Cloaca, une machine à l'œuvre. Du corps substitué à l'œuvre productive

Laure Joyeux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/essais/10337>

DOI : 10.4000/essais.10337

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2012

Pagination : 35-43

ISBN : 978-2-86781-857-8

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Laure Joyeux, « *Cloaca*, une machine à l'œuvre. Du corps substitué à l'œuvre productive », *Essais* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 17 janvier 2022, consulté le 20 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/essais/10337> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.10337>

Laure Joyeux, Équipe Clare/Artes, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux 3, contact@laurejoyeux.com

Résumé

L'hybridation résultant d'un processus marginal qui s'oppose à tout système de normes, les créatures hybrides homme-machine bouleversent l'ordre des espèces. La problématique de la création et de la reproduction artistique contemporaine à l'âge industriel fait apparaître la technologie comme menace et potentiel innovant tout à la fois. L'œuvre Cloaca de Wim Delvoye permettra de dégager les enjeux ainsi que la portée critique d'un tel constat.

Mots-clés

Arts plastiques, corps, machine, hybridation, excréments.

Abstract

As hybridization results from a marginal process opposing itself to any system of norm, hybrid man-machine creatures overturn the order of species. The issue of contemporary artistic reproduction and creation of the industrial era makes technology appear as a threat and a potential innovation at the same time. Wim Delvoye's work "Cloaca" enlightens the stakes and the critical range of such a statement.

Keywords

Visual arts, body, machine, hybridization, excrements.

Cloaca, une machine à l'œuvre.

Du corps substitué à l'œuvre productive

Laure Joyeux

L'analyse de l'œuvre hybride *Cloaca*, situable aux marges de l'humain, met en lumière l'état des relations entre l'homme et la machine. Il s'agit d'une machine vivante autrement nommée « machine à déféquer » réalisée par l'artiste belge Wim Delvoye de 2000 à 2007. Elle fut d'ailleurs exposée au CAPC, Musée de Bordeaux, lors de l'exposition *Hors d'œuvre* proposée par Maurice Fréchuret¹ en 2004-2005.

On a pour habitude de comparer le corps organique à une machine. En effet, les organes sont assimilés à des objets, des outils mécaniques ou techniques, comme l'objectif photographique ou la pompe cardiaque par exemple. Cette tentation d'assimiler l'organisme humain à une machine semble être le moyen de réduire l'énigme du vivant en le soumettant au modèle de la machine afin d'en saisir le fonctionnement. L'un et l'autre fusionnent, comme dans un échange réciproque, le corps humain se mécanise et la machine s'humanise.

Ainsi, la possibilité de réduction du corps vivant à une machine nous amène à nous interroger sur la mise en œuvre d'un monde artificiel, déshumanisé et sans limites. La création et la reproduction artistiques contemporaines sont-elles menacées par la technologie ? La machine peut-elle remplacer l'homme dans le processus créatif comme dans le processus de sa propre reproduction ?

L'artiste belge Wim Delvoye, né en 1965, développe cette idée d'un corps-machine avec *Cloaca* (2000-2007) dont il existe aujourd'hui huit versions. En 1999, il entreprend de réaliser une installation biotechnologique reproduisant le cycle complet de la digestion des aliments depuis l'ingestion et la mastication jusqu'à la défécation. Conçue et élaborée sous la direction de l'artiste, qui endosse la posture d'un entrepreneur, *Cloaca* se trouve à l'origine de la société éponyme *Cloaca S.A.*, un projet scientifique mobilisant une centaine d'ingénieurs. Au préalable, Wim Delvoye a réalisé des dessins techniques substituant des dispositifs artificiels à chaque élément constitutif de l'organisme digestif, de la bouche à l'anus en passant par le pancréas, la bile, les intestins ou les fluides. Avec apport de la science et de la technologie et par transposition (organe = pièce de construction), l'artiste a conçu alors son

1. Alors conservateur directeur de ce musée.

œuvre hybride au-delà des limites entre l'homme et la machine, dans une démarche qui réduit ainsi l'écart entre l'art et la vie, puisqu'elle confère à la machine des fonctions vitales (l'œuvre, en effet, doit être en bonne santé dans le musée si elle veut toucher ou marquer le visiteur).

