformation de valeurs. À travers le choix d'emblèmes de grandes multinationales, l'artiste fait référence au monopole désormais inaliénable de marques prestigieuses qui ont réussi à s'imposer dans des secteurs très différents et cela, sur l'ensemble des marchés du monde entier. L'industrie automobile (Ford et Harley Davidson) est associée à l'agro-alimentaire (Coca-Cola et KFC), ainsi qu'à l'industrie du divertissement et du cinéma (Warner Bros. et Walt Disney) ou encore à celle de l'hygiène et du luxe (Mr Proper et Chanel). Comme on peut le constater, chacune de ces marques est le fruit d'un succès d'abord individuel et confidentiel, devenu ensuite planétaire.²⁷ À l'image des saints dans le domaine religieux, ou à celle de Mr Proper dans le domaine de la fiction hygiéniste, elles incarnent la réussite des héros de l'économie de marché. De façon analogue à la dissémination des restes sacrés, la propagation des marques bénéficie d'un système de succursales au rayonnement global.

Le principe de translation se lit également dans la dynamique transformative qui opère aussi bien dans la digestion que dans la superposition des logos. Réappropriés voire même plagiés par l'artiste, ils sont transformés, digérés, puis reformulés selon un savant mélange qui les distancie de leur entité première. Comme dans le cadre des *furta sacra*, le vol est sinon sanctifié, du moins légitimé et revendiqué par l'artiste.²⁸ Ce principe de transformation des logos dont les graphies et couleurs se superposent les uns aux autres pour créer de nouvelles entités hybrides n'est pas sans rappeler les modifications linguistiques (par prosthèse, aphérèse, métathèse, féminisation ou masculinisation) qui ont permis la prolifération de nouveaux saints au Moyen-Âge.²⁹ Le logo *Cloaca* réapparaît ainsi sous une forme mixte qui évoque autant la boisson gazeuse au coca et ses vertus miraculeuses (premier argument publicitaire de la boisson lors de son invention en 1897 par John Pemberton), que la voiture et sa production de masse (introduction du travail à la chaîne par Henry Ford dans ses usines dès 1908). Comme il en est de la fabrication d'une voiture, le principe de digestion à l'œuvre dans *Cloaca* est une réaction en chaîne qui passe par différents processus (mastication, digestion, défécation) reproduits par divers réacteurs (œsophage, estomac, intestin grêle, bile, gros intestin et anus).³⁰ Cette division du travail aboutit au produit « fini » : des étrons qui seront emballés sous vide et vendus à l'unité.

La logique de la translation passe aussi à travers les renversements de sens et d'affectations de certaines pièces maîtresses de la machine. Dès la troisième machine *Cloaca Turbo* en 2003, puis dans *Cloaca Quattro* en 2004/05 (fig. 3) et enfin dans *Personal Cloaca/Mini Cloaca* en 2007, la machine à laver occupe une place centrale dans le dispositif, comme pour nous faire croire à un procédé hygiénique immaculé. Cette ironie entre abjection et purification est d'ailleurs formulée d'une manière différente dans *Cloaca n° 5* qui reprend le célèbre logo du parfum Chanel. Le symbole du luxe et de la toilette raffinée ne saurait toutefois effacer les odeurs nauséabondes du cloaque. Pourtant cette profonde contradiction instaure un dialogue critique envers certains précédents relatifs aux récits miraculeux des reliques, leur prétendue incorruptibilité et l'odeur de sainteté qu'elles exhalent. À l'image du corps saint d'Euthyme de Sardes – modèle absolu en la matière – le corps est susceptible de rester parfaitement propre, sans sanie, pus ou bile, il ne gonfle pas, et ne répand pas le contenu de ses viscères.³¹ Au contraire « il exsude du *myron*, mélange d'huile et de parfum ». ³²

Outre l'exemple propre à *Cloaca*, la logique de la translation est un principe récurrent chez Delvoye. Il suffit de penser aux tatouages opérés sur les cochons qui associent les héros chrétiens aux superhéros des comics. Dans une dynamique transversale qui relève du collage et du cadavre exquis surréaliste, la mythologie, l'hagiographie et les figurines de celluloid se partagent la vedette.³³ Les trois petits cochons, Mickey Mouse, le Christ, Superman ou les saints du calendrier sont tous érigés au même niveau, ils sont interchangeables. Ce n'est donc pas un hasard si l'on trouve tatoué sur un cochon les figures de Blanche-Neige et de la Belle au Bois Dormant, ou que la figure de Superman se substitue sur un projet de tatouage au Christ crucifié qui reprend la composition de l'Érection de la Croix de Rubens. Là encore ce phénomène de désacralisation des saints ou de sacralisation des héros profanes permet de nous rappeler la continuité qui existe entre le polythéisme païen, le culte des saints et l'avènement des héros de fiction.³⁴ Ces figures en perpétuelle translation sont aussi des figures de la transla-