Voyons maintenant comment elle est fabriquée. *Cloaca* se compose de six cloches de verre reliées entre elles par des tubes, des tuyaux et des pompes dans lesquels circulent des aliments durant 27 heures. Ce circuit digestif artificiel contient des enzymes et des bactéries promettant la digestion de ces aliments. L'installation est maintenue à la température du corps humain (37.2°). Enfin, deux fois par jour, un traiteur passe pour alimenter la machine, et les défécations de *Cloaca* (250 grammes chacune) sont ensuite scellées sous vide et vendues en édition limitée à 1 500 dollars pièce. Ces machines sont réalisées et programmées suivant un rythme biologique précis. La *mini Cloaca*, par exemple, mange très peu et produit des étrons de 15 grammes. En revanche, la *Cloaca Turbo* (2003), réalisée à partir de machines à laver, a une digestion très rapide et assure une production de pas moins de 50 kg.

Cette machine-corps revêt la forme d'une machine biologique anthropomorphe, son principal exploit étant la digestion. Si *Cloaca* reproduit effectivement le fonctionnement organique humain, elle s'avère pourtant déshumanisée, défaite de sensibilité. Elle ne réagit pas, elle fonctionne. Son odeur peut toutefois faire réagir le spectateur.

Déjà, au XVII^e siècle, René Descartes (1596-1650) jetait les fondements de la théorie du corps-machine. Parce qu'il est créé à l'image de Dieu, l'homme doué de pensée (ou capable de penser) est muni d'une âme, en opposition aux réflexes qui, à l'inverse, appartiennent au corps semblable à une machine organique. Le philosophe distingue pour cela deux substances : la substance étendue correspondant à la matière et la substance pensante qu'est l'âme. Le mouvement du corps est régi par ce qu'il nomme « les esprits animaux », selon les lois strictes de la mécanique, qui assurent les diverses fonctions de l'organisme comme la digestion. Aussi, le corps est-il comparable à un automate selon le philosophe qui sépare alors rigoureusement l'âme et le corps, la faculté de penser et la faculté de sentir.

Si nous suivons l'idée de Descartes, la machine *Cloaca* se pose comme un circuit organique, mécanisé et sans âme, et propose l'idée d'un corps-machine déshumanisé.

Au début du XX^e siècle, l'image d'une interaction entre le *corps* humain et la *machine* est un thème central du culte *futuriste*. L'Italien Marinetti, auteur des manifestes futuristes, énonce les usages du corps mécanisé capable de dominer le temps et l'espace où, dit-il, « l'homme démultiplié dont nous rêvons ne

connaîtra pas les peines de la vieillesse² ». Comparant l'homme à un moteur, il ajoute : « Nous aspirons à la création d'un type non humain, affranchi de la douleur morale, de la bonté, des sentiments et de l'amour qui ne sont que des poisons corrosifs.³ » Corps mécanique et esprit divin fusionnent, l'avènement de la machine et la libération des émotions (qui sont un frein à l'évolution de l'homme) et du poids de la mort, promettent la création d'un nouvel homme.

Immortelle, la machine *Cloaca*, d'un point de vue futuriste et mécaniste, semble défier la nature par une négation de l'humain et de ses émotions, en affranchissant le corps de sa fatale réalité, de son inexorable destin entropique et en proposant l'idée d'un homme nouveau dont il convient de changer les pièces lorsque celles-ci sont usées. Pourtant, de nos jours, grâce aux connaissances acquises notamment en génétique, les phénomènes mettent en évidence une très grande complexité physico-chimique du corps. Ainsi, la spécificité d'un organisme ne semble pas pouvoir se résumer à une juxtaposition de pièces.

Cloaca a cette particularité d'être composée d'éléments à la fois mécaniques et chimiques. Dans le cadre d'une vision mécaniste, l'alimentation d'un organisme est comparable à la consommation de carburant par une machine. Il est vrai que, d'un point de vue strictement physiologique, l'alimentation fournit à l'être humain l'énergie qui lui est nécessaire. Mais, à la différence d'un moteur, l'organisme vivant va absorber cette alimentation, la décomposer, la transformer pour se réapproprier les composants (protéines, glucides, lipides, vitamines...) qui deviennent les siens ; il se les incorpore. Ce n'est évidemment pas le cas de la machine qui entretient un lien extérieur avec les matières alors que se joue dans l'organisme vivant une liaison interne. Aussi, *Cloaca* se nourrit-elle mécaniquement et nous offre-t-elle à la fois la trivialité d'un espace interne commun à tous les êtres humains et le spectacle distancié de la digestion.

Revenons un instant à l'œuvre et à son titre, *Cloaca*. *Cloaca maxima* est le nom donné au grand égout principal de Rome qui servit de modèle à l'obsession hygiéniste du XIX^e siècle. D'autre part le cloaque, mot dérivé du latin, désigne « chez les animaux le réceptacle commun aux excréments des voies digestives et aux produits des voies génitales⁴ ». Au regard de ces définitions, le cloaque est donc un circuit interne ou souterrain, normalement invisible. Cette ingénierie, destinée à produire au moins un étron par jour, nous offre ici le spectacle de la digestion et rend visible la scène d'un acte privé.

2. Filippo Tommaso Marinetti, *L'homme multiplié et le royaume de la machine*, publié en 1911 dans le recueil *Le futurisme*, et en 1915 dans le recueil *Guerre, seule hygiène du monde*.

3. *Ibid.*

4. Trésor de la Langue Française, *TLF*, [En ligne]. « En zoologie, par analogie à sa signification première, le « cloaque » désigne l'ouverture postérieure qui sert de seul orifice pour les voies intestinales, urinaires et génitales chez les oiseaux et les reptiles. » <http://atilf.atilf.fr>

Intimes, la digestion et les sécrétions corporelles s'exhibent sans pudeur avec *Cloaca*, dans un principe de proximité avec le spectateur, témoin immédiat de son expulsion scatologique et confirmant en même temps l'authenticité de la puanteur. *Cloaca* n'a en effet aucun tabou. Le spectateur ne peut échapper au gigantisme de la machine remplissant tout l'espace (270 × 1160 × 170 cm pour *Cloaca Original*). La transparence des bocalux fait entrevoir les liquides et les mictions, le vide laisse apparaître la structure organisée et la part organique (l'aliment en décomposition) de la machine, sans l'interface d'une peau opaque, telle une abstraction formelle. À l'instar de *Cloaca* dépossédée de toute matérialité charnelle, le squelette est selon Catherine Grenier une « épure graphique qui ne porte plus le souvenir de la chair qu'il a un temps portée⁵ ». Il s'agit alors, dit-elle, de dénoncer dans une sorte de vanité (du latin *vanitas*: « état de vide ») contemporaine, « cette nature charnelle de l'homme, soumis à la décrépitude et à la maladie⁶ ». Ravalée aux fonctions vitales les plus animales, considérées comme honteuses par nos sociétés, l'œuvre se rapporte cependant aux mystères de la vie et à sa formidable et complexe mécanique. L'exhibition impudente de cette machine digestive nous livre les secrets de l'intime dans une mise à nu de sa réalité.