4 Wim Delvoye, *Study # 198*, 2002, crayon, marqueur et tampon à l'encre sur papier, 65 x 50 cm, collection privée.

tion. Le tatouage en tant que signe distinctif associé aux communautés en marge de la société semble être un clin d'œil aux héritiers des argonautes, chevaliers et pèlerins que sont les motards d'aujourd'hui, à la différence près que le but de leur quête motorisée n'est plus aussi clair que celle de la Toison d'Or, du Graal ou de la sainte relique.

Liber miraculorum

Ce monde héroïque issu d'une enfance presque naïve, où l'enchantement, les croyances et les rêves « primitifs » se chevauchent les uns aux autres, subit les croisements de l'artiste entre sacralisation et désacralisation. Ses héros sont quelquefois à l'épreuve des pires sévices, même des balles comme saint Étienne, effigie de vitrail, devenu le gardien de but suprême d'une cage de handball. Reprenant la métaphore des journalistes sportifs, Delvoye l'a littéralement transformé en gardien du sanctuaire. Devant le jeu de mot facile, qui voudrait lui jeter la première pierre ? Les conversions sont multiples chez Delvoye et il n'est qu'un pas pour qu'elles ne soient plus figurées mais littérales. L'artiste n'hésite pas à le franchir dans la présentation publicitaire du site internet, en offrant les témoignages qui attestent des miracles survenus aux détenteurs des restes de *Cloaca*.

Preuve de la puissance et du pouvoir de la relique, « objet doté d'un pouvoir immanent »,³⁵ mais aussi instrument de pouvoir conféré à l'institution ou à la société qui la possède et la vénère, dont la vertu intérieure propre à la sainteté peut opérer des guérisons et permet l'entrée en contact avec le surnaturel, le miracle est une composante nécessaire à son authenticité.³⁶ Il fait également partie du

dispositif des machines de Delvoye. Comme dans tout *liber miraculorum* l'incrédule est confronté à la diversité et l'universalité des « témoignages », dont le panel présente aussi bien des hommes que des femmes de différents âges, couleurs de peau et d'horizons socioculturels. Des prosélytes divers affirment l'extraordinaire pouvoir thaumaturge des reliques de *Cloaca* : une guérison inespérée, un bonheur retrouvé, un gain de puissance, une spiritualité bienfaitrice, une sexualité accomplie (fig. 4). C'est le cas du Dr Brian Weiss de San Diego qui recommande l'article à tous ceux qui ont des aspirations sérieuses dans le domaine compétitif du business de l'art et qui désirent cultiver un nouveau niveau de puissance personnelle et de développement spirituel. Alors que Gianni van Praagh de Seattle le conseille pour les mêmes effets, ajoutant que grâce à lui on est en mesure de recevoir des messages de l'au-delà ; Rosemary Leiber de San Diego a pu augmenter sa sexualité et son estime de soi, grâce à son spécimen de *cyber-caca*, tandis que Dwight B. de Floride a découvert le secret qui permet d'être un séducteur accompli et comment entretenir une relation sexuelle saine et pleinement satisfaisante.³⁷

Comme on n'en est jamais à un paradoxe près chez Delvoye, le miracle fécal renvoie aux condamnations satiriques formulées par les incrédules face à la multiplication et à l'usage abusif des reliques. La position des protestants face aux reliques est évidemment négative, en particulier chez Jean Calvin qui rejette une religion de l'ostentation et du matériel.³⁸ La démystification qui opère dans le contexte de la Réforme insiste sur l'impureté de la relique, sur son caractère polluant et ordurier.³⁹ Nombreuses sont les anecdotes qui attestent de la sacralité des restes et de leur assimilation avec les ordures et les excréments. C'est le cas du sépulcre de saint Rouille à Sancerre censé guérir de la folie, dans lequel des pierres blanches côtoient « force crottes de souris ». ⁴⁰ C'est le cas aussi de sa puanteur qui va pousser les protestants à jeter la relique dans une fosse d'aisance ou dans la rue. Cette destruction a évidemment un fort sens symbolique.⁴¹ L'identification de la relique avec l'excrément associe le plus vil au plus précieux. Ce principe antithétique opère évidemment dans le principe d'ostentation des reliques, souvent des restes corporels informes inscrits dans des reliquaires richement décorés et sur lesquels les matériaux les plus précieux sont utilisés (or, argent, pierres précieuses).⁴² *Cloaca* ravive ces oppositions et ces contrastes dans l'hyper technicité de la machine, la technologie et l'ingénierie mise en place, voire même le raffinement des offrandes gastronomiques données à digérer à la machine.