En 1739 déjà, Jacques de Vaucanson (1709-1782), mécanicien connu pour la création de plusieurs automates dont le fameux « *canard digérateur* », cherchait une démonstration mimétique de la digestion. Composé de plus de trois cents pièces, toutes mobiles, l'animal pouvait battre des ailes, caqueter, boire, picorer des graines et les digérer. En revanche la coupe transversale de la construction du canard nous révèle que l'imitation de la digestion n'était qu'un leurre. Le canard ne digérait pas vraiment car les graines tombaient en fait dans une cache insérée dans le cou ; l'excrément n'était pas le produit de l'automate. Le canard doté d'une porte latérale que l'on pouvait rabattre lors des démonstrations publiques donnait l'illusion de la digestion et l'affichage ostensible des excréments renforçait l'impression de réalité. Aussi, la falsification du processus nous interroge-t-elle sur les possibilités de représentation de mondes intérieurs.

De la même manière, *Cloaca* est la traduction mécanisée de vies intérieures à ceci près que chez Wim Delvoye la machine reproduit chimiquement le processus de digestion dans un souci de réalisme. En revanche, par le truchement d'un agencement mécanique, le rapport au processus de digestion et à la matière produite est distancié. Le corps désincarné de la machine n'est pas perçu comme hyperréaliste, comme chair, sang et tripes. La froideur de la technologie accentuée par l'esthétisme d'un univers médicalisé, rappelant

5. Catherine Grenier, « Vanités comiques », in Anne-Marie Charbonneaux (sous la dir. de), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005, p. 122.

6. *Ibid.* p. 126.

celui du *White Cube*⁷, cet espace blanc, propre et artificiel qu'affichent certaines galeries contemporaines, n'invite qu'à une considération hygiéniste et clinique du corps humain. Le spectateur ne s'identifie alors que bien difficilement à cette abstraction concrète de l'organisme humain, et dont le fonctionnement semble pourtant être le dénominateur commun à tous les hommes, à cette différence que la transformation de la matière organique est produite par le biais d'un engrenage artificiel d'un bout à l'autre.

Cette matière excrémentielle universelle est aujourd'hui partie intégrante d'un processus de mise en œuvre artistique et livrée à des fins contemplatives. *Cloaca* se revendique de la lignée de la démarche de Piero Manzoni (1933-1963). Wim Delvoye parle d'ailleurs de sa pièce comme d'un « cybermanzoni ». Cet artiste présentait ses propres *Merda d'artista* (1961) dans des boîtes de conserves, chacune pesant 30 grammes. L'artiste s'inscrit dans le mouvement artistique des années 1960, période dont les œuvres travaillent à la réhabilitation du corps, « lieu du péché », redonnant à l'art sa dimension incarnée. Les sécrétions corporelles, en effet, nous rappellent à notre animalité et sont dans notre société soigneusement éloignées et considérées comme honteuses. Dans la culture occidentale, le corps a été conceptualisé à partir d'une séparation du corps et de l'esprit. Aussi, cette distinction fondatrice refoule-t-elle le corps et valorise-t-elle l'esprit où l'excrément est un indice pesant de l'animalité de l'homme, l'éloignant de sa parenté divine.

L'artiste fait des sécrétions corporelles un médium plastique interrogeant, de ce fait, ces objets d'art chargés de sang et de matières.

Cette matière organique à valeur esthétique propose en effet une rupture avec la tradition de la matière noble et l'exaltation de la Beauté. Culture du goût et du plaisir, l'art s'est longtemps donné pour fin de réjouir les sens alors que l'humanité considérait les *excreta* du corps comme de repoussantes choses. Dans le *Parménide* de Platon, Socrate affirme que « la boue, les poils et la crasse sont des choses grotesques⁸ », elles n'ont pas de forme et n'ont aucun lien avec les Idées qui pour le philosophe sont la vraie réalité. Il ne peut y avoir de matières organiques et informes dans le Beau idéal de Platon. En effet, la sculpture doit être dressée, moulée dans des matières dures et édifiée, à l'image de l'âme tout entière qui doit apprendre l'élévation et du corps qui doit se maintenir debout. En somme, l'animal, cet « oublieux des idées » pour le philosophe grec, possède un corps qui renonce à la station debout alors que les hommes sont redressés par leur force spirituelle. Si le mou est la défaite de la matière, *Cloaca* fait la part belle à son élasticité, faisant d'un déchet une sculpture. Aussi, cette matière vile et molle que Platon relègue au second

7. Brian O'Doherty, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Les Presses du réel, 2008.

8. Platon, *Œuvres complètes*, « Parménide », Paris, Flammarion, 2008, p. 98, 130d.

plan car trop assujettie aux sens, Wim Delvoye, avec ce cloaque, lui donne-t-il forme, cultivant le dégoût, la répulsion et les odeurs nauséabondes, toutes ces abjections qui désacralisent l'art.

Combinant art et technologie, l'artiste, simultanément scientifique et entrepreneur, travaille à réduire le corps à sa simple fonctionnalité : produire en abondance la matière artistique. Matière esthétique, l'excrément, produit de la machine, devient un produit de marché de l'art, une valeur marchande.

Dans une manipulation standardisée, les excréments sont emballés sous vide et frappés de logos qui pastichent ceux de Superman, Monsieur Propre, de Coca-Cola (dont il vend également de fausses cannettes, des produits dérivés) ou encore de Chanel n° 5. De cette production de formes, Delvoye, évoquant à la fois le caractère sacré de l'art et sa marchandisation, dit que « l'excrément humain est l'image la plus cosmopolite, plus universelle encore que Jésus ou Coca-Cola⁹ ». L'œuvre excrémentielle est alors produite en série de manière industrielle, et de manière plurielle par sa démultiplication matérielle véhiculée sous les auspices de la marchandisation.

Production de la machine, les fèces se transforment en pièces d'art contemporain et définissent l'art comme une économie de marché. Lorsque Manzoni vendait ses boîtes au prix courant de l'or, 1 500 francs, il ironisait sur l'absurdité du marché de l'art. De son côté, Wim Delvoye dit : « j'ai voulu faire une machine nulle¹⁰ ». En faisant intervenir la machine, symbole de l'industrialisation, et en proposant un produit sans valeur d'usage, Delvoye ironise sur le productivisme et, différemment du philosophe Walter Benjamin, sur la perte d'aura, du caractère sacré et unique propre aux objets d'art¹¹. Aussi, les excréments emballés, marqués de logos, utilisés sur le marché international engagent-ils une analyse de la valeur des produits artistiques et sans identité sur le marché de l'art : des déchets à valeur commerciale.

Wim Delvoye évalue ainsi le monde contemporain et le travail humain à l'aune du déchet. Si l'automatisme est susceptible de libérer l'homme de l'aliénation et de la pénibilité du travail, Hannah Arendt dans *La Condition de l'homme moderne* prévient de sa conséquence : une perte de sens où l'homme sera privé d'une part essentielle de sa *vita activa*, c'est-à-dire de l'activité haute et enrichissante qu'elle appelle *œuvre*. Cessant d'être une grande richesse, le

9. Wim Delvoye, 13 février-23 mai 2010, Catalogue de l'exposition MAMAC de Nice, Nice, Skira-Flammarion, 2010, p. 43.

10. Geneviève Breerette, « Je cherche à donner une cotation à l'art » [en ligne]. *Le Monde*, 28.08.2005, <http://www.lemonde.fr>

11. Dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Benjamin analyse l'œuvre soumise à la reproduction mécanique. L'œuvre démultipliée à l'infini, dit-il, perd l'aura d'une œuvre unique, son authenticité, son *hic et nunc* (l'unicité de sa présence dans l'ici et le maintenant) et son caractère sacré.

travail humain ajusté à la production insuffle l'idée de la menace d'automatisme où le faire-œuvre n'existe plus car le machinisme s'y est substitué.