Mais l'ironie la plus manifeste réside encore dans la contradiction fondamentale formulée entre scatologie et thaumaturgie. À cet égard il n'est pas inutile de rappeler cette dichotomie formulée déjà par Calvin dans son traité des reliques de 1563. Sa satire face à la prétendue préciosité, à la puissance thaumaturge et au pouvoir d'attraction des reliques sera justement de moquer les pratiques superstitieuses et idolâtres en les assimilant à des manifestations scatophiles :

Il y avait bien une dévotion et zèle tel quel, d'augmenter la chrétienté. Mais si on leur eût montré des crottes de chèvres, et qu'on leur eût dit : « voilà des patenôtres de notre Dame », ils les eussent adorées sans contredit, ou les eussent apportées en leurs navires par-deçà, pour les colloquer honorablement en quelque lieu. Et de fait, ils ont consumé leur corps et leur bien, et une bonne partie de la substance de leur pays, pour rapporter un tas de menues folies dont on les avait embabouinés, pensant que ce fussent joyaux les plus précieux du monde.⁴³

À l'aune de cette satire, on peut mesurer toute l'ironie qui se dégage des *Cloaca*. En produisant mécaniquement des crottes, Delvoye ne renvoie pas seulement la création artistique à son stade primitif, pour ne pas dire anal, il questionne aussi les mécanismes de légitimation et de création de valeur qui y sont à l'œuvre. Comme le dit Delvoye : « quelle opinion peut-on avoir sur quelque chose qui est là, partout, dans chaque coin, comme Dieu : notre économie. Tout est économie. Il se peut qu'il en ait toujours été ainsi. »⁴⁴ Face à la folie spéculative qui s'est emparée des reliques au Moyen-Âge, comme à celle qui gouverne l'art contemporain aujourd'hui, on ne peut que lui donner raison.

Notes

- 1 Propos recueilli par Pierre-Evariste Douaire, page internet, 2007, http://www.paris-art.com/agenda/expos/d_interview/Wim-Delvoye-3962.html.
- 2 Ibid.
- 3 Pierre Sterckx, *Le Devenir-cochon de Wim Delvoye*, Bruxelles 2007, p. 16.
- 4 Propos recueillis par Elisabeth Chardon, « Wim Delvoye, prêtre de la « machine à caca » », in : *Le Temps*, 19 janvier 2008, p. 19.
- 5 Propos recueillis par Guy Duplat, « Wim Delvoye veut sa religion », in : *La Libre Belgique*, 7 novembre 2007, page internet, 2007, http://www.lalibre.be/index.php?view=article&art_id=381417.
- 6 Chardon 2008 (note 4), p. 19.
- 7 Sterckx 2007 (note 3), p. 72.
- 8 Michel Kaplan, « De la dépouille à la relique : formation du culte des saints à Byzance du V^e au XII^e siècle », in : *Les reliques. Objets, cultes, symboles. Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer)*, éd. par Edina Bozóky et Anne-Marie Helvétius, Turnhout 1999, pp. 19–38, ici p. 36.
- 9 Philippe Cordez, « Gestion et médiation des collections de reliques au Moyen Age. Le témoignage des authentiques et des inventaires », in : *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, éd. par Jean-Luc Deuffic, Saint-Denis 2007, pp. 33–64, ici p. 33.
- 10 Ibid.
- 11 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., Paris 1955–1959, vol. 1, p. 394.
- 12 Patrick J. Geary, *Le vol des reliques au Moyen Âge. Furta sacra*, Paris 1990, p. 29.
- 13 Réau 1955–1959 (note 11), vol. 1, p. 353 et 346.
- 14 Propos recueillis par Geneviève Breerette, « Je cherche à donner une cotation à l'art », in : *Le Monde*, 25 août 2005, page internet, 2005, http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/08/25/wim-delvoye-je-cherche-a-donner-une-cotation-a-l-art_682535_3246.html.
- 15 Sterckx 2007 (note 3), pp. 78–79. L'auteur cite Vélasquez et l'astronomie ; Seurat et l'optique, la chimie ; Duchamp et la physique des *quanta* ; Cézanne et les mathématiques de Félix Klein, Tony Cragg et Gilles Barbier et la biogénétique et la physique.
- 16 Enrico Lunghi, « La grammaire des enzymes », in : *Cloaca 2000–2007*, Luxembourg 2007, cat. expo., Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, p. 7–15, ici p. 7.
- 17 Michael Glasmeier, « *Ostentatio excrementorum*. Quelques considérations historiques à propos de Cloaca », in : *ibid.*, p. 16–25, ici p. 19.
- 18 Propos recueillis par Josefina Ayerza, « Cloaca. Interview with Wim Delvoye », in *Lacanian Ink*, 2001, no. 19, p. 3–13, page internet, <http://www.lacan.com/frameXIX7.htm>.
- 19 Pour une vision complète de la scatologie dans l'art au 19^{ème} et 20^{ème} siècle, lire le numéro de l'*Art Journal*, 1993, vol. 52, no. 3. Voir en particulier Gerald Silk, « Myths and Meanings in Manzoni's *Merda d'Artista* », in : *Art Journal*, 1993, vol. 52, no. 3, p. 65–75. Voir Glasmeier 2007 (note 17), p. 21. Lire aussi les propos de Delvoye recueillis par Breerette 2005 (note 14) : « Des artistes comme Piero Manzoni, avec sa merde d'artiste en boîte, et Marcel Duchamp, avec *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* et *La Broyeuse de chocolat*, ont plutôt été une source de légitimation de mon travail. »
- 20 Alain Dierkens, « Du bon (et du mauvais) usage des reliquaires au Moyen Âge », in : Bozóky/Helvétius 1999 (note 8), p. 239–252, ici p. 247.
- 21 Réau 1955–1959 (note 11), vol. 1, p. 396–398.
- 22 Ibid., p. 364.
- 23 Ibid., p. 314–329.
- 24 Paul-Eric Blanrue, « La multiplication des reliques : un miracle ! », in : *Historia*, 2006, no. 709, p. 22–27.
- 25 Geary 1990 (note 12), p. 188.
- 26 Réau 1955–1959 (note 11), vol. 1, p. 402–405.

27 Ford, Coca-Cola, Harley Davidson, Kentucky Fried Chicken, Chanel ou Warner Bros. sont toutes des marques dont le succès a été porté par des individualités marquantes.

28 Geary 1990 (note 12), p. 191. Douaire 2007(note 1) : « L'idée de vol m'intéresse beaucoup. Il s'agit de prendre quelque chose qui ne m'appartient pas et qui a pollué la rétine de millions de filles dans le monde. C'est une pollution globale. »

29 Réau 1955–1959 (note 11), p. 319-321.

30 Jens Hauser, « La grammaire des enzymes », in : Cloaca 2007 (note 16), pp. 26-35, ici p. 28.

31 Kaplan 1999 (note 8), p. 33–34.

32 Kaplan 1999 (note 8), p. 35.

33 Breerette 2005 (note 14) : « Dans la culture belge, j'aime le côté surréaliste. Il fait partie du paysage. Si on vit ici, on en est imprégné et on n'a pas besoin d'avoir Magritte comme vrai papa. »

34 Réau 1955–1959 (note 11), vol. 1, p. 307–313. Sur la figure du héros à travers les siècles, lire Odile Faliu et Marc Tourret, *Héros d'Achille à Zidane*, Paris 2007, cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France.

35 Sofia Boesch Gajano, « Reliques et pouvoir », in : Bozóky/Helvétius 1999 (note 8), p. 255–269, ici p. 258.

36 Maria Stelladoro, « Significato, ruolo, potere e culto delle reliquie », in : *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, Deuffic, 2007 (note 9), p. 65–87, ici p. 72–73.

37 Page internet, <http://www.cloaca.be/assen.htm>.

38 Alain Joblin, « L'attitude des protestants face aux reliques », in : Bozóky/Helvétius 1999 (note 8), p. 124–141.

39 Jean Calvin, *Traité des reliques*, (1563), Irena Backus ed., Genève, 2000, p. 73 : « Le principal serait bien, comme j'ai du commencement dit, d'abolir entre nous chrétiens cette superstition païenne de canoniser les reliques, tant de Jésus-Christ que de ses saints, pour en faire des idoles. Cette façon de faire est une pollution et ordure qu'on ne devrait nullement tolérer en l'Eglise. »

40 Joblin 1999 (note 38), p. 134.

41 Ibid.

42 Jean-Claude Schmitt, « Les reliques et les images », in : Bozóky/Helvétius 1999 (note 7), p. 145–159, ici p. 152–153.

43 Calvin 2000 (note 39), p. 44–45.

44 Breerette 2005 (note 14).