La machine *Cloaca* flirte avec les mythes fondant notre société moderne comme l'homme-machine, le progrès, ou le productivisme.

Cloaca est une machine-artiste sur commande dénuée de toute sensation et de toute humanité. Créature immortelle de l'artiste, le dispositif anthropomorphe s'évertue à remplacer le vivant en usant de manœuvres relevant d'un réalisme cru et mettant à nu l'énigme du vivant. La machine-artiste ne produit pourtant que de la répétition, de la monotonie dans une pauvreté de résultat. Néanmoins, son impuissance créative met en lumière les facultés critiques de l'artiste dont elle dépend, vis-à-vis de l'art et de la société.

Cette machine-œuvre qui produit des excréments au sein du musée s'inscrit dans l'ère de la globalisation. Déléguant son ouvrage, Wim Delvoye met en scène l'iconographie capitaliste et joue de ses stratégies pour inciter à l'achat par le vecteur scatologique, au demeurant blasphématoire, et par une prédilection du laid au détriment du beau. En s'aliénant parmi les consommables, la création est intégrée dans le circuit de la marchandise. Le recours à la dimension mécanique consigne l'art sous cet aspect, par la série et la reproduction du même grâce à une machine. Le déchet sans valeur possède une valeur capitalisable sur le marché de l'art. La mécanisation réduit ainsi l'activité créatrice à un automatisme.

Wim Delvoye s'approprie les outils même du système pour les lui retourner. La portée critique de *Cloaca* tend à démonter les systèmes d'une société atteinte d'hyper, d'hyperconsommation, d'hypercapitalisme, en ironisant sur la société post-industrielle dont la vie quotidienne est colonisée sinon contaminée par la marchandise.

Si l'art à l'âge industriel perd son caractère désintéressé et son autonomie, c'est-à-dire sa capacité de reflet critique face à cette réalité économique, alors la création artistique est à l'image des poulets en batterie, telle une machine productive et dans une logique de surproduction.

Bibliographie

a. Ouvrages :

Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket Agora, 1983.

Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2007.

Charbonneaux Anne-Marie (sous la dir. de), *Les Vanités dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2005.

Doyon André et Liaigre Lucien, *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie*, Paris, PUF, 1967.

Fréchuret Maurice, *Le Mou et ses formes: essai sur quelques catégories de la sculpture du xx^e siècle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.

Lista Giovanni, *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, Paris, Gallimard, 2008.

Mèredieu (De) Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse In extenso, 2008.

O'Doherty Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, Les Presses du réel, 2008.

Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008.

Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990.

b. Catalogue et périodiques :

Art Press 2, ABC - Art Belge Contemporain, n° 19, novembre-décembre-janvier 2011.

Art Press, Le succès de l'art contemporain a-t-il un prix? n° 374, janvier 2011.

Le Monde. « Je cherche à donner une cotation à l'art », propos de Wim Delvoye recueillis par Geneviève Breerette, *Le Monde*, 28.08.2005.

Wim Delvoye, 13 février-23 mai 2010, Catalogue de l'exposition MAMAC de Nice, Nice, Skira Flammarion, 2010, 160 p.

c. Sources électroniques :

TLF, *Site des Trésors de la Langue Française*, TLF. Disponibilité et accès <http://atilf.atilf.fr>

Encyclopædia Universalis, *Site d'Encyclopædia Universalis*. Disponibilité et accès <http://www.universalis-edu.com>

Wim Delvoye, *Site de Wim Delvoye*. Disponibilité et accès www.wimdelvoye.be

Wim Delvoye, *Site du catalogue de l'exposition du 30 septembre 2007 au 6 janvier 2008, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain*. Disponibilité et accès www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1164.pdf

Mac Lyon, *Site de l'exposition du 21 mai au 10 août 2003* [en ligne]. Disponibilité et accès <http://www.mac-lyon.com/static/mac/contenu/fichiers/divers/delvoye/index.html